



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO – UFMA
CENTRO DE CIÊNCIAS, EDUCAÇÃO E LINGUAGENS DE BACABAL – CCEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DE BACABAL – PPGLB
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

AMANDA GOMES CRUZ

O FAZER QUADRINÍSTICO EM DOM CASMURRO: uma análise entre as adaptações de Wellington Srbek, José Aguiar (2011) e Alex Mir e Caio Majado (2019) com a obra adaptada

AMANDA GOMES CRUZ

O FAZER QUADRINÍSTICO EM DOM CASMURRO: uma análise entre as adaptações de Wellington Srbek, José Aguiar (2011) e Alex Mir e Caio Majado (2019) com a obra adaptada

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Bacabal da Universidade Federal do Maranhão, UFMA- Centro de Ciências, Educação e Linguagens - CCEL, Bacabal, como requisito obrigatório para o título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber.

Orientador: Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Cruz, Amanda Gomes.

O fazer quadrinístico em Dom Casmurro : uma análise entre as adaptações de Wellington Srbek, José Aguiar 2011 e Alex Mir e Caio Majado 2019 com a obra adaptada / Amanda Gomes Cruz. - 2026.

135 f.

Orientador(a): Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras - Bacabal, Universidade Federal do Maranhão, Bacabal, 2026.

1. Histórias Em Quadrinhos. 2. Adaptação. 3. Tradução. 4. Transposição. 5. Dom Casmurro. I. Sandanello, Prof. Dr. Franco Baptista. II. Título.

O FAZER QUADRINÍSTICO EM DOM CASMURRO: uma análise entre as adaptações de Wellington Srbek, José Aguiar (2011) e Alex Mir e Caio Majado (2019) com a obra adaptada

Banca examinadora:

Prof.º Dr. Franco Baptista Sandanello (PPGLB/UFMA – AFA)

Orientador e Presidente

Prof.º Dr. Dilson Cesar Devides (PPGLB/UFMA – UFMT)

Avaliador Interno

Prof.º Dr. Pedro Barbosa Rudge Furtado (UNICAMP)

Avaliador Externo

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus, pois sem sua presença, força e sabedoria, nada disso seria possível.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello, pela orientação segura, pela paciência e pela confiança depositada em meu trabalho.

Ao meu pai Manoel, meu maior incentivador, que sempre acreditou em mim e me motivou a seguir em frente, mesmo nos momentos de maior dificuldade. Sem seu apoio incondicional e seu exemplo de força e perseverança, eu não teria chegado até aqui.

Aos demais familiares, pelo apoio, carinho e compreensão diante das ausências e do tempo dedicado aos estudos.

Ao meu amigo Daniel Ferreira, companheiro de estrada e de estudo, pela amizade constante, pelas conversas, risadas e pelo apoio mútuo em cada etapa dessa caminhada acadêmica.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal (PPGLB), pela oportunidade de crescimento pessoal e intelectual, e por proporcionar um ambiente de trocas tão ricas e inspiradoras.

A todos os professores do programa, pelos ensinamentos valiosos que contribuíram, direta ou indiretamente, para a construção deste trabalho e para minha formação como pesquisadora.

Aos companheiros de turma, pela parceria, pelas conversas produtivas, pelas leituras compartilhadas e pela companhia durante essa jornada. Levo comigo não apenas aprendizados, mas também memórias afetivas e amizades que pretendo conservar.

Por fim, a todos que, de alguma forma, fizeram parte desta trajetória, o meu mais sincero agradecimento. Cada gesto de apoio e cada palavra de incentivo foram fundamentais para a concretização deste sonho.

RESUMO

As histórias em quadrinhos são reconhecidas como uma manifestação cultural que conquistou seu espaço ao longo do tempo, tornando-se um importante meio de adaptação de obras literárias. Ao se tratar dessas adaptações, é necessário considerar não apenas a transposição de um gênero textual para outro, mas também a mudança de linguagem, de contextos de produção e de autoria, fatores que tornam certas alterações inevitáveis. Diante disso, este trabalho realiza uma análise comparativa de duas adaptações em quadrinhos de *Dom Casmurro*: a primeira, produzida por Wellington Srbek e José Aguiar (2011), e a segunda, por Alex Mir e Caio Majado (2019). Durante a análise, buscou-se compreender como ocorreu o *fazer quadrinístico*, ou seja, o processo de quadrinização dos textos literários, investigando de que modo o texto original foi transposto para a narrativa gráfica. De forma específica, buscou-se examinar as escolhas estético-narrativas presentes nas adaptações em quadrinhos de *Dom Casmurro*, investigar como a linguagem multimodal se constrói nas HQs, em contraste com a linguagem exclusivamente verbal da obra original, analisar como elementos centrais da narrativa foram ressignificados na passagem do texto literário para o suporte gráfico e comparar as adaptações de Wellington Srbek e José Aguiar (2011) e de Alex Mir e Caio Majado (2019), identificando as particularidades de cada abordagem e suas implicações na recriação da obra machadiana. Para tanto, utilizaram-se como aporte teórico as proposições de Hutcheon (2013), Stam (2000) e Camello (2017), sobre a teoria da adaptação, e de Eisner (1995), McCloud (2008) e Ramos (2009), no que se refere às histórias em quadrinhos. A metodologia adotada, de caráter descritivo-exploratório, baseou-se em um levantamento seletivo de dados bibliográficos e na aplicação do método comparativo, por meio da análise de cenas selecionadas da obra original e de suas duas adaptações em quadrinhos. Inicialmente, essas cenas foram comparadas ao texto-fonte e, posteriormente, realizou-se a comparação entre as próprias adaptações, o que permite concluir que, apesar das diferenças de abordagem, ambas visam tornar o clássico acessível a novos públicos, preservando o prestígio da obra machadiana, ainda que por caminhos distintos: a primeira por meio de uma recriação interpretativa, com maior expressividade gráfica e foco no ponto de vista narrativo, e a segunda por uma leitura mais literal, centrada no texto literário.

Palavras-chave: Histórias em quadrinhos. Adaptação. Tradução. Transposição. *Dom Casmurro*.

ABSTRACT

Comic books are recognized as a cultural manifestation that has gained prominence over time, becoming an important medium for the adaptation of literary works. When dealing with such adaptations, it is necessary to consider not only the transposition from one textual genre to another, but also the change in language, contexts of production, and authorship, factors that make certain modifications inevitable. In light of this, this study carries out a comparative analysis of two comic book adaptations of *Dom Casmurro*: the first, produced by Wellington Srbek and José Aguiar (2011), and the second, by Alex Mir and Caio Majado (2019). Throughout the analysis, the aim was to understand how the comic making process occurred, that is, the process of transforming literary texts into comics, by investigating how the original text was transposed into graphic narrative form. More specifically, the study sought to examine the aesthetic and narrative choices present in the comic book adaptations of *Dom Casmurro*, to investigate how multimodal language is constructed in comics in contrast to the exclusively verbal language of the original work, to analyze how central elements of the narrative were re-signified in the transition from the literary text to the graphic medium, and to compare the adaptations by Wellington Srbek and José Aguiar (2011) and by Alex Mir and Caio Majado (2019), identifying the particularities of each approach and their implications for the re-creation of Machado de Assis's work. To this end, the theoretical framework draws on the propositions of Hutcheon (2013), Stam (2000), and Camello (2017) regarding adaptation theory, as well as those of Eisner (1995), McCloud (2008), and Ramos (2009) with respect to comic books. The methodology adopted, of a descriptive exploratory nature, was based on a selective review of bibliographic data and on the application of the comparative method, through the analysis of selected scenes from the original work and its two comic book adaptations. Initially, these scenes were compared with the source text and, subsequently, the adaptations were compared with one another, which allows the conclusion that, despite their different approaches, both aim to make the classic accessible to new audiences while preserving the prestige of Machado de Assis's work, albeit through distinct paths: the first through an interpretative re-creation, with greater graphic expressiveness and a focus on narrative point of view, and the second through a more literal reading, centered on the literary text.

Keywords: Comic books. Adaptation. Translation. Transposition. *Dom Casmurro*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 CAPÍTULO: TEORIAS E PERSPECTIVAS DA ADAPTAÇÃO.....	11
1.1 A ADAPTAÇÃO NA PERSPECTIVA ESPECÍFICA DAS HQS	15
1.2 TRANSPONDO NARRATIVAS: UM PANORAMA HISTÓRICO DAS ADAPTAÇÕES PARA O FORMATO DOS QUADRINHOS	18
2 CAPÍTULO: <i>DOM CASMURRO</i>: ADAPTAÇÃO DE SRBEK E AGUIAR.....	25
2.1 TRADUZINDO PARA OUTRA LINGUAGEM.....	30
2.2 ENTRE LINHAS E TRAÇOS: AS RELAÇÕES ENTRE O SIGNO VERBAL E O PICTÓRICO	43
2.3 A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DAS PERSONAGENS E DOS CENÁRIOS POR MEIO DOS RECURSOS VISUAIS	56
2.4 A COLORIZAÇÃO E SEUS EFEITOS ARTÍSTICOS.....	73
3 CAPÍTULO: <i>DOM CASMURRO</i>: ADAPTAÇÃO DE MIR E MAJADO.....	76
3.1 TRANSPONDO PARA OUTROS SIGNOS	80
3.2 VER E LER: RELAÇÕES ENTRE PALAVRA E IMAGEM NA ADAPTAÇÃO	95
3.3 A CARACTERIZAÇÃO VISUAL DE PERSONAGENS E CENÁRIOS.....	106
3.4 O USO DA COR E SUAS IMPLICAÇÕES VISUAIS.....	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	124
REFERÊNCIAS.....	127
APÊNDICE A – ENTREVISTA PARA A PESQUISA COM JOSÉ AGUIAR - O FAZER QUADRINÍSTICO EM DOM CASMURRO: uma análise entre as adaptações de Wellington Srbek, José Aguiar (2011) e Alex Mir e Caio Majado (2019) com a obra adaptada	132
APÊNDICE B – ENTREVISTA PARA A PESQUISA COM CAIO MAJADO - O FAZER QUADRINÍSTICO EM DOM CASMURRO: uma análise entre as adaptações de Wellington Srbek, José Aguiar (2011) e Alex Mir e Caio Majado (2019) com a obra adaptada	134

INTRODUÇÃO

As histórias em quadrinhos, inicialmente vistas com certo preconceito e associadas apenas ao entretenimento, passaram, ao longo do tempo, a conquistar reconhecimento como uma forma legítima de expressão artística e cultural. Atualmente, são consideradas um gênero textual complexo e versátil, capaz de abordar temas diversos e dialogar com diferentes públicos.

Nesse contexto de valorização das HQs, as adaptações literárias em quadrinhos consolidam-se como uma forma de diálogo entre diferentes linguagens e manifestações artísticas. Ao reinterpretar obras consagradas sob uma nova estrutura narrativa e visual, essas produções evidenciam a capacidade das HQs de recriar significados, explorando outras possibilidades estéticas e expressivas do texto literário.

Nesta pesquisa, os termos “transposição” e “tradução” são empregados com o mesmo valor semântico da palavra “adaptação”, uma vez que todos remetem à ideia de conversão de um conteúdo de um sistema semiótico para outro. Embora cada um desses termos possa, em certos contextos teóricos, carregar nuances distintas, neste estudo eles são considerados sinônimos funcionais, pois, segundo Camello (2017), ambos dizem respeito ao processo de reinterpretação criativa de um texto adaptado em outra linguagem ou formato.

Este trabalho, torna-se relevante pela escassez de estudos voltados à investigação dos componentes do processo de quadrinização de obras literárias. Dessa forma, esta pesquisa também tem o intuito de incentivar mais produções que se dediquem à análise dos elementos da linguagem quadrinística, isto é, das escolhas estético-narrativas empregadas na adaptação do texto literário para a linguagem multimodal.

Assim, considerando as diferenças estruturais e linguísticas entre os textos literários e as histórias em quadrinhos, torna-se relevante refletir sobre as transformações necessárias para transpor uma obra literária para o formato dos quadrinhos. Esta pesquisa tem como objetivo geral compreender de que maneira ocorre a transposição da obra literária *Dom Casmurro* (2019), de Machado de Assis, para a linguagem gráfica, atentando-se às escolhas estético-narrativas e ao processo de quadrinização, o chamado *fazer quadrinístico*.

Reconhecido como um dos maiores clássicos da literatura brasileira, *Dom Casmurro*, uma das produções mais famosas de Machado de Assis e alvo de diversas adaptações, como minisséries de TV, filmes, peças teatrais e histórias em quadrinhos, está inserido em um momento de grandes transformações na história do Brasil e do mundo. Esse período foi marcado por significativas mudanças políticas, econômicas e sociais, como a abolição da escravidão (1888) e a Proclamação da República (1889), ocorridas no Brasil no século XIX.

De forma específica, busca-se examinar as escolhas estético-narrativas presentes nas adaptações em quadrinhos de *Dom Casmurro*, investigar como a linguagem multimodal se constrói nas HQs, em contraste com a linguagem exclusivamente verbal da obra original, analisar como elementos centrais da narrativa foram ressignificados na passagem do texto literário para o suporte gráfico e comparar as adaptações de Wellington Srbek e José Aguiar (2011) e de Alex Mir e Caio Majado (2019), identificando as particularidades de cada abordagem e suas implicações na recriação da obra machadiana.

Para tanto, a metodologia adotada consistirá em um levantamento seletivo de dados bibliográficos, com o objetivo de identificar o grau de conhecimento já produzido sobre o tema até o momento da realização da pesquisa. A investigação será conduzida com uma abordagem descritivo-exploratória. Após a revisão bibliográfica, será empregado o método de procedimento comparativo. Serão selecionadas cenas das adaptações em quadrinhos e da obra adaptada, incluindo descrições de personagens, cenários, linguagem, tipos de narrador, entre outros elementos, para, em seguida, realizar uma análise comparativa com foco nas escolhas estético-narrativas feitas durante o processo de quadrinização.

No primeiro capítulo, serão discutidas as principais teorias e perspectivas da adaptação, com ênfase na transposição de obras literárias para outras linguagens, como os quadrinhos. O segundo capítulo dedica-se à análise da adaptação de Srbek e Aguiar, abordando suas escolhas estético-narrativas e o uso dos recursos próprios da linguagem dos quadrinhos. Já o terceiro capítulo analisa a obra de Mir e Majado, observando de que modo o texto literário é reinterpretado na linguagem visual e quais estratégias são utilizadas na transposição para o gênero HQ.

1º CAPÍTULO

TEORIAS E PERSPECTIVAS DA ADAPTAÇÃO

A literatura, por ser uma das primeiras e mais tradicionais formas de narração de histórias, englobando desde narrativas orais até textos escritos, tornou-se fonte de adaptações para outros formatos além das páginas dos livros. Assim, na contemporaneidade, em que o visual ocupa grande espaço na cultura do consumo e do entretenimento, a literatura expandiu seus horizontes, transformando-se em “matéria narrativa”¹ para outras mídias e suportes, e alcançando novos públicos.

Cada obra resulta em uma forma específica de adaptação, já que nenhuma história transposta é contada da mesma maneira. Dessa forma, a transcodificação do texto original trabalha com diferentes abordagens narrativas, mesclando o “contar” (por meio de palavras), geralmente utilizado nos textos literários, com o “mostrar” (por meio da linguagem pictórica), o que altera a experiência do leitor, que passa a exercer de forma mais ativa sua percepção e imaginação (Hutcheon, 2013). Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2022), a adaptação se define como:

a.dap.ta.ção (s.f.) 1. Ação ou feito de adaptar(-se); 2. Ajuste de uma coisa a outra; 3. [p.ext.] Utilização de qualquer objeto ou utensílio para finalidade diversa do seu uso primitivo; 9. [Literatura] Transposição de uma obra literária para outro gênero; 10 [m.com]; Ato ou efeito de converter uma obra escrita em outra forma de apresentação, mantendo-se ou não o gênero artístico da obra original e o meio de comunicação através do qual a obra é apresentada (Houaiss, 2022).

Dessa forma, de maneira geral, a adaptação consiste em ajustar um objeto a novas condições ou necessidades. A premissa é transformar algo antigo em algo novo, o que faz parte do processo de inovação tecnológica ao qual a sociedade está constantemente submetida, incluindo também a forma narrativa. No campo literário, a “adaptação é como as histórias evoluem e mudam para caber em novos tempos e novos lugares” (Hutcheon, 2013, p. 176). O termo “adaptação” pode se referir tanto ao processo quanto ao produto final. No primeiro caso, consiste no ato de transformação de uma obra em uma nova versão para outras mídias. Já no segundo caso, indica uma composição que foi submetida a um processo de recriação para se ajustar ao novo formato adaptativo e ao contexto sócio-histórico no qual está sendo incorporada.

¹ BULHÕES, Marcelo. Mídia e Literatura: tematizações, correlativos, conexões. *Libero*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 101-110, jun. de 2012

Segundo Hutcheon (2013, p. 40), “as adaptações são traduções num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num conjunto de convenções e signos”. Assim, as adaptações devem ser tratadas como adaptações, pois não se trata de transcrever literalmente o texto literário para outras mídias, até porque isso não é possível, considerando que cada mídia possui propriedades e estruturas específicas. O que ocorre é que o texto adaptado é reinterpretado e transmutado, respeitando os limites do novo meio e os sujeitos envolvidos.

Ainda segundo a autora, o termo “adaptação” pode ser definido a partir de três perspectivas. A primeira é a adaptação como uma entidade ou produto formal. Nesse cenário, ela é entendida como a transposição de obras para outras mídias ou gêneros, no qual se pode contar uma história a partir de outros pontos de vista (mudança de autores, signos e contextos). A segunda é a adaptação como um processo de criação, referindo-se à reinterpretação ou recriação de um texto, em que ocorre a apropriação do texto adaptado e, a partir disso, cria-se outra obra. E a terceira é a adaptação como processo de recepção, no qual ela se configura como um processo de intertextualidade, em que uma obra é desenvolvida a partir da leitura de outra, estabelecendo uma relação intertextual, na qual é possível reconhecer traços e elementos do texto original, evidenciando a conexão entre os textos (Hutcheon, 2013). Dessa forma “a adaptação literária é uma das formas de se traduzir, mais precisamente através da intersemiótica, uma ou mais obras e criar uma nova obra” (Cerqueira, 2021, p. 07). Isso leva a entender que transpor é inspirar-se em um objeto e produzir outro, pois, apesar de ser baseada em uma obra já existente, o adaptador constrói uma nova. Muitas obras literárias passaram por esse processo de transposição com o propósito de alcançar novos leitores e, de certo modo, por um método de atualização, não do enredo, mas das formas linguísticas, dos gêneros e dos suportes.

A tradução, nessa perspectiva, vai muito além da transferência entre signos, envolvendo também a troca cultural, a transição e a ampliação dos aspectos e conteúdos da narrativa. Assim, “a tradução promove uma condição de interação, podendo ser abordada como situação de passagem: passagem entre línguas, entre culturas e realidades, passagem entre leitores e autores” (Gorovitz, 2011, p. 13). Destaca-se a questão da mudança de público, que se torna muito relevante quando se fala em transposições, visto que essas releituras surgem com o intuito de ampliar o número de leitores ou mesmo de tornar o conteúdo narrativo do texto literário mais acessível.

Diante disso, é possível afirmar que esse processo também pode ser considerado como uma forma de garantir a permanência do texto literário ao longo dos tempos. Isso não significa que a adaptação precisa manter uma relação hierárquica com o texto original, até porque a

permanência do texto adaptado não está subordinada à produção de cópias fiéis, mas à sua capacidade de se reinventar, de produzir novos sentidos e efeitos em diferentes contextos e de alcançar novas camadas sociais. Assim, as adaptações visuais estão profundamente ligadas ao mercado consumidor e aos meios de comunicação de massa, visto que delas se espera um retorno comercial e que, normalmente, são produzidas para captar um novo público específico. Trata-se de transpor uma linguagem fixa e, às vezes, até esquecida, para um novo meio de circulação, o que pode ser visto como uma forma de reavivamento do conteúdo narrativo.

Hutcheon (2013) afirma que os adaptadores também contam histórias, assim como os escritores das obras originais. O que os diferencia é que os adaptadores partem declaradamente de textos anteriores, e não de textos inventados originalmente por eles. No entanto, eles narram essas histórias a seu próprio modo, fazendo analogias, simplificações e ampliações. Essas perspectivas da relação explícita com outra obra e de que as adaptações não são criações originais do adaptador geraram uma série de críticas a essas produções, frequentemente relacionadas a termos como “inferiores”, “cópias”, “secundárias”, “simplificações” o que desvaloriza o caráter criativo desses textos (Stam, 2000). De acordo com Stam (2000) isso decorre principalmente da ideia de que a literatura, sendo uma das atividades artísticas mais antigas, sempre será considerada como superior às outras artes. Nas transposições intersemióticas, tende-se a focar mais no que foi perdido durante o processo do que no que foi agregado, o que está no “entre lugar” da intermedialidade² entre as mudanças de mídias normalmente é deixado de lado.

Todos os enunciados mantêm uma relação dialógica, como defende Bakhtin (2010), uns com os outros. No caso das adaptações, o que se diferencia é que esse princípio dialógico se manifesta de maneira mais evidente, pois é necessário que haja uma conexão explícita entre o texto original e sua tradução para uma nova mídia. Essa discussão reforça ainda mais o fato de que as transposições inevitavelmente carregam as marcas interpretativas, de individualidade e dos contextos sócio-históricos dos adaptadores e dos leitores, já que cada discurso carrega as ideologias e os traços sociais dos indivíduos.

Kristeva reforça esse princípio dialógico ao afirmar que “todo texto é absorção e transformação de outro texto” (2012, p. 146). Neste caso, a adaptação resgata aspectos de seu texto adaptado, mas acrescenta elementos provenientes do imaginário criativo do adaptador. Devido a isso, as transposições apresentam múltiplas vozes sociais, rompendo com as amarras da fidelidade, em outras palavras, “o dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender

² CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da BA/UFMG**, Belo Horizonte, p. 8–23, 2023.

as aporias da ‘fidelidade’” (Stam, 2000, p. 21, grifos do autor). Portanto, na transposição, ocorre a substituição da forma de contar a história por meio de novos signos e mídias. Essa releitura partirá de um autor diferente do original, que reescreverá a história a partir de uma visão “[...] inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, com interesses específicos” (Stam, 2000, p. 27). O cerne da história, assim como todos os seus elementos principais, como os personagens, os cenários, dentre outros, das obras adaptadas, podem ser transferidos para as transposições, com as modificações que o adaptador julgar necessárias.

Uma perspectiva constantemente associada aos estudos das transposições intersemióticas³ é a busca pela fidelidade. No entanto, essa busca por uma aproximação com o texto original levanta uma série de questões que precisam ser consideradas, como o fato de o adaptador não ter a obrigação de transpor fielmente o texto anterior, pois, tratando-se de um novo objeto, é esperado que surjam inovações que podem ser tanto estéticas quanto narrativas. Além disso, há mudanças de gênero, mídia, autores e uma recontextualização, o que resulta em uma visão da história distinta da original. Portanto, a

adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o (Hutcheon, 2013, p. 28).

A adaptação não consiste em uma replicação da obra original, pois as perspectivas autorais não são as mesmas. Devido a essa reinterpretação, a história também é moldada de acordo com as intenções do adaptador (que podem não coincidir com as do autor original), com o novo contexto e com os elementos constitutivos da forma adaptada. No entanto, ela ainda tem a responsabilidade de manter um vínculo visível com a obra adaptada.

Assim, “a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária — ela é a sua própria coisa palimpséstica” (Hutcheon, 2013, p. 30). Genette (2006) entende palimpsesto como todos os textos derivados de outros, seja por transformação ou por imitação. Esse processo de (re)criação parte de algo já existente e vai além dele, sem que se mantenha uma relação de subordinação entre o texto adaptado e o original. Trata-se de uma via de mão dupla, que envolve, primeiramente, a apropriação e, em seguida, a criação de um novo produto, com recursos identitários próprios, como aspectos narrativos, estéticos e artísticos, que acrescentam novos significados a um enredo já existente.

³ Termo utilizado como sinônimo de adaptação.

Segundo Genette (2006), a forma de transposição mais evidente e amplamente conhecida é a tradução, que consiste em transportar um texto de uma língua para outra. No entanto, “nenhuma tradução pode ser absolutamente fiel e todo ato de traduzir altera o sentido do texto traduzido” (Genette, 2006, p. 30). As transposições intersemióticas, portanto, apesar dessas estreitas relações com os textos originais, resultam de diferentes procedimentos transformacionais, como cinema, teatro e HQ, e apresentam uma independência semântica. Considerando a mudança dos sistemas sógnicos, a história também ganhará novos sentidos, pois permite olhar uma narrativa a partir de uma perspectiva que não é a do autor original.

1.1 A ADAPTAÇÃO NA PERSPECTIVA ESPECÍFICA DAS HQS

O processo de adaptar uma obra, em especial para a estrutura específica das HQs, é considerado um procedimento complexo. Nas transposições quadrinísticas, geralmente ocorre um processo dialógico muito mais amplo do que na produção do texto literário, pois esse trabalho quase sempre envolve mais de um indivíduo, como roteirista, ilustrador, entre outros. É possível definir “o termo adaptação de obra clássica literária quadrinizada, como uma releitura do produto fonte (obra original), elaborada segundo a visão, experiência social, cultural e histórica do adaptador que faz a releitura” (Ferro, 2014, p. 3). Portanto, a adaptação para o formato das histórias em quadrinhos envolve a configuração do verbal para o verbo-visual.

Ressalte-se que para a realização de uma atividade com obras literárias e histórias em quadrinhos não se deve ignorar que as HQs apresentam características próprias, não sendo possível fazer uma transcrição rigorosa da linguagem verbal para imagens. As histórias serão semelhantes, entretanto haverá a criação de uma obra diferente a partir da já existente [...] (Abrunhosa, 2018, p. 44).

O adaptador assume, então, a função de explorar ao máximo a linguagem pictórica, de modo que esses signos consigam narrar a história com clareza. No entanto, transpor uma obra literária para as HQs não equivale apenas a ilustrar o que é descrito pelo texto verbal, mas a transformar os elementos narrativos do texto original em visuais de forma equilibrada, fazendo uma série de escolhas estilísticas e dinâmicas de funcionamento diferentes das empregadas no texto que foi adaptado.

Ramos (2012) afirma que ilustrações não devem ser confundidas com histórias em quadrinhos (HQs), pois elas têm uma diferença de ordem comunicativa. Para o autor, as imagens das ilustrações comentam sobre algo, sendo mais descritivas, enquanto as imagens dos

quadrinhos contam uma história, sendo mais narrativas. Assim, as ilustrações nas adaptações não devem se limitar a apresentar visualmente a construção do texto de partida, mas também devem incorporar novos elementos e perspectivas à narrativa. Esses aspectos evidenciam que o trabalho de adaptação exige uma compreensão profunda tanto da narrativa e estrutura do texto original quanto da linguagem e formato próprios dos quadrinhos.

Quando uma obra literária é adaptada para um novo formato, essa nova obra, por assumir características artísticas e estéticas distintas das literárias, deixa de ser considerada literatura. Uma adaptação em quadrinhos de um clássico não deve ser classificada como literatura, mas como uma versão em um novo formato de um texto literário. Logo, “quadrinhos não são literatura, assim como também não o são o cinema, a dança, o teatro ou qualquer outra coisa, a não ser eles mesmos, a não ser quadrinhos” (Zeni, 2015, p.126).

Ramos (2012) também sustenta que as HQs não são literatura e que cada forma artística possui características próprias, sendo a diferença marcada pela linguagem. Assim, “o texto quadrinhístico não é um texto literário [...]. Um texto quadrinhístico, afinal, só pode ser um texto quadrinhístico, com sua grafia própria, com seu ritmo próprio, com sua especificidade própria” (Cirne, 2000, p.176). Os elementos constitutivos das HQs, balões de fala, imagens, recordatórios, onomatopeias, etc., são responsáveis por materializar a história adaptada. Cada gênero conta os fatos com seus recursos narrativos específicos. A visualidade nas adaptações em quadrinhos deve ocupar o papel central, atuando tanto como forma quanto como conteúdo. Nesse cenário, cabe destacar que nas adaptações a forma muda, mas o conteúdo principal permanece.

No entanto, apesar das diferenças linguísticas mencionadas anteriormente, as histórias em quadrinhos se assemelham à literatura no que diz respeito à tipologia narrativa, pois ambas compartilham os mesmos componentes essenciais, como personagens, espaços, narradores, tempo e enredo. É comum que essas narrativas ficcionais frequentemente emprestem estratégias de narrativa umas às outras. Isso pode ser verificado na cena abaixo, retirada da adaptação de *O Mulato*, realizada por Iramir Araujo e Ronilson Freire em 2019:

Figura 1 – Elementos da narrativa em *O Mulato*



Fonte: Araujo; Freire (2019, p. 38)

Na cena recortada, é possível identificar os personagens do enredo original, Raimundo, Ana Rosa, Manuel Pescada (pai de Ana Rosa) e Dona Maria Bárbara (avó de Ana Rosa), além do cenário, representado pela sala de jantar da casa de Manuel Pescada, sugerida apenas pela mesa. O narrador, em primeira pessoa e com tempo cronológico, descreve uma ação cotidiana, na qual os personagens conversam durante o café da manhã.

