



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - UNEB
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – *CAMPUS IX*
LETRAS: LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURAS

FILIPE ROSA DOS SANTOS DIAS

A TRANSMIDIALIDADE DE MÚLTIPLAS LINGUAGENS PARA *UMA NOITE EM L'ENFER*, DE DAVI CALIL: A HQ COMO UMA COMPLEXA REDE INTERSEMIÓTICA

BARREIRAS –BA

2023

FILIPPE ROSA DOS SANTOS DIAS

A TRANSMIDIALIDADE DE MÚLTIPLAS LINGUAGENS PARA *UMA NOITE EM L'ENFER*, DE DAVI CALIL: A HQ COMO UMA COMPLEXA REDE INTERSEMIÓTICA

Monografia apresentada à Universidade do Estado da Bahia, *Campus IX*, como requisito obrigatório para a obtenção do grau de Licenciado em Letras, Língua Portuguesa e Literaturas.

Área: Literatura e Intermidialidade

Orientadora: Prof.^a Dra. Nelma Arônia Santos

BARREIRAS – BA
2023

FILIPE ROSA DOS SANTOS DIAS

**A TRANSMIDIALIDADE DE MÚLTIPLAS LINGUAGENS PARA UMA NOITE EM
L'ENFER, DE DAVI CALIL: A HQ COMO UMA COMPLEXA REDE
INTERSEMIÓTICA**

Monografia apresentada à Universidade do Estado da Bahia, *Campus IX*, como requisito obrigatório para a obtenção do grau de Licenciatura em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dra Nelma Arônia Santos

Avaliada em 11/07/2023

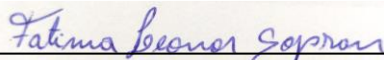
COMISSÃO AVALIADORA



Prof.^a Dra. Nelma Aronia Santos
Orientadora (UNEB)



Prof. Dr. Alan Brasileiro Sousa
Membro Externo (SECBA)



Prof.^a Dra. Fátima Leonor Sopran
Membro Interno (UNEB)

Barreiras, BA,
2023

*À Elber Davi, a estrela que eu perdi, a sua luz
brilha nestas palavras.*

AGRADECIMENTOS

Se eu tivesse escrito essa sessão em um dia antes, minhas palavras seriam diferentes. A recente perda de um ente querido me fez pensar sobre as pessoas que nos mantêm de pé e que nos fazem levantar e escrever as linhas de um trabalho.

Por isso, agradeço, primeiramente, à Hildeni Rosa, pelas primeiras palavras que chegaram às minhas mãos, elas que semearam as que se encontram aqui.

À Renata Santana da Costa, pelo apoio, carinho e companheirismo durante o processo de escrita desse trabalho, juntos somos mais.

À minha família que sempre foi horizonte durante a minha caminhada, agradeço a todos, especialmente, Romel Costa, Pedro Henrique, Rodrigo Rocha, Renan Costa.

Aos amigos que formei durante as travessias do ensino superior, Thiago, Oliver, Milena, Eveling e Gabrielly, a panela pode ser pequena, mas aguenta a maior pressão.

Ao grupo de RPG, Alexandre, Lucas, Fabrício, Higor, em um lançar de dados, construímos uma amizade, sem ela, não conseguiria seguir em frente.

A Alan Brasileiro, pai, irmão e professor, por navegar nas palavras e nas mídias junto comigo.

Aos meus professores que sopraram ventos nas minhas velas antes mesmo de eu ter certeza do rumo para qual estava indo, Leonardo José, Mônica Pereira, Diego Rocha, Diogo Nunes e Walker Hashimiro.

Aos professores que encontrei durante a travessia que deram sustentação para esse navio poder zarpar, entre eles, Thiago França, Ana Érica Kühn, Fátima Leonor e Ricardo Nonato.

À Nelma Aronia por adentrar e navegar na confluência dessas narrativas, sem o seu apoio, essas palavras se devorariam entre si.

A Fabio Alberto por caçar relógios quebrados comigo, cada segundo vale a pena em sua companhia.

*Penetra surdamente no reino das palavras. Lá
estão os poemas que esperam ser escritos.*

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar as relações intermediáticas presentes na obra *Uma noite em L'enfer* de Davi Calil a partir dos diálogos evidenciados dentro dos seus requadros entre a obra ultrarromântica *Uma noite na taverna* de Álvares de Azevedo, a narrativa oral tradicional e a pintura de Francisco de Goya. Para a realização do trabalho, depreendeu-se uma análise de cunho qualitativo e comparativo, evidenciando as relações presentes entre as ramificações da história em quadrinhos. O impulso para a produção da pesquisa foi resultante das inquietações promovidas pelo quadrinho, pois dentro da sua narrativa, ocorrem relações de sentido que extrapolam a obra fonte como a mudança dos personagens para pintores que mudaram o panorama da arte ocidental (Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Henri de Toulouse Lautrec, Gustav Klimt e Francisco de Goya) e, junto com eles, referências as suas pinturas. Além das referências ao romance de Azevedo e a aproximação com a pintura, percebemos dentro dos diálogos promovidos, uma aproximação com a narrativa oral tradicional *Nau Catrineta* dentro da evocação do personagem Goya que comete o ato da Antropofagia. Portanto, a pesquisa se fundamentou em investigar como essas diversas mídias se ramificam a partir da macroestrutura do quadrinho e em como a linguagem dos quadrinhos possibilita um outro olhar sobre a obra clássica. Para tanto, foram necessários estudos que sustentassem essa visão rizomática sobre a obra analisada como as pesquisas sobre intermedialidade como as realizadas por Rajewsky (2012), Elleström (2017) e André Gaudreault (2012) possibilitaram analisar as particularidades das estruturas analisadas, bem como as suas zonas de convergência; teorias sobre a linguagem dos quadrinhos e a sua estrutura, principalmente, os realizados por Thierry Groensteen (2015) e Bárbara Postema (2018); as produções coordenadas por Jacob Guinsburg (1985) acerca das particularidades do romantismo, não só como uma limitação temporal, mas como a produção de uma estética; as investigações sobre a estética do grotesco e as suas manifestações ao longo do tempo representadas aqui por Kayser (2003) e Bakhtin (1987). Dessa forma, obtivemos, como resultado, um olhar rizomático sobre as camadas presentes dos quadrinhos, pois agregam outros sentidos além da obra fonte e aproxima a visão grotesca do romance para a estrutura do quadrinho.

Palavras-chave: Quadrinhos; Intermedialidade; Literatura.