O enredo, por sua vez, consiste em uma reinterpretação da obra original, desenvolvida a partir da leitura e interpretação dos adaptadores. Essa ilustração evidencia como as histórias em quadrinhos possuem aspectos em comuns com a literatura, mas também como “usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos” (Ramos, 2012, p. 17). Diante do exposto, torna-se ainda mais evidente que o processo de transposição intersemiótica também se configura como uma tradução, pois, na Figura 1, é possível observar que a linguagem verbal de *O Mulato* foi transformada em uma linguagem híbrida, a verbo-visual.

Segundo Camello (2017), para analisar uma adaptação em quadrinhos de uma obra literária, é necessário considerar alguns elementos essenciais, como a transposição da narrativa, a relação das imagens com o texto verbal, os narradores, os discursos, as representações dos personagens, os cenários, os cortes e rearranjos, a colorização, entre outros. Esses são considerados alguns dos elementos da composição quadrinística, responsáveis por materializar o enredo da obra original e suprir as diferenças entre o gênero da adaptação e o texto literário.

A visão do adaptador se caracteriza como seletiva, intertextual e transformadora, com a função de não apagar o texto de partida, mas de permitir que sua voz ressoe e dialogue com a do autor original, além de atualizar uma história para novos signos e contextos culturais. Esses

pressupostos reforçam que cada obra deve ser considerada de forma independente, visto que a HQ e o texto literário não compartilham as mesmas características estruturais. As histórias em quadrinhos, ao se apropriarem do enredo da obra original, não conseguem suportar a transposição integral do texto adaptado. Da mesma forma, não podem ser meros resumos, devendo privilegiar seus recursos característicos. Caso isso não ocorra, o gênero adaptado perderá sua essência.

1.2 TRANSPONDO NARRATIVAS: UM PANORAMA HISTÓRICO DAS ADAPTAÇÕES PARA O FORMATO DOS QUADRINHOS

Muitos pesquisadores levantam hipóteses para determinar o período exato em que as histórias em quadrinhos surgiram. No entanto, essa questão gera incertezas, uma vez que há vestígios da origem das HQs em diferentes épocas e territórios. Segundo Iannone e Iannone (1994), os primeiros indícios desse formato apareceram em 1827, com o suíço Rodolphe Töpffer (1799-1846), na França, e com o alemão Wilhelm Busch (1832-1908), que também produziu narrativas ilustradas.

Contudo, oficialmente, considera-se que o marco inicial das histórias em quadrinhos ocorreu no século XIX, em 1895, com a publicação da tira *O Menino Amarelo*, pelo norte-americano Richard Felton Outcault (1863-1928), na cidade de Nova York. De acordo com Gonçalves Junior (2011), outra mudança no percurso das histórias em quadrinhos ocorreu na década de 1930, quando o mundo passou a ter acesso a HQs de super-heróis e de outros gêneros, como aventuras épicas, histórias policiais e ficção. Até então, havia uma preferência clara pelo gênero cômico, com produções majoritariamente importadas dos Estados Unidos, país pioneiro na comercialização e popularização dessa forma de linguagem artística.

Com o crescimento da indústria de quadrinhos, as editoras passaram a investir na adaptação de textos literários para esse formato, tanto para fins didáticos quanto comerciais. Segundo Jeanne Silva (2016), o início oficial das adaptações literárias está relacionado com a literatura infanto-juvenil, quando, no século XVII, o escritor francês Charles Perrault (1628-1703), e no século XIX, os irmãos Jacob Ludwig Karl Grimm (1785-1863) e Wilhelm Karl Grimm (1786-1859), mais conhecidos como Irmãos Grimm, realizaram adaptações de narrativas populares e orais, embelezando essas histórias e acrescentando um teor moralizante.

A partir dessas afirmações, é possível alegar que as produções literárias adaptadas no Brasil, nesse período, eram todas estrangeiras. Sendo esse cenário alterado somente com os trabalhos de Monteiro Lobato (1882-1948), que passou a empregar dentro de seus textos

elementos folclóricos, relatos populares e a realizar adaptações de textos que tivera contato na infância. No Brasil, o processo de adaptação iniciou tardiamente em comparação com a Europa, pois, em território brasileiro, essa prática instaurou-se apenas no final do século XIX, devido ao atraso na inserção dos movimentos literários e à falta de organização do mercado editorial daquele período. Assim, foi no final do século XIX que os autores brasileiros começaram a produzir obras nacionais, em especial, textos infantis. Além disso, foi com o propósito de intensificar a prática de leitura, tanto na escola quanto de forma geral nesse território, que surgiram as adaptações de obras clássicas literárias. Portanto,

no Brasil, desde o final do século XIX, havia preocupação de fazer com que os leitores tivessem acesso e, possivelmente, maior entusiasmo com a leitura de textos. Além disso, era possível perceber que o país carecia de uma literatura própria para leitores ainda em fase de escolarização, pois até então circulavam aqui, na sua maioria, traduções de livros europeus. Era necessário repensar essa questão e procurar alguma alternativa para fazer com que esses leitores ingressassem na leitura de clássicos por outra via que não apenas a da tradução do texto integral; daí uma das razões para que se viabilizasse o aparecimento das adaptações (Corso, 2012, p.1).

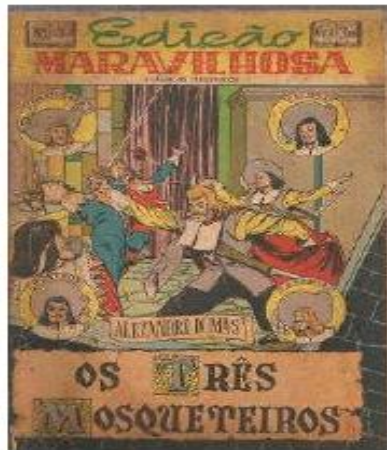
É possível notar que o fortalecimento das adaptações tem como princípio o estímulo à leitura nas escolas, principalmente para o público infanto-juvenil. O gênero que mais propiciou o acesso a essas obras clássicas foram as histórias em quadrinhos configuradas como adaptações. Contudo, o ápice das adaptações aconteceu nos Estados Unidos, quando o americano Albert L. Kanter (1897- 1973), no ano de 1940, estreou a série de HQs *Classics Illustrated*, que trazia em sua estrutura obras literárias adaptadas para esse novo formato, em que aparecem, entre outros, títulos como *Os miseráveis* (1951) de Victor Hugo, *Moby Dick* (1990) de Herman Melville, *O Conde de Monte Cristo* (1991) de Alexandre Dumas. A adaptação desses clássicos da literatura para quadrinhos foi uma tentativa de combater os estereótipos negativos que as histórias em quadrinhos carregavam. Tentava-se

[...] aproximar as histórias em quadrinhos das grandes produções literárias, passando para a linguagem quadrinística as obras dos maiores autores da literatura mundial, como Charles Dickens, Daniel Defoe, William Shakespeare, Victor Hugo, Jonathan Swift, Edgar Allan Poe, entre outros (Vergueiro, 2007, p.3).

Já no Brasil, de acordo com Camello (2017), a primeira obra literária adaptada para os quadrinhos foi *Tarzan*, adaptada por Hal Foster (1892- 1982) e editada por Adolfo Aizen (1907-1991), em 1934, no *Suplemento Infantil*, introduzido no jornal *A Nação*.

Assim, motivada pelo sucesso que essa obteve nos Estados Unidos, a *Classics Illustrated* passou a ostentar, no Brasil, a partir desse momento, diversos textos literários adaptados, como os romances brasileiros e contemporâneos na versão em quadrinhos, mas também trazia adaptações de novelas e traduções de HQs americanas (Camello, 2017). Em 1948, outro evento importante no trajeto das adaptações ocorreu, que consistiu no lançamento da primeira edição da revista de HQs *Edição Maravilhosa*, pela EBAL.

Figura 4 – Primeiro número da *Edição Maravilhosa*



Fonte: Camello (2017, p. 22)

Nessa revista foram publicadas diversas histórias em quadrinhos, incluindo as adaptações de *Iracema* (1951) e *a Senhora* (1960), de José de Alencar, *A Escrava Isaura* (1954), de Bernardo Guimarães, e *Sinhá Moça* (1957), de Maria Dezonne Pacheco Fernandes, dentre outras.

Figura 5 – Adaptações de clássicos publicados na *Edição Maravilhosa*



Fonte: Compilação da autora retiradas a partir do site **Guia dos Quadrinhos**⁴

⁴ Montagem a partir de imagens retiradas do site **Guia dos Quadrinhos**. Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/capas/edicao-maravilhosa-1-serie/ed001100>. Acesso em 15/10/2024.

Diante do sucesso obtido pela *Edição Maravilhosa* ao adaptar clássicos literários para a linguagem dos quadrinhos, a Rio Gráfica, editora de Roberto Marinho, lançou durante dois anos a revista *Romance em Quadrinhos*, publicada inicialmente em 1956. Essa série também trouxe o nome de grandes autores da literatura nacional, como *Pedras Altas* (1956), da escritora Emi Bulhões Carvalho da Fonseca, *As Minas de Prata* (1956), de José de Alencar, e da literatura francesa, como *A Mulher de 30 Anos*, de Honoré de Balzac, em 1957.

Figura 6 – Edições da revista *Romance em Quadrinhos*



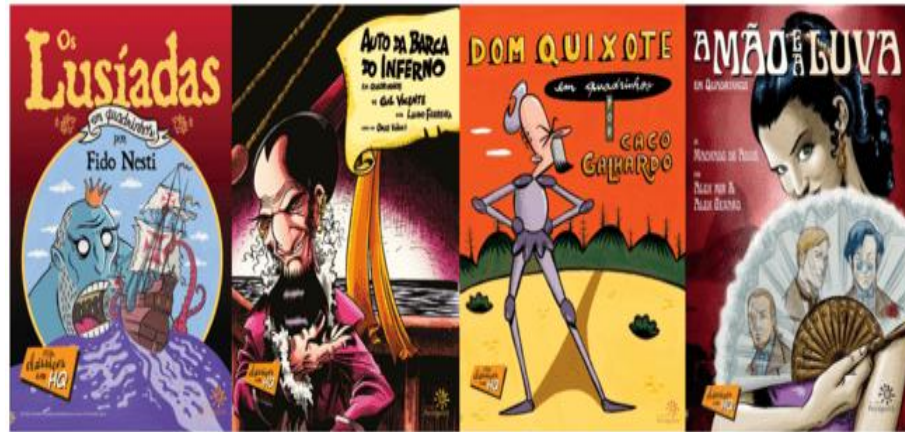
Fonte: Compilação da autora retiradas a partir do site **Guia dos Quadrinhos**⁵

Com o fim dessas revistas, a quantidade de adaptações, no Brasil, diminuiu consideravelmente e só avançaram novamente em 2006, quando o Governo passou a se interessar por essas obras. Assim:

o verdadeiro *boom* das adaptações aconteceu em 2006. Além da inclusão nos Parâmetros Curriculares Nacionais - PCNs, o fato dos quadrinhos passarem a ser selecionados para o PNBE do Governo Federal acabou impulsionando ainda mais a produção do gênero voltado para finalidades didáticas. O Programa, que busca incentivar o hábito da leitura entre estudantes de escolas públicas do ensino fundamental e médio, incluiu histórias em quadrinhos no acervo distribuído anualmente para estabelecimentos de ensino de todo o País (Galo, 2010, p.34).

A partir disso, muitas editoras passaram a investir em adaptações de clássicos literários com objetivos comerciais. Um exemplo disso é a coleção *Clássicos em HQ*, publicada entre 2005 e 2006 pela Editora Peirópolis. Essa coleção incluía diversas obras do cenário literário, como *Os Lusíadas*, de Luís de Camões; *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente; *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes; e *A Mão e a Luva*, de Machado de Assis.

⁵ Montagem a partir de imagens retiradas do site **Guia dos Quadrinhos**. Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/capas/romance-em-quadrinhos/ro002102>. Acesso em 15/10/2024.

Figura 7 – Coleção *Clássicos em HQ*

Fonte: Compilação da autora retiradas a partir do site **Editora Peirópolis**⁶

Outra importante coleção de adaptações de clássicos literários fora lançada pela editora Escala em 2006, chamada *Literatura Brasileira em Quadrinhos*. Entre os títulos destacados, têm-se: *O Enfermeiro*, *O Alienista* e *A Cartomante*, de Machado de Assis; *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo; *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Antônio de Alcântara Machado; *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, etc.

Figura 8 – Coleção *Literatura Brasileira em Quadrinhos*

Fonte: Compilação da autora retiradas a partir do site **Guia dos Quadrinhos**⁷

⁶ Montagem a partir de imagens retiradas do site **Editora Peirópolis**. Disponível em: <https://www.editorapeiropolis.com.br/categoria-produto/colecoes/classicos-hq/>. Acesso em 24/03/2025.

⁷ Montagem a partir de imagens retiradas do site **Guia dos Quadrinhos**. Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao/literatura-brasileira-em-quadrinhos-n-11/li317100/80781>. Acesso em 24/03/2025.

Todas as coleções obtiveram grande sucesso de vendas e foram distribuídas principalmente nas escolas. Observa-se que as adaptações se tornaram importantes ferramentas didáticas, principalmente na busca por leitores assíduos de obras clássicas literárias. Além disso, como já mencionado, o processo de transformação de textos literários em HQs ocorreu como uma tentativa para transformar a imagem que os jovens detinham a respeito dos textos cânones, já que eles normalmente são considerados como enfadonhos e às vezes incompreensíveis.

Em suma, na contemporaneidade, as adaptações de obras literárias expandiram-se para outras mídias além das impressas, agora alcançando telas, palcos, ondas sonoras, entre outras. Essas adaptações também se tornaram bastante populares, tanto no universo da pesquisa acadêmica (funcionando como objeto de investigação das reconfigurações dos signos) quanto no âmbito escolar (como ferramenta pedagógica para aproximar os alunos dos clássicos).

2º CAPÍTULO

DOM CASMURRO: ADAPTAÇÃO DE SRBEK E AGUIAR

Em novembro de 2011, a Editora Nemo lançou uma adaptação de *Dom Casmurro*. A obra é intitulada *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e foi produzida por Wellington Srbek e José Aguiar, dividida em 20 partes, com colorização em preto e branco.

Srbek nasceu em 1974 no município de Belo Horizonte, é doutor em Educação, professor e roteirista de histórias em quadrinhos, tendo recebido diversos prêmios pelo seu trabalho com as HQs. O quadrinista sempre demonstrou grande interesse pelo universo dos quadrinhos, lançando sua primeira história em 1987, aos 12 anos. Entre 1996 e 1998, publicou duas revistas em quadrinhos: *Solar* e *Caliban*. Em 2011, assumiu a posição de editor de quadrinhos na Editora Nemo. Vale destacar que sua adaptação de *Dom Casmurro* foi a obra que inaugurou o selo de HQs da editora.

Dom Casmurro não foi a primeira obra machadiana adaptada por Srbek, pois, em 2002, ele publicou, junto com o ilustrador João Batista Melado, uma releitura de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, sendo essa outra produção machadiana revolucionária no universo literário, por também trazer técnicas narrativas inovadoras e profundas críticas sociais. A respeito dessa adaptação, Alessi e Alessi afirmam que

na história em quadrinhos o texto original do livro permanece, porém, o impacto visual da tradução é bem marcante. [...] constatamos que os autores da história em quadrinho tiveram muito cuidado para que a essência da obra original não se perdesse, e de certa forma, souberam aproveitar as particularidades dos quadrinhos, facilitando o acesso dos leitores a um texto mais erudito (2012, p. 144-145).

Essa familiaridade de Srbek com os textos de Machado de Assis contribuiu para a transposição da obra, ainda que cada processo seja único. Já o ilustrador José Aguiar nasceu em 1975, em Curitiba. Possui formação em Arte e Educação e é editor e roteirista de histórias em quadrinhos. Em 2016, lecionou cursos de quadrinhos em instituições de ensino superior e, em 2013, ministrou oficinas sobre HQs no Sesc Paço da Liberdade. Além de ensinar sobre a arte dos quadrinhos, Aguiar também atua na produção, sendo fundador e editor da editora independente Quadrinhofilia. Ele tem publicações internacionais e já recebeu prêmios por seus trabalhos, como o Troféu HQ Mix e o Prêmio Ângelo Agostini. Atualmente, publica tiras para o jornal *Gazeta do Povo*.

Em relação a adaptação, José Aguiar (2025) afirma que a produção da obra, inicialmente, era independente e organizada por Srbek, tendo como público-alvo adolescentes

e adultos. Posteriormente, a Editora Nemo, do Grupo Autêntica, na época recém-fundada, demonstrou interesse pela proposta e ofereceu suporte para a publicação, passando a contar com a participação de José Aguiar. Srbek foi o principal responsável pela concepção e desenvolvimento da HQ, orientando, por meio de *storyboard*, o trabalho de Aguiar quanto ao design e à composição de cada página, de forma a garantir que a adaptação não se distanciasse totalmente da obra adaptada (informação verbal).⁸

Os adaptadores não trazem nenhuma referência de como foi o processo de adaptação na sua HQ, entretanto, Srbek divulgou em seu site, *Mais Quadrinhos*, um *storyboard* utilizado por eles.

Figura 09 – *Storyboard* da adaptação de *Dom Casmurro* de Srbek e Aguiar



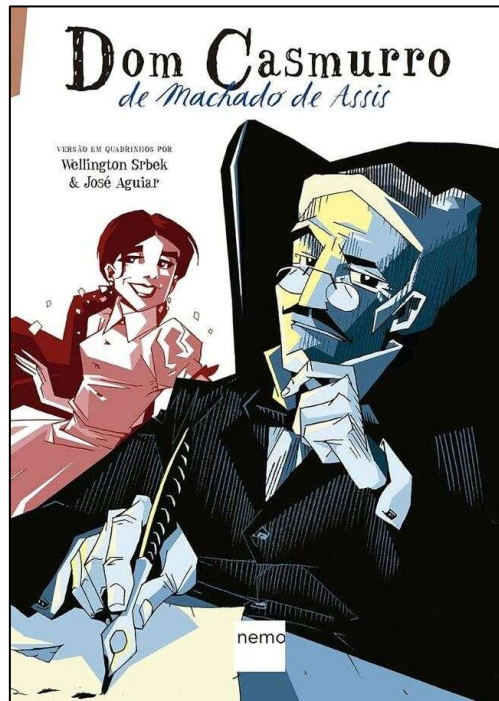
FONTE: SRBEK, Wellington. Dom Casmurro, roteiro (2). **Mais Quadrinhos (Blogspot)**. Belo Horizonte, 26 de fev. de 2010. Disponível em: <https://maisquadrinhos.blogspot.com/2010/02/dom-casmurro-roteiro-2.html>. Acesso em 06 out. 2021.

A utilização dessa técnica é interessante, pois, “em termos gerais, podemos dividir as aplicações da arte sequencial segundo duas funções gerais: instrução e entretenimento. As revistas de quadrinhos, as graphic novels, os manuais de instruções e os *storyboards* são os veículos mais comuns” (Eisner, 2010, p. 136). Assim, os *storyboards* funcionam como histórias em quadrinhos simplificadas, que guiam os passos dos adaptadores até a produção final da obra, utilizados principalmente “para instruir ou vender” (Eisner, 2010, p. 136), objetivos que também norteiam o trabalho dos adaptadores.

⁸ Informações fornecidas pelo ilustrador José Aguiar em 20/02/2025.

Para iniciar a análise dessa adaptação, destaca-se a capa como primeiro objeto de observação, uma vez que ela é o primeiro elemento a ser analisado, visto que “a capa de uma história em quadrinhos não tem como único objetivo ser um chamariz de venda. Ela deve ser também capaz de, em apenas uma ilustração, comunicar o conteúdo e a ideia que perpassa a obra” (Camello, 2017, p.91).

Figura 10 – Capa da adaptação de *Dom Casmurro* de Srbek e Aguiar



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011

É interessante como a capa da adaptação reporta ao capítulo II “Do livro” e remete à criação da obra, mostrando Bento em primeiro plano, com aparência envelhecida e semblante introspectivo, segurando uma pena com traços de tinta sobre uma folha, aludindo à escrita da obra. Essa ilustração sintetiza visualmente o início do livro adaptado: “agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão” (Assis, 2019, p. 14), destacando Bento como o autor de sua própria história e apresentando Capitu também como uma figura central, cujo envolvimento com ele se torna um dos principais motivos para a criação da obra.

Essa perspectiva evidencia que o processo de transposição envolve “[...] repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade” (Hutcheon, 2013, p. 229), visto que os recursos metalinguísticos, característicos da obra adaptada, em que o narrador fala sobre o processo de criação do próprio

texto, do ato de escrever, ou seja, a linguagem usando a linguagem, agora são reapresentados de forma diferente, por meio dos signos visuais. Isso enriquece o processo de adaptação, que Hutcheon (2013) defende como repetição com modificação.

Já Capitu aparece ao fundo, atrás de Bento, com uma colorização distinta (tom avermelhado, mas de forma mais apagada e esfumada em comparação a Bentinho), como se representasse uma lembrança do narrador, o que reforça o fato de a história ser escrita a partir das memórias de Bento: “há dessas reminiscências que não descansam antes que a pena ou a língua as publique” (Assis, 2019, p. 95). Vale ressaltar que o nome de Machado de Assis aparece em destaque junto ao título da obra, enquanto os nomes dos adaptadores têm menor destaque. Isso reflete uma das funções do processo adaptativo discutido por Hutcheon (2013), que pode envolver tanto interesses comerciais quanto a intenção de prestar homenagem ao autor original.

Contudo, o ilustrador teve maior liberdade na criação visual dos personagens e cenários, buscando referências em outras mídias para garantir que a formação imagética dos elementos estivesse alinhada com a época retratada. Segundo Aguiar (2025), esse foi um dos maiores desafios na produção da HQ, porque precisava construir visualmente um universo iconográfico que representasse os padrões do século XIX, desde os elementos mobiliários até os arquitetônicos. Um segundo desafio foi tentar manter a adaptação o mais fiel possível à narrativa original, respeitando os limites de páginas do formato escolhido. A esse respeito, Soares (2021, p. 43) afirma que

em *Dom Casmurro HQ* de Srbek (2017), foi possível preservar algumas características do texto machadiano. O enredo traz uma linguagem culta, repleta de ironias e metáforas. O roteiro da HQ retrata os sentimentos divergentes (sic) do narrador-personagem, o amor, a amizade, a traição, a insegurança, e o ciúme (sic), além da solidão e envelhecimento (sic) são temas que foram elencados por Srbek como na obra original (sic) (grifos da autora).

É interessante observar que, no final do livro, os adaptadores incluem uma pequena ilustração e a biografia de Machado de Assis junto às deles.

Figura 11 – Biografia de Machado e dos adaptadores na transposição feita por Srbek e Aguiar



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 79

A inclusão da foto e da biografia de Machado de Assis junto com as dos adaptadores, Wellington Srbek e José Aguiar, os coloca em uma linha de continuidade literária e artística com o autor-fonte. Isso evidencia que a obra parte do texto machadiano, mas também que eles não são apenas ilustradores, e sim contribuintes ativos na releitura desse clássico. Assim, “de maneira diversa, quando os roteiristas e quadrinistas captam e rescrevem o estilo original dialogando e negociando recursos artísticos com um autor do passado, eles se fazem notar e garantem sua participação na história da arte” (Barroso, 2013, p. 19). Na visão de Aguiar (2025) todo processo de adaptação implica na transposição entre mídias, cada uma com suas peculiaridades. Por isso, reconhece-se que uma adaptação deve incorporar novas nuances. Souza, Soares e Silva (2010, p. 7) afirmam que “mesmo sendo uma adaptação, essa versão, apresenta-se com uma profundidade no desenvolvimento da trama”.

Relativamente a isso, Aguiar (2025) relata que ele e Srbek tiveram um cuidado especial em manter o texto adaptado o mais íntegro possível, pois um dos objetivos da obra era comercializá-la como um produto paradigmático. Além disso, a adaptação também era destinada ao mercado direto, visando um público interessado em Machado de Assis e suas obras. Assim, para Cottet (2022, p. 91), nessa transposição

a linguagem oitocentista foi mantida original, entretanto, para a adaptação quadrinística uma seleção de textos foi realizada. Percebe-se a busca por manter uma ordem cronológica da história, evitando idas e vindas no tempo por meio de cortes dos trechos relacionados às lembranças de infância, trechos ou detalhes, como descrições de ambientes, roupas, móveis, fisionomias e as histórias dos personagens coadjuvantes que também são omitidas.

Essa perspectiva leva ao reconhecimento da tentativa de combinar a preservação dos trechos mais significativos da obra adaptada com a valorização dos recursos narrativos das histórias em quadrinhos. Assim, “apesar de os autores dos quadrinhos esclarecerem que o objetivo era de ser fiel ao romance — o que é improvável já que a quadrinização é uma releitura — não houve a tentativa de ‘modernizar’ os personagens, atualizá-los ou mesmo questioná-los” (Cottet, 2022, p. 144, grifos da autora). Essa tentativa de ser fiel ao texto adaptado reforça os interesses comerciais dos adaptadores, o que, em um processo de adaptação, pode acabar limitando seu potencial criativo.

No *Manual do professor*, elaborado por Wellington Srbek para Editora Nemo em 2018, o autor afirma que a HQ é uma fiel adaptação da obra machadiana, “mas que também explora as possibilidades oferecidas por uma forma de narrativa em que o diálogo entre palavras e desenhos cria uma dinâmica singular e incrivelmente atrativa para os jovens leitores e leitoras” (Srbek, 2018, p. 03). Srbek também comenta que a transposição teve como objetivo homenagear Machado de Assis por sua escrita de extrema qualidade, capaz de conduzir os leitores a diferentes interpretações.

Outro fato interessante discutido por Aguiar (2025), que dialoga diretamente com o propósito do processo de transição entre mídias, é o potencial de alcançar novos leitores. Não apenas os leitores de literatura, que seriam introduzidos ao novo gênero, as HQs, mas também os leitores habituais de quadrinhos, que teriam a oportunidade de se deparar com narrativas de estilos diferentes por meio de uma linguagem já familiar.

2.1 TRADUZINDO PARA OUTRA LINGUAGEM

No processo de transposição da narrativa de uma obra literária para os quadrinhos, o texto verbal precisa se moldar aos aspectos intrínsecos das HQs. Para isso, alguns métodos podem ser empregados a fim de adequar o texto ao novo gênero, como a supressão de cenas, a alteração na ordem dos fatos, a síntese de capítulos em poucas sequências de ilustrações, ou ainda a transformação de um parágrafo em uma série de ações narrativas. Tudo isso subordinado às escolhas do adaptador e à vinculação ao enredo da obra original.

Dessa forma,

as histórias em quadrinhos exigem um constante fluxo de escolhas em relação a imagens, ritmo, diálogo, composição, gesticulação e uma tonelada de outras coisas... e essas escolhas se dividem em cinco tipos básicos: escolha do momento, escolha do enquadramento, escolha das imagens, escolha das palavras, escolha do fluxo (McCloud, 2008, p. 9-10).

Na adaptação em quadrinhos produzida por Srbek e Aguiar, a essência do texto adaptado é preservada. Mesmo com a seleção e a síntese de trechos do romance original, nota-se um esforço evidente em manter a identidade literária de *Dom Casmurro*, o que se reflete, inclusive, na preservação da linguagem oitocentista utilizada por Machado de Assis. Isso vai ao encontro da orientação de McCloud sobre a “escolha das palavras: escolher palavras que acrescentem informações valiosas e que casem bem com as imagens que as rodeiam” (2008, p. 10). Exemplo disso é o Capítulo II – “Do livro”, em que Bentinho fala sobre sua vida e sobre como surgiu a ideia de escrever um livro.

Os amigos que me restam são de data recente; todos os antigos foram estudar a geologia dos campos santos. Quanto às amigas, algumas datam de quinze anos, outras de menos, e quase todas creem na mocidade. Duas ou três fariam crer nela aos outros, mas a língua que falam obriga muita vez a consultar os dicionários, e tal frequência é cansativa [...] Em verdade, pouco apareço e menos falo. Distrações raras. O mais do tempo é gasto em hortar, jardinar e ler; como bem e não durmo mal [...] Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro [...] pensei em fazer uma *História dos Subúrbios* [...] era obra modesta, mas exigia documentos e datas, como preliminares, tudo árido e longo [...] vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo. Eia, comecemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu (Assis, 2019, p. 15).

Na adaptação em quadrinhos, nota-se que o texto literário é preservado quase em sua totalidade. Isto é muito comum, pois é “preciso esclarecer que, durante a transposição do texto literário para a linguagem quadrinizada, há adaptações que mantêm praticamente intactos longos trechos do hipotexto” (Bitazi, 2016, p. 109).

Figura 12 – Preservação do texto-fonte



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 06

Isso atende aos objetivos dos adaptadores, que buscaram manter-se o mais “fiéis” possível ao texto machadiano, com o intuito de comercializá-lo para as escolas, reforçando também sua função educativa. Ao preservar a linguagem original, os adaptadores possibilitam que os leitores entrem em contato com o estilo do século XIX, ou seja, o estilo de Machado de Assis.

Outra justificativa para isso seria o fato de que “quanto maiores são as similaridades entre a adaptação em quadrinhos e o texto adaptado, maior é o efeito de reconhecimento e, aparentemente, maiores são as chances de êxito de uma adaptação” (Camello, 2017, p. 48). Mas, nesse ponto, adentra-se em uma questão delicada: ao tentar manter esse vínculo muito explícito, os adaptadores não podem se limitar a desenhar o que está escrito e a reproduzir o texto literário na íntegra. É preciso que os elementos próprios da obra adaptada sejam empregados, bem como aspectos de originalidade e criatividade.

Para Sousa e Soares (2021) o princípio da intertextualidade que permeia o processo de adaptação também consiste na recuperação de elementos da obra original, ao mesmo tempo em que permite a inserção de novos aspectos, provenientes do imaginário criativo do adaptador. Isso pode ser evidenciado na figura 12, considerando que é notável que os transpositores tiveram um cuidado ao selecionar os textos que seriam preservados, mas também inovaram ao trazer de forma diferenciada as referências intertextuais do livro original.

No texto literário, Machado de Assis faz referência a Homero em mais de um momento. No capítulo XLI, intitulado “A vaca de Homero”, Bentinho compara José Dias, por causa de seu comportamento afetado e protetor, à vaca homérica: “podia compará-lo aqui à vaca de Homero; andava e gemia em volta da cria que acabava de parir” (Assis, 2019, p. 98). Mais adiante, no capítulo CXXV, o narrador menciona também Camões e Homero novamente: “nem digas que nos faltam Homeros, pela causa apontada em Camões; não, senhor, faltam-nos, é certo, mas é porque os Príamos procuram a sombra e o silêncio” (Assis, 2019, p. 175). Na adaptação em quadrinhos, essas menções a Homero não aparecem no texto verbal, mas são sugeridas por meio da linguagem visual. Na figura 12, é possível observar os livros *Iliada* e *Camões* juntos em destaque sobre uma mesa, indicando visualmente as referências culturais do narrador. Essa solução gráfica substitui a citação direta pelo símbolo visual, demonstrando como a adaptação preserva o espírito do texto original por meio de recursos próprios da linguagem dos quadrinhos.

Essa escolha revela uma concepção de adaptação que ultrapassa a simples transposição de trechos literais, valorizando o potencial expressivo da imagem como meio de significação autônoma. Ao converter a intertextualidade verbal em referência visual, os adaptadores ampliam o diálogo entre literatura e quadrinhos, mostrando que a “fidelidade” à obra machadiana pode se manifestar não pela repetição literal, mas pela recriação simbólica.

O livro adaptado é composto por 148 capítulos, enquanto a adaptação é dividida em 20 partes. Chama a atenção o fato de que essas “partes” recebem o nome dos capítulos centrais da obra original. Percebe-se que os adaptadores preservaram os títulos dos capítulos que concentram os eventos mais significativos ou simbólicos do romance. Isso permite que os leitores reconheçam mais claramente o momento da narrativa adaptada, funcionando como uma ponte direta entre as duas obras. Nesse sentido, “para que uma adaptação seja experienciada como adaptação, o reconhecimento da história tem de ser possível: certa fidelidade ao copiar é fundamental, de fato, justamente por causa das mudanças entre as mídias e os contextos” (Hutcheon, 2013, p. 223). Essa escolha demonstra uma preocupação dos adaptadores em equilibrar “fidelidade” e recriação. Ao conservar os títulos mais emblemáticos, eles não apenas

sinalizam respeito ao texto machadiano, mas também guiam o leitor na experiência de reconhecimento, uma espécie de ancoragem no universo original. Ao mesmo tempo, ao reduzir o número de capítulos, promovem uma reestruturação narrativa que imprime ritmo e coerência à linguagem dos quadrinhos. Assim, a adaptação reafirma sua autonomia estética sem romper o vínculo de identidade com a obra adaptada.

Para reduzir a quantidade de capítulos, os adaptadores excluíram alguns e incorporaram trechos de outros às partes selecionadas. Essa integração pode ser observada logo no início, quando, na parte 3 da adaptação, intitulada “A denúncia” (homônima ao capítulo III da obra original), José Dias compartilha com D. Glória, prima Justina e tio Cosme suas suspeitas sobre o relacionamento entre Bentinho e Capitu, o que poderia interferir no cumprimento da promessa feita pela mãe do narrador. No entanto, enquanto na adaptação o motivo da promessa é apresentado logo no início ao leitor, no texto literário isso só ocorre no capítulo XI, intitulado “A promessa”.

Figura 13 – Antecipação dos fatos



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 08

É interessante que esse fato seja apresentado logo no início, tendo em vista que, ao antecipá-lo, os autores da adaptação situam o leitor desde o princípio sobre o motivo pelo qual Bentinho estava destinado a ser padre. Outra antecipação ou integração relevante ocorre nos capítulos que descrevem os personagens. Enquanto Machado de Assis dedica um capítulo específico para apresentar cada personagem secundário, como os capítulo V (“O agregado”), capítulo VI (“Tio Cosme”) e capítulo VII (“D. Glória”), a adaptação incorpora todas essas descrições já na parte 3, condensando as informações em um único momento da narrativa.

Figura 14 – Antecipação da descrição do tio Cosme



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 08

Figura 15 – Antecipação da descrição de D. Glória



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 09

Figura 16 – Antecipação da descrição de José Dias



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 10

Essa antecipação dos fatos é característica do processo de adaptação, especialmente em quadrinhos, cuja estrutura limita a narração detalhada devido ao número reduzido de páginas e quadros. A escolha dos adaptadores em apresentar antecipadamente o motivo da promessa e os personagens demonstra compreensão das especificidades dos quadrinhos, condensando os acontecimentos sem prejudicar a coerência narrativa. Tal decisão reforça uma leitura interpretativa do texto adaptado, que privilegia a funcionalidade visual e o impacto imediato da cena, aspectos fundamentais à linguagem dos quadrinhos.

Essas incorporações de capítulos dentro das partes ocorrem ao longo de toda a narrativa da HQ, funcionando como uma forma de síntese. Outro exemplo é a parte 4, intitulada “Capitu”, que narra o encontro de Bento e Capitu no quintal da casa da moça, a inscrição dos nomes deles no muro e a apresentação dos pais da menina. Nessa parte, são incorporados seis capítulos do livro adaptado: Capítulo XI (“A Promessa”), Capítulo XII (“a Varanda”), Capítulo XIII (“Capitu”), Capítulo XIV (“A Inscrição”), Capítulo XV (“Outra Voz Repentina”) e Capítulo XVI (“O Administrador Interino”).

McCloud (2008) defende que, na composição das cenas gráficas das HQs, é necessário escolher o momento a ser representado. Ou seja, o adaptador precisa decidir quais eventos narrativos devem ser mantidos e quais devem ser retirados, pois o sucesso da adaptação depende

dessas escolhas. Na adaptação em quadrinhos produzida por Srbek e Aguiar, os capítulos de reflexão do narrador, que não contribuem diretamente para a narração dos fatos foram omitidos, como os capítulos IX (“A ópera”) e X (“Aceito a teoria”).

Diversos capítulos foram suprimidos na adaptação, o que evidencia um processo de condensação significativo da narrativa. Entre eles, destacam-se “Mil padre-nossos e mil ave-marias” (XX) e “Prima Justina” (XXI), que tratam das promessas de Bentinho e de sua relação com a prima, além de “O Santíssimo” (XXX), centrado na procissão com José Dias e Pádua. Também foram retirados “Capitu refletindo” (XLII) e “O primeiro filho” (XLIV), capítulos que aprofundam o caráter reflexivo da personagem e revelam tensões afetivas entre o casal. A exclusão desses trechos indica uma seleção voltada à manutenção do enredo principal, em detrimento de passagens mais introspectivas ou secundárias.

A supressão ou condensação de alguns capítulos centrados em personagens secundárias, ou que apresentam fatos paralelos à narrativa principal, pode ser interpretada como uma estratégia de redirecionamento do foco da leitura para a história da suposta traição. Como se observa, “as HQs mostram apenas os momentos-chave de seu enredo” (Oliveira, 2010, p. 77). Assim, devido ao número reduzido de páginas, a história precisa ser sintetizada para que os fatos sejam narrados de forma clara. A respeito dos cortes, Srbek diz que:

não haveria sentido, na adaptação de um romance, por exemplo, manter todas as palavras do livro original. Afinal, muito do texto de um romance são descrições de cenários e personagens, o que na adaptação para um meio visual (como os quadrinhos) pode ser transposto para as imagens. O mesmo vale para algumas ações, que não precisam ser descritas em texto, podendo ser representadas através da sequência narrativa de quadros. Além disso, as legendas de texto cumprem o papel de contextualização e definição, enquanto os balões de fala possibilitam a dinâmica direta nos diálogos de personagens (2018, p. 08).

Entretanto, certos capítulos apagados trazem elementos relevantes para a construção da narrativa, como detalhes sutis sobre o comportamento de Capitu, que Bento utiliza para tentar convencer o leitor de que a moça possui um caráter ambíguo. Um exemplo disso está no capítulo XLIV (“O primeiro filho”), em que Capitu pergunta a Bento quem ele escolheria entre ela e sua mãe, momento em que ele a descreve da seguinte forma: “olhou para mim, mas de um modo que me fez lembrar a definição de José Dias, oblíquo e dissimulado; levantou o olhar, sem levantar os olhos” (Assis, 2019, p. 76). Quando a adaptação escolhe apagar essa cena, ela deixa de fora um dos primeiros sinais que servem como ponto de partida para as desconfianças que Bento alimentará ao longo da narrativa.

Outro exemplo significativo são as cenas dos beijos, narradas por Bento como evidência da suposta duplicidade de Capitu. Destaca-se a do segundo beijo, em que o narrador atribui

intenções ambíguas à jovem: “Capitu, antes que o pai acabasse de entrar, fez um gesto inesperado, pousou a boca na minha boca, e deu de vontade o que estava a recusar à força. Repito, a alma é cheia de mistérios” (Assis, 2019, p. 67). O gesto calculado de Capitu reforça sua imagem de personagem enigmática e racional, cuja conduta suscita insegurança em Bentinho. A ausência dessa cena na adaptação reduz a complexidade psicológica da personagem, atenuando o jogo de ambiguidade que Machado constrói entre desejo, controle e mistério. Assim, pode-se dizer que a transposição privilegia o avanço narrativo em detrimento das nuances que definem o caráter de Capitu no romance.

Voltando às escolhas realizadas na produção das histórias em quadrinhos, McCloud (2008) destaca que as transições entre quadros são empregadas de forma estratégica para orientar a leitura e intensificar os efeitos narrativos. Na adaptação, Srbek e Aguiar utilizam com frequência as transições de momento a momento, que “são úteis para retardar a ação, aumentando o suspense, capturando pequenas mudanças e criando um movimento cinematográfico na página” (McCloud, 2008, p. 16). Esse recurso é visível, por exemplo, na sequência em que Bento corre para a casa de Capitu, momento em que a fragmentação dos quadros reforça a tensão e o ritmo da cena.

Figura 17 – Transição de momento a momento



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 11

A transição de momento a momento é empregada para evidenciar pequenas variações na ação de Bento, produzindo um ritmo contínuo que remete à fluidez cinematográfica. Cada quadro captura um fragmento do movimento, permitindo ao leitor acompanhar visualmente Bento em plena corrida e a tensão do personagem. A ampliação dessa sequência, que ocupa uma página inteira, e o uso de diferentes enquadramentos e ângulos reforçam o estado emocional de inquietação do narrador.

Essa escolha demonstra como os adaptadores exploram conscientemente os recursos visuais do gênero para intensificar o drama interno de Bento, confirmando que “o artista deve ter liberdade para aumentar uma sequência de quadrinhos, para criar um timing que reforce a intenção do roteiro” (Eisner, 2010, p. 133). Geralmente, para simbolizar a ideia de movimento nas histórias em quadrinhos, os quadrinistas lançam mão das linhas cinéticas. Entretanto, observa-se que Srbek e Aguiar optaram por “[...] vários quadros interligados, onde uma figura em movimento é imposta sobre um cenário contínuo” (McCloud, 2005, p. 115). Assim, a página está dividida em vários quadros que seguem a ação do personagem, ao mesmo tempo em que a narrativa visual conecta esses quadros, criando uma continuidade temporal e espacial.

Verifica-se também que na adaptação de *Dom Casmurro*, os adaptadores optaram por um dos formatos mais comuns de balão de fala: o de traçado reto. No entanto, Srbek e Aguiar exploram os recursos das histórias em quadrinhos para distinguir visualmente falas e pensamentos. Um elemento que se destaca nessa ilustração é o balão de pensamento, presente no primeiro quadrinho. De acordo com Ramos (2012), esse tipo de balão possui contorno ondulado, semelhante a uma nuvem. Na adaptação, ele é utilizado para representar os pensamentos de Bento, que revive falas ouvidas no passado, em contraste com a fala do narrador, Dom Casmurro, já em sua maturidade.

Contudo, os adaptadores também utilizaram a transição de momento a momento para intensificar cenas de impacto emocional vivenciadas pelos personagens, como pode ser verificado na passagem em que Bento, ao saber que sua mãe estava doente, pensa que, se ela morresse, estaria livre da promessa. Na figura abaixo, são notáveis mudanças sutis nas expressões faciais e nas posturas do narrador ao longo dos quadros, que vão desde a apreensão e medo até a aceitação e um misto de remorso e resignação. Cada quadro captura um instante específico do seu estado psicológico, que permite ao leitor sentir a angústia crescente e o peso da situação.

Figura 18 – Transição de momento a momento na intensificação de emoções



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 38

Essa construção visual contribui para evidenciar a complexidade emocional de Bento, pois transforma em imagem o conflito moral que o consome e revela o contraste entre o afeto e o egoísmo que coexistem em sua consciência. O recurso gráfico, portanto, reforça a profundidade psicológica do personagem e amplia a carga dramática da cena, traduzindo com eficácia o texto adaptado.

Outra forma de transição entre quadros, utilizadas pelos adaptadores, consiste na transição sujeito a sujeito que são empregadas “para levar a história adiante alternando os ângulos para dirigir a atenção do leitor conforme o necessário” (McCloud, 2008, p. 16).

Figura 19 – Transição sujeito a sujeito



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 36

Na cena, observa-se o mesmo sujeito (Bento) representado em dois momentos distintos da narrativa: no seminário, relatando sua vivência religiosa, e no quintal de Capitu, durante as visitas à família. O foco permanece no mesmo personagem, mas em situações e tempos diferentes. Ainda segundo o autor, as transições entre quadros podem ser empregadas simultaneamente, uma vez que, nessa cena, também são utilizados os saltos de cena a cena, que “podem ajudar a contar uma história em extensões diferentes, permitindo, ainda assim, diversos intervalos de tempo e uma variedade de locais. Olhe bem para suas histórias, e você descobrirá que pode cortar muita coisa” (McCloud, 2008, p. 17). Essa combinação de transições reforça a fluidez temporal da narrativa.

Entretanto, é notável que os adaptadores utilizaram poucas transições que aceleram o ritmo da história, pois preferiram focar na integração entre os capítulos e na supressão de fatos. Por fim, outra transição utilizada pelos adaptadores para apresentar as ações do texto literário é a de aspecto a aspecto que segundo McCloud (2008) é utilizada para parar o tempo e permitir que o olhar do leitor vagueie pela página.

Figura 20 – Transição aspecto a aspecto



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 04

A figura narra sobre a origem do título do livro, os elementos presentes nos requadros não avançam a ação de forma significativa, mas, sim, apresentam diferentes aspectos do mesmo momento, ajudando a construir o clima introspectivo e irônico com o qual o narrador explica a origem do título *Dom Casmurro*. Srbek e Aguiar optaram por mostrar detalhes (mão, palavras etc.) do que em movimentar a narrativa. As transições entre quadros, especialmente as de aspecto a aspecto, cumprem aqui a função de desacelerar o ritmo e direcionar o olhar do leitor

para elementos significativos da cena. Esse recurso valoriza o clima e a atmosfera do momento retratado, permitindo que o leitor experimente a pausa e a contemplação que caracterizam o tom introspectivo da obra.

Contudo, em relação a dúvida sobre a fidelidade conjugal, é possível afirmar que o tom acusatório de Bento é intensificado na adaptação, uma vez que as ilustrações apresentam uma Capitu frequentemente associada a comportamentos ambíguos. Assim, aquilo que antes era apenas sugerido pela narrativa de Bento passa a ser diretamente visualizado pelos leitores. Isso pode ser observado na cena em que o narrador relata a troca de olhares entre Capitu e um cavalheiro que passava pela rua.



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 42

A ilustração representa fielmente o que é descrito no trecho da obra original: “o cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado, o lado de Capitu, e olhou para Capitu, e Capitu para ele; o cavalo andava, a cabeça do homem deixava-se ir voltando para trás” (Assis, 2019, p. 115). Essa imagem também apresenta uma combinação entre texto e imagem que se enquadra na categoria específica da dupla, em que “palavras e imagens transmitem aproximadamente a mesma mensagem” (McCloud, 2008, p. 130). Ao destacar visualmente a expressão facial de Capitu, o quadrinho acaba por reforçar o tom acusatório presente na narração de Bento.

O leve sorriso da personagem, somado ao olhar direcionado ao homem, pode ser interpretado como um indício visual da suposta “dissimulação”, conforme a ótica desconfiada do narrador. Nesse enquadramento, a maneira como Capitu é representada sugere, ainda que sutilmente, um possível interesse da personagem pelo cavaleiro, ou, ao menos, assim o olhar de Bento conduz o leitor a interpretar. Dessa forma, a imagem, ainda que condizente com o texto, intensifica a ambiguidade que cerca a personagem.

Além disso, ao longo da narrativa, os adaptadores acrescentam outros pequenos detalhes que carregam forte carga simbólica em relação à possível traição, reforçando e dando suporte à teoria do narrador.

Figura 22 – Na memória de um ciumento



Fonte: Srbeek; Aguiar, 2011, p. 67

Nas imagens (primeiro e último quadro), Capitu e Escobar aparecem conversando ao fundo, a forma como os dois estão posicionados, próximos e aparentemente envolvidos em uma conversa particular, chama atenção para a intimidade entre eles. Dessa forma, as ilustrações atuam como um reforço visual da sua teoria. Ao transformar insinuações literárias em cenas visuais, a adaptação convida o leitor a dar mais crédito às desconfianças de Bento, mesmo que de modo inconsciente.

Desse modo, a adaptação não apenas traduz o ciúme de Bento, mas o amplia visualmente, conduzindo o leitor a compartilhar de suas suspeitas. Ao tornar visível o que, no romance, permanece apenas sugerido pelo olhar desconfiado do narrador, os adaptadores constroem uma leitura que intensifica a ambiguidade entre realidade e imaginação. Essa escolha reforça o poder da linguagem visual de reinterpretar a subjetividade machadiana, evidenciando como cada quadro pode transformar a dúvida em imagem e a sugestão em evidência.

2.2 ENTRE LINHAS E TRAÇOS: AS RELAÇÕES ENTRE O SIGNO VERBAL E O PICTÓRICO

A relação entre imagem e texto na adaptação em quadrinhos configura-se como um dos fatores mais relevantes no processo de transposição, uma vez que as ilustrações constituem o principal recurso narrativo das HQs, já que “o que na narrativa literária se apreende após a leitura de uma página, na descrição gráfica consegue-se ‘ver’” (Fontenele de Paula, 2015, p. 10, grifos da autora).

Contudo, o texto verbal também exerce papel fundamental na adaptação, pois, segundo Eisner (2010), as palavras funcionam como imagens, uma vez que “as letras de um alfabeto escrito, quando executadas num estilo particular, contribuem para o sentido. Nesse aspecto, não diferem da palavra falada, que é afetada pelas mudanças de inflexão e nível sonoro” (Eisner, 2010, p. 14). Na narrativa adaptada, o texto verbal atua como marca temporal, distinguindo dois momentos da narrativa: o narrador, Dom Casmurro, que relata os acontecimentos na velhice (representando o presente da narrativa), e Bentinho jovem, que vivencia os fatos narrados (representando o passado).

Figura 23 – O texto verbal como marcação temporal



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 29

Tal uso revela uma escolha estética consciente, que integra palavra e imagem de modo a preservar a complexidade temporal do romance, demonstrando como o discurso visual pode assumir funções narrativas tradicionalmente associadas ao texto literário. Assim, observa-se uma diferenciação visual entre o narrador e os personagens. As falas do primeiro aparecem em caixa baixa, sinalizando o tempo presente da narrativa, isto é, o momento em que Dom Casmurro relata os acontecimentos. Já as falas dos personagens surgem nos balões de fala e são apresentadas em caixa alta, indicando o tempo passado, correspondente ao momento em que os fatos são vivenciados por Bentinho.

Essa perspectiva de que a escolha e a disposição das letras e palavras também são importantes recursos visuais é defendida por Eisner (2010) e Ramos (2012), uma vez que tais elementos podem transmitir emoções, intensificar significados e influenciar na interpretação, assim como a entonação o faz na fala. Isso pode ser visto na cena em que Dom Casmurro narra sobre a origem do seu apelido:

Figura 24 – O texto verbal como recurso visual



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 04

Na imagem, é possível observar que a palavra “Dom” se repete várias vezes, em tipografias distintas, com tamanhos e posições variadas. A forma visual da palavra ganha um peso expressivo que ultrapassa o conteúdo verbal, reforçando a força do apelido, que se espalhou com facilidade pela sociedade. Isso também é evidenciado pelo fato da palavra saltar das páginas de um jornal (principal meio de comunicação da sociedade oitocentista) e

extrapolar as margens da página, destacando o modo irônico como o apelido era usado para ridicularizar o narrador.

Do ponto de vista gráfico, essa repetição tipográfica assume papel fundamental na narrativa visual, na medida em que transforma a palavra em imagem, conferindo-lhe materialidade e movimento. A variação de tamanhos e fontes cria um efeito de dispersão e ruído, que traduz visualmente a difusão social do apelido e a perda de controle do narrador sobre ele. Assim, o elemento gráfico não apenas complementa o texto, mas também participa ativamente da construção do sentido e da ironia presentes na obra.

Como o próprio título sugere, as histórias em quadrinhos são constituídas por quadros (geralmente retângulos) organizados com o objetivo de narrar e é a partir da junção de dois ou mais quadros que se revela o movimento da história. Nesse contexto, “o formato (ou ausência) do requadro pode se tornar parte da história em si. Ele pode expressar algo sobre a dimensão do som e do clima emocional em que ocorre a ação, assim como contribuir para a atmosfera da página como um todo” (Eisner, 2010, p. 46). Na adaptação de Srbek e Aguiar, é possível verificar que eles não se limitaram ao modelo tradicional de quadros, trazendo novos formatos narrativos que conferem um aspecto mais moderno à HQ, além de acrescentarem significados à trama por meio dos recursos próprios do texto adaptativo.

Figura 25 – Os requadros e seus efeitos visuais



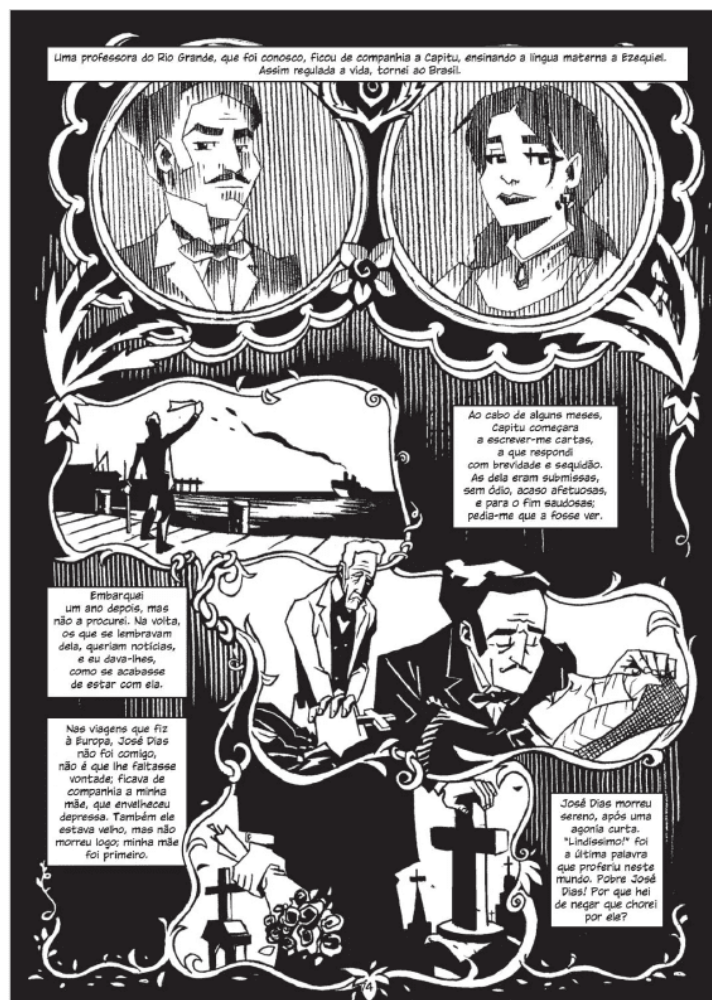
Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 72

Assim, os quadros são formados por linhas diagonais, com ângulos irregulares, que se encaixam como peças de um quebra-cabeça. O interessante é que essas molduras também reagem à intensidade emocional dos personagens, pois os momentos em que os adaptadores escolheram empregar esses quadros irregulares são os de maiores tensões, como na cena acima, em que Bento, após pensar em suicidar-se, cogita dar o veneno para Ezequiel e depois afirma para o menino que não é seu pai.

Essa quebra de simetria nos quadros não apenas intensifica o drama da cena, mas também traduz visualmente o desequilíbrio interno do narrador. As linhas diagonais e ângulos irregulares rompem a estabilidade da composição, criando um efeito de instabilidade, que reflete o conflito psicológico e moral vivido pelo personagem. Desse modo, a estrutura gráfica atua como extensão do estado emocional, reforçando a dimensão expressiva da narrativa visual.

Outra quebra do modelo tradicional das histórias em quadrinhos ocorre na cena em que Bento narra os acontecimentos posteriores à viagem de Capitu e Ezequiel:

Figura 26 – Memórias emolduradas



Na imagem, é possível observar a ausência dos requadros convencionais. As cenas são dispostas dentro de molduras curvas e decoradas, que se assemelham a porta-retratos e a desenhos feitos à mão, o que reforça o caráter memorialista da narrativa de Bentinho. Além desse aspecto nostálgico, essas molduras apresentam recortes de tempo diferentes: a viagem de Capitu e seu filho, as cartas que ela enviava ao narrador, as viagens que Bento fazia para enganar os familiares e a sociedade, e a morte de José Dias e de Dona Glória.

A utilização dessas bordas que se assemelham a desenhos feitos à mão, segundo Ramos (2012), também está relacionada ao tempo. Assim, “a borda reta do quadrinho significava o tempo presente da história, o momento da narração; a vinheta com desenhos nas laterais indicava uma ação do passado, lembrada por algum dos personagens” (Ramos, 2012, p. 103). Na adaptação, esse recurso gráfico adquire função expressiva, tendo em vista que expressa a natureza fragmentada da memória de Bento e evidencia que cada moldura corresponde a um acontecimento distinto. Nota-se que o cuidado e a criatividade de Srbek e Aguiar na escolha de cada traço e moldura não apenas organizam a narrativa visual, mas acrescentam camadas de significado ao texto, reforçando o caráter memorialístico e subjetivo da história.

A utilização das vinhetas como recurso memorialista, conforme defendido por Ramos (2012), pode ser observada com mais clareza na cena em que Bento recorda uma conversa com o pai de Sancha sobre Capitu.

Figura 27 – Requadros da memória



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 50

A imagem mostra Capitu no pensamento de Bento, ou seja, ele está se lembrando de como ela havia mudado ao crescer. As bordas desenhadas ao redor dos quadrinhos indicam que essa cena não está acontecendo no presente da história, como aponta Ramos (2012), mas, sim, evocada por meio da memória do narrador, já que a personagem já havia deixado a sala em que ambos estavam. Ao fugir do formato tradicional, o enquadramento contribui para essa sensação de distanciamento temporal, pois “nós estamos tão acostumados ao retângulo padrão, que um quadro sem contorno pode assumir uma qualidade atemporal” (McCloud, 2005, p. 102). Outro afastamento da estrutura convencional das histórias em quadrinhos ocorre na Parte 15 da adaptação, quando Bento relata o desgosto por ainda não ter tido um filho e comenta o fato de Escobar já ter uma filha.

Figura 28 – Quadros de uma vida ideal



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 59

As imagens que apresentam os casais são dispostas como se fossem retratos antigos, o que reforça o caráter memorialista da narrativa. Essa escolha estética remete à ideia de lembranças fixadas no tempo, como em um álbum de fotografias. Além disso, evidencia-se um contraste claro entre as duas famílias: na ilustração de Bento e Capitu, ele aparece com uma

expressão facial fechada, o que reforça seu desagrado pela ausência de um filho, enquanto Escobar, Sancha e a filha simbolizam uma família feliz.