ABSTRACT

The present work aims to analyze the intermedia relations present in the comic book *Uma noite em L'enfer* by Davi Calil, based on the dialogues highlighted within its panels, between the ultra-romantic work "Uma noite na taverna" by Álvares de Azevedo, traditional oral narrative, and the paintings of Francisco de Goya. The research realized through a qualitative and comparative analysis, highlighting the relationships between the branches of the comic book. The impulse for the research was driven by the questions raised by the comic, as its narrative encompasses meanings that go beyond the source work, such as the transformation of characters into painters who changed the landscape of Western art (Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec, Gustav Klimt, and Francisco de Goya), along with references to their paintings. In addition to the references to Azevedo's novel and the connection with painting, the dialogues also reveal an association with the traditional oral narrative *Nau Catrineta* through the evocation of the character Goya, who commits the act of Anthropophagy. Therefore, the research sought to investigate how these diverse media branches out from the macrostructure of the comic book and how the language of comics provides a different perspective on the classic work. To achieve this, it was necessary to rely on studies that supported this rhizomatic view of the analyzed work, such as research on intermediality conducted by Rajewsky (2012), Elleström (2017) and André Gaudreault (2012), which allowed for the analysis of the specificities of the structures analyzed, as well as their areas of convergence; theories on the language and structure of comics, particularly those by Thierry Groensteen (2015) and Bárbara Postema (2018); studies coordinated by Jacob Guinsburg (1985) on the particularities of Romanticism, not only as a temporal limitation but as the production of an aesthetic; investigations into the aesthetics of the grotesque and its manifestations over time, represented here by Kayser (2003) and Bakhtin (1987). Thus, the result was a rhizomatic perspective on the layers present in the comics, as they add additional meanings beyond the source work and bring the grotesque vision of the novel closer to the structure of the comic book.

Keywords: Comics book; Intermediality; Literature.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|----------------------|--------------------------------------|
| Figura 1..... | Erro! Indicador não definido. |
| Figura 2..... | Erro! Indicador não definido. |
| Figura 3..... | 18 |
| Figura 4..... | 30 |
| Figura 5..... | 31 |
| Figura 6..... | 33 |
| Figura 7..... | 37 |

SUMÁRIO

| | | |
|----------|--|----|
| 1 | INTRODUÇÃO | 12 |
| 2 | CRUZANDO FRONTEIRAS: A TRANSPOSIÇÃO MUDIÁTICA DE <i>UMA NOITE NA TAVERNA</i> PARA O QUADRINHO <i>UMA NOITE EM L'ENFER</i> | 15 |
| 2.1 | QUADROS, REQUADROS E SARJETAS | 16 |
| 2.2 | da taverna para o inferno | 19 |
| 2.2.1 | Os pintores e a pintura no inferno | 20 |
| 3 | DENTRO DOS (RE)QUADROS: ROMANCE, NARRATIVA ORAL E PINTURA 24 | |
| 3.1 | A narrativa submersa | 25 |
| 3.2 | A narrativa emerge..... | 29 |
| 3.3 | Navegando pelos (re)quadros | 34 |
| 4 | As devorações em uma noite em L'enfer | 39 |
| 4.1 | O requadro antropófago | 39 |
| 4.2 | O outro em requadros | 41 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 43 |
| | REFERÊNCIAS | 45 |

1 INTRODUÇÃO

O que podemos ver dentro dos quadros de um quadrinho? Se for uma adaptação literária, o quadrinho seria uma ponte ou janela para o material original? Ou em suas páginas podemos ver um processo único de transmutação da obra literária para um novo suporte? Esses questionamentos movem a visão sobre as histórias em quadrinho (HQs) adquiridas durante a sua trajetória, por muito tempo, colocada apenas como uma janela ou ponte para acessar outras mídias, especialmente, o cinema e a literatura.

Os quadrinhos passaram por diversos processos para serem qualificados como uma mídia. Sua produção, que sai das páginas dos jornais, das revistas e alcança a produção dos álbuns de luxo, demonstra o seu reconhecimento como uma mídia qualificada. Além do aspecto contextual, as suas diversas técnicas foram se estabelecendo como linguagem própria durante esse percurso. Elementos como o quadro, o recordatório, os balões de fala e/ou pensamento são amplamente reconhecidos como códigos pertencentes a essa mídia. Desse modo, como apontado por Lars Elleström (2017), importante teórico para os estudos das relações intermídiaicas, para identificar as influências e diálogos entre as mídias, é necessário investigar e reconhecer os elementos únicos que produzem a midialidade de determinada mídia.

Com esse pensamento, a investigação sobre a linguagem dos quadrinhos encontra com diversas dificuldades, como os diversos preconceitos difundidos sobre a sua estrutura, apontando a sua “pequenez” diante dos grandes debates artísticos como o cinema e literatura, além dos poucos materiais teóricos de que dispõem aqueles(as) que desejam perseguir os amplos estudos que podem ser realizados sobre as HQs.

A partir disso, ao realizar uma pesquisa sobre quadrinhos e, principalmente, sobre um quadrinho que adapta uma obra literária clássica, é necessário desviar de campos minados como a leitura equivocada que submete as imagens a uma posição inferior às alcançadas pelas letras junto com o pouco conhecimento sobre a estrutura e produção própria dos quadrinhos que o afasta de outras mídias visuais, por exemplo, o cinema.

Por isso, o nosso olhar sobre **Uma noite na taverna** busca evidenciar os métodos próprios de produção do quadrinho, evidenciando os diálogos estabelecidos, mas sem privilegiar um modo de representação em detrimento do outro. A HQ *uma noite em L'enfer*, nosso objeto de análise, narra o encontro de amigos ébrios dentro do cabaré de L'enfer, cujo espaço caracterizava-se pelo uso de elementos infernais na composição arquitetônica. Vale ressaltar que esses amigos se apresentam na narrativa como pintores (Vincent Van Gogh, Paul

Gauguin, Gustav Klimt, Francisco Goya e Henri de Toulouse Lautrec). Um a um, esses amigos contam as folhas amareladas do seu passado em uma disputa para ver quem conta a melhor história e recebe, com o prêmio, o crânio de Dante Alighieri.

Essa estrutura é influência da obra *Uma noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, que apresenta o mesmo enredo em seu célebre romance. Porém, o quadrinho vai além de apenas transcrever e ilustrar a obra romântica, abarcando influência dos pintores-personagens, retomando elementos da narrativa oral que está presente no romance e utilizando as estruturas do quadrinho para reforçar elementos grotescos do romantismo.