A estética dos “retratos” funciona como recurso interpretativo, fixando as lembranças no tempo e transmitindo simbolicamente o olhar do narrador sobre suas próprias frustrações e sobre a felicidade alheia. Esse efeito é ampliado pela disposição de Bento e Escobar conversando em um plano mais direto, com o narrador olhando para cima, como se contemplasse essas “fotografias”: o gesto sutil reforça seu caráter introspectivo e amargurado e estabelece uma ponte entre o presente da narrativa e o passado lembrado. Ao situar os personagens parcialmente fora dos quadros, a adaptação diferencia acontecimentos concretos de lembranças, demonstrando como recursos visuais são combinados para aprofundar o conflito psicológico do protagonista e intensificar o caráter memorialístico da obra.

Essa modificação dos requadros acontece também de outra forma, com a presença e a ausência das linhas de contorno na mesma página:

Figura 29 – Quadros sem linha demarcatória



Fonte: Srbeek; Aguiar, 2011, p. 21

A cena acima narra a conversa entre Bento e José Dias, na qual o narrador pede a ajuda do agregado para não se tornar padre. A ausência das linhas de contorno cria uma experiência mais dinâmica e moderna para a HQ, visto que, segundo Vergueiro (2020), a utilização desses requadros com diferentes formatos e tamanhos contribui para romper com a monotonia visual.

Além disso, chama a atenção a alternância entre a presença e a ausência de cenários. Essa variação proporciona pausas visuais que oferecem ao leitor momentos de descanso, permitindo-lhe concentrar-se mais profundamente no teor da conversa entre os personagens.

Cumprе acrescentar que “os quadrinhos possibilitam a percepção de uma série de elementos, como distância, proporção e volume” (Ramos, 2012, p. 136). O enquadramento das imagens funciona de forma parecida com a do cinema ou da fotografia. Os planos referem-se a outra “escolha” do processo de quadrinização discutida por McCloud (2008), que consiste na “escolha do enquadramento: escolher a distância e o ângulo corretos para ver esses momentos e onde cortá-los” (McCloud, 2008, p. 10). Esse procedimento se relaciona à perspectiva abordada por Eisner (2010), na qual o adaptador define como apresentar os atos narrativos, posicionar personagens, objetos e cenários e direcionar a percepção do leitor.

No plano geral ou panorâmico “vê-se a figura humana por completo. Na prática, ele é amplo o bastante para englobar o cenário e os personagens representados” (Ramos, 2012, p. 137). Essa forma de enquadramento foi utilizada em diversos momentos, na maioria das vezes, para situar o leitor quanto à mudança de espaço entre uma cena e outra. Isso pode ser verificado na cena em que José Dias visita Bento no seminário.

Figura 30 – Plano geral ou panorâmico



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 52

Figura 31 – Plano geral ou panorâmico na mudança de cenários



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 53

É notável que, na figura 30, que antecede a figura 31, mesmo com a ausência de um cenário definido, Bento e Escobar estavam tendo uma conversa na casa do narrador. Entretanto, para evidenciar ao leitor que a ação narrativa havia mudado, os adaptadores utilizaram o plano geral, apresentando um novo cenário: o quarto do seminário de Bento. A utilização do mesmo plano se repete no segundo requadro da figura 30, em que há apenas a representação do espaço para onde o narrador e o agregado planejavam viajar.

Na figura 30, também é empregado o plano médio ou aproximado, em que os personagens aparecem “da cintura para cima. Há reforço nos traços do rosto do personagem. É a partir desse plano que ficam mais evidentes os recursos de expressão facial. É muito usado para diálogos” (Ramos, 2012, p. 139), como no primeiro requadro da figura, em que Bento e Escobar aparecem conversando sobre as habilidades matemáticas do segundo.

Essa forma de percepção visual é utilizada em grande parte da adaptação, principalmente nas cenas que evidenciam os momentos de conversa entre os personagens, como se percebe na cena em que Bento vai falar com Capitu após ouvir a conversa de sua mãe com José Dias, tio Cosme e prima Justina sobre seu relacionamento com ela.

Figura 32 – Emprego de distintos enquadramentos



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 13

A utilização desse plano é bastante recorrente em adaptações em quadrinhos de textos literários, pois facilita a leitura das expressões faciais, o que é essencial na transposição de obras

literárias, em que a subjetividade dos personagens é, muitas vezes, revelada por meio da narração ou do discurso indireto livre. Além disso, essa forma de enquadramento permite maior focalização na interação verbal que ocorre entre os personagens.

Nessa ilustração, há também o emprego de outros planos, como o plano americano, que “mostra dos joelhos para cima” (Ramos, 2012, p. 138). Esse plano (terceiro quadrinho) evidencia o movimento da corrida e a expressão de Capitu, que corre para apagar a inscrição no muro. Já no quarto quadrinho, o plano utilizado é o *close-up*, empregado para dar atenção a “detalhes do rosto ou de objetos” (Ramos, 2012, p. 140). Na cena, o foco destaca parte do muro onde o nome dos personagens está riscado.

Esse plano volta a se repetir no último quadrinho, que foca exclusivamente nas bocas de Bento e Capitu, suprimindo o restante do rosto e do corpo dos personagens. Esse enquadramento direciona o olhar do leitor para o gesto potencial, sugerindo sensualidade e erotismo. A escolha desse foco e da ilustração sensual é interessante, pois o texto atribui a Capitu uma aura quase religiosa ao compará-la a um altar, mas a imagem traz uma forte carga simbólica de desejo.

Outra forma de enquadramento utilizada é o primeiro plano, que, segundo Ramos (2012), serve para evidenciar as expressões faciais dos personagens. Assim, ele foi empregado, na figura, para destacar a troca de olhares e os sentimentos implícitos entre o casal. Na adaptação de textos literários para quadrinhos, a utilização de múltiplos planos é fundamental para enriquecer a experiência visual do leitor. Ao dividir a narrativa em diferentes camadas visuais, o adaptador consegue destacar detalhes importantes, especialmente em uma narrativa como *Dom Casmurro*, que apresenta elementos importantes, como os olhos de ressaca de Capitu.

Figura 33 – *Close-up* dos olhos de Capitu



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 24

Na transposição, sempre que são mencionados os olhos de Capitu, os adaptadores inserem, por meio de *close-up*, uma ilustração dos olhos da personagem. É interessante como eles os destacam em grande escala, permitindo que o leitor absorva a descrição poética de Machado de Assis de maneira visualmente impactante, ao mesmo tempo em que evidenciam suas particularidades por meio de traços marcantes. Como recomenda McCloud, ao afirmar ser essencial “destacar as qualidades exclusivas dos personagens dando-lhes um par de olhos único e facilmente reconhecível” (2008, p. 72). O olhar da personagem ganha vida, prendendo a atenção do leitor. Com traços e sombras marcantes, os adaptadores evidenciam a profundidade e o mistério do olhar de Capitu, tão enfatizados por Bento. Dessa forma, “a obra original continua sendo reescrita, retrabalhada, traduzida e retraduzida, de acordo com o olhar, as impressões, as características, virtudes e limitações de seu quadrinista, que, ao revisita-la, amplia suas possibilidades de leitura” (Barroso, 2013, p. 21).

Esses múltiplos enquadramentos utilizados por Srbek e Aguiar também servem para guiar o olhar do leitor e enfatizar a dinâmica das ações e emoções presentes nas cenas. Essa técnica possibilita uma leitura mais envolvente, já que cada plano pode representar perspectivas distintas, mudanças de foco ou até mesmo o ritmo da história. Contudo, é possível criar histórias em quadrinhos sem a presença de palavras, ou seja, apenas com imagens. Nesse caso, é necessário cuidado para que a narrativa seja clara e coesa. Ainda assim, é a combinação entre imagem e texto que confere vida e dinamismo à história, pois ambas colaboram na construção do enredo. Eisner (2010) aponta que a separação entre texto e imagem, comum nos quadrinhos modernos, afeta diretamente a estética da obra, sugerindo que essa divisão pode comprometer a unidade narrativa. A criação de HQs eficazes exige a harmonia entre linguagem verbal e visual (quando ambas forem empregadas), em que cada componente contribua para a totalidade da experiência do leitor.

Na adaptação produzida por Srbek e Aguiar, observa-se que todas as ilustrações são acompanhadas de texto. Essa escolha evidencia uma abordagem que busca ser o mais “fiel” possível à obra original de Machado de Assis, priorizando a linguagem verbal como fio condutor da narrativa, enquanto a imagem atua como um suporte que complementa e amplia os sentidos propostos pelo texto. Isso reforça o fato de que a “forma muda com a adaptação [...]; [mas] o conteúdo persiste” (Hutcheon, 2013, p. 32). Dessa forma, a linguagem dos quadrinhos combina texto e imagem, permitindo que o leitor compreenda rapidamente cenas que, no texto literário, exigiriam descrições mais longas, como quando Bento imagina o imperador pedindo à mãe que desistisse da ideia de fazê-lo padre.

Figura 34 – Síntese visual dos fatos narrativos



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 22

Na obra adaptada, essa cena é narrada ao longo de um capítulo (aproximadamente uma página), enquanto, na adaptação, esse evento narrativo é sintetizado em apenas um quadro. Essa síntese não apenas agiliza a leitura, mas também permite uma interpretação visual rica, traduzindo o texto verbal em códigos visuais que preservam a essência do enredo. No entanto, na adaptação produzida por Srbek e Aguiar, os autores não exploraram completamente essa síntese visual de vários capítulos, optando por manter a estrutura textual mais próxima da obra original.

McCloud (2008) identifica categorias de combinação entre palavras e imagens. Na adaptação de *Dom Casmurro*, observa-se a combinação específica, em que “as palavras proporcionam tudo o que você precisa saber, enquanto as imagens ilustram aspectos da cena que está sendo descrita” (McCloud, 2008b, p. 138). Esse recurso permite maior liberdade aos quadrinistas, já que o texto atua como principal narrador, como se evidencia na representação abaixo.

Figura 35 – Combinação entre palavras e imagens



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 04

Na figura, o texto verbal assume papel central na narrativa, enquanto as imagens reforçam visualmente o conteúdo sem acrescentar informações novas. Essa escolha evidencia uma priorização da clareza do relato sobre o potencial interpretativo das ilustrações. Ao mostrar Bentinho isolado e os outros personagens cochichando, a imagem confirma o clima da cena, mas não permite leituras além do que o texto apresenta. Dessa forma, o sentido permanece concentrado no verbal, e a imagem funciona como apoio ilustrativo, direcionando a percepção do leitor de maneira explícita.

A próxima combinação é a interdependente, em que palavras e imagens juntam-se “para transmitir uma ideia que não transmitiriam sozinhas” (McCloud, 2008, p. 130). Como pode ser verificado na figura abaixo, que apresenta o narrador sentado enquanto reflete sobre sua história.

Figura 36 – Combinação entre palavras e imagens



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 05

Nesse caso, texto e imagem não apenas informam, mas se articulam para produzir um significado mais profundo. A ilustração, ao mostrar o narrador quase apagado, materializa visualmente a “lacuna” mencionada no texto, transformando uma ideia abstrata em experiência perceptível. Essa articulação entre o verbal e o visual, portanto, não apenas representa a fragmentação da identidade, mas também a faz sentir, convidando o leitor a compartilhar da sensação de instabilidade que permeia o personagem.

Palavras e imagens também podem ser utilizadas juntas como recurso pictórico, o que caracteriza a combinação montagem (McCloud, 2008, p. 130). Srbek e Aguiar empregam esse recurso na cena em que Bento e Escobar conversam sobre as habilidades matemáticas deste último.

Figura 37 – Combinação entre palavras e imagens



Fonte: Srbeek; Aguiar, 2011, p. 52

Na ilustração, é possível observar os números se espalhando pela página de forma visualmente caótica, transmitindo graficamente a rapidez de raciocínio de Escobar. Além disso, a frase “Oh! o vento não é mais rápido!” (Srbeek; Aguiar, p. 52), surge enquanto os números se dispersam pela página, como se fossem arrastados pelo vento mencionado. Embora o vento não seja representado diretamente, ele se faz presente por meio do movimento dos números, integrando as linguagens verbal e visual de maneira simbólica e poética. Resultado do trabalho do “quadrinista que lê, interpreta, traduz e adapta uma obra literária e promove um ‘encontro’ com o autor da obra” (Barroso, 2013, p. 21, grifos do autor).

Essa interação entre linguagens potencializa a experiência do leitor e enriquece a adaptação, tornando-a mais dinâmica e sensorial, sem necessariamente perder a profundidade da obra literária de origem. Assim, os quadrinistas podem dialogar com o conteúdo original ao mesmo tempo em que oferecem uma leitura visual que amplia e reinterpreta o universo da narrativa.

2.3 A CONSTRUÇÃO IMAGÉTICA DAS PERSONAGENS E DOS CENÁRIOS POR MEIO DOS RECURSOS VISUAIS

Por meio dos recursos imagéticos, o autor representa personagens e cenários de forma a complementar e potencializar a narrativa. Assim, no processo de transposição, cabe ao adaptador construir o perfil dos personagens de modo a “torná-las [...] reconhecíveis para o leitor [...]” (Camello, 2017, p. 129), independentemente de o autor da obra adaptada ser ou não descritivo quanto à fisionomia dos personagens. Eisner (2010) afirma que os personagens são criados por meio da observação e surgem a partir de sua relação com o contexto, já que o autor tenta construí-las com base em sua percepção da sociedade, aliada à criatividade.

Em uma narrativa gráfica, tanto a representação dos personagens quanto a construção dos cenários exigem atenção detalhada do autor. As imagens precisam transmitir não apenas a forma humana, os gestos e as emoções dos personagens, mas também situar a história em um tempo e espaço específicos, revelando atmosferas e contextos culturais e sociais. Para isso, o autor recorre aos recursos próprios das HQs, como enquadramentos e composição visual, assim como à sua memória e vivência, garantindo que personagens e ambientes se tornem críveis e enriquecendo a experiência narrativa de forma integrada.

Em *Dom Casmurro*, Machado de Assis não é muito descritivo em relação aos cenários físicos. A maioria dos detalhes fornecidos pelo autor é breve, funcional e carregada de intenções subjetivas. Os adaptadores Srbek e Aguiar seguiram essa mesma proposta, optando por não explorar imagens detalhadas dos espaços. Essa decisão contribui para que a adaptação mantenha o foco na interioridade do narrador e no tom intimista da obra, evitando dispersar a atenção do leitor em muitos elementos visuais desnecessários para a ação narrativa. Além disso, o tratamento econômico dos ambientes reforça a atmosfera de lembrança e introspecção, sugerindo que o espaço, mais do que um cenário concreto, é uma projeção da memória fragmentada do protagonista. Portanto, as ilustrações dos ambientes cumprem, majoritariamente, a função de sinalizar aos leitores as transições de tempo, ação e, consequentemente, de lugar.

Isso pode ser observado na cena abaixo, em que Bento conversa com Capitu sobre seu sonho imperial, episódio que, no livro-fonte, ocorre no capítulo XXXI (“Curiosidades de Capitu”). Da mesma forma, na cena em que a jovem pergunta se José Dias já havia conversado com Dona Glória, o correspondente na obra original acontece no capítulo XXXII (“Olhos de ressaca”).

Figura 38 – Quando o espaço muda, o tempo fala



Fonte: Srbeek; Aguiar, 2011, p. 23

No livro adaptado, Machado não descreve onde ocorre a primeira ação narrativa (primeiro quadrinho). No entanto, os adaptadores optaram por situar a cena no quintal da casa de Capitu, por ser o principal espaço de encontro dos jovens. O cenário aparece apenas no primeiro quadrinho, nos demais, que dão continuidade ao mesmo recorte temporal, não há mais representação do espaço. O fundo torna-se branco, com o emprego do plano médio e primeiro plano, direcionando o foco para as expressões, posturas e diálogos, recurso que valoriza o aspecto psicológico e subjetivo da narrativa, assim como Machado faz no romance.

Já na segunda ação narrativa (quarto quadrinho), Machado situa o leitor quanto ao ambiente:

fui devagar, mas ou o pé ou o espelho traiu-me. Este pode ser que não fosse; era um espelhinho de pataca (perdoai a barateza), comprado a um mascate italiano, moldura tosca, argolinha de latão, pendente da parede, entre as duas janelas. Se não foi ele, foi o pé. Um ou outro, a verdade é que, apenas entrei na sala [...] (Assis, 2019, p. 58).

Observa-se que o espaço aparece apenas como pano de fundo funcional, sugerindo o ambiente sem aprofundamento. Objetos mencionados por Machado, como o espelho, não estão presentes, apenas a janela é representada, servindo para situar o leitor quanto ao local em que

os personagens se encontram. Contudo, torna-se evidente que o espaço, nessa ilustração, funciona como elemento de marcação temporal, indicando ao leitor que, entre a primeira e a segunda ação narrativa, houve uma breve passagem de tempo. Essa estratégia evidencia a preocupação dos adaptadores em traduzir o tempo literário, marcado pelas lembranças e pelas digressões do narrador, em linguagem gráfica.

Nesse sentido, Srbek e Aguiar exploram esses recursos de forma eficaz, destacando visualmente personagens e cenários para que o leitor consiga diferenciar com clareza os instantes da história. Como observa Eisner (2010), é justamente por meio dessas modificações que se percebe o avanço ou recuo do tempo, tornando a narrativa mais compreensível e visualmente organizada.

Em relação à ilustração dos personagens na adaptação, observa-se que eles são representados em diferentes fases da vida, assim como ocorre no livro adaptado. Isso fica evidente, sobretudo, na figura do narrador, que aparece na velhice, na adolescência e na fase adulta.

Figura 39 – Composição imagética de Bento



Fonte: Compilação da autora retiradas a partir da adaptação de *Dom Casmurro* produzida Srbek; Aguiar, 2011, p. 4, 36 e 35

Na juventude (imagem central), Bento apresenta feições mais suaves, cabelo volumoso e roupas simples, evidenciando um olhar inseguro, típico de quem enfrenta as incertezas da adolescência, dividido entre o desejo, o ciúme e os planos da mãe. Na HQ de *Dom Casmurro*, os ilustradores destacam justamente esses traços de insegurança e ciúme obsessivo do personagem, como fica claro na cena em que Bento se incomoda ao ver Capitu trocando olhares com um cavalheiro que passava pela rua.

Figura 40 – O incontrolável Bento



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 43

Na ilustração, o narrador adolescente surge dominado pelo ciúme, beirando a perda do controle. A HQ dedica uma página inteira para enfatizar Bentinho tomado por impulsos emocionais extremos. Para evidenciar seus sentimentos, os adaptadores recorrem ao plano *close-up*, assim, a boca cerrada e os olhos semicerrados destacam a raiva e intensificam o desejo de agressão do personagem. Além disso, as expressões faciais são propositalmente exageradas, um recurso clássico da linguagem dos quadrinhos, que amplifica e dramatiza o estado emocional do narrador (Ramos, 2012). Outro aspecto interessante é como os adaptadores reforçam visualmente o desespero do personagem por meio da sobreposição de várias imagens dele no mesmo quadro. Esse recurso cria o efeito de simultaneidade, permitindo que o leitor visualize, de forma condensada, todas as ações descritas no texto verbal: “corri ao meu quarto, e entrei atrás de mim. Eu falava-me, eu perseguia-me, eu atirava-me à cama, e rolava comigo, e chorava, e abafava os soluços com a ponta do lençol” (Assis, 2019, p. 116).

Dessa maneira, esse recurso não apenas reforça a intensidade emocional da cena, mas também evidencia como a linguagem visual das HQs consegue transmitir subjetividade e conflito interno de forma imediata e impactante. A escolha dos adaptadores de explorar o

recurso *close-ups* e a simultaneidade demonstra sensibilidade narrativa, permitindo ao leitor experimentar, de maneira quase física, o colapso psíquico de Bento e a complexidade de suas emoções.

Contudo, Machado não faz grandes descrições sobre a aparência de Bento na fase adulta, apenas menciona que ele se parecia com o pai: “[...] mas veja bem, mano Cosme, veja se não é a figura do meu defunto. Olha, Bentinho, olha bem para mim. Sempre achei que te parecias com ele, agora é muito mais. O bigode é que desfaz um pouco” (Assis, 2019, p. 144-145). Assim, coube aos adaptadores construir uma representação imagética do personagem, que o torna-se reconhecível. Já na fase adulta (imagem à direita), Bento aparece com traços semelhantes aos da juventude, mas com modificações que indicam amadurecimento: feições mais firmes, bigode (como descrito pelo autor-fonte), costeletas marcadas, expressão mais séria e roupas mais sofisticadas, que reforçam sua posição social consolidada, compatível com o advogado bem-sucedido que se tornou.

Entretanto, o comportamento do personagem, assim como no livro adaptado, também se transforma. Ele abandona os impulsos típicos da adolescência e passa a ser um homem mais fechado, desconfiado, possessivo e profundamente ciumento. Esse traço é reforçado pelos adaptadores, que destacam visualmente cenas de ciúmes, como no momento em que Bento se incomoda com os braços da esposa.

Figura 41 – Olhos demais sobre ela



Fonte: Srbeek; Aguiar, 2011, p. 60

Ao enfatizar visualmente o comportamento obsessivo de Bento, os adaptadores traduzem para a linguagem das imagens a deterioração emocional que, no texto literário, é construída pela narrativa em primeira pessoa. Dessa forma, o traço de ciúme deixa de ser apenas

um aspecto da personalidade e passa a constituir o eixo visual que conduz a leitura e revela a progressiva fragmentação do narrador.

Já na velhice (figura 39, primeira imagem, à esquerda), Dom Casmurro apresenta traços marcados, enrugado, com óculos e expressão fechada. Suas mãos juntas reforçam a introspecção, a melancolia e o tom reflexivo típico do narrador idoso, que revisita suas memórias tentando reconstruir o passado. A ilustração de Casmurro surge em alguns momentos da narrativa para dirigir-se diretamente ao leitor, evidenciando a tentativa dos adaptadores de preservar o diálogo entre narrador e público presente na obra original. Esse recurso é mantido por meio da alternância entre legendas e balões de fala, utilizados conforme a presença ou ausência do narrador nas cenas.

Figura 42 – Narrador em palco



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 41

Essa opção evidencia a preocupação dos adaptadores em manter o diálogo íntimo que caracteriza a narrativa machadiana, ao mesmo tempo em que contribui para aproximar o leitor da experiência de leitura proposta por Machado de Assis. O narrador continua a romper a barreira entre ficção e leitor, mas agora por meio de recursos visuais e gráficos, o que reforça a presença da ironia e da subjetividade próprias da obra original.

Chama a atenção o fato de que, quando Casmurro aparece nessa fase, ele está sempre envolvido no processo de criação da obra, seja por meio de elementos que simbolizam esse processo, seja por traços reflexivos. Contudo, a ilustração acima se destaca por mostrar Bento

em evidência, com sua figura em tamanho grande, organizando miniaturas de Otelo e Desdêmona (referência a *Otelo*, de Shakespeare) e o cenário, o que funciona como uma metáfora de seu processo narrativo: ele estrutura os eventos como peças de um teatro pessoal, decidindo o que enfatizar ou omitir. Dessa forma, a adaptação em quadrinhos traduz visualmente a maneira como Bento busca controlar a narrativa, moldando-a conforme sua visão subjetiva dos acontecimentos.

Outro aspecto de *Casmurro* ilustrado pelos adaptadores chama a atenção: embora envolto em amargura e melancolia, o personagem ainda é retratado com traços de uma masculinidade viril, já que suas relações com outras mulheres também são destacadas por Srbeek e Aguiar.

Figura 43 – A máscara da virilidade



Fonte: Srbeek; Aguiar, 2011, p. 77

Na ilustração Bento aparece cercado por mulheres, mesmo estando emocionalmente marcado por Capitu, sugerindo virilidade e prestígio, conforme os ideais da época. A presença feminina ao redor de Bento funciona como um símbolo de sua afirmação social e sexual, mascarando sua vulnerabilidade. Essa justaposição entre aparência social e fragilidade psicológica evidencia a sutileza da narrativa visual: ao explorar esses contrastes, a HQ permite que o leitor perceba de forma imediata a complexidade do protagonista, mostrando que a construção da masculinidade é marcada por tensões entre expectativas sociais e conflitos internos.

A figura de José Dias se assemelha muito à de Bento, assim, nota-se que os adaptadores construíram a composição imagética dos personagens tentando seguir os padrões estéticos daquele período. Machado o descreve como:

José Dias amava os superlativos. [...] com as suas calças brancas engomadas, presilhas, rodapé e gravata de mola. Foi dos últimos que usaram presilhas no Rio de Janeiro, e talvez neste mundo. Trazia as calças curtas para que lhe ficassem bem esticadas. A gravata de cetim preto, com um aro de aço por dentro, imobilizava-lhe o pescoço; era então moda. O rodapé de chita, veste caseira e leve, parecia nele uma casaca de cerimônia. Era magro, chupado, com um princípio de calva; teria os seus cinquenta e cinco anos (Assis, 2019, p. 18).

Na adaptação:

Figura 44 – Composição imagética de José Dias



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 10

Observa-se que os adaptadores seguiram as características descritas pelo autor-fonte, considerando que a fisionomia do personagem é alongada, elegante, com bigode, trajes formais e postura altiva, o que combina com sua personalidade bajuladora, afetada e excessivamente

cerimoniosa. Sua representação reflete alguém que se esforça para parecer importante, mesmo sendo um “agregado”.

Os adaptadores aliaram as características fornecidas por Machado de Assis à observância dos padrões estéticos do século XIX, construindo personagens que não apenas dialogam com a obra literária, mas também refletem elementos visuais próprios daquele contexto histórico. Pois

seria quase impensável ocupar posição de destaque no Brasil do século XIX e não ostentar, como atributos de virilidade, bigodes, cavanhaques, peras, suíças e barbas — sempre que possível acompanhados de fartas cabeleiras. Naquela época, os modos de homem, subentendiam demonstrar sapiência e respeito por meio desses elementos, além de outros, como os monóculos e bengalas (Matos, 2011, p. 138).

Pensando nos padrões do século XIX, nessa ilustração também se destacam as figuras de D. Glória e de prima Justina, as quais aparecem em segundo plano, com expressões discretas e posturas submissas. A composição visual reforça a condição feminina da época, em que as figuras masculinas ocupam o centro da cena, enquanto D. Glória surge sendo consolada pelos dois homens, e prima Justina aparece de forma lateral e quase apagada, como se sua presença fosse pouco relevante no contexto.

Nesse contexto, na adaptação, assim como na obra literária, prima Justina tem pouco destaque, com poucas falas diretas, e sua representação imagética transmite, frequentemente, uma postura de timidez ou de constante estado de apreensão.

Figura 45 – Prima Justina, sempre à sombra



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 33

Na adaptação, a personagem também exerce papel secundário, sempre com presença discreta e sem grande protagonismo nas decisões ou diálogos importantes, como pode ser

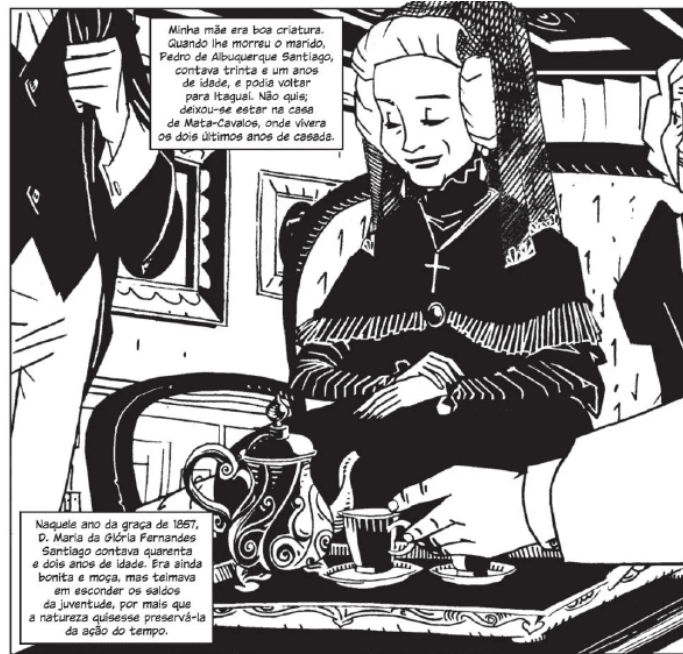
observado na imagem acima, que retrata a despedida de Bento. Nessa cena, a personagem aparece ao fundo, com expressão tímida e submissa.

Já a mãe do narrador é descrita no livro adaptado como:

D. Maria da Glória Fernandes Santiago contava quarenta e dois anos de idade. Era ainda bonita e moça, mas teimava em esconder os saldos da juventude, por mais que a natureza quisesse preservá-la da ação do tempo. Vivia metida em um eterno vestido escuro, sem adornos, com um xale preto, dobrado em triângulo e abrochado ao peito por um camafeu. Os cabelos, em bandós, eram apanhados sobre a nuca por um velho pente de tartaruga; alguma vez trazia touca branca de folhos. Lidava assim, com os seus sapatos de cordavão rasos e surdos, a um lado e outro, vendo e guiando os serviços todos da casa inteira, desde manhã até a noite (Assis, 2019, p.22).

A ilustração da personagem traduz perfeitamente as suas características narradas na obra de Machado de Assis.

Figura 46 – Composição imagética de Dona Glória



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 09

Seu vestuário é típico do século XIX, composto por roupas escuras, com gola alta, xale (como descrito por Machado) e um grande crucifixo no pescoço, elementos que reforçam sua religiosidade e os valores morais que carrega, como a preocupação com o cumprimento da promessa. Além disso, chama a atenção o fato de que, na adaptação, a personagem é frequentemente representada sentada, de forma contida, recolhida e submissa, o que reforça sua posição secundária no espaço social, pois, apesar de ser uma mulher viúva e chefe da família, sofre limitações no exercício do poder e da autonomia.

Assim como a de Bento, a composição imagética de Capitu também passa por fases. Inicialmente, ela é apresentada na adolescência como uma figura meiga, com olhos expressivos.

Figura 47 – Composição imagética de Capitu adolescente



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 12

Em um plano americano, quase sem cenário, os adaptadores apresentam a personagem seguindo as descrições de Machado:

[...] criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, boca fina e o queixo largo. As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula (Assis, 2019, p. 30-31).

Observa-se que os adaptadores procuraram manter a forma como Capitu era idealizada por Bento no início da narrativa, destacando tanto sua beleza quanto sua postura. A ilustração representa a inocência que Bento vê nela naquele momento da história. Além disso, a “personagem atende a um ideal feminino oitocentista e que ainda persiste no imaginário masculino atual: a vulnerabilidade. É um desejo masculino de que a mulher seja frágil, sensível e necessite de sua proteção” (Cottet, 2022, p. 119). Entretanto, ainda nessa fase, os adaptadores também destacam o caráter ambíguo da moça, ilustrando com ênfase, os momentos de explosão emocional de Capitu. Dessa forma, os adaptadores seguem a visão que Bento tinha dela, apresentando-a visualmente com o olhar idealizador e apaixonado do narrador, mas também

destacando sua personalidade forte, descrita por ele da seguinte forma: “como vê, Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois, mas eram só atrevidas em si; na prática, faziam-se hábeis, sinuosas, surdas e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos” (Assis, 2019, p. 40).

Aguiar e Srbek evidenciam essa faceta mais intensa, impetuosa e reativa da personagem descrita por Bento, por meio de expressões faciais exageradas. Chama a atenção o *close-up* no rosto do narrador, recurso que reforça sua surpresa diante da atitude da moça, anteriormente vista por ele como frágil e serena, o que confirma a ideia de que “expressões faciais que afetam a narrativa exigem *close-ups*” (Eisner, 2010, p. 21). No entanto, ela se mostra uma figura complexa, capaz de enfrentar o outro e reivindicar seus desejos. Assim, ao longo da adaptação, Srbek e Aguiar destacam frequentemente a surpresa do narrador ao ver que Capitu foge da imagem de mulher idealizada e submissa que ele talvez esperasse.

Figura 48 – A surpresa constante



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 24

Nota-se que ocorre uma inversão de papéis. No primeiro quadrinho, Capitu aparece em primeiro plano, ocupando mais espaço, com expressão decidida e sobrancelhas arqueadas, o que transmite controle e firmeza. Já, Bentinho está ao fundo, em segundo plano, com os braços meio erguidos em um gesto que sugere rendição, como quem está tentando se justificar ou acalmar a cobrança da moça. Ao representar Capitu com maior firmeza e Bento de forma vacilante, os adaptadores parecem acentuar a ambiguidade moral presente na obra, levando o leitor a questionar quem realmente domina a cena. Essa escolha visual acrescenta uma camada interpretativa à narrativa machadiana, uma vez que sugere que a imagem também participa da construção das suspeitas e das tensões que cercam o casal.

A segunda fase de Capitu ocorre após o casamento, quando ela passa por uma transformação tanto em relação à vestimenta quanto ao comportamento, adotando uma postura mais recatada e conformada.

Figura 49 – A outra Capitu



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 50

Os adaptadores utilizam um requadro completo apenas com a ilustração de Capitu, em plano médio e com fundo branco, para apresentar a personagem em sua fase mais madura. Seu visual agora segue os padrões de recato e elegância esperados da mulher do século XIX. Seus gestos são sutis, sugerindo uma Capitu que aprendeu a modular seu comportamento socialmente. Assim, os aspectos joviais e extrovertidos de Capitu dão lugar às habilidades domésticas, como a administração da casa.

Figura 50 – A Capitu domiciliar



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 61

É interessante como os adaptadores evidenciam que ela internaliza as normas da época, modulando comportamento e aparência, tornando concreta a passagem do tempo e a evolução

da personagem. Os adaptadores também enfatizam o lado sensual da personagem, destacando sua presença marcante e o magnetismo que ela exerce sobre Bento.

Figura 51 – Sensualidade revelada: Capitu em sua essência



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 58

Na cena, Capitu e Bentinho aparecem nus, abraçados e se beijando no centro da imagem, imersos em um cenário onírico, com elementos florais e arabescos que evocam sensualidade e romance. Ao revelar tanto a conformidade de Capitu às normas sociais quanto sua dimensão sedutora, a adaptação enriquece a complexidade da personagem e amplia as possibilidades de leitura da obra. Essa dualidade visual reforça a ambiguidade que sempre envolveu Capitu, tornando-a simultaneamente submissa e transgressora.

Assim, ao enfatizar a sensualidade de Capitu, os adaptadores acentuam a imagem da mulher sedutora, que supostamente manipula e desperta desconfianças, percepção alimentada pelas constantes observações de Bento sobre o efeito que ela causava nos outros. Isso se evidencia, por exemplo, na figura 41 (p. 61), em que a personagem aparece no salão cercada pela atenção de vários cavalheiros.

A representação imagética de Escobar também segue os padrões oitocentistas descritos por Matos (2011). O personagem apresenta postura ereta e vestimentas formais, o que transmite elegância, educação e certa imponência.

Figura 52 – Composição imagética de Escobar



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 56

Machado o descreve como um jovem polido: “era um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivos, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo” (Assis, 2019, p. 92). Na adaptação, em todas as cenas em que Escobar aparece, ele apresenta corpo alongado e postura elegante, o que reforça tanto o aspecto esbelto quanto o refinamento mencionado por Machado.

Escobar é descrito pelo narrador como carismático, de presença marcante, que exerce certo fascínio sobre os que o cercam. Os adaptadores reforçam essa característica ao dedicar uma página à apresentação do modo amistoso como ele se comporta.

Figura 53 – Escobar em cena: um retrato de cortesia



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 51

As expressões faciais e os enquadramentos utilizados na adaptação contribuem para construir uma imagem visualmente simpática e acessível de Escobar, pois os planos (médio, americano e *close-up*) focam no rosto e nas expressões dos personagens para evidenciar seu encantamento pelo rapaz. Assim, por meio dos recursos específicos da linguagem dos quadrinhos, os adaptadores conseguem destacar aspectos que corroboram a visão do narrador, reforçando suas percepções e interpretações da narrativa. Aproximando o leitor da sua perspectiva e das nuances emocionais presentes na obra original.

Nessa perspectiva, apresenta-se a figura de Ezequiel, filho do narrador com Capitu. O personagem é descrito por Bento como fisicamente semelhante a Escobar, tendo “os olhos de Escobar” (Assis, 2019, p. 113). Para materializar a visão do narrador, Srbeek e Aguiar incorporam essas semelhanças na composição imagética de Ezequiel, ainda quando criança, por meio de detalhes, como os traços do rosto, o olhar e o cabelo, que remetem à figura de Escobar e reforçam, visualmente, a desconfiança de Bento.



Fonte: Srbeek; Aguiar, 2011, p. 70

A composição imagética evidencia as semelhanças físicas entre eles. A sombra projetada por Ezequiel, que forma a silhueta de Escobar, é especialmente significativa: sugere que Escobar está “impresso” no menino, como se sua presença pairasse sobre ele, tanto no plano físico quanto no emocional, em uma composição visual em que as sombras de ambos se correspondem, como “[...] se fossem realmente pai e filho ou um a continuidade do outro” (Cottet, 2022, p. 135). Durante a fase adulta, a semelhança deixa de ser apresentada em detalhes e dá lugar à própria composição imagética de Escobar. Assim, os adaptadores utilizaram a mesma ilustração de Escobar para representar Ezequiel adulto.

comercialização, a escolha por esses tons visava a redução de custos, garantindo um melhor custo-benefício para a produção. Essa decisão revela que, muitas vezes, aspectos técnicos da adaptação são orientados por demandas do mercado, o que pode influenciar diretamente na forma como a obra é recebida e interpretada pelo público.

Entretanto, mesmo quando a escolha da colorização é motivada por fatores financeiros, ela ainda gera efeitos de sentido na obra, uma vez que “em preto e branco, as ideias por trás da arte são comunicadas de maneira mais direta. O significado transcende a forma” (McCloud, 2005, p. 192). Assim, a ausência de cor não empobrece a arte, mas pode potencializá-la, ao priorizar a clareza da mensagem e a profundidade do significado.

Para Camello (2017), a colorização em preto e branco pode ser utilizada para intensificar as emoções dos personagens. Na adaptação, é possível perceber como a ausência de cor contribui para a criação de uma atmosfera densa, introspectiva e melancólica, especialmente na cena em que Bento narra a morte de Ezequiel.

Figura 56 – A colorização como recurso emotivo



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 76

Na ilustração, o contraste intenso entre luz e sombra cria uma atmosfera sombria, que reforça o estado emocional do personagem. As sombras projetadas no chão e nas paredes, os contornos rígidos e a ausência de tons intermediários intensificam a sensação de isolamento e dúvida. As linhas de luz que entram pela janela formam um padrão no chão que parece até uma prisão, simbolizando um confinamento emocional.

Dessa forma, a ausência deliberada de cor também pode ser um recurso expressivo potente. Ao trabalhar apenas com o jogo entre o branco e o preto, o autor cria contrastes que

comunicam ideias, atmosferas e emoções de maneira igualmente eficaz, demonstrando que a economia visual pode ser tão significativa quanto a exuberância cromática. O uso do preto e branco também é explorado como recurso para destacar os ambientes e organizar os planos da cena. Na sequência em que Bento vai ao teatro sem Capitu, as variações entre luz e sombra são utilizadas com diferentes intenções, principalmente para ressaltar aspectos simbólicos e espaciais.

Figura 57– Entre sombra e luz



Fonte: Srbek; Aguiar, 2011, p. 64

O camarote em que Bento se encontra, em primeiro plano, é marcado por sombras intensas, o que contribui para criar uma sensação de profundidade no espaço. Já a figura de Capitu, representada inteiramente em branco, sem sombreamento ou contornos internos, funciona como um poderoso símbolo visual de sua ausência física. Essa estratégia visual também reforça o processo de distanciamento conjugal que se intensifica ao longo da narrativa. Nesse momento, o narrador já manifesta suspeitas e ciúmes em relação à esposa, e a imagem traduz graficamente esse sentimento de separação emocional.

3º CAPÍTULO

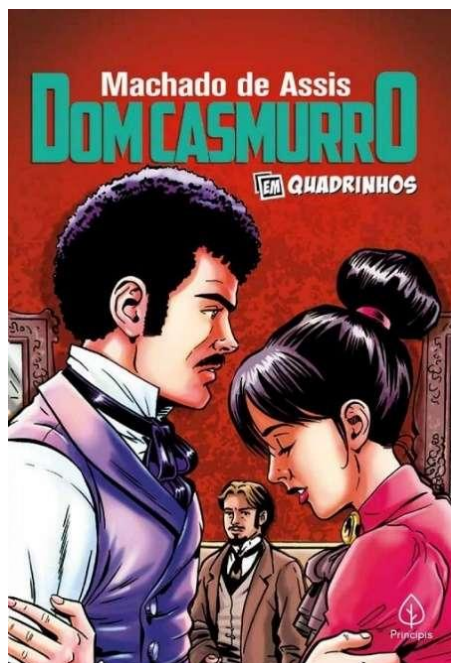
DOM CASMURRO: ADAPTAÇÃO DE MIR E MAJADO

Em 2019, outra adaptação em quadrinhos de *Dom Casmurro* foi lançada, roteirizada por Alex Mir e ilustrada por Caio Majado. Alex Mir é roteirista e escritor de histórias em quadrinhos, formado em roteiro pela Quanta Academia de Artes e pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC). Ele começou cedo e de forma independente, a publicar seus quadrinhos, como *Defensores da Pátria* em 2007, ano em que também fundou a revista *Tempestade Cerebral*. Alex Mir produziu diversas HQs, incluindo *Orixás - Do Orum ao Ayê* (2010), que lhe rendeu indicação ao Troféu HQ Mix. Em 2015, ganhou dois prêmios Ângelo Agostini nas categorias de melhor roteirista e melhor publicação.

Caio Majado tem ampla experiência na produção de quadrinhos, atuando como professor de desenho na Quanta Academia de Artes e na Academia Brasileira de Artes. Ele já trabalhou com diversas editoras, como Editora Nobel e Editora do Brasil, além de publicar HQs em vários países, incluindo Portugal e Estados Unidos. Em 2006, foi vencedor do Prêmio HQ Mix, e, em 2008, lançou sua própria revista de quadrinhos, *Consequências*. Além de trabalhar como ilustrador, Caio também cria suas próprias histórias em quadrinhos independentes.

A adaptação foi lançada pelo selo da editora Ciranda Cultural em 2019, sem a divisão em capítulos e com ilustrações coloridas.

Figura 58 – Capa da adaptação de *Dom Casmurro* de Mir e Majado



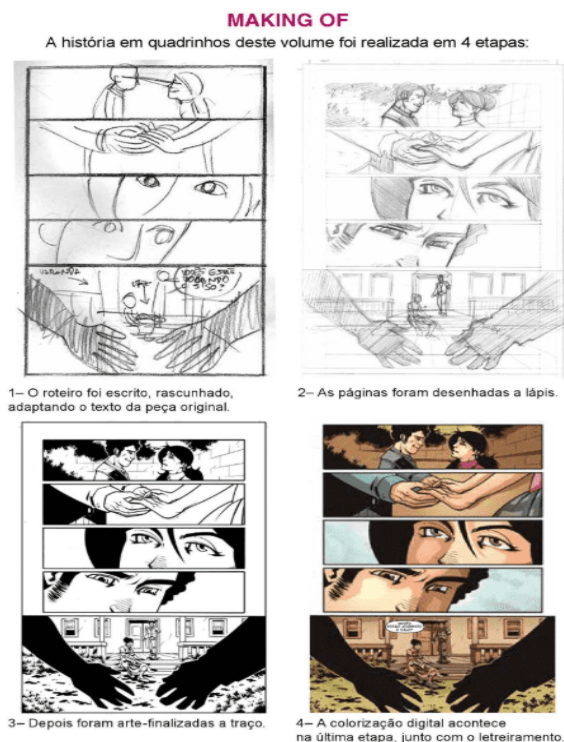
Fonte: Mir; Majado, 2019

A capa, produzida pelos adaptadores, apresenta o triângulo amoroso sugerido por Bentinho, com o casal em destaque enquanto Escobar aparece ao fundo, remetendo à dúvida central da história sobre a possível traição de Capitu. Bentinho surge com uma expressão séria e intensa, erguendo-se sobre Capitu, que, de cabeça baixa e expressão fechada, transmite tensão emocional e dá a impressão de estar tomada pela culpa.

Caio Majado (2025) afirma que a adaptação surgiu em um período em que, com o apoio de alguns programas governamentais, diversos adaptadores estavam realizando transposições de obras literárias para os quadrinhos. Diante dessa oportunidade, o adaptador decidiu transformar esse grande clássico da literatura em uma HQ. Para ele, o trabalho contribuiu tanto pela a ampliação de seu portfólio quanto pela remuneração obtida (informação verbal)⁹. Em suas proposições, um fato chama a atenção: a influência de programas governamentais, como o PNBE, que incentivaram a produção de quadrinhos literários no Brasil, promovendo a leitura e a valorização da literatura clássica.

A respeito da composição imagética da HQ, os adaptadores trazem um *making of* do processo adaptativo da obra literária:

Figura 59 – *Making Of* da adaptação de *Dom Casmurro* de Mir e Majado



Fonte: Mir; Majado, 2019, p.79

⁹ Informações fornecidas pelo ilustrador Caio Majado em 15/11/2024.

Trazer um *making of* da produção de uma adaptação literária para os quadrinhos ajuda o leitor a compreender o processo criativo, além de combater estereótipos que cercam esse tipo de obra. Dessa forma, o leitor percebe que a adaptação não se resume a ilustrar os acontecimentos do texto adaptado, mas, sim, a recriá-los por meio de novas linguagens e recursos. Essa abordagem é essencial, pois proporciona uma visão mais profunda sobre o processo de adaptação e contribui para a valorização do trabalho artístico dos adaptadores.

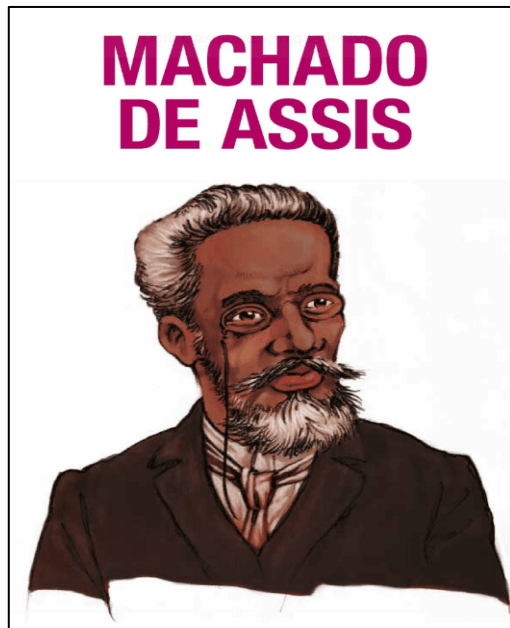
Um dos obstáculos citados por Majado (2025) é a busca pela originalidade, visto que a obra de Machado de Assis já foi adaptada para várias mídias, especialmente para os quadrinhos. Assim, o adaptador afirma que buscou evitar influências de outras adaptações visuais, para que sua obra não fosse semelhante às demais produções. Esse fato revela a relevância da obra machadiana, em que cada releitura oferece novas possibilidades de interpretação, característica que também está presente na escrita de Machado.

Santana (2022, p. 49), afirma que na adaptação produzida por Mir e Majado, “no que diz respeito à fidelidade [...] não há alterações significativas nas palavras. O que se observa é que o aspecto verbal é mais expressivo que o visual, denotando um excesso de textos”. Atrelado a isso, pode-se notar que a capa não apresenta o nome dos adaptadores, mas apenas o de Machado e o título da obra original. Isso pode ser visto como uma forma de enfatizar que a essência da obra pertence a Machado, independentemente das adaptações feitas, assim como pode estar relacionado a interesses comerciais, afinal, “os nomes Dom Casmurro e Machado de Assis por si só têm potencial para serem comprados para as escolas por meio do PNLD, então, investir em uma adaptação quadrinizada, que seja aprovada pelo governo, faz com que objetivos financeiros superem projetos mais críticos” (Cottet, 2022, p. 163).

Quanto ao público, Majado (2025) menciona que a obra foi produzida com foco em jovens vestibulandos, por isso tiveram cuidado em incluir os principais fatos da narrativa original. O objetivo não foi substituir a obra de Machado, mas oferecer um complemento visual para os leitores, já que o adaptador reconhece que, devido ao espaço limitado da HQ, muitas partes da história que não contribuíam diretamente para a trama foram suprimidas.

Também é notável que todos os adaptadores reconhecem a importância de Machado de Assis e de suas obras para a literatura brasileira, pois “a adaptação faz emergir a fronteira entre o texto do romance e a HQ produzida pelo quadrinista, sendo essa relação constante e presente, porque o romancista está sempre presente, de certa forma, no trabalho do quadrinista” (Camello, 2017, p. 37). Nesse sentido, é interessante observar como eles incluem uma ilustração que ocupa uma página inteira, destacando a figura do autor, além de um texto sobre sua biografia, o contexto de produção e informações gerais sobre a obra adaptada.

Figura 60 – Ilustração de Machado de Assis na adaptação feita por Mir e Majado



Fonte: Mir; Majado, 2019, p.73

Figura 61 – Biografia de Machado de Assis na adaptação feita por Mir e Majado



Fonte: Mir; Majado, 2019, p.74

Figura 62 – Contexto da obra na adaptação feita por Mir e Majado



Fonte: Mir; Majado, 2019, p.76

Figura 63 – Informações sobre a obra-fonte na adaptação feita por Mir e Majado



Fonte: Mir; Majado, 2019, p.78

Essas informações sobre o autor e a obra adaptada presentes nas transposições contribuem ainda mais para a valorização da obra original, instigando os leitores a conhecê-la. Além disso, “percebe-se que foi pensado nos elementos que podem contribuir ao conhecimento de questões relacionadas ao texto machadiano. Isso é algo interessante, principalmente, no que

concerne à criação desta HQ” (Santana, 2022, p. 52). Tais informações também reforçam o objetivo dos adaptadores de utilizar a obra como ferramenta de ensino, pois, “se considerarmos a adaptação em seu aspecto paradidático, todo o interesse estará na obra original. A adaptação será uma ferramenta de acesso a esse original” (Zeni, 2015, p. 133). Entretanto, é preciso destacar que essa perspectiva não anula o fato de as adaptações serem produtos culturais com valores próprios, assim,

por mais que o enfoque seja no texto original, ainda se faz necessário o entendimento da adaptação como obra de valor autônomo, pois, sem essa mentalidade, à leitura da história em quadrinhos pode ficar prejudicada, o que, consequentemente, atrapalha o desenvolvimento das atividades nela baseadas (Zeni, 2015, p. 133).

Isso apenas reforça que as transposições devem ser julgadas por suas particularidades, mas que também podem funcionar como um meio de acesso às obras adaptadas. Esse processo está sujeito “[...] não apenas às necessidades de gênero e mídia [...], mas também ao temperamento e talento do adaptador, além de seus próprios intertextos particulares que filtram os materiais adaptados” (Hutcheon, 2013, p. 123). Esse reconhecimento enriquece o processo de transposição, conferindo às HQs uma sensibilidade única, aliada ao respeito pela escrita de Machado.

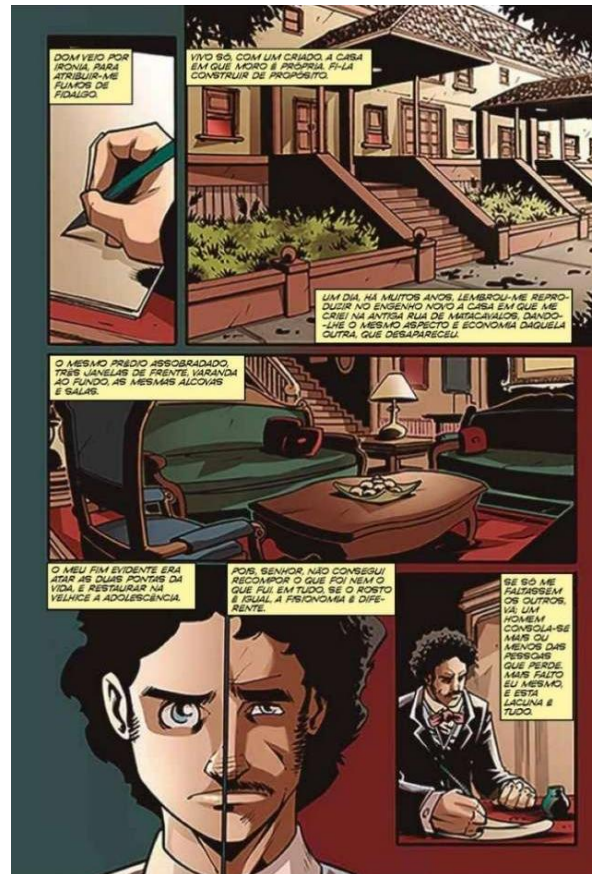
3.1 TRANSPONDO PARA OUTROS SIGNOS

A adaptação em quadrinhos, produzida por Alex Mir e Caio Majado (2019), apresenta mudanças significativas em relação ao texto machadiano, como a ausência de capítulos. No romance original, a divisão em capítulos curtos contribui para o estilo fragmentado da memória e para a aproximação entre narrador e leitor, criando uma cadência, própria da escrita de Machado. Já na linguagem dos quadrinhos, a supressão dessa divisão favorece a fluidez da leitura, permitindo uma sequência visual contínua e sem interrupções formais. Desse modo, o recurso que, no livro, é essencial para o efeito narrativo, na adaptação se mostra dispensável.

Em relação à linguagem, Majado (2025) afirma que o conteúdo verbal da HQ foi transcrito da obra adaptada com mínimas alterações, passando apenas por uma síntese necessária ao formato dos quadrinhos, sem comprometer o estilo e a voz narrativa de Machado de Assis. Essa manutenção do tom original pode ser percebida, por exemplo, na passagem em que Dom Casmurro relata sua vida presente, em primeira pessoa, preservando o caráter memorialista do narrador.

Vivo só, com um criado. A casa em que moro é própria; fi-la construir de Propósito [...] Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir no Engenho Novo a casa em que me criei na antiga Rua de Mata-cavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. [...] o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas. [...] O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo (Assis, 2019, p. 14).

Figura 64 – Linguagem verbal na adaptação feita por Mir e Majado



Fonte: Mir; Majado, 2019, p.06

Essa escolha de palavras (McCloud, 2008) demonstra um equilíbrio entre a “fidelidade” ao texto original e a adequação ao novo público, que busca uma leitura mais direta e objetiva. Dessa forma, a adaptação não apenas sintetiza a narrativa para torná-la mais acessível, mas também conserva elementos centrais da voz literária do autor, permitindo que o leitor se conecte com a obra original mesmo em um formato gráfico mais condensado.

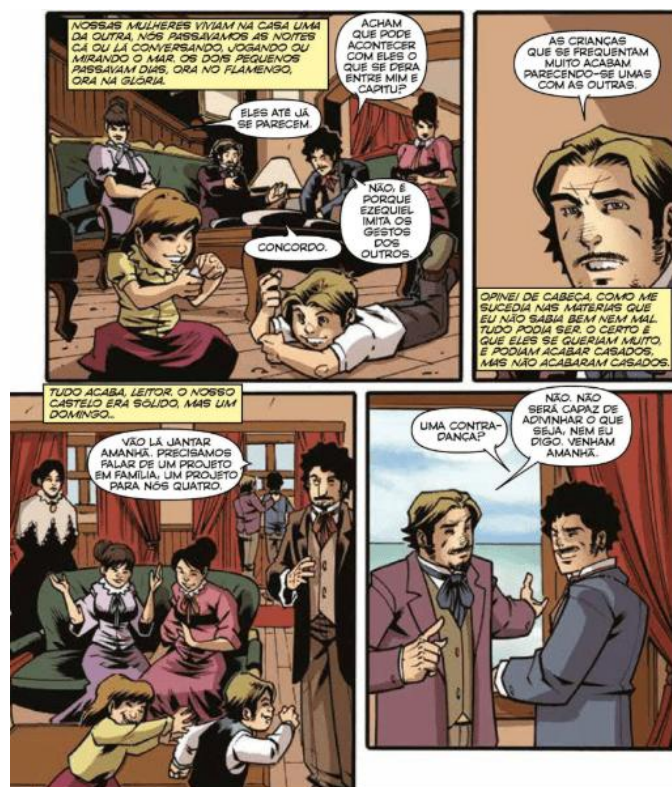
Em relação a essa ilustração, observa-se que, no penúltimo quadrinho, a interação entre a linguagem verbal e a não verbal se torna especialmente significativa, configurando-se uma combinação interdependente (McCloud, 2008). A imagem de Bento mostra-o em duas fases da vida, representando-o de forma simbólica: dividido, como se tentasse se enxergar simultaneamente na juventude e na velhice, mas percebendo apenas fragmentos de si mesmo.

A expressão facial complementa a narrativa, evocando conflito e dor, e reforça a sensação de um personagem amargurado, que busca reconstruir o que perdeu ou compreender o que foi.

Contudo, na adaptação de *Dom Casmurro*, outro aspecto que se destaca na construção da linguagem é a forma como se realiza a transformação do discurso. De acordo com Camello (2017), a adaptação pode promover uma alternância de vozes, em que o discurso direto se transforma em indireto, e vice-versa. Assim, é possível que personagens assumam a voz do narrador, ou que este se aproprie do discurso dos personagens, gerando múltiplos efeitos de sentido e deslocamentos da perspectiva narrativa.

Esse fenômeno é visível em diferentes momentos da HQ, como na cena em que Bento comenta os hábitos de imitação de Ezequiel e a semelhança do menino com a filha de Escobar. No livro adaptado, o episódio é relatado pelo narrador em discurso indireto: “Escobar concordou comigo, e insinuou que alguma vez as crianças que se frequentam muito acabam parecendo-se umas com as outras” (Assis, 2019, p. 168). Já na adaptação, a fala é convertida para discurso direto, passando a ser enunciada pelo próprio Escobar (segundo quadrinho). Essa mudança transfere ao personagem a responsabilidade de expressar uma opinião que, originalmente, era apenas mediada pelo narrador, o que confere à cena maior dinamismo.