Outros quadrinhos realizaram o processo de transmídiação da obra de Álvares de Azevedo, como a adaptação de Reinaldo Seriacopi junto com diversos artistas (Arthur Garcia, Franco de Rosa, Rodolfo Zalla, Rubens Cordeiro, Sebastião Seabra e Walmir Amaral), que utilizam do seu estilo para cada história, produzido pela editora Ática em 2011; A edição de Carlos Patati, utilizando da participação de diversos ilustradores como Marcio de Castro, Eduardo Arruda, Klayton Luz, Lucas e Klaus Reis, publicada pela editora DCL, em 2013; e a adaptação de Bartholo pela editora Ateliê, 2020. Essas obras utilizam processos imagéticos e articulatórios para realizar a transmídiação do gótico presente em *Uma noite na taverna*, porém, não serão alvos da presente análise, devido ao recorte que privilegiou a obra realizada por Davi Calil que põem em jogo as fronteiras de diversas mídias em questão.

Dentre esses quadrinhos, *Uma noite em L'enfer* se tornou o nosso objeto de análise por realizar não apenas uma tradução de uma mídia para outra, mas utilizar do diálogo com a pintura e a narrativa oral para constituir uma nova visão sobre a obra ultrarromântica.

O quadrinho de Davi Calil foi produzido em 2016, alcançando uma posição de destaque dentro dos comunicadores de quadrinhos pela internet; porém, desde daquele período, houve apenas uma republicação via catarse em 2019, o que torna o seu alcance bastante limitado.

Fora os vídeos no campo da comunicação, temos pouco ou nenhuma pesquisa sobre as particularidades do quadrinho em análise, o que motivou a escolha do material, visto que as obras citadas anteriormente, apresentam estudos sobre o gótico e os elementos do romantismo transcritos para o quadrinho. Por isso, nos perguntamos como as linguagens em questão se comportam dentro da estrutura e da narrativa de *Uma noite em L'enfer*, assim, analisamos o quadrinho de Calil com o objetivo de compreender como a obra se relaciona com as diversas linguagens em contato dentro da obra como o romance, a narrativa oral e a pintura.

Dessa forma, a partir da análise, compreendemos que a utilização dessas linguagens apresenta uma (re)construção do romance fonte, aproximando a obra dos ideais antropofágicos do modernismo, que postulava sobre a devoração do outro para a constituição da cultura

brasileira, bem como a produção de imagens grotescas, as quais aproximam o quadrinho do romance e da narrativa oral da *Nau catrineta*.

Dito isso, o primeiro capítulo, cruzando fronteiras: a transposição midiática de uma noite na taverna para uma noite em L'enfer, tem como interesse delimitar as mídias e as suas fronteiras que perpassam a constituição do quadrinho. Então, o dividimos em três partes, para delimitar a trajetória do quadrinho e o seu contato com a literatura, evidenciando a estrutura sequencial e dialógica das HQs. Além disso, traçamos o processo de transmídiação que arrasta os personagens da taverna para o ambiente infernal proposto por Davi Calil e como a pintura adquire novos contornos a partir da sua referenciação.

Em sequência, o segundo capítulo pretende investigar as diversas referências dentro do quadrinho, que surgem como os caules de um rizoma, especialmente, a relação com a narrativa oral tradicional e a pintura de Francisco de Goya. Para isso, o capítulo focou na evocação que apresenta o ato antropofágico presente no capítulo V do quadrinho, em que Goya apresenta as desventuras causadas por um rompimento amoroso, assim, estabelecendo o diálogo entre as camadas narrativas em análise.

Em um primeiro momento, focamos em como a narrativa oral alicerça o momento antropofágico dentro do romance, para depois podermos entender como o quadrinho emerge determinadas características da narrativa oral dentro da estruturação dos elementos na página. Além disso, uma terceira parte foi necessária para analisar a referência intermidiática, dentro dessa mesma cena, à pintura *Saturno devorando um de seus filhos* de Goya (1820-23).

O terceiro capítulo unifica os elementos apresentados, enfocando os elementos antropófagos a partir de dois recortes: o grotesco e o modernista. Nesse viés, a antropofagia analisada no segundo capítulo é posta aqui para destrinchar os elementos que compõem o grotesco da cena, não apenas pelo teor das imagens, mas como os requadros se posicionam para potencializar as imagens que preenchem a página. Além disso, temos a presença da antropofagia proposta por Oswald de Andrade, a devoração do outro aparece como um esforço de se apossar da cultura exterior, como os pintores dentro do quadrinho, para reforçar características nacionais, como o romance de Álvares de Azevedo e o quadrinho de Davi Calil (2016).

Assim, a leitura seguirá como a de um quadrinho, juntando os fragmentos para construir a ideia do todo: o caule central desse rizoma, que devora o nosso olhar tal como a boca de um titã.

2 CRUZANDO FRONTEIRAS: A TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA DE UMA NOITE NA TAVERNA PARA O QUADRINHO UMA NOITE EM L'ENFER

Os quadrinhos compartilham uma longa jornada com a literatura. Essa relação evidencia o desprezo para com os quadrinhos por parte da crítica, vistos como uma mídia mais barata e desprovida de características dignas de nota. Por isso, desde a formação da narrativa sequencial houve tentativas de utilizar suas potencialidades para adaptar narrativas literárias. Ao longo dessa trajetória, a sua validação dependeu da sua aproximação da literatura, normalmente colocada como de qualidade superior às HQs, como na produção dos romances gráficos (*graphic novels*), sob influência do mercado norte-americano, que popularizaram os quadrinhos como objetos dignos de alcançar o mesmo patamar que o texto literário.

Esse processo se intensificou a partir da perseguição à nona arte perpetrada com a publicação do livro *Sedução dos inocentes* de Fredric Werthan, publicado em 1954, e, posteriormente, com o código de autocensura promulgado pelas editoras norte-americanas¹. Esse processo persecutório foi disseminado para outros países, por exemplo, as editoras brasileiras adotaram o Código de Ética e a EBAL (Editora Brasil-América Limitada) começou a sua produção de clássicos literários, como salienta Rogério de Campos (2015), em *Imageria: o nascimento das histórias em quadrinhos*. Em geral, as acusações levantadas contra os quadrinhos e seus escritores iam desde perversão das crianças e adolescentes (consumidores de quadrinhos), até a indicação dessa mídia como causa do analfabetismo entre esse mesmo público.

Essas acusações equivocadas, fruto do conservadorismo, produziram diversos empecilhos para a produção de quadrinhos. As histórias de terror e aventura, então os gêneros mais veiculados nessa mídia, praticamente deixaram de ser publicadas no mercado norte-americano, o que consolidou a hegemonia dos super-heróis, por conta disso, suas histórias eram higienizadas e polidas. A EBAL, segundo Rogério de Campos (2015), “correu para publicar versões em quadrinhos de clássicos da literatura e biografias de santos católicos na esperança de agradar professores e padres” (CAMPOS, 2015, p. 342).