Figura 65 – Cena do diálogo entre Bento e Escobar



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 57

Essa estratégia se repete na mesma sequência, no terceiro quadrinho, quando Escobar convida Bento para jantar. No romance, é o narrador quem relata o convite: “foi então que Escobar, falando-me à janela, disse-me que fôssemos lá jantar no dia seguinte; precisávamos falar de um projeto em família, um projeto para os quatro” (Assis, 2019, p. 168). Na adaptação, no entanto, a fala é novamente transposta para o discurso direto, sendo pronunciada pela personagem. Tal modificação não apenas intensifica o caráter dialógico da narrativa, mas também reduz a mediação do narrador, permitindo que as vozes dos personagens se tornem mais autônomas. Assim, Mir e Majado (2019) demonstram um uso consciente da passagem do discurso como recurso de reconfiguração narrativa, explorando o potencial expressivo das falas diretas na linguagem dos quadrinhos.

Em relação ao tempo da narrativa, os fatos são apresentados na mesma sequência do livro adaptado. As únicas antecipações ocorrem apenas por meio da linguagem visual, como, por exemplo, na apresentação dos personagens, que é feita exclusivamente através dos recursos gráficos. Outro aspecto relevante é que, na adaptação, não há a interferência visual constante do narrador: a imagem de Bento Santiago surge apenas no início e no final da HQ, reforçando a estrutura temporal do romance, em que ele narra os fatos já na velhice. Por um lado, essa escolha permite que o leitor acompanhe a narrativa de forma mais direta, sem a interrupção física do narrador. Por outro, por se tratar de uma narrativa gráfica, sua presença visual poderia enriquecer a obra e aproximar o leitor, já que Bento é um narrador que dialoga constantemente com seu público. A ausência de sua figura, portanto, atenua parte da subjetividade e da relação de cumplicidade que caracteriza o texto machadiano.

Já em relação a transposição do enredo, é possível afirmar que o núcleo da história permanece, entretanto, muitos aspectos do enredo original, essenciais para a complexidade da obra, acabam sendo suprimidos. É sabido que os cortes são indispensáveis, contudo, tais ausências podem simplificar a narrativa, reduzindo a densidade psicológica dos personagens e a multiplicidade de interpretações que o texto literário possibilita.

Devido a essa economia narrativa, os capítulos dedicados à descrição dos personagens são suprimidos, cabendo às imagens a função de apresentá-los visualmente ao leitor. No campo físico, a ausência desses capítulos não prejudica diretamente no entendimento da história, pois a narrativa visual cumpre esse papel de forma eficiente. No entanto, no campo psicológico, os capítulos originais fornecem detalhes que ajudam a compreender melhor a personalidade e as motivações dos personagens, oferecendo contextos para suas ações e para os costumes da época, além de esclarecer as relações entre elas. Essa supressão acaba tornando os personagens

mais planos e diretos, na medida em que subtrai a riqueza psicológica com a qual são apresentadas na obra adaptada.

Como já discutido na análise anterior, essas supressões se relacionam à escolha do momento, um dos elementos do processo de quadrinização apontado por McCloud (2008). No romance, Machado de Assis insere diversas reflexões do narrador sobre a vida, o amor e a própria narrativa, conferindo-lhe profundidade psicológica. Na adaptação, porém, esses momentos introspectivos são suprimidos, pois o formato da HQ privilegia uma narração mais objetiva e visual, voltada à progressão da história em detrimento da complexidade reflexiva que caracteriza o texto machadiano.

Assim, na adaptação, são suprimidos diversos episódios do romance, como a passagem de Bento pelo seminário, o juramento de casamento com Capitu, o encontro com o imperador e as cenas dos beijos, além de trechos sobre Munduca, a doença de Sancha e o momento em que Bento, tomado pela angústia, chega a desejar a morte da mãe. A exclusão desses capítulos, muitos deles centrais para a revelação de nuances do comportamento de Bento e de Capitu, reduz a sutileza psicológica e a complexidade moral presentes no texto machadiano.

As referências culturais, como as alusões a Homero, Otelo e Desdêmona, também são suprimidas na adaptação. Esses elementos intertextuais, presentes no romance original, enriquecem a narrativa ao estabelecer diálogos com a tradição literária e ao aprofundar a caracterização de Bento como um narrador culto e reflexivo. A ausência dessas referências na HQ simplifica o texto e torna a linguagem mais acessível, mas reduz parte da densidade literária e das camadas de significado construídas por Machado de Assis.

Ao final da adaptação, observa-se uma síntese mais intensa dos acontecimentos, com a narrativa conduzida de forma condensada e direta. Capítulos inteiros, como as mortes de parentes, as viagens de Bento e seus momentos de reflexão sobre a própria vida são suprimidos, o que transmite uma sensação de pressa e reduz a complexidade narrativa que caracteriza o romance original. Essa condensação evidencia a intenção de concentrar a adaptação nos eventos essenciais ao enredo, diminuindo os trechos de caracterização e ambientação que, no texto machadiano, aprofundam a dimensão psicológica dos personagens.

Todavia, fica evidente que, para acelerar a narrativa, os adaptadores recorreram principalmente à supressão de cenas, uma vez que, entre as transições responsáveis por promover essa aceleração temporal, a única empregada foi a transição de cena a cena (McCloud, 2008). Na história em quadrinhos, esse recurso foi empregado em diversos momentos, destacando-se os acontecimentos posteriores ao casamento de Bento e Capitu, narrados nos

capítulos CI (“No céu”), CII (“De casada”), CIII (“A felicidade tem boa alma”) e CIV (“As pirâmides”).

Figura 66 – Transição de ação a ação na adaptação feita por Mir e Majado



Fonte: Mir; Majado, 2019, p.48

Nota-se que os fatos narrados em quatro capítulos no texto literário são condensados, na adaptação, em apenas uma página composta por cinco quadros. Ao transformar uma sequência extensa em uma representação visual breve, a HQ reforça a agilidade da narrativa e destaca o poder de síntese da linguagem dos quadrinhos, capaz de transmitir, em poucas imagens, o conteúdo e a atmosfera de várias páginas do romance.

Entretanto, é interessante observar que os adaptadores utilizaram o recurso da transição de cena a cena não apenas para acelerar os acontecimentos do enredo adaptado, mas também como estratégia para transpor certas características do próprio texto original. Isso pode ser percebido no Capítulo XCVIII (“Cinco anos”), em que Bento narra os acontecimentos posteriores à sua saída do seminário.

Figura 67 – Transpondo técnicas narrativas



Fonte: Mir; Majado, 2019, p.45

Na HQ, cada quadrinho apresenta um evento distinto, reforçando a sensação de passagem do tempo e de síntese narrativa. Essa aceleração, porém, não é exclusiva da adaptação, visto que no romance, os eventos referentes a um período de cinco anos também são condensados em um único capítulo. A HQ, portanto, preserva essa concisão temporal, traduzindo-a visualmente por meio da sucessão rápida de quadros.

Entretanto, a HQ prolonga o tempo narrativo para enfatizar a proximidade entre Bento e Capitu, dedicando uma sequência de quadros a um único episódio e explorando a transição de momento a momento (McCloud, 2008).

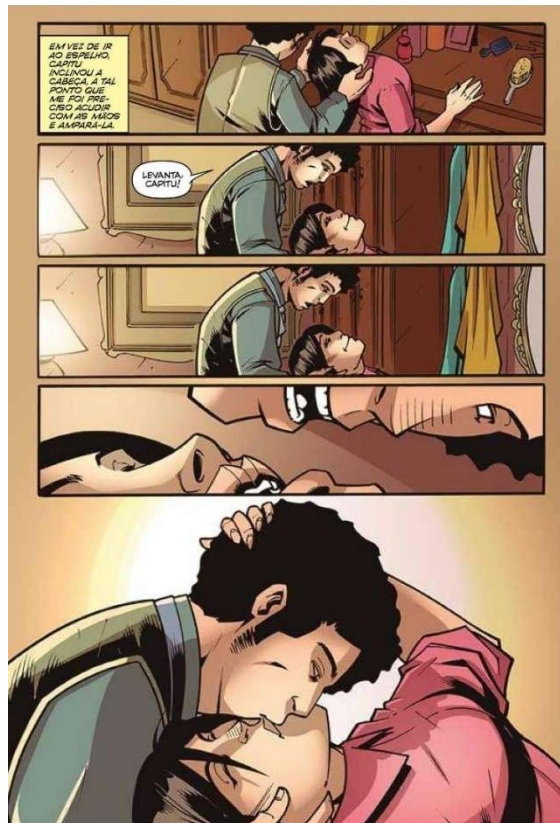
Figura 68 – Transição de momento a momento na adaptação feita por Mir e Majado



Fonte: Mir; Majado, 2019, p.13

Na imagem, Bento e Capitu trocam olhares e sorrisos, seguidos por *closes* nas mãos e nos olhos de ambos, desdobrando um único momento e enfatizando a expressão e a emoção dos personagens. Assim, esses quadros mostram o desdobramento de um mesmo momento, com foco na expressão e na emoção dos personagens. Nessa ilustração, os adaptadores destacam, exclusivamente por meio das imagens, o início do relacionamento do casal, permitindo que o leitor compreenda de maneira gráfica a intensidade da relação e acompanhe os primeiros sinais da aproximação entre Bento e Capitu. Isso ocorre porque “o artista deve ter a liberdade de omitir o diálogo ou a narrativa que possam ser claramente demonstradas visualmente” (Eisner, 2010, p. 132). É interessante observar, dessa forma, como os adaptadores dedicaram diversos requadros às cenas de maior impacto emocional do casal, utilizando a transição de momento a momento. Esse recurso permite acompanhar com detalhes as interações que anunciam o envolvimento amoroso entre os jovens, como na cena acima, e também na cena do primeiro beijo entre o casal.

Figura 69 – Transição de momento a momento nas cenas do casal



Fonte: Mir; Majado, 2019, p.31

Ao fragmentar esses instantes em vários quadros, a adaptação enfatiza a intensidade das emoções e a conexão entre os personagens, tornando o sentimento mais perceptível ao leitor. Dessa forma, cada quadro mostra uma ação mínima e quase imperceptível em relação ao

anterior (o posicionamento das mãos, o gesto de inclinar-se, o olhar de Capitu, as bocas se aproximando e o beijo). Não há avanço temporal significativo entre eles, cada quadro quebra o instante em pequenas frações de tempo. Essa escolha permite que o leitor sinta a progressão do sentimento e perceba nuances sutis da interação, mesmo com poucas ações concretas ocorrendo.

Além dos momentos entre o casal, a transição de momento a momento é utilizada em trechos decisivos da narrativa, como na passagem em que Bento oferece o café envenenado a Ezequiel, mas se arrepende antes que este o tome.

Figura 70 – Transição de momento a momento nas cenas de impacto emocional



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 66

Nesta sequência, a fragmentação das ações, associada à transição de aspecto a aspecto (McCloud, 2008), permite acompanhar quase em tempo real o conflito interno de Bento, evidenciando a tensão entre a intenção criminosa e o peso moral do ato. Torna-se extremamente relevante a utilização desses tipos de transições em cenas tão significativas como as mencionadas, tendo em vista que, tratando-se de uma adaptação, de um texto literário marcado pela profundidade psicológica, é essencial recorrer aos recursos próprios da linguagem dos quadrinhos para comunicar a expressividade da cena.

Contudo, o uso do balão de fala tradicional também é um dos elementos que se destacam na ilustração. Conforme explica Ramos (2012), esse tipo de balão, de contorno contínuo e formato reto ou curvilíneo, é o mais comum e expressivamente neutro nas histórias em

quadrinhos. A escolha dos adaptadores por esse modelo, aliada ao emprego de requadros convencionais de traçado reto, reforça uma estética mais clássica do gênero.

Nessa linha mais tradicional dos quadrinhos, vale ressaltar que são raros os momentos em que os adaptadores rompem com a estrutura convencional dos requadros. Ainda assim, esses episódios merecem destaque, pois acrescentam significativa carga simbólica à narrativa gráfica. Um exemplo ocorre na cena em que Bento deixa o seminário: a ausência de linhas delimitadoras no quadro sugere uma sensação de liberdade, indicando que o personagem finalmente consegue se desvencilhar da promessa feita por sua mãe.

Figura 71 – Ausência de linhas demarcatórias



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 66

A disposição aberta do requadro expressa o alívio e a nova perspectiva de vida do protagonista, evidenciando como os recursos gráficos potencializam o significado narrativo da cena. Nesse contexto, “a ilusão de espaço ilimitado é alcançada por meio da eliminação do requadro” (Eisner, 2010, p. 44), funcionando como uma metáfora para o fato de o narrador poder trilhar outros caminhos. Outro momento que evidencia de forma literal esse espaço ilimitado discutido por Eisner ocorre na cena que retrata a morte de Escobar.

Figura 72 – Morte de Escobar e a ausência das linhas



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 59

Na ilustração, a ausência de linhas no último quadrinho cria uma sensação de continuidade e expansão, sugerindo que a cena ultrapassa os limites da página. A representação da morte de Escobar, com a água envolvendo sua mão e o mar ao fundo, amplia tanto a dimensão literal quanto a simbólica do espaço, evocando a ideia de infinito e o perigo iminente. O detalhe da mão emergindo da água intensifica a tensão e o dramatismo, aproximando o leitor do momento crítico, já que “as figuras podem induzir sensações fortes no leitor” (McCloud, 2005, p. 135).

Já em relação ao tema da traição, embora a capa, como já mencionado, destaque o triângulo amoroso, a adaptação apresenta representações gráficas bastante sutis e omite muitos detalhes essenciais sobre o suposto relacionamento entre Capitu e Escobar, destacados pelo narrador no texto original. Como se pode observar na cena em que o narrador relata a troca de olhares entre Capitu e um cavalheiro.

Figura 73 – Referência sutil sobre a troca de olhares



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 39

Figura 74 – Continuação sobre a troca de olhares



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 40

A representação visual do tema da traição é construída com extrema sutileza, evitando qualquer enquadramento que mostre os personagens se encarando diretamente e deixando que tudo seja mediado pela perspectiva de Bento, que interpreta os acontecimentos filtrados por suas próprias inseguranças. A predominância das imagens na transmissão dos eventos oferece ao leitor maior liberdade interpretativa, enquanto o traço discreto, os enquadramentos distantes e a ausência de *closes* nas faces reforçam essa abordagem narrativa que, ao manter a ambiguidade característica da obra original, não esclarece completamente o que realmente ocorreu. Assim, a incerteza se torna elemento estrutural da narrativa, instigando o leitor a preencher as lacunas com suas próprias inferências e contribuindo para preservar o caráter enigmático que envolve todo o episódio da suposta traição.

Em relação aos primeiros indícios da suposta traição e do comportamento ambíguo, dissimulado e sedutor de Capitu, a narrativa gráfica se mostra, visualmente, quase neutra. Um exemplo disso é a cena em que Bento comenta sobre o desejo que os braços da esposa provocavam nos homens. A adaptação opta por não reforçar essas nuances.

Figura 75 – Falta de indícios de comportamento dissimulado



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 49

Apesar de o episódio se passar em um baile, um espaço naturalmente repleto de pessoas, a adaptação opta por não explorar visualmente essa multiplicidade de olhares que, no romance, tanto afligem Bento: “já não foi assim no segundo baile; nesse, quando vi que os homens não se fartavam de olhar para eles, de os buscar, quase de os pedir, e que roçavam por eles as mangas pretas, fiquei vexado e aborrecido” (Assis, 2019, p. 151). Tal escolha se revela bastante significativa, pois as imagens não evidenciam qualquer interação de Capitu com outros homens.

Isso leva a ressaltar que, na HQ, até mesmo as representações gráficas dos contatos de Capitu com Escobar são reduzidas ao mínimo, limitando-se a gestos rápidos ou a presenças compartilhadas no quadro, que não sugerem, por si só, qualquer intimidade entre eles. Ao suprimir elementos visuais que poderiam indicar proximidade ou cumplicidade, a adaptação reforça a dependência do leitor das percepções de Bento, conservando a ambiguidade que permeia sua narrativa.

Entretanto, apesar da forma sutil e da aparente neutralidade, os adaptadores representam na HQ os principais momentos de suspeitas de Bento, mesmo porque são ações indispensáveis para o desenvolvimento da narrativa. Um exemplo é a cena em que o narrador vai sozinho ao teatro, já que Capitu alegara estar doente, mas, ao retornar para casa, encontra o amigo saindo e a esposa recuperada.

Figura 76 – Cena da ida ao teatro



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 54

Figura 77 – Desconfiança de Capitu e Escobar



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 55

Nota-se que os adaptadores respeitam o estilo machadiano ao não entregar certezas, mas ao criar um ambiente visual em que a dúvida se torna quase tangível. A alternância entre planos próximos e médios intensifica a tensão interna do narrador, traduzindo visualmente o processo de desconfiança que se insinua de forma crescente. Embora os recursos visuais contribuam para situar o leitor e indicar o ambiente de tensão, é o texto verbal que conduz a construção da dúvida. As falas e os pensamentos de Bento revelam o início da suspeita de forma sutil e gradual, sem que a narrativa assuma uma posição conclusiva sobre a fidelidade de Capitão.

Contudo, a formação imagética de Ezequiel nas adaptações gráficas dessa obra é um ponto que merece ser discutido, uma vez que, como principal prova da suposta traição de Capitão, tanto no texto literário quanto na adaptação, o menino é representado com fortes semelhanças com Escobar. Assim, Mir e Majado (2019) constroem a imagem de Ezequiel desde o nascimento, seguindo as indicações de Machado.

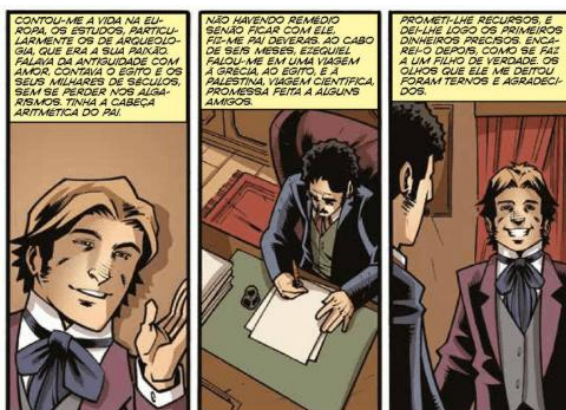
Figura 78 – Formação imagética de Ezequiel criança



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 52

A representação do menino é significativa porque oferece ao leitor uma possível “prova” visual da suposta traição de Capitu, ao aproximá-lo fisicamente de Escobar. Entretanto, quando o personagem aparece adulto, as semelhanças se mantêm, mas surgem diferenças que impedem a confirmação da dúvida. Dessa forma, a adaptação preserva a ambiguidade narrativa, mantendo, assim, o olhar desconfiado do narrador como eixo interpretativo.

Figura 79 – Formação imagética de Ezequiel adulto



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 71

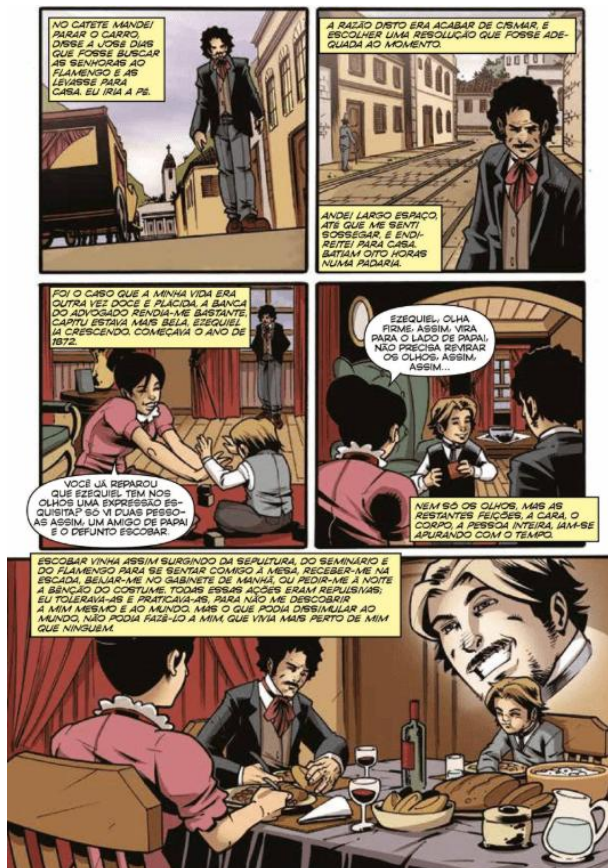
Portanto, fica evidente que, nos momentos em que Bento demonstra insegurança e ciúmes constantes, a adaptação pouco contribui visualmente para reforçar esses comportamentos, visto que as imagens não apresentam indícios explícitos das emoções do narrador ou de sua desconfiança. A única nuance que poderia sugerir essas suspeitas é a semelhança na formação imagética entre Ezequiel e Escobar, recurso que pode ser interpretado tanto como uma alusão à possível traição quanto como uma estratégia de fidelidade ao romance.

3.2 VER E LER: RELAÇÕES ENTRE PALAVRA E IMAGEM NA ADAPTAÇÃO

Na adaptação produzida por Mir e Machado (2019), a linguagem verbal assume a maior parte da condução narrativa, o que limita o uso dos recursos visuais característicos das HQs. Embora, como aponta Eisner (2010), a tipografia e a disposição das palavras no espaço gráfico tenham potencial para reforçar emoções e direcionar a interpretação do leitor, a obra utiliza esses elementos apenas de forma informativa, sem explorar suas possibilidades expressivas. Com isso, a narrativa perde força visual, visto que o texto permanece como principal veículo de sentido, enquanto o suporte gráfico é reduzido a mero acompanhamento ilustrativo.

Isso pode ser observado na imagem abaixo, em que a diagramação privilegia as legendas e os balões de fala, que ocupam grande espaço nos quadros e direcionam o olhar do leitor para o texto verbal, enquanto os elementos visuais permanecem sobretudo em função de ilustrar aquilo que já é explicado pela narração de Bento.

Figura 80 – Predominância da linguagem verbal



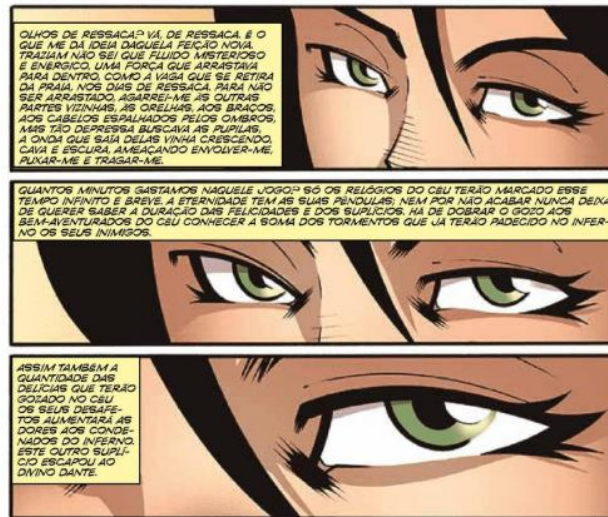
Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 61

Entretanto, no último quadrinho desta ilustração, observa-se a combinação interdependente (McCloud, 2008), em que o texto verbal, ao mencionar que Escobar “surgia da

sepultura” (Mir, Majado, 2019, p. 61), ganha forma visual na cabeça do personagem pairando sobre Ezequiel, criando uma presença fantasmagórica que domina o espaço e o olhar do leitor. Essa escolha ocorre sobre a figura do menino, reforçando simbolicamente a relação entre Escobar e Ezequiel e evidenciando a desconfiança de Bento. A sobreposição insere uma dimensão psicológica que traduz visualmente o conflito interno do narrador.

Outro momento que se destaca pela utilização da combinação interdependente é o trecho em que o narrador descreve o olhar de Capitu.

Figura 81 – Destaque ao olhar de Capitu

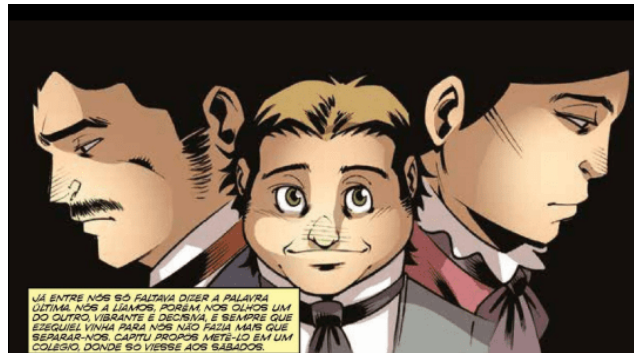


Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 29

Os *closes* enfatizam a intensidade do olhar de Capitu, combinando palavra e imagem: enquanto o texto recupera fielmente a linguagem poética do romance, detalhando as percepções e emoções de Bento, a expressão visual reforça de maneira imediata o magnetismo do olhar da personagem. A adaptação preserva na íntegra o lirismo machadiano, especialmente no célebre trecho dos “olhos de ressaca”, e o articula ao poder evocativo das imagens, permitindo que o leitor não apenas compreenda a fascinação de Bento, mas também a sinta por meio do impacto estético da página. Dessa forma, os adaptadores exploram aqui o potencial do meio gráfico para intensificar as tensões afetivas entre os personagens, oferecendo uma experiência sensorial que aproxima o leitor do efeito emocional pretendido no texto original.

Nessa exploração do potencial expressivo das imagens, destaca-se a cena em que Ezequiel surge entre Bento e Capitu. A imagem traduz simbolicamente o conteúdo verbal da obra: “sempre que Ezequiel vinha para nós não fazia mais que separar-nos”. A composição tripartida, com o menino ao centro e os pais voltados para direções opostas, evidencia a separação afetiva e o abismo emocional que se instala entre o casal.

Figura 82 – Separação



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 62

A representação gráfica de Ezequiel como elemento que separa o casal é particularmente impactante, pois traduz visualmente a tensão emocional que, no texto adaptado é apresentada somente pela linguagem verbal. Ao posicionar o menino entre os pais, com os rostos de Bento e Capitu voltados para lados opostos, a adaptação cria uma barreira concreta no espaço da imagem, tornando visível o afastamento afetivo. Essa escolha visual faz com que o leitor perceba de forma imediata e dramática a dissolução da intimidade conjugal.

Destarte, nota-se que, na adaptação, o texto verbal, em determinados momentos, é sintetizado pelas imagens, que passam a conduzir a narrativa. Um exemplo disso é a cena em que a mãe de Capitu entra na sala logo após o beijo do casal.

Figura 83 – Narração somente por imagens



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 32

Isso evidencia que “é possível contar uma história apenas através de imagens, sem a ajuda de palavras” (Eisner, 2010, p. 16). Nesse trecho, a ausência de texto verbal faz com que as imagens assumam integralmente a função narrativa, conduzindo o leitor por meio dos gestos, expressões e enquadramentos. A sequência mostra a reação dos personagens e o momento de tensão causado pela entrada da mãe de Capitu, sem precisar de uma única palavra. Essa estratégia aproxima o leitor da experiência cinematográfica, em que o silêncio e a imagem falam por si, criando suspense e permitindo uma leitura mais sensorial.

A narrativa exclusivamente imagética também se manifesta na cena em que Bento descreve a troca de olhares e o toque intenso de Sancha, percebidos por ele como algo que ultrapassa os limites da amizade.

Sancha ergueu a cabeça e olhou para mim com tanto prazer que eu, graças às relações dela e Capitu, não se me daria beijá-la na testa. Entretanto, os olhos de Sancha não convidavam a expansões fraternais, pareciam quentes e intimativos, diziam outra coisa, e não tardou que se afastassem da janela, onde eu fiquei olhando para o mar, pensativo. A noite era clara. [...] Quando saímos, tornei a falar com os olhos à dona da casa. A mão dela apertou muito a minha, e demorou-se mais que de costume (Assis, 2019, p. 169).

Na adaptação:

Figura 84 – Troca de olhares entre Bento e Sancha



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 58

Os dois primeiros quadrinhos mostram *close-ups* nos rostos de Bento e Sancha, destacando suas expressões, a troca de olhares e sorrisos que sugerem um interesse mútuo, revelando sentimentos que ultrapassam a amizade. O uso predominante das imagens para conduzir a narrativa revela uma escolha que valoriza a sutileza e a capacidade interpretativa do

leitor. Ao optar por representar emoções e tensões apenas por meio dos olhares, gestos e enquadramentos, os adaptadores criam uma leitura mais sensorial e subjetiva, na qual o silêncio adquire força expressiva. Essa opção estética demonstra que a ausência de palavras não empobrece a narrativa, mas, ao contrário, amplia suas possibilidades de leitura, permitindo que cada observador construa suas próprias interpretações sobre o vínculo entre os personagens e sobre o que permanece não dito.

Contudo, a próxima combinação entre palavras e imagens utilizada por Mir e Majado (2019) é a específica da dupla (McCloud, 2008).

Figura 85 – Penteado em Capitu



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 30

Na imagem, observa-se o personagem realizando cuidadosamente os movimentos descritos, com atenção especial às mãos, aos fios de cabelo da moça e ao resultado final de sua ação. Essa composição visual destaca o processo de execução, orientando o olhar do observador para cada etapa do gesto. A opção por essa abordagem privilegia a clareza e o caráter instrutivo da cena, priorizando a compreensão direta do que é mostrado, sem exigir do leitor uma leitura simbólica ou interpretativa.

Outra combinação empregada é a específica da palavra (McCloud, 2008), utilizada especialmente nas partes em que há grande predominância de texto verbal. Um exemplo marcante é a passagem em que Bento, tomado pela angústia diante da suspeita de traição da esposa, cogita tirar a própria vida.