Com isso, as editoras procuraram produzir adaptações de obras clássicas como forma de letrar e veicular as grandes obras literárias para os jovens iletrados em uma tentativa de manter as vendas dos quadrinhos naquele momento, como foi o caso da editora Ebal dentro do

¹ Mais informações sobre o código de autocensura promovido após a publicação da *sedução dos inocentes* no vídeo do canal Pipoca e Nanquim: <https://youtu.be/inZB-YeYEh4>

território brasileiro com a publicação de clássicos brasileiros como *O guarani*, adaptação do romance de José de Alencar.

Entre os anos de 1960 até os anos 2000, houve uma profunda queda na popularidade dessas adaptações, o que resultou na diminuição dessas publicações, apesar de algumas iniciativas da editora Ebal. Com a chegada do século XXI, fortaleceu-se a ponte entre quadrinhos e literatura no mercado brasileiro a partir do avanço nas leis de incentivo à cultura, como o PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola) e, mais recente, o PNLD (Programa Nacional do Livro e do Material Didático) que promoveram a compra de livros e quadrinhos pelo Ministério da Educação (MEC).

Nesse contexto, houve uma explosão de adaptações com interesses mercadológicos e ainda com o objetivo de disseminar obras literárias por meio da linguagem dos quadrinhos, como ocorre com as obras de Machado de Assis, autor mais adaptado para essa mídia, como apontado no livro *Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis* por Nobu Chinen, Waldomiro Vergueiro e Paulo Ramos (2014). Assim, como apontado por esses autores, a narrativa sequencial foi vista durante muito tempo “como um meio de leitura e não uma leitura per si” (CHINEN; VALDOMIRO; RAMOS, 2014, p. 34).

Por isso, ao estudar a relação dos quadrinhos com outras mídias, é necessário evidenciar as fronteiras existentes entre elas, apontando a independência da linguagem dos quadrinhos para com a literatura, já que o discurso hegemônico procura colocar o sistema dos quadrinhos sob a tutela das formas de artes já consolidadas.

A partir disso, a natureza do quadrinho será esmiuçada nos próximos subtópicos, porém, salientamos o conceito de solidariedade icônica proposto por Thierry Groensteen (2015), que aponta a constituição da narrativa sequencial pela copresença das imagens e a continuidade dessas na página, o qual vai de encontro com definições anteriores que valorizavam a palavra como elemento essencial para a construção dessa linguagem.

Entendemos, portanto, que a narrativa de uma noite na taverna ao se deslocar da literatura para os quadrinhos, sofre diversas pressões e mudanças para se associar a esse novo meio. Nesse processo, Calil utiliza múltiplas potencialidades do quadrinho para agregar diversos sentidos, além dos existentes dentro do romance, à trama.

2.1 QUADROS, REQUADROS E SARJETAS

Esse subtópico pensará nos elementos que constituem a mediação dos quadrinhos, especialmente a copresença e a sequencialidade das imagens, já que são essenciais para a

veiculação dos sentidos presentes em *Uma noite em L'enfer*. Dessa forma, é necessário entender os processos constituintes do quadrinho para perceber como ocorre a relação fronteira com as outras mídias em análise (literatura, pintura e narrativa oral).

Nos estudos preliminares a respeito dessa mídia, considerou-se bastante a unicidade dos quadrinhos a partir da junção entre palavra e imagem, como foi defendido por teóricos-quadrinistas², especialmente, Will Eisner e Steve McCloud. Essa concepção perdurou por bastante tempo, apesar do uso de balões e a utilização dos signos verbais em mídias predominantemente visuais não serem exclusividades dos quadrinhos. Além disso, considerar o signo verbal como essencial à linguagem quadrinística resulta na exclusão de quadrinhos mudos e das publicações anteriores a *Yellow Kid*³

A utilização desse marco inicial com *Yellow Kid* delimitou e conseqüentemente excluiu diversos quadrinhos que não apresentavam as características dessa publicação. Em contrapartida, sem um marco inicial, a história dos quadrinhos seria um eterno retorno a pré-história ou aos murais das igrejas medievais, que já apresentavam imagens postas em uma seqüência com figuras regulares.

Saindo da discussão histórica, esse trabalho seguirá a linha iniciada por Groensteen (2015) e o seu conceito de solidariedade icônica, como foi brevemente exposto ao tratar das diferenças midiáticas entre a literatura e o quadrinho. Segundo o teórico,

Definiremos como solidárias as imagens que participam de uma seqüência, apresentando a dupla característica de estarem apartadas (faz-se essa precisão para descartar quadros individuais que encerram em si uma riqueza de padrões e anedotas) e serem plástica e semanticamente sobredeterminadas pelo simples fato da sua coexistência *in presentia* (GROENSTEEN, 2015, p .27-28)

Nesse viés, a constituição da nona arte ocorre a partir da relação entre as imagens que estão em uma relação de distância, mas também de coexistência dentro do mesmo espaço. Com isso, a estruturação dos quadrinhos desenvolve o seu caráter fragmentário, unido por elementos coesivos que vão definir a construção de significado dentro dessa mídia. Nesse caso, os requadros que encerram as imagens e as relações construídas pelo *layout* (como os quadros são distribuídos na página), ganham maior destaque do que a relação imagem-palavra reforçada por

² Esses quadrinistas norte-americanos produziram diversos quadrinhos e utilizaram sua produção para constituir concepções estéticas a respeito da sua linguagem. Eisner foi um dos principais quadrinistas a dotar os quadrinhos de características ditas literárias (normalmente pela profundidade dos temas abordados em sua obra)

³ considerado por muito tempo o primeiro quadrinho a ser publicado, por conta do uso de um personagem regular e de balões de fala e pensamento

outros teóricos.

Para exemplificar essa relação entre as imagens dentro da linguagem dos quadrinhos, utilizaremos a cena de Van Gogh acompanhado de Paul Gauguin adentrando o cabaré *L'enfer* logo após se deparar com a macabra fachada de entrada:



Figura 1. *Uma noite em L'enfer*, 2016, p. 19

No primeiro quadro, vemos a reação dos dois personagens diante da entrada de *L'enfer* (semelhante a boca de um diabo), Van Gogh apreensivo e Gauguin gargalhando da situação. Esse quadro se fosse isolado, apenas informaria a reação das duas figuras, porém, a relação com a página anterior informa a causa do espanto de Gogh e a gargalhada de Gauguin.

Já no segundo quadro, o leitor se depara com uma sombra ocultada pela fumaça exalada pelo interior do cabaré. Nesse caso, os balões ajudam a guiar o sentido de leitura (importante para a produção do ritmo dentro da narrativa quadrinística). Essa figura só vai se definir pelas imagens apresentadas nos quadros seguintes, sendo necessário o processo ativo de unir as informações seguintes com as anteriores para compreender a formação de sentido produzida pela página.

Os quadros 5 e 6 unem as informações apresentadas nas imagens anteriores, Van Gogh passou do seu estado amedrontado para uma possível animação, enquanto Gauguin, muito tranquilo, acende um cigarro e informa o destino dos dois senhores. E no último quadro, o serviçal fantasiado de Caliban direciona os dois senhores, de forma que a leitura seja

direcionada para a próxima página em direção a mesa do *monsieur* Lautrec que espera os dois pintores.

Assim, o sentido dos quadrinhos, como reforçado por Barbara Postema (2018), ocorre no processo de coesão entre as imagens fragmentadas, ou seja, as lacunas geradas pelas imagens individuais, que serão preenchidas pelo processo ativo da leitura.

2.2 DA TAVERNA PARA O INFERNO

Uma noite em L'enfer é colocada pelo próprio autor como “livremente inspirada na obra de Álvares de Azevedo” (CALIL, 2016, p. x); essa marcação já denota as relações de criação e recriação do marco do ultrarromantismo brasileiro, *Uma noite na taverna*. Desse modo, esse subtópico pretende destringir em que ponto ocorrem os encontros e desencontros do romance com a narrativa quadrinística.

O romance de Álvares de Azevedo apresenta seis hedonistas dentro de uma taverna, embebidos pelos ares byronianos; passam de suas reflexões filosóficas para evocações de histórias do passado cerceadas dos mais terríveis pecados e cantos obscuros da alma humana. Nesse contexto, a obra possui duas linhas narrativas: os diálogos dentro da taverna e as evocações dos interlocutores embriagados. O enredo se encerra de forma trágica, quando Giorgia, figura evocada na passagem de Johann, retorna para ter sua vingança e, por acaso, reencontra o seu amado Arthur. Impossibilitados de reviver seu amor, morrem juntos em um destino shakespeariano.

Assim, a obra, em seus sete capítulos, é constituída de referências implícitas e explícitas que em determinados momentos retira a densidade da narrativa e aponta para a construção de uma reflexão filosófica, igualmente densa. Essa relação aponta uma distinção para o passado e a degradação do presente, que reforça, como aponta Arthur Schopenhauer (2005), o indivíduo como um ser mortal por excelência.

Dito isso, é evidente o caráter incompleto do conjunto artístico de Álvares de Azevedo. Mesmo sem a possibilidade de revisar e editar a própria obra, o autor produziu uma filosofia complexa e uma reflexão fruto das contradições inerentes ao seu período. Antônio Candido (1989), aponta um diálogo potencial entre as obras do autor romântico, principalmente, entre *Uma noite na Taverna* e sua peça *Macário*, o que desenvolveria uma tentativa de conectar dois gêneros e mensagens distintas. Essa conexão gera uma tensão moral, como se fosse uma lição empregada por Satã para Macário sobre os cantos mais obscuros da alma humana, que, segundo o crítico, estariam a espreita na taverna a assistir o desenrolar das histórias evocadas pelos

homens ébrios.

Essa relação apontada por Antônio Cândido (1989), é ressaltada pelo quadrinho, que em seu capítulo final, “Macário e Satã”, introduz os personagens teatrais como expectadores do sangrento ato final com a morte de Paul Gauguin e a fuga de Sien e Van Gogh do local. Assim, a presença dos dois personagens conecta a produção teatral do autor romântico com o seu romance, reforçando a retomada dos elementos da obra de Álvares de Azevedo para os requadros.

2.2.1 Os pintores e a pintura no inferno

Uma noite em L'enfer tem sete capítulos, sendo que cinco deles são destinados para as terríveis narrativas evocadas no infame cabaré de *L'enfer*. Além desses, o primeiro introduz o cenário em que a reunião se desenrolará e o outro encerra e conecta as histórias dentro da taverna. Assim, desde o começo do quadrinho, a narrativa de Calil produz uma adaptação, não só da narrativa de *Uma noite na taverna*, mas do espírito romântico marcado pela criação e inovação.

No capítulo inicial, “Sien: onde minhas moléculas sofriam”, logo, em sua primeira página, somos apresentados a um homem ruivo, com um corte na orelha direita e segurando um par de girassóis; essa imagem já nos aponta para o pintor pós-impressionista Vincent Van Gogh. Além da informação visual, trazida pelo hiper-requadro, os recordatórios ainda anexam a informação de uma carta, destinada a Theo, o irmão do pintor, com quem, de fato, se correspondia. Abaixo, segue a primeira aparição do personagem, Calil utiliza elementos biográficos da figura para constituir a figura ficcional que será desenvolvida no decorrer da narrativa:



Figura 2. *Uma noite em L'enfer*, 2016, p. 7

Essa aparição já aponta para uma potencial diferença do romance *Uma noite na taverna* para a HQ, pois neste percebemos a presença de Van Gogh como protagonista definido, bem como uma mudança temporal expressiva. Já que no romance não havia nenhuma indicação sobre a localização ou tempo da narrativa; enquanto no quadrinho, o tempo e o espaço se definem, França, no ano de 1891, o que contrasta com o tempo indefinido do romance.

A presença da carta de Van Gogh nos recordatórios informa também um outro dado: a cicatrização de um ferimento da bala. Assim, a narração embaralha os dados biográficos do pintor com a ficção construída através do preenchimento de lacunas entre texto e a imagem, uma vez que o pintor holandês cometeu suicídio disparando um projétil contra a sua barriga.

Em sua primeira página, com apenas uma imagem e os recordatórios que narram a partir de fragmentos epistolásticos, o autor embaralha biografia com ficção, apontando para a diferença existente entre a história e a ficção, como ressalta Aristóteles (1973), ao apontar que a história é o que aconteceu, enquanto a poética se ocupa do que poderia ter acontecido. Dessa forma, a obra apresenta através da ficção novas possibilidades para o pintor pós-impressionista.

No trecho que se segue a partir disso, Van Gogh “vivo” busca se encontrar com seu grande amor, a prostituta Sien, para propor uma fuga conjunta, porém, ela pede um tempo para realizar as suas despedidas. O pintor é arrastado também, por outra figura, Paul Gauguin, que o leva para aproveitar a noite parisiense no infame cabaré de *L'enfer*.