Figura 86 – Bento cogita suicidar-se



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 64

As imagens mostram Bento caminhando, escrevendo e sendo servido com café, mas, isoladamente, não expressam claramente seus sentimentos, pensamentos ou intenções. Já as palavras revelam suas ações: “escrevi algumas cartas” (Mir; Majado, 2019, p. 64); seus pensamentos “não me lembra bem o resto do dia” (Mir; Majado, 2019, p. 64); e sua decisão “era tempo de acabar comigo” (Mir; Majado, 2019, p. 64). Assim, é apenas por meio do texto que o leitor compreende o sentido e o contexto da cena, enquanto as imagens funcionam apenas como suporte visual da narrativa verbal.

Já a combinação específica das imagens (McCloud, 2008) é amplamente utilizada na adaptação, um exemplo significativo é a cena em que Capitu escreve seu nome e o de Bento no muro.

Figura 87 - Combinação específica de imagens na adaptação produzida por Mir e Majado



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 12

Nessa passagem, as imagens desempenham papel central ao mostrar a ação, Capitu apagando rapidamente o que havia escrito após a chegada de Bentinho. Já as palavras complementam a cena, aprofundando o sentido emocional e revelando o pensamento íntimo do narrador, que confessa o desejo despertado pelo gesto da jovem. É notável que a força narrativa das imagens é suficiente para conduzir a compreensão do leitor, pois mesmo sem o texto verbal, é possível perceber a tensão emocional entre os personagens e o caráter simbólico do gesto de Capitu.

Outro elemento visual amplamente explorado é a escolha do enquadramento (McCloud, 2008). Em diversos momentos, é possível observar que os autores utilizam diferentes planos em uma mesma página, o que enriquece a experiência visual do leitor e confere dinamismo à cena. Um exemplo disso é a Figura 83, que retrata a chegada da mãe de Capitu após o beijo do casal. Nessa ilustração, há o emprego do plano americano, do plano médio e do plano geral (este último destaca que D. Fortunata não estava no mesmo ambiente que o casal, mas se aproximava dele), encerrando-se com um primeiro plano que mostra D. Fortunata empurrando a porta.

Essa alternância de enquadramentos não apenas reforça a sensação de aproximação e tensão na cena, como também amplia a expressividade narrativa e o impacto visual da sequência. A variação de enquadramentos orienta o olhar do leitor, assim como o uso

combinado de planos abertos e fechados cria ritmo e movimento, aproximando a leitura da linguagem cinematográfica e intensificando a tensão emocional.

É interessante observar como a disposição dos planos na página reflete os intentos dos adaptadores, variando entre a transmissão de emoção, foco e ritmo narrativo. Na imagem analisada, que retrata os acontecimentos após o regresso de Bento à sua casa, logo depois de se formar em Direito, essa escolha visual é particularmente expressiva.

Figura 88 – Utilização de múltiplos planos



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 46

Do primeiro ao terceiro quadrinho, o foco recai sobre Bento, destacando-se seu diálogo e suas expressões faciais. Os planos utilizados, médio, primeiro plano e *close-up*, revelam uma progressiva aproximação do enquadramento em relação ao rosto do narrador. Esse movimento tem o propósito de intensificar a carga emocional da cena, evidenciando a euforia e a esperança do personagem diante da possibilidade de alcançar a felicidade.

A seguir, observa-se a presença de um quarto quadrinho em tamanho reduzido, que utiliza o plano médio para representar a conversa entre Bento e sua mãe. Essa escolha reforça o dinamismo da narrativa visual, como aponta Eisner (2010, p. 55): “a inserção de quadrinhos

menores de requadro rígido expressa uma ação concreta.” Assim, a redução do espaço visual evidencia o momento de transição emocional vivido pelo personagem, que passa da possibilidade de felicidade imaginada, expressa pelas vozes em sua mente, para a confirmação real por meio das palavras de sua mãe.

Por fim, a sequência encerra-se com um plano americano, no qual Bento e Capitu aparecem saindo da igreja, simbolizando o desfecho do episódio e o início de uma nova etapa em suas vidas. A alternância entre diferentes planos ao longo da página cria um ritmo visual harmonioso, que conduz o leitor pelas emoções e significados de cada momento da narrativa.

Ainda no que diz respeito à função dos planos na narrativa visual, observa-se que os adaptadores fazem amplo uso de *close-ups* para destacar as expressões faciais dos personagens. Esse recurso é evidente na cena em que Bento chega à casa de Capitu, após ouvir a denúncia de José Dias, e encontra a moça escrevendo no muro.

Figura 89 – Utilização de *close-up*



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 11

Nota-se que o enquadramento parte de um espaço amplo e sem limites definidos, reforçado pela ausência de contornos nos quadros e pela ilustração do ambiente ao ar livre, culminando com *close-up* do rosto da personagem. Esse movimento de fechamento simboliza a transição do ambiente exterior para o interior emocional da personagem. Isso pode ser visto como um recurso narrativo que traduz em imagem o que, no texto literário, seria descrito psicologicamente.

Nessa mesma perspectiva, os adaptadores recorrem ao plano panorâmico, principalmente em grade angular, “permitindo que o leitor enxergue tudo” (McCloud, 2008, p. 44).

Figura 90 – Utilização do plano geral para situar o leitor



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 22

Figura 91 – Utilização do plano geral para situar o leitor



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 34

Na primeira imagem, em que se observa Bento e José Dias caminhando pelas ruas, o enquadramento amplo permite visualizar o ambiente externo, com construções, vegetações e figuras ao fundo. Já na segunda cena, o plano geral é novamente utilizado, mas agora para representar o interior da casa de infância de Bento, evidenciando a mudança de ambiente. O enquadramento abrange todos os personagens reunidos na sala, o mobiliário e a disposição dos corpos, o que contribui para recriar o clima familiar e social do espaço doméstico.

Vale observar como os adaptadores, em determinados momentos, optam por posicionar os personagens de costas nos quadros, recurso que confere à cena uma dimensão de imersão e cumplicidade entre leitor e narrador. Na imagem abaixo, por exemplo, Bento é mostrado observando Ezequiel de costas, momento em que o vê adulto pela primeira vez, o que cria uma sensação de expectativa e mistério, permitindo que o leitor compartilhe do ponto de vista do narrador e vivencie, junto a ele, o momento em que reconhece no filho as semelhanças com o amigo falecido.

Figura 92 – Utilização de ângulos diferentes



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 71

Essa escolha de enquadramento atua como um elemento expressivo dentro da narrativa visual, ampliando o envolvimento emocional do leitor. Como corrobora McCloud (2008), a escolha do enquadramento, as linhas e o fluxo permitem ao narrador apresentar os fatos com clareza ou intensidade, de acordo com a intenção narrativa. Nesse sentido, os adaptadores exploram esses recursos de forma sensível, intensificando a dramaticidade da cena e tornando o leitor um participante ativo, que não apenas observa, mas também experiencia o momento de revelação junto ao narrador.

Esse mesmo recurso visual retorna na cena final da adaptação, em que Dom Casmurro é representado de costas, diante de um grande edifício, em um plano panorâmico.

Figura 93 – Despedida de Dom Casmurro



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 73

A escolha de mostrar o narrador de costas cria uma sensação de despedida, como se ele se afastasse não apenas do ambiente, mas também do leitor, encerrando o ciclo da narrativa. O leitor, mais uma vez, assume o papel de telespectador, observando o narrador enquanto este se

retira da cena, em uma posição simbólica de quem encerra sua própria narração. O uso do plano geral nesse desfecho reforça visualmente a solidão e a introspecção que marcam Dom Casmurro, encerrando a narrativa em tom melancólico.

3.3 A CARACTERIZAÇÃO VISUAL DE PERSONAGENS E CENÁRIOS

Como já mencionado na análise da obra anterior, Machado de Assis não se detém em descrições detalhadas dos espaços físicos. Nesse sentido, a adaptação em quadrinhos produzida por Mir e Majado apresenta um importante diferencial, uma vez que praticamente todas as cenas são ambientadas de forma visualmente definida, desde os espaços externos até os internos.

Figura 94 – Requadros ambientados



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 14

Isso remete à escolha das imagens, discutida por McCloud (2008), que afirma que elas devem representar com clareza os personagens e os cenários. Assim, percebe-se que Mir e Majado realizam a representação imagética dos cenários com riqueza de detalhes, permitindo

ao leitor compreender facilmente os espaços e as situações apresentadas. Essa opção estético-narrativa contribui para orientar o leitor quanto ao local das ações, além de reforçar as transições entre os ambientes e os diferentes momentos da trama, ampliando a compreensão e a imersão na narrativa visual.

Assim, na adaptação, o espaço age como um dos principais marcadores temporais, pois as variações de ambiente sinalizam as passagens do tempo, permitindo ao leitor acompanhar com clareza o avanço cronológico da história.

Figura 95 – Configuração espacial como sinal do tempo narrativo



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 41

Nos dois primeiros quadrinhos, Bentinho está na casa de Capitula, conversando com ela sobre o ciúme que sentiu após a troca de olhares da moça com um cavalheiro que passava pela rua. No livro adaptado, Machado de Assis não especifica o local dessa conversa, apenas menciona que Bentinho faltou ao seminário para falar com Capitula: “simulei maior incômodo, com o fim de não ir ao seminário e falar a Capitula. Podia estar zangada comigo, podia não me querer agora e preferir o cavaleiro. Quis resolver tudo, ouvi-la e julgá-la; podia ser que tivesse defesa e explicação” (Assis, 2019, p. 117). Na adaptação, os autores escolheram representar essa cena em uma sala, possivelmente da casa de Capitula, tendo em vista que corresponde ao segundo espaço de intimidade compartilhado pelo casal.

No último quadrinho, Bentinho e Escobar aparecem em uma sala de aula, envolvidos em uma conversa aparentemente séria e reservada, indicando que houve uma passagem de tempo, ainda que breve. A cena remete ao trecho em que o narrador afirma: “Escobar escutava

com interesse; no fim da nossa conversação, declarou-me que era segredo enterrado em cemitério” (Assis, 2019, p. 119). A ambientação escolar pode ter sido escolhida pelos adaptadores para situar o leitor de forma imediata no espaço do seminário, facilitando a compreensão do contexto no qual a ação se desenvolve.

Quanto à fisionomia dos personagens, observa-se que os adaptadores não investiram em composições imagéticas elaboradas, resultando em desenhos com certos exageros e acabamento visual simplificado. Assim, um primeiro ponto a ser destacado refere-se às diferentes fases da vida de Bento, elemento importante na narrativa de *Dom Casmurro*. Na adaptação, percebe-se que Mir e Majado (2019) não realizam uma distinção gráfica suficientemente marcada entre Dom Casmurro (na velhice) e Bento (na fase adulta). As diferenciações visuais são mínimas ou inexistentes, o que dificulta ao leitor acompanhar as transições temporais que estruturam a memória do narrador.

Figura 96 – Bento Santiago: três fases



Fonte: Compilação da autora retiradas a partir da adaptação de *Dom Casmurro* produzida Mir e Majado, 2019, p. 25, 64 e 73

Assim, a falta de contraste entre as representações imagéticas de Bento adulto e de Dom Casmurro (idoso) simplifica o tempo da narrativa e compromete o efeito memorialístico, uma vez que o leitor não identifica de forma gráfica e com clareza que o narrador reconta sua história a partir da maturidade. Já nas fases adolescente e adulta, as diferenças tornam-se mais evidentes, marcadas pela presença do bigode e pelo uso de vestimentas mais sóbrias.

Apesar da simplicidade, nota-se que na composição imagética do personagem certos elementos foram elaborados conforme o texto adaptado, como o bigode, símbolo da virilidade e da transição para a vida adulta. Outros aspectos, como o cabelo volumoso e a suíça, seguem padrões estéticos característicos do século XIX, discutidos por Matos (2011), o que contribui para situar o personagem em seu contexto histórico. Ainda assim, a falta de variações mais expressivas, seja na fisionomia, na postura ou na ambientação, reduz o potencial expressivo da

adaptação. Pois, uma maior exploração dos recursos gráficos poderia não apenas distinguir as fases da vida do narrador, mas também reforçar visualmente os conflitos internos que o texto machadiano tão intensamente sugere.

Já em relação ao aspecto comportamental do narrador, observa-se que a adaptação opta por não enfatizar visualmente os momentos de ciúmes e descontrole emocional de Bento, que no romance aparecem de forma intensa, sobretudo em sua juventude. Esses episódios, marcados por gestos impulsivos e pensamentos obsessivos, são fundamentais para revelar a dimensão psicológica do personagem e sua construção enquanto narrador instável e dominado pelas próprias emoções. Como pode ser visto na passagem abaixo.

Corri ao meu quarto, e entrei atrás de mim. Eu falava-me, eu perseguia-me, eu atirava-me à cama, e rolava comigo, e chorava, e abafava os soluços com a ponta do lençol. Jurei não ir ver Capitu aquela tarde, nem nunca mais, e fazer-me padre de uma vez. Via-me já ordenado, diante dela, que choraria de arrependimento e me pediria perdão, mas eu, frio e sereno, não teria mais que desprezo, muito desprezo; voltava-lhe as costas. Chamava-lhe perversa. Duas vezes dei por mim mordendo os dentes, como se a tivesse entre eles (Assis, 2019, p. 116).

Na adaptação, entretanto, esse momento é simplificado. Em vez de representar o acesso de ciúmes descrito no texto literário, a cena mostra apenas Bento recordando uma fala de José Dias e, em seguida, deitado em seu quarto, envolto pela escuridão.

Figura 97 – A inquietação silenciosa de Bento



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 40

A escolha por uma representação mais contida e silenciosa suaviza o impacto emocional da passagem, sugerindo angústia, mas sem transmitir a intensidade do conflito interno vivido

pelo personagem no livro. Essa supressão contribui para uma leitura mais linear e menos psicológica da narrativa, reduzindo as nuances do comportamento de Bento e o modo como o ciúme molda sua relação com Capitu.

Por essas escolhas, fica evidente que Bento já adota, na HQ, desde a juventude, o mesmo comportamento que o caracteriza na fase adulta: introspectivo, fechado e silencioso. Essa opção dos adaptadores, contudo, altera parcialmente a construção original do personagem, uma vez que, no romance, Bento apresenta momentos de impulsividade e ciúmes ainda na adolescência. Ao suavizar esses traços e antecipar o comportamento reservado da fase adulta, a adaptação reforça uma visão mais contida e introspectiva do narrador, o que modifica a percepção do leitor sobre sua trajetória emocional.

Esses traços comportamentais tornam-se ainda mais perceptíveis nas cenas em que Bento fala sobre o ciúme que sentia dos braços de Capitu ou quando demonstra incômodo por não receber a atenção dela.

Figura 98 – A inquietação silenciosa de Bento



Fonte: Mir; Majado, 2019, p.

O uso do sombreado no rosto e a rigidez de suas feições acentuam a tensão psicológica que o acompanha, traduzindo visualmente o conflito interno que, no romance, é expresso pelo

discurso narrativo. Essa representação é reforçada pelos adaptadores, que mantêm as expressões de Bento sempre contidas e o olhar distante, sugerindo uma inquietação interior constante e um caráter retraído.

Na adaptação, observa-se que a composição imagética de José Dias não segue integralmente as proposições de Machado de Assis. No romance (2019), o personagem é descrito como um homem de cerca de cinquenta e cinco anos, magro e com características que reforçam sua aparência envelhecida.

Figura 99 – José Dias



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 23

Na ilustração, porém, ele é representado com traços mais joviais, rosto cheio e expressão serena, o que suaviza a imagem física construída no texto original. Ainda assim, a adaptação preserva aspectos ligados à sua vaidade e formalidade, perceptíveis no cuidado com as vestes e na postura ereta, elementos que traduzem a afetação e o desejo de distinção social que marcam a personalidade do personagem.

Como já mencionado neste trabalho, a HQ não apresenta informações verbais detalhadas sobre a aparência ou a personalidade dos personagens. O único a receber uma breve contextualização é José Dias, apresentado como o antigo agregado da família Santiago. Essa escolha pode estar relacionada à importância que o personagem desempenha na trama, uma vez que, embora seja uma figura secundária, atua de forma decisiva nos rumos da narrativa.

Figura 100 – José Dias: o agregado da família Santiago



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 10

A inclusão dessa breve descrição na adaptação pode ser vista como uma forma de situar o leitor quanto à relevância de sua presença na história e justificar sua participação nas ações centrais do enredo. Contudo, observa-se que as ilustrações de José Dias e Bentinho (na fase adulta) mantêm uma profunda semelhança física, sobretudo no formato do rosto, no cabelo e nas expressões faciais, o que, em determinados momentos, pode gerar confusão no leitor.

Figura 101 – Semelhança entre Bentinho e José Dias



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 56

No primeiro quadro, Bentinho aparece interagindo com o filho, enquanto no terceiro ele surge novamente de casaco azul, em diálogo com José Dias, que está brincando com Ezequiel.

Ainda assim, a semelhança entre ambos torna pouco evidente a distinção entre os personagens. Nas histórias em quadrinhos as “diferenças mais profundas nos tipos de rosto e corpo ajudam os leitores a memorizar seu elenco e lhes proporcionam um lembrete visual único das diferentes personalidades dos personagens” McCloud (2008, p. 71). No entanto, na adaptação em questão, essa diferenciação nem sempre é plenamente alcançada. Pois, a proximidade visual entre Bentinho e José Dias enfraquece a distinção de identidades e pode comprometer a leitura fluida, já que a caracterização gráfica não evidencia de forma clara as diferenças destacadas no texto literário.

Na adaptação em quadrinhos, a figura de Dona Glória é construída de modo visualmente contido e discreto, acompanhando a caracterização da personagem no romance, porém com limitações no enquadramento e na expressividade. A composição a mostra sempre cercada por figuras masculinas, o que reforça sua posição de submissão e obediência dentro do espaço doméstico e religioso.

Figura 102 – Dona Glória em posição discreta na cena



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 33

A representação visual da personagem revela uma simplificação em relação à descrição feita por Machado de Assis (2019), já que apenas o vestido escuro se mantém fiel ao texto original. Elementos como o xale, o camafeu, a touca branca e o pente de tartaruga, que no romance compõem a imagem de uma mulher madura, religiosa, mas ainda vaidosa (Assis, 2019), são suprimidos na adaptação. Essa escolha não se trata de uma limitação da obra, mas

de uma liberdade criativa dos adaptadores, que optam por destacar apenas traços essenciais para a narrativa visual.

Embora, em *Dom Casmurro*, Machado de Assis descreva D. Glória como uma mulher financeiramente independente, a adaptação sugere que esse poder é restringido pelos padrões sociais da época. Os adaptadores parecem traduzir essa limitação por meio da linguagem visual: sua expressão é marcada por certa submissão, o enquadramento raramente a destaca de forma central e sua presença é constantemente mediada pela dos homens ao seu redor.

Entretanto, a ilustração da personagem é o elemento que mais claramente traduz a passagem do tempo na narrativa, uma vez que é a única figura que apresenta sinais visíveis de envelhecimento. Essa escolha estética é significativa, já que, embora o texto adaptado mencione que os cabelos brancos da mãe de Bentinho surgiam “de má vontade, aos poucos e espalhadamente” (Assis, 2019, p. 143), a adaptação opta por representá-los totalmente brancos, enfatizando visualmente a ideia de que o tempo passou.

Figura 103 – Envelhecimento como marcação temporal



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 45

Assim, por meio de sua transformação física, o leitor consegue perceber facilmente o avanço temporal na narrativa. Além disso, o fato de esse ser o único enquadramento em que a personagem é focalizada individualmente contribui para sua função narrativa pontual: ela surge apenas para marcar uma transição temporal.

Na adaptação em quadrinhos, a representação de prima Justina mantém-se fiel à caracterização proposta por Machado de Assis. No texto original, ela é descrita como “quadragenária, magra e pálida, boca fina e olhos curiosos” (Assis, 2019, p. 44), traços que remetem a uma figura discreta e reservada.

Figura 104 – Prima Justina



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 18

A ilustração traduz visualmente esses elementos ao retratá-la com expressão contida, semblante pálido e fisionomia simples, sem exageros estéticos ou gestuais. O olhar direto e sereno reforça o caráter observador da personagem, sugerindo a mesma sobriedade e vigilância presentes na narrativa machadiana. Embora já fosse uma personagem secundária no texto adaptado, no qual aparece de forma discreta no convívio familiar, na transposição visual sua presença é ainda mais limitada. Ela surge apenas nas cenas iniciais e brevemente quando Bento narra sua rotina de casado, momento em que é posicionada ao fundo da cena, sem fala e sem relevância narrativa.

Figura 105 – Irrelevância narrativa de prima Justina



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 57

Essa opção demonstra uma leitura fiel por parte dos adaptadores, que compreendem a personagem como presença coadjuvante, responsável mais por compor o ambiente social do protagonista do que por interferir diretamente na narrativa. Assim, a representação visual

reforça o lugar de Justina como figura silenciosa e observadora, cuja importância está mais na sugestão de cotidiano e contexto familiar do que no desenvolvimento dramático da trama.

Na adaptação em quadrinhos, a construção imagética de Capitu mantém traços essenciais da descrição machadiana.

Figura 106 – Capitu



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 11

No romance, ela é apresentada como “morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, boca fina e o queixo largo” (Assis, 2013, p. 44). Na ilustração, esses elementos são preservados: o contraste entre a pele morena e os olhos claros é evidenciado, e o olhar expressivo, ligeiramente inclinado, reforça o famoso mistério de Capitu, frequentemente associado aos “olhos de ressaca” (Assis, 2019, p. 58).

Já em relação aos seus aspectos comportamentais, os adaptadores enfatizam por meio de expressões faciais intensificadas, o temperamento impulsivo e até explosivo da personagem. A amplificação dos traços fisionômicos, como o olhar contraído, a boca aberta em tom de grito e as sobrancelhas fortemente marcadas, contribuem para transmitir visualmente o auge de sua irritação, tornando evidente o descontrole momentâneo da personagem.

Figura 107 – Capitu explosiva



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 16

Nota-se que, nas expressões faciais, a estratégia gráfica empregada é o exagero, recurso que, conforme McCloud (2008, p. 94), consiste em “amplificar os traços-chave que tornam uma expressão reconhecível”. Desse modo, o traço hiperbólico funciona como meio de exteriorizar emoções intensas, comunicando ao leitor, de maneira imediata, os estados psicológicos que estruturam o momento retratado.

Apresentar Capitu com essas características visuais é fundamental para ressaltar aspectos centrais de sua personalidade e do papel que desempenha na narrativa. O destaque para o olhar, a expressão e os gestos permitem que o leitor perceba a ambiguidade e a intensidade emocional da personagem, elementos que são essenciais para compreender suas motivações e a tensão que provoca em Bento. No entanto, vale ressaltar que a adaptação apresenta poucas cenas em que a personagem deixa transparecer sua faceta mais explosiva.

Já a composição imagética de Capitu em sua fase adulta, agora na condição de esposa, revela transformações significativas em sua aparência e postura. A personagem passa a adotar um penteado preso em coque e trajes mais sofisticados, o que lhe confere um ar de maturidade e respeitabilidade, aproximando-a da figura tradicional de “senhora” do século XIX. Essa representação segue as proposições machadianas, que apresentam uma Capitu mais contida e voltada às responsabilidades domésticas e conjugais.

Figura 108 – Capitu esposa



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 50

Entretanto, o último quadrinho introduz uma dimensão ambígua à personagem: ao cochichar no ouvido do marido, sob uma colorização mais escura e contrastante, a ilustração sugere uma atmosfera de segredo e possível manipulação. Esse recurso visual reforça a ambiguidade que marca Capitu ao longo da narrativa, permitindo múltiplas leituras sobre seu comportamento e intenções, e sobre o poder de influência que exerce sobre Bento.

Na fase adulta, o único momento em que a personagem abandona o comportamento contido é quando o marido finalmente expõe suas suspeitas. Nessa cena, os adaptadores enfatizam a raiva e a indignação de Capitu por meio da expressividade facial e corporal: os olhos arregalados, a boca aberta em tom de acusação e o fundo em tom avermelhado intensificam a carga emocional do confronto.

Figura 109 – Capitu indignada



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 68

A composição visual evidencia a ruptura momentânea da serenidade característica da personagem adulta, revelando a profundidade de sua mágoa e revolta diante da desconfiança de Bento. A intensidade da emoção expressa nos traços, nas cores e na sua postura evidencia a complexidade psicológica de Capitu, permitindo que o leitor oscile entre a empatia e a dúvida, tal como ocorre no romance original.

Já a figura de Escobar é a que mais se aproxima da descrição presente no texto machadiano, pois o personagem é representado com traços físicos agradáveis, expressão simpática e sorriso expansivo, elementos que reforçam sua natureza carismática e sedutora.

Figura 110 – A personalidade encantadora de Escobar



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 35

Essa construção imagética dialoga diretamente com a personalidade encantadora que Machado de Assis delinea no romance. É significativo observar que, em sua primeira aparição, o personagem recebe um *close-up*, recurso que intensifica a atenção do leitor para o seu rosto e sorriso, enfatizando o magnetismo e a empatia que ele desperta. Assim, a adaptação utiliza o enquadramento para traduzir visualmente o poder de atração que Escobar exerce sobre os demais personagens. Na adaptação, são evidenciadas as cenas em que Escobar visita Bentinho e conquista a simpatia de todos os familiares, revelando sua natureza sociável e encantadora. O enquadramento e a composição das imagens reforçam esse magnetismo.

Figura 111 – A simpatia de Escobar



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 38

Vale ressaltar que, em relação aos aspectos físicos, Escobar, assim como os demais personagens masculinos, apresenta características estéticas típicas do século XIX. O traje composto por camisa, colete e gravata remetem diretamente à moda masculina oitocentista, reforçando o cuidado da adaptação em manter a ambientação histórica fiel ao contexto

machadiano. Além disso, os cabelos longos e volumosos seguem o padrão de elegância da época, contribuindo para compor uma imagem refinada e socialmente adequada ao perfil de um jovem seminarista de origem burguesa.

3.4 O USO DA COR E SUAS IMPLICAÇÕES VISUAIS

Mir e Majado (2019) apresentam uma adaptação colorida, marcada por uma paleta em tons quentes. Essa escolha cromática confere dinamismo e vitalidade às cenas, aproximando a narrativa visual de um público mais jovem, pois “através de cores mais expressivas, os quadrinhos podem transmitir sensações que só a cor é capaz de proporcionar” (McCloud, 2005, p. 192). Dessa forma, nessa transposição, é notável que as cores são utilizadas como um recurso expressivo para intensificar os sentimentos que permeiam a cena. Como pode ser visto na figura abaixo, na qual o fundo totalmente vermelho funciona como um elemento simbólico que traduz visualmente o desejo e a paixão de Bento por Capitu, conferindo à imagem uma atmosfera de tensão afetiva e emocional.

Figura 112 – O vermelho como paixão



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 28

O gesto de Bento ao tocar os cabelos de Capitu, somado ao olhar recíproco entre os personagens, ganha ainda mais força pela escolha cromática, que enfatiza o calor da emoção e o envolvimento entre o casal. Assim, a cor deixa de ser mero componente estético e passa a atuar como um agente narrativo, reforçando visualmente o tom passionnal e o vínculo íntimo sugerido pelo texto literário.

Portanto, é “possível que a cor assuma um papel central: ela pode expressar um estado de espírito, tons e modelação podem acrescentar profundidade e cenas inteiras podem mostrar só cores, cor como sensação, cor como ambiente, cor como cor!” (McCloud, 2005, p. 190-191). Essa perspectiva da cor como ambiente e sensação é recorrentemente empregada por Mir e Majado, que exploram a paleta cromática para traduzir as diferentes emoções e estados de

espírito dos personagens. Nota-se, assim, que nas cenas em que há sentimentos intensos, os adaptadores optam por utilizar cores chapadas como plano de fundo, eliminando o cenário e concentrando a atenção do leitor nas expressões e gestos das figuras. Essa escolha estético-narrativa contribui para que, em conjunto com os demais elementos da cena, o leitor perceba com maior clareza a carga emocional do ato narrativo.

Figura 113 – O laranja e o amarelo como surpresa



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 41

No exemplo analisado, em que Bento confessa a Escobar não desejar seguir a carreira religiosa e descobre que o amigo partilha do mesmo sentimento, o fundo em tons de laranja e amarelo reforçam a surpresa e o alívio experimentados pelos personagens. Essas cores quentes criam uma atmosfera intensa e dinâmica, reforçando o impacto da revelação.

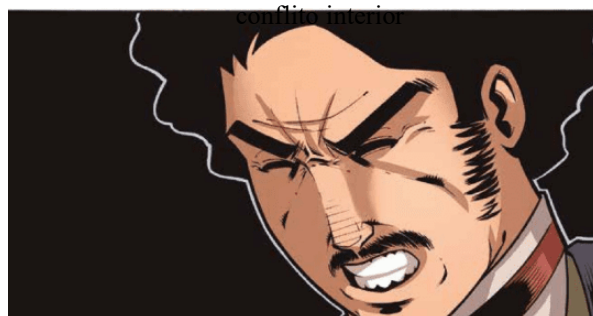
Além disso, as linhas de movimento em formato circular, que contornam a figura de Bento, intensificam visualmente o momento de espanto e enfatizam a reação emocional do personagem. Assim, Mir e Majado utilizam a cor e o traço como elementos narrativos complementares, capazes de comunicar emoções de forma imediata e ampliar a expressividade das cenas, mesmo dentro de um traço gráfico mais simplificado. Contudo, a ausência de cor, representada pelo fundo totalmente preto, também é um recurso utilizado pelos adaptadores para destacar os momentos de maior aflição e perturbação do narrador.