Nesse momento, temos o ponto de encontro, mas também de distinção entre as duas

narrativas. Assim, enquanto a taverna no romance da segunda geração romântica tinha ares vagos e sem uma descrição concreta, na narrativa gráfica, somos apresentados ao cabaré de *L'enfer*, sua estrutura de ares infernais, representando os exageros e as grandes inspirações que percorriam a França no período da *Bella Époque*.

Outra grande distinção são os personagens e evocadores que serão apresentados dentro da taverna. Davi Calil transfigura todos os personagens da narrativa romântica (Solfieri, Bertram, Genaro, Claudius Hermann, Johann e Artur), em pintores que mudaram o panorama das artes ocidentais entre o século XIX e o início do século XX. Além dos já citados Vincent Van Gogh e Paul Gauguin, figuram na narrativa Gustav Klimt, Francisco Goya e Henri de Toulouse Lautrec.

Na taverna, propõe-se um desafio: quem contar a melhor história da noite ganhará um prêmio, o crânio de Dante Alighieri, lendário poeta italiano, portado por Francisco Goya, o mais velho e misterioso dos personagens. Os temas, definidos pelos pintores, seriam a morte, o amor e sexo, exibindo, dessa forma, as influências byronianas presentes no romance romântico.

Após essa introdução do cenário, tempo e personagens, as evocações começam, separadas por capítulos, cada um figurando uma história do romance de Álvares de Azevedo, porém com a distinção de todos os personagens serem pintores que viveram em um período de mudança e efervescência cultural, tal como foi o período do Romantismo. Os capítulos, em ordem, são “Van Gogh: Cismas Patológicas Insanas”, “Klimt: Diabólica Dinâmica Daninha”, “Goya: Rebeldia Acérrima dos nervos”, “Lautrec: Aberratórias Abstrações Abstrusas”, “Gauguin: Negras Nuanças Lúgubres”. Nesses capítulos, a presença desses pintores vem acompanhada de referências e alusões as suas pinturas em determinados momentos na evocação. A aparição de suas telas dentro do requadro promove uma referência intermediária, como conceituada por Rajewsky (2012), fenômeno que ocorre quando uma mídia simula características de outra, características essas que não podem ser assumidas completamente, mas simuladas pelas diferentes formas de mediação.

Para exemplificar, na primeira evocação, temos uma referência a pintura de Vincent Van Gogh, o quarto, que aparece dentro das páginas do quadrinho como elemento do cenário. Então, a partir dos mecanismos dos quadrinhos, a pintura é simulada e dotada de uma nova função: o cenário em que a tensão vai ocorrer, como vemos na imagem a seguir:



Figura 3. *Uma noite em L'enfer*, 2016, p. 35

Durante o capítulo, vemos o quarto do pintor parcialmente arrumado ser revirado pelo pintor à procura de um fedor peculiar que o assombra. Assim, o quadrinho expande os limites da recriação/transmídiação da pintura, pois com o potencial dialógico de suas imagens, consegue romper com o limite estático proposto pela pintura.

Desse modo, a narrativa gráfica captura o romantismo não como um período temporal, mas como espírito criador. A presença dos pintores no centro da narrativa relaciona as suas capacidades criadoras e o caráter inovador de sua arte com as transgressões provocadas pela liberdade artística advinda do romantismo. Além disso, o conjunto da obra de Álvares de Azevedo é ressaltado pela inscrição dos seus personagens teatrais no quadrinho, o que fortalece as produções de sentido dentro do processo de transmídiação.

3 DENTRO DOS (RE)QUADROS: ROMANCE, NARRATIVA ORAL E PINTURA

Ao lermos a HQ *Uma noite em L'enfer*, percebemos que, num primeiro plano, há uma macronarrativa constituída à maneira de um rizoma⁴, em que um fio narrativo vai se conectando com outros, de modo que, um leitor desavisado acredita que os diversos quadros narrativos fazem parte de um só texto. Assim, a HQ traz um quadro narrativo em que se encaixam elementos do romance *Uma noite na taverna*, que por sua vez, nos traz um fragmento da narrativa oral tradicional intitulada *Nau Catrineta*⁵ – para as variantes portuguesas, ou *Le petit Navio*, para as variantes francesas –, que por sua vez, se conecta com a narrativa antropofágica presente na tela *Saturno devorando o próprio filho*, de Francisco Goya.

A partir da observação dessa estrutura, o presente capítulo pretende analisar o modo como o quadrinho, *Uma noite em L'enfer*, dialoga com as diversas camadas de linguagens a saber: o romance, a narrativa tradicional e a pintura *Saturno devorando o próprio filho*, de Francisco Goya, que nos remete a narrativa mítica.

Por isso, vamos desmontando e remontando as peças do quebra-cabeças até percebemos que a evocação da personagem Bertram, de *Uma noite na taverna*, e do personagem Goya, dentro da história em quadrinhos, constroem um sentido narrativo a partir dos vestígios deixados pela narrativa oral tradicional, de modo a provocar um contato entre as diferentes fronteiras: narrativa oral, romance e quadrinho. Nessa relação, o conto da tradição oral não é nomeado nem no romance nem no quadrinho. Assim, uma espécie de leitor mergulhador vai descobrindo uma narrativa submersa que não pode ser vista no plano da superfície, mas alicerça toda a produção da macro narrativa.

Vale ressaltar que essa produção da macro narrativa é constituída de maneira distinta nas mídias analisadas. Enquanto o romance apresenta a construção de um ato antropofágico, grotesco, isto é a devoração do corpo pelo corpo, ao narrar os limites morais da ação que o personagem é levado a cometer, o quadrinho utiliza da estrutura comunicativa dos seus quadros para pormenorizar o canibalismo cometido pelo personagem Goya e utiliza como referência a pintura *Saturno devorando o próprio filho*, de Francisco Goya (1820-1823).

Além da consumação da antropofagia, o diálogo com a narrativa oral adquire novos

⁴ Na botânica, Rizoma é a extensão do caule que une sucessivos brotos. Aqui, o termo é utilizado para ilustrar a maneira como as camadas da narrativa se interligam ao quadrinho em seu processo dialógico e imagético.

⁵ A narrativa da Nau Catrineta consiste em um grupo de marinheiros que se encontram perdidos no mar, sem comida ou água, é necessário fazer um sorteio para que um deles seja devorado. Devoração que não ocorre pelo resgate desses personagens pela terra na versão portuguesa e pela Virgem Maria na variante francesa.

contornos no quadrinho de Davi Calil, já que ele promove um retorno dos elementos simbólicos, a fé e a terra, apresentados dentro das versões da cantiga. Esse retorno faz com que a *Nau catrineta* emergja dentro das páginas da narrativa sequencial.

Então, a reconstrução ocorrida pelo contato entre o oral e o escrito produz novas camadas de sentido como a perversão e o grotesco a partir do material submerso encontrado na narrativa oral tradicional. De acordo com Paloma Díaz-Mas (2006), o passado e presente, o aqui e o além se (con)fundem e recriam uma nova versão ou variação da narrativa tradicional. Dito isso, apesar de não ser mencionada diretamente, a Nau catarineta sustenta novas camadas de sentido como o grotesco no romance de Álvares de Azevedo e a camada visual que se estabelece dentro da narrativa gráfica de Davi Calil.

Portanto, para analisar os pormenores de cada mídia, subdividiremos esse capítulo em três subtópicos: O primeiro será destinado a presença da Nau catarineta dentro do romance; o segundo investigará como a *Nau catrineta* entra em curso dentro das páginas dos quadrinhos; o terceiro se dedicará sobre a referência a pintura de Goya na construção da cena antropofágica.

3.1 A NARRATIVA SUBMERSA

O romance *Uma noite na taverna* possui duas camadas narrativas que se enlaçam: a reunião entre os amigos e as evocações narradas por esses homens ébrios. Cada evocação vasculha cantos sórdidos e sombrios da alma humana. Apesar de não existir uma linha que conecta essas histórias, elas produzem, junto com os momentos na taverna, uma reflexão sobre os limites morais e a degeneração dos seres humanos. Nesse subtópico, iremos abordar como essa degeneração ocorre a partir da proximidade com a narrativa da *Nau catrineta*, já que na evocação de Bertram, nos deparamos com a derrocada da humanidade promovida pelo ato de antropofagia consequência do naufrágio, momento que dialoga com o corrido na canção infantil.

Na narrativa do capítulo III, narrado por Bertram, os vícios de um homem e a sua desgraça são explorados: o personagem começa a enunciação de sua história declarando a perdição que foi trazida por uma mulher. Bertram narra a relação com Ângela e como, apesar do amor ardente, tiveram de se separar, pois seu pai morria na Espanha. Ao dissolver os bens da herança em dinheiro, os dois conseguem se reencontrar, mas Ângela se encontra casada; casamento este que é finalizado pelas mãos da personagem ao matar marido e filho.

A relação dos dois é breve e se esvai junto com a herança do protagonista. Depois disso,

o narrador se lança em degradantes situações em que trai e machuca as pessoas ao seu redor, culminando na fatídica cena do canibalismo, foco da presente análise.

As desventuras de Bertram mostram, lentamente, o personagem se despiando das restrições morais que o impedem de manifestar a crua natureza humana. Nesse sentido, a presença da narrativa oral proporciona o atrito entre o sublime e o grotesco, já que na cantiga os naufragos são resgatados, enquanto a privação de alimento e o ato antropofágico são palpáveis dentro do romance. Dessa forma, o contato da *Nau catrineta* com os temas ultrarromânticos empregados por Álvares de Azevedo promove uma tensão moral dentro da narrativa, pois, gradativamente, ele remove o indivíduo de sua roupagem moral e pretensa civilidade.

Dentro de suas evocações, Azevedo utiliza da estrutura híbrida do romance para embarcar diversas narrativas dentro de sua história. Com isso, os fragmentos dessas narrativas são utilizados para constituir a degradação humana tramada pelo autor. Essa tecitura emprega referências tanto externas quanto internas, como ocorre no prenúncio do ato antropofágico. No fragmento abaixo, Bertram, unificando as duas esferas da narrativa, narra a desilusão do ser humano diante da fome e da miséria:

Tudo isso é belo, sim!... mas é a ironia mais amarga, a decepção mais árida de todas as ironias e de todas as decepções. Tudo isso se apaga diante de dois fatos muito prosaicos — a fome e a sede. O gênio, a águia altiva que se perde nas nuvens, que se aquece no eflúvio da luz mais ardente do sol — cair assim com as asas torpes e verminosas no lodo das charnecas? Poeta! porque no meio do roubo mais sublime do espírito, uma voz sarcástica e mefistofélica te brada: — meu Fausto? ilusões... a realidade é a matéria!?... Deus escreveu Lna'gkh na frente de sua criatura! — Don Juan! Porque choras a esse beijo morno de Haidea que desmaia-te nos braços?!... a prostituta vender-vos-á amanhã mais queimadores!... Miséria!... E dizer que tudo o que há de mais divino no homem, de mais santo e perfumado na alma se infunde no lodo da realidade, se revolve no charco e ache ainda uma convulsão infame pare dizer — sou feliz! (AZEVEDO, S/D, p.11)

Percebe-se, então, por meio da enunciação de Bertram, que as referências são apresentadas em um ambiente tomado pela miséria material que se desdobra no abandono completo das ilusões por parte do personagem. Essas referências buscam especular a natureza do ser humano, distante de seu ponto civilizatório e, para isso, usa figuras existentes tanto na literatura quanto na mitologia são presentificadas para vincular o homem ao desejo.

Assim, a presença de Fausto, personagem romântico que negocia sua alma com um demônio, é presentificado utilizada aqui para demonstrar o abandono do limite moral da realidade imposta ao narrador. Outra alusão se faz ao personagem reinventado por Byron, Don Juan, conhecido por seu comportamento devasso e suas paixões, no fragmento, adquire

contornos trágicos a partir de um beijo fatal de Haidea.

Além de referências próprias ao período romântico, vemos uma construção mitológica através do termo grego “Ananke” que seria traduzido como força ou vontade, apontada por Bertram como algo inerente a criação do ser humano por Deus.

Esses elementos são agregados para definir o ser humano como uma mistura de sublime e grotesco, já que a mesma vontade que movimenta a humanidade é a mesma que devora o seu interior com a sede e a fome do naufrágio. No ensaio *Classicismo e romantismo*, Anatol Rosenfeld e Jacob Guinsburg (1985) apontam um desejo dos românticos em busca da síntese, porém uma síntese através do atrito entre opostos. Em suas palavras,

Pode-se, portanto, concluir que, embora engajados na procura da unidade e da síntese, os românticos têm uma percepção agudíssima da cisão que os domina. Por outro lado, em função disso e certamente por imposição de suas tendências, empenham-se em alcançar a realização estética não pela harmonização clássica, mas pela violência de movimentos polares, pelo choque de contrastes, pela ênfase extrema das contradições e dos antagonismos. (ROSENFELD & GUINSBURG, 1985, p. 273)

Assim, os elementos apresentados na evocação demonstram o intento de Álvares de Azevedo em realizar uma síntese macabra do ser humano, relacionando diversos elementos, desde a mitologia até personagens do imaginário romântico. O autor unifica polos opostos para conceber o seu humano dicotômico que, mesmo dentro do idealismo, ainda está suscetível a realidade material. Nesse caso, temos como exemplo a sede e a fome no contexto do naufrágio.

Diante disso, as referências agregadas por Álvares de Azevedo, não são somente explícitas como as apresentadas no fragmento anterior, utilizando também da narrativa da *Nau Catrineta*, conto tradicional, ou *Il était un petit navire* na variante França. Esse conto apresenta um naufrágio e uma possibilidade de antropofagia em suas versões, porém os tripulantes são salvos por diferentes elementos em cada versão.

Na variante portuguesa, o capitão é ameaçado de ser devorado, mas o vislumbre do continente acaba por salvá-lo, como no trecho:

Alvíssaras, senhor alvíssaras,
meu capitão general!
Que eu já vejo tuas terras,
e reinos de Portugal.
Se não nos faltar o vento,
a terra iremos jantar⁶

⁶ Versão recolhida por Almeida Garret (1984, p. 296-302)

A terra aparece como elemento de salvação, que impede os marinheiros de cometerem o ato da antropofagia. Já, no conto francês, a salvação ocorre pela presença de uma figura divina, recorrendo ao imaginário católico-cristão. Como se percebe no fragmento:

Oh! Santíssima Virgem minha padroeira,
Gritou o infeliz pau-pau-pouve, / Ahoy! Oh!
Se pequei, perdoe rapidamente,
Impeça-os de me comer, / Ahoy! Oh!

No mesmo momento um grande milagre,
Pois a criança foi-foi-foi realizada, / Ahoy! Oh!⁷

Tal como o conto português, percebemos o elemento da salvação presente, mas aqui, advindo da Virgem Maria que surge para resgatar a tripulação da degradação física e moral.

Retornando para a narrativa de Álvares de Azevedo, as referências unidas com a narrativa submersa desenvolvem a quebra do horizonte moral presente na evocação constituído através do embate entre sublime e grotesco, como é evidente no fragmento abaixo:

Isso tudo, senhores, pare dizer-vos uma coisa muito simples... um fato velho e batido, uma prática do mar, uma lei do naufrágio — a antropofagia. Dois dias depois de acabados os alimentos, restavam três pessoas: eu, o comandante e ela. — Eram três figuras macilentas como o cadáver, cujos peitos nus arquejavam como a agonia, cujos olhares fundos e sombrios se injetavam de sangue como a loucura. O uso do mar — não quero dizer a voz da natureza física, o brado do egoísmo do homem — manda a morte de um para a vida de todos. Tiramos a sorte... o comandante teve por lei morrer. (AZEVEDO, S/D, P.11)

O sorteio é similar ao conteúdo da narrativa oral, porém, podemos ver um final macabro, em que o ato da antropofagia é consumado. Tal acontecimento denota a ausência de moralidade e salvação na atmosfera tecida pelo autor, já que nem a pátria ou a figura religiosa salva os personagens de seu destino.

Assim, a narrativa oral tradicional, apesar de submersa, sustenta o conflito da evocação apresentada por Bertram, já que esse personagem não encontra a salvação, nem pela pátria nem pela fé, em seu destino. Essa perda agrega aos sentidos produzidos em *Uma noite na taverna*, já que demonstra o caráter conflitante do ser humano que se manifesta com o conflito entre os seus ideais e a sua vontade, que na situação extrema experienciada, sustentou a devoração da carne pela carne.

Dentro da história em quadrinhos, o naufrágio adquire novos contornos pelo potencial

imagético em sua linguagem e a solidariedade icônica presente entre elas. Em *Uma noite em L'enfer*, as alusões apresentadas na obra original submergem para dar vazão a deterioração do personagem concebida por Calil, porém, o contato com a narrativa oral se aproxima da superfície imagética dos quadros.

3.2 A NARRATIVA EMERGE

As construções de sentido desenvolvidas a partir do diálogo entre o romance, a pintura e a narrativa oral ganham novo relevo a partir do processo de transposição midiática ocorrido dentro do quadrinho *uma noite em L'enfer* de Davi Calil. A utilização do espaço e das imagens possibilitam novas leituras que vão além do confronto estipulado pela narrativa ultrarromântica e dialogam com a narrativa oral que emerge a partir da retomada de elementos dentro das páginas do quadrinho.

Dessa forma, o ato antropofágico é apresentado dentro da página dos quadrinhos e o seu desenvolvimento inscreve a degeneração moral do homem na narrativa, mas determinados elementos simbólicos remetem a elementos presentes na narrativa oral tradicional, como a salvação advinda da terra e da religião. Dentro da evocação, esses elementos adquirem um caráter de ironia e tragédia pelo processo de diálogo dentro da estrutura do quadrinho que ressaltam a decadente trajetória do personagem.

Como já dito anteriormente, a narrativa do quadrinho reimagina os personagens românticos como pintores que mudaram de uma forma ou de outra os paradigmas das artes plásticas. Assim, o papel de evocador da terrível história de canibalismo é assumido por Goya, que reafirma a estética romântica do quadrinho já que destoa dos outros pintores retratados por Davi Calil.

O trecho da evocação quase não se altera, ainda estamos diante de um homem que, pouco a pouco, revela a verdadeira faceta do ser humano a partir dos infortúnios que acontecem após o término com a sua amada. Porém, na narrativa do quadrinho, o filho de Ângela não é morto por ela, mas sim entregue a igreja com apenas uma cruz de lembrança, momento esse que já evidencia uma retomada de elementos simbólicos presentes na *Nau Catrineta*.

Na página 91 do quadrinho (encartada abaixo), é narrado o abandono da criança por Goya e Ângela. A cena apresenta o primeiro descaso realizado pelo casal e apresenta ao leitor a cruz de Ângela, objeto que vai representar o desprezo dos personagens tanto pela fé quanto pelo infante.

A página é decupada em 7 quadros que apresentam o trajeto dos personagens e o

momento em que a personagem arranca a cruz de seu colarinho (quadro 4), e a deposita no pescoço de seu filho (quadro 5), junto com os dizeres: esta será a única recordação que terás de tua mãe. Os últimos quadros da página, narram a partida do casal e a feira reconhecendo o órfão deixado pela mãe.

Essa cena inicia um contato com as fronteiras da narrativa oral