Figura 114 – O preto como reflexo das emoções



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 62

Figura 115 – A escuridão que intensifica o conflito interior



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 65

O preto funciona como uma metáfora visual para o colapso interior de Bento, intensificando a carga dramática das cenas. No primeiro quadrinho, essa estratégia aparece no instante em que ele cogita tomar veneno, enquanto no segundo, o mesmo recurso é retomado quando o personagem considera envenenar Ezequiel. Em ambos os casos, o vazio cromático reforça o isolamento e o desespero do protagonista, criando uma atmosfera sombria que traduz visualmente sua culpa, obsessão e desequilíbrio emocional. Assim, a ausência de cor se torna também uma forma de expressão simbólica do conflito interno que atravessa a narrativa.

A cor também atua como um elemento de marcação temporal, visto que para diferenciar as distintas fases do dia, os adaptadores empregam variações cromáticas, o que contribui para orientar o leitor na compreensão da sequência narrativa. Assim, “a diferença entre quadrinhos em preto e branco e em cores é profunda, afetando cada nível da experiência de leitura” (McCloud, 2005, p. 191).

Figura 116 – O dia



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 14

Figura 117 – A noite



Fonte: Mir; Majado, 2019, p. 19

Nas ilustrações, é possível observar essa estratégia visual na sequência que narra a chegada de Bento à casa de Capitu (figura 116), após ouvir as suspeitas de José Dias sobre o envolvimento entre os dois, e, posteriormente, o diálogo do rapaz com a prima Justina (figura 117). Quando o narrador chega à casa da amada, o cenário é representado por cores mais claras e luminosas, que remetem ao período diurno.

Na figura 117, o personagem retorna para casa, onde encontra a prima Justina à sua espera. Nesse momento, as tonalidades mais escuras e sombreadas, somadas ao amarelado das janelas, sugerem a iluminação artificial e indicam que já é noite. Dessa forma, a passagem do tempo é visualmente explicitada, permitindo que o leitor perceba de maneira imediata que o narrador chegou à casa de Capitu durante o dia e retornou apenas à noite.

Portanto, é perceptível que “essas cores objetificam seus sujeitos. Nós ficamos mais conscientes da forma dos objetos do que em preto e branco” (McCloud, 2005, p. 189). Nesse sentido, o uso intencional das cores na adaptação não apenas diferencia os momentos narrativos e marca a passagem do tempo, mas também acentua a materialidade e a expressividade das figuras, tornando-as mais tangíveis aos olhos do leitor. Assim, as escolhas cromáticas contribuem para ampliar a dimensão sensorial da narrativa, reforçando aspectos emocionais e simbólicos que, no texto literário, são sugeridos apenas por meio da linguagem verbal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar as duas adaptações em quadrinhos de *Dom Casmurro*, a primeira, de Wellington Srbek e José Aguiar (2011), e a segunda, de Alex Mir e Caio Majado (2019), observa-se que o processo de adaptação é um exercício criativo, rico e multifacetado. Cada versão estabelece um diálogo próprio com a obra machadiana, revelando diferentes interpretações e escolhas estético-narrativas. Mais do que simples transposições, essas recriações demonstram como o texto de Machado de Assis continua a suscitar novas leituras, evidenciando sua vitalidade e abertura para interpretações diversas.

Essas distintas perspectivas já se manifestam nas capas das obras. Na adaptação de Srbek e Aguiar, Bento Santiago ocupa o centro da composição, o que enfatiza o caráter memorialista e a importância do narrador-protagonista na construção do enredo. Em contrapartida, Mir e Majado optam por destacar Capitu e a suposta traição, sinalizando um olhar voltado ao drama amoroso e à tensão conjugal. Essas escolhas visuais revelam como o ponto de partida de cada adaptação reflete diferentes leituras da obra machadiana e, portanto, distintas formas de dialogar com o clássico.

A partir desse ponto, torna-se interessante observar como essas escolhas iniciais orientam os percursos narrativos de cada adaptação. Em *Dom Casmurro*, de Srbek e Aguiar, o foco recai sobre o processo de criação da narrativa e sobre a subjetividade do narrador, reafirmando que “*Dom Casmurro* e esta versão em quadrinhos vão muito além da questão sobre um caso extraconjugal” (Srbek, 2018, p. 9). A ênfase na autoria e na memória reforça o caráter introspectivo da narrativa, em que Bento revisita e reconstrói os episódios de sua vida sob uma ótica pessoal e, muitas vezes, duvidosa. Já em Mir e Majado, embora a capa sugira o triângulo amoroso entre Bento, Capitu e Escobar, essa dimensão visual não se desenvolve de forma expressiva ao longo da história. A adaptação se mantém mais próxima do texto literário, privilegiando a linearidade do enredo e a “fidelidade” textual, o que revela uma leitura mais conservadora, menos voltada à exploração simbólica do processo de adaptação.

Essa comparação ajuda a compreender como as adaptações permitem repensar *Dom Casmurro*. Por meio da linguagem dos quadrinhos, o leitor é convidado a revisitar os dilemas do romance sob outras perspectivas sensoriais e estéticas. O uso de imagens, cores e enquadramentos transforma em visual o que, em Machado, é expresso pela palavra: o olhar, a dúvida, o silêncio e a subjetividade. As adaptações, portanto, reconstroem o texto adaptado, traduzindo visualmente suas ambiguidades e tensionando os limites entre memória e imaginação, entre relato e invenção.

Essa multiplicidade de leituras demonstra que o processo de transposição literária abre múltiplos caminhos interpretativos. Cada adaptação reflete a visão, as intenções e o repertório estético de seus criadores. Apesar das diferenças de abordagem, ambas compartilham um mesmo propósito: tornar o clássico acessível a novos públicos e contextos, preservando o prestígio da obra machadiana. Nesse sentido, cada obra atinge esse objetivo por caminhos distintos: enquanto Srbek e Aguiar optam por uma recriação interpretativa, explorando a expressividade gráfica e o ponto de vista narrativo, Mir e Majado seguem uma leitura mais literal, marcada pela ênfase no texto literário.

Além da relação com o texto adaptado, as duas adaptações revelam diferentes concepções sobre o próprio gênero dos quadrinhos. Enquanto Srbek e Aguiar desenvolvem uma HQ visualmente mais moderna, com soluções gráficas que ampliam a dimensão simbólica das imagens e reforçam o caráter introspectivo do romance, Mir e Majado adotam uma estrutura mais tradicional, priorizando a fluidez e a compreensão imediata. Essas escolhas estéticas refletem não apenas distintas interpretações do texto literário, mas também diferentes entendimentos sobre o potencial expressivo da linguagem dos quadrinhos.

Do ponto de vista estético, Srbek e Aguiar realizam um trabalho visual mais elaborado, combinando originalidade e fidelidade à atmosfera machadiana. Já Mir e Majado adotam traços mais simples e uma composição menos simbólica, o que, por um lado, demonstra clareza e objetividade, e, por outro, limita o diálogo visual com o universo psicológico e ambíguo da obra original. Essas opções reforçam que a adaptação é, antes de tudo, uma leitura crítica, cada escolha formal revela uma maneira de compreender e representar a complexidade do texto de Machado.

O diálogo entre as três obras (o romance e suas adaptações) constrói-se justamente nesse campo de tensões entre fidelidade e recriação. Enquanto o texto de Machado propõe uma narrativa ambígua, marcada pela dúvida e pela subjetividade, as adaptações reinterpretam essas ambiguidades a partir dos recursos próprios do meio gráfico. Desse modo, o clássico não é apenas transposto, mas reatualizado: as HQs tornam-se novas camadas de leitura, que expandem o universo de *Dom Casmurro* e mantêm vivo o debate sobre a verdade, a memória e o ponto de vista do narrador.

Assim, o encontro entre literatura e quadrinhos reafirma a vitalidade do romance machadiano. As adaptações analisadas mostram que *Dom Casmurro* permanece um texto aberto, capaz de inspirar recriações que articulam tradição e inovação, palavra e visualidade. Ao revisitarem a obra sob novas formas expressivas, os adaptadores contribuem para ampliar o diálogo entre texto e imagem, literatura e quadrinhos, demonstrando que o enigma criado por

Machado de Assis continua a provocar reflexões sobre olhar, interpretação e verdade, tanto no leitor de palavras quanto no leitor de imagens.

REFERÊNCIAS

- ABRUNHOSA, Suzana. **De leitor a produtor**: adaptação de Vidas Secas em história em quadrinhos, sob a óptica discente, 2018. 101f. Dissertação (Mestrado em Processos de Ensino, Gestão e Inovação) - Universidade de Araraquara, Araraquara, 2018.
- ADAPTAÇÃO. Em: Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/houaission/apps/uol_www/vopen/html/inicio.php/>. Acesso em: 12 fev. 2025.
- AGUIAR, José. **Entrevista para a pesquisa com José Aguiar: O FAZER QUADRINÍSTICO EM DOM CASMURRO**: uma análise entre as adaptações de Wellington Srbek, José Aguiar (2011) e Alex Mir e Caio Majado (2019) com a obra adaptada. [Entrevista cedida a Amanda Gomes Cruz]. Itapecuru Mirim, 2025.
- ALESSI, Júlio; ALESSI, Akemi Ishihara. Análise da adaptação da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis para história em quadrinhos. **Anais do I Fórum Nacional de Pesquisadores em Arte Sequencial**. São Leopoldo, 2012. Disponível em: <https://fnpasmacae.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/01/anais-fnpas_i.pdf>. Acesso em 21/03/2025.
- ARAUJO, Iramir; FREIRE, Ronilson. O Mulato uma história em quadrinhos. São Luís: Sete Cores, 2019.
- ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. 2. ed. Edições Câmara, Brasília: Câmara dos Deputados, 2019.
- BAKHTIN, MIKHAIL. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BARRETO FILHO. **Introdução a Machado de Assis**. Livraria e Editora Agir. Rio de Janeiro, 1947.
- BARROSO, Fabiano Azevedo. Quadrinizar a literatura ou literaturizar o quadrinho?. In: BORGES, Renata Farhat. **Clássicos em HQ**. 1ª ed. Editora Peirópolis, 2013. p. 14-23.
- BITAZI, Fernanda Isabel. Adaptação em quadrinhos e sua autonomia em relação ao discurso literário. **Nona Arte: Revista Brasileira de Pesquisas em Histórias em Quadrinhos**, v. 5, p. 107-116, 2016.
- CAMELLO, Santhyago. **Da Literatura aos Quadrinhos**: uma análise o fazer quadrinístico nas adaptações de O Alienista e Dois Irmãos, 2017. 152f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CERQUEIRA, Émille Souza. ADAPTAÇÃO LITERÁRIA COMO TRADUÇÃO: NOVOS SIGNOS, NOVAS LEITURAS. In: **Enecult – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, Bahia, 2021.
- CIRNE, Moacy. **Quadrinhos, sedução e paixão**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

CORSO, Gisele Kaminski. Adaptações literárias para jovens leitores. **Com Ciência: Revista Eletrônica de Jornalismo Científico**, São Paulo: Laboratório de Jornalismo da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (LABJOR/SBPC), 10 de julho de 2012.

COSTA, Lucas Piter Alves. **O Alienista, de Fábio Moon e Gabriel Bá**: uma análise do discurso quadrinístico, 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Viçosa, MG, 2013. 212f. Disponível em: <<http://www.ppgletras.ufv.br/wp-content/uploads/2012/02/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Lucas-Piter.pdf>>. Acesso em: 18 de maio de 2025.

COTTET, Marlize de Fátima. **ENSINO DE HISTÓRIA, LITERATURA E HISTÓRIA EM QUADRINHOS**: representações de gênero nos quadrinhos de Dom Casmurro de Machado de Assis, 2022. 180f. Dissertação (Mestrado em Ensino de História) - Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2022.

COUTINHO, Afrânio (org.). **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio; EDUFF, 1986.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial**. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FERRARO, Caio. O Guarani - de José de Alencar - adaptado por André Le Blanc (Edição Maravilhosa nº 24 - 2ª Edição - 1954). **História e Quadrinhos**, 2023. Disponível em: <<https://historiaequadrinhos.blogspot.com/2013/09/o-guarani-de-jose-de-alencar-adaptado.html>>. Acesso em 23/02/2025>.

FERRO, Ana Paula Rodrigues. Clássicos literários adaptados para história em quadrinhos: um recurso para ensinar línguas e despertar para a leitura. **Educação, Gestão e Sociedade: revista da Faculdade Eça de Queirós**. ISSN 2179-9636, Ano 4, número 16, novembro, 2014.

FONTENELE DE PAULA, Maria Luísa. Duas vezes dois irmãos- análise comparativa da obra de Hatoum na literatura e nos quadrinhos. In: **11º Interprogramas de Mestrado em Comunicação da Faculdade Cásper Libero**, 2015. Disponível em: <<https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2017/02/Maria-Lu%C3%ADsa-F-de-Paula-USCS.pdf>>. Acesso em: 17 de abril de 2025.

GALO, Regina Aranda da Cruz. Dos Livros para os Quadrinhos: as Quadrinizações de Obras Literárias na Sala de Aula. **Unopar Científica. Ciências Humanas e Educação**, v. 11, p. 33-41, 2010.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. UFMG: Faculdade de Letras, 2006.

GOROVITZ, Sabine. A tradução enquanto situação de passagem. In: **Tradução e cultura**. Rio de Janeiro: Viveiro de Castro Editora Ltda., 2011.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

IANNONE, Leila Rentroia; IANNONE, Roberto Antonio. **O mundo das histórias em quadrinhos**. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1994. 87 p. (Coleção Desafios).

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

JUNIOR, Gonçalo. **A guerra dos gibis**: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura os quadrinhos, 1933-64. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semánalise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 3. ed. revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LIMA, Rozianne Aquino. **Modernidade e Identidade em Dom Casmurro**. 2014. 66f. Trabalho de conclusão (Licenciada em Letras) - Faculdade de Ciências da Educação e Saúde, Brasília, 2014.

MAJADO, Caio. **Entrevista para a pesquisa com Caio Majado: O FAZER QUADRINÍSTICO EM DOM CASMURRO**: uma análise entre as adaptações de Wellington Srbek, José Aguiar (2011) e Alex Mir e Caio Majado (2019) com a obra adaptada. [Entrevista cedida a Amanda Gomes Cruz]. Itapeturu Mirim, 2025.

MATOS, Maria Izilda S. de. Cabelo, barba e bigode: masculinidades, corpos e subjetividades. **Locus: revista de história**, Juiz de Fora, v. 17, n. 02, p. 125-143, 2011.

MCCLOUD, Scott. **Desenhando Quadrinhos**: os segredos das narrativas em quadrinhos, mangás e graphic novels. São Paulo: M. Brooks do Brasil Editora Ltda, 2008.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Trad.: Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005.

MENDONÇA, Carmen Lúcia Freitas de; MACHADO, José Henrique Rodrigues. Um olhar sócio-histórico-cultural do Rio de Janeiro no final do Século XIX e início do século XX, na obra Dom Casmurro de Machado de Assis. **Brazilian Journal of Development**, Curitiba, v. 7, n. 6, p. 63642-63660, jun. 2021.

MIR, Alex; MAJADO, Caio. **Dom Casmurro**: em quadrinhos. Jandira-SP: Ciranda Cultural, 2019a. (Clássicos em quadrinhos).

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira Volume II: Realismo e Simbolismo**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

OLIVEIRA, Bruno Silva de. Histórias em quadrinhos como recurso metodológico para o ensino de Língua Portuguesa. **Primeiras Letras**. São Luís de Montes Belos/GO. v. 7, v. 12, 2010.

ORANGE, Dolores. A contribuição da discussão sobre a importância literária no processo de formação de novos leitores. 2012. **Congresso Internacional de Leitura e Literatura Infantil e Juvenil**. Disponível em:

<<https://editora.pucrs.br/anais/IIICILLIJ/Trabalhos/Trabalhos/S5/doloresorange.pdf>>. Acesso em: 9 de abril de 2025.

PASTORE, Marina. Como um clássico se torna um clássico? A fronteira entre arte e entretenimento na literatura. **Anagrama**, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 1-15, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/46375>>. Acesso em: 9 abril de 2025.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2012.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. A ironia de Machado em Dom Casmurro: reflexão sobre a cordialidade anti-trágica. **Letras**, (32), 2006, p. 71–90.

SANTANA, Lukas Nascimento. **Adaptação em Quadrinhos da obra Dom Casmurro como Proposta de Incentivo à Leitura de Machado de Assis**, 2022. 95f. Monografia (licenciatura em Letras/Português) – Universidade Federal do Norte do Tocantins, Araguaína, 2022.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SILVA, Ana Cláudia Salomão da; PAZ, Ravel Giordano. Primeiras recepções críticas de *Dom Casmurro* – Os iguais se reconhecem. **Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, s. 3, ano 10, n. 14, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/reel/article/view/11086>>. Acesso em 20 de fev. de 2025.

SILVA, Jeanne Sousa Da. A leitura literária no contexto escolar: as adaptações em cena. **Anais III CONEDU**. Campina Grande: Realize Editora, 2016. Disponível em: <<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/19950>>. Acesso em: 20 de jan. de 2025.

SOARES, Ozana Paulino. **UMA RELEITURA DA OBRA “DOM CASMURRO” EM HQ: a versão de Capitu sob a ótica do leitor do ensino fundamental**, 2021. 83f. Dissertação (Mestrado Profissional em Letras) - Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira, 2021.

SOUSA, Saulo Lopes de; SOARES, Deivanira Vasconcelos. Transposição do olhar: notas sobre a teoria da adaptação. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 35, p. 361-381, jan./abr. 2021.

SOUZA, Francisca Geane Pereira de; SOARES, Ozana Paulino; SILVA, Rosângela Neres Araújo da. História em quadrinhos em sala de aula do ensino fundamental: uma abordagem para alunos do 9º ano. **Anais VI CONEDU**. Campina Grande: Realize Editora, 2019. Disponível em: < <https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/60703> >. Acesso em: 22/03/2025.

SRBEK, Wellington. AGUIAR, José. **Dom Casmurro de Machado de Assis**. 1. ed.; São Paulo: Editora Nemo, 2017.

SRBEK, Wellington. **Manual do professor: Dom Casmurro de Machado de Assis**. Editora Nemo, 2018.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 019-053, jul./dez, 2006.

VERGUEIRO, Waldomiro. A linguagem dos quadrinhos: uma “alfabetização” necessária. In: BARBOSA, Alexandre, RAMOS, Paulo, VILELA, Túlio, RAMA, Angela, VERGUEIRO,

Waldomiro (orgs). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. 4. ed., 5. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2020.

ZENI, Lielson. Literatura em quadrinhos. *In*: VERGUEIRO, Waldomiro.; RAMOS, Paulo. (orgs.). **Quadrinhos na educação**: da rejeição à prática. São Paulo: Contexto, 2015, p. 126-158.

APÊNDICE A – ENTREVISTA PARA A PESQUISA COM JOSÉ AGUIAR - O FAZER QUADRINÍSTICO EM DOM CASMURRO: uma análise entre as adaptações de Wellington Srbek, José Aguiar (2011) e Alex Mir e Caio Majado (2019) com a obra adaptada

Prezado José Aguiar,

Esta entrevista tem como objetivo explorar o processo criativo, as escolhas e os desafios enfrentados na adaptação de *Dom Casmurro*, buscando compreender como você trabalhou os elementos literários e visuais dessa obra clássica para o formato de quadrinhos. Agradeço desde já pela disponibilidade e pelas contribuições ao estudo das adaptações literárias.

1. O que motivou você a adaptar *Dom Casmurro*? Qual foi o ponto de partida para a adaptação?

Foram duas motivações importantes à época:

1. Com alguns programas governamentais, muitos autores estavam adaptando diversas obras literárias para os quadrinhos e eu achei que isso seria uma grande oportunidade para ter no meu portfólio/currículo;
2. Foi um serviço remunerado. Eu sou apaixonado por histórias em quadrinhos, definitivamente é minha linguagem favorita, porém é importante a gente tirar um pouco o romantismo de qualquer forma de trabalho, pois para mim, para haver um mercado de trabalho consistente, precisamos tratá-lo como tal e profissionalismo é muito importante. O ponto de partida foi ler o livro, obviamente. Depois fui atrás de todo tipo de linguagem visual que pudesse encontrar da obra, como filmes, séries e outras adaptações. Fiz uma pesquisa para encontrar fotos, imagens e pinturas do Rio de Janeiro da época da história. Lugares, roupas, etc...

2. Como você se conectou pessoalmente com a história e os personagens?

Dom Casmurro não é um dos maiores livros brasileiros à toa. É impossível não se afeiçoar a história e aos personagens. No meio do livro você já está sofrendo, odiando, amando e vivenciando toda aquela história. Apesar da época ser muito diferente dos dias de hoje, todos os sentimentos mostrados são atualíssimos... Você tem de ter um coração muito duro para não se importar ou se colocar no lugar dos personagens...

3. Quais foram os principais desafios ao adaptar uma obra tão consagrada como *Dom Casmurro*?

Eu fui apenas o ilustrador da obra, que foi adaptada de maneira monumental pelo grande Alex Mir. No meu caso, a falta de informação visual que temos da época foi muito complicada. Eu encontrei bastante adaptações de novelas e séries, mas não encontrei muitos arquivos de época, como fotografias ou pinturas, então tive que fazer algumas adaptações e torcer para que fizesse algum sentido na obra. Outra dificuldade foi tentar me esquivar de outras adaptações visuais, pois *Dom Casmurro* foi adaptado para os quadrinhos algumas vezes por autores diferentes e eu não queria que minha adaptação fosse muito próxima desses artistas. Tentar ser original é complicadíssimo!

4. Qual foi a abordagem para equilibrar fidelidade ao texto original com inovações necessárias para o novo meio?

Todo texto usado pelo Alex foi tirado do livro, quase que sem alteração. Você pode acompanhar esses textos nos recordatórios da história em quadrinho. Por ser uma adaptação, muitas partes da história, aquelas que não acrescentavam muito ao andamento da história, necessárias para vislumbrar as cenas ou para entender os trejeitos dos personagens tiveram de ser cortadas, pois tínhamos um espaço muito limitado para a essa adaptação.

5. Você pensou em um público específico ao adaptar a obra? Como isso influenciou o processo?

Desde o começo, foi pensando em um público alvo, pois a adaptação faz parte de um selo da editora Ciranda Cultural voltado a jovens em época de vestibular, logo nossa adaptação precisa ter um contexto mais generalista, onde as principais perguntas sobre a história serão respondidas, porém, a adaptação não vai substituir a leitura da obra original. Penso nessa adaptação mais como um complemento visual para ajudar o estudante no processo de vestibular.

6. Para você, o que é mais importante ao adaptar uma obra literária como *Dom Casmurro*: fazer jus ao texto original ou reinventá-lo para novos públicos?

Depende. Ambos os formatos são interessantes de acordo com a intenção do autor, desde que isso fique claro para o leitor. No nosso caso, a ideia era a adaptação da obra do jeito que foi escrita, na mesma época, com o mesmo visual de época, etc. Porém, é importante as editoras e professores terem consciência que o jovem não tem interesse por livros de época, por mais clássico ou famoso que seja e se uma reinvenção puder trazer esse jovem para a leitura e quem sabe conhecer as obras originais já é uma enorme vitória.

7. Por que vocês optaram por utilizar apenas o preto e branco na adaptação? Foi uma escolha estética ou simbólica?

Na verdade, a decisão de trabalhar em preto e branco não partiu de um propósito artístico, mas de uma limitação orçamentária. O uso de cores exigiria um investimento maior na produção e na impressão, o que não era viável naquele momento. Ainda assim, buscamos aproveitar essa restrição de forma criativa, explorando contrastes e sombras para reforçar a expressividade das cenas e manter a força narrativa das imagens.

APÊNDICE B – ENTREVISTA PARA A PESQUISA COM CAIO MAJADO - O FAZER QUADRINÍSTICO EM DOM CASMURRO: uma análise entre as adaptações de Wellington Srbek, José Aguiar (2011) e Alex Mir e Caio Majado (2019) com a obra adaptada

Prezado Caio Majado,

Esta entrevista tem como objetivo explorar o processo criativo, as escolhas e os desafios enfrentados na adaptação de *Dom Casmurro*, buscando compreender como você trabalhou os elementos literários e visuais dessa obra clássica para o formato de quadrinhos. Agradeço desde já pela disponibilidade e pelas contribuições ao estudo das adaptações literárias.

1. O que motivou você a adaptar *Dom Casmurro*? Qual foi o ponto de partida para a adaptação?

A adaptação de *Dom Casmurro* surgiu como um convite da Editora Nemo, que na época tinha sido recém fundada. E o editor chefe, e também roteirista da adaptação, Srbek, escolheu a mim porque ele já conhecia meu trabalho e tinha vontade de trabalhar comigo, me ofereceu esse projeto. Eu achei um projeto interessantíssimo, porque se trata de um projeto que além de adaptar o quadrinho tem a intenção de fazer com que ele fosse vinculado em escolas. A gente queria fazer uma adaptação que fosse o mais fiel possível e que tivesse também alcance como produto paradidático.

2. Como você se conectou pessoalmente com a história e os personagens?

É impossível não se conectar a essa obra pela qualidade do seu texto pela qualidade da história e principalmente pelos buracos narrativos que ela traz, que acabam instigando nossa imaginação e tudo mais. Na medida em que eu fui entrando no texto, lendo o livro e ao mesmo tempo lendo o roteiro, porque o Srbek trabalhou de uma forma a tentar construir uma espécie de Storyboard para mim, onde eu pudesse criar a partir das orientações dele. A gente criou uma maneira de trabalhar esse quadrinho que fosse a mais fiel possível, dentro das nossas limitações. E quais seriam as limitações? Seria a questão de que a gente tinha que estabelecer visualmente um universo e também um número de páginas, o limite que um livro em quadrinhos poderia ter para poder adaptar de forma coerente essa obra.

3. Quais foram os principais desafios ao adaptar uma obra tão consagrada como *Dom Casmurro*?

O desafio era a fidelidade, acho o maior desafio de todos sempre foi esse. O Srbek tentou manter o texto o mais integral que ele podia, com a diferença que nos quadrinhos você não pode ser tão descritivo, então muita coisa vai ser narrada visualmente. Então o que ele fez uma espécie de Storyboard colocando qual que era a métrica que ele queria para as páginas, o número de quadros, indicando até umas possíveis posições de personagens para me servir de referência. O texto ele me entregou já lapidado, então eu não participei do processo de criação do texto. Eu participei justamente da parte da elaboração visual,

então eu tive que fazer toda uma pesquisa iconográfica, levantamento de como era mobiliário, vestuário, arquitetura daquela época, do momento em que se passa a história.

4. Você pensou em um público específico ao adaptar a obra? Como isso influenciou o processo?

O processo desde o início sempre teve em mente a venda para as escolas. A gente queria uma obra, na verdade, que tivesse a possibilidade de venda no mercado direto, ou seja nas livrarias, pro público que se interessa por Machado de Assis, por *Dom Casmurro* ou por adaptações literárias, que pudesse seduzir também o leitor habitual de quadrinhos, oferecendo uma alternativa diferente dos quadrinhos infanto-juvenis que a gente tem em maior profusão. E obviamente a gente queria que fosse uma obra que fosse acessível porque muitas pessoas infelizmente acham a literatura algo um pouco cansativo, estressante, complexo de ser aproveitável. Então neste caso, a gente tentou transformar estes quadrinhos em uma obra que fosse palatável para qualquer idade, independente da nossa intenção que ela fosse vinculada às escolas.

5. Para você, o que é mais importante ao adaptar uma obra literária como *Dom Casmurro*: fazer jus ao texto original ou reinventá-lo para novos públicos?

Toda adaptação seja ela pro cinema, pro teatro ou para os quadrinhos, é uma mudança de mídia. Toda mídia traz suas características, suas peculiaridades enquanto linguagem, todas elas são válidas, mas é importante que a adaptação faça referência sim a obra original, mas que possa também acrescentar novas nuances, que possa existir como uma obra por si só, que ela possa ser uma obra que você possa usufruir dela da melhor maneira possível, na mídia que a gente se propõe. No caso, nos quadrinhos a gente queria fazer uma obra que fosse a mais bonita possível, que impressionasse nos aspectos gráficos, que ela pudesse ser atraente graficamente, a mesma coisa que acontece quando você adapta uma obra para o cinema. você precisa criar algo que vá um passo além, porque, afinal, cada adaptação, ainda mais no caso de uma obra que é do século XIX, acrescenta um pouco da visão do momento histórico dos autores dessa nova interpretação. Isso é muito importante porque permite que a obra seja revisitada. Também é muito importante que a adaptação tenha seu valor artístico em si.

6. A adaptação apresenta o uso de cores vivas e contrastantes. Essa escolha foi pensada com algum propósito específico?

Sim, o uso de cores foi uma decisão intencional. Nosso objetivo era tornar a obra mais atrativa visualmente, especialmente para o público jovem, que costuma se conectar mais facilmente com narrativas coloridas e dinâmicas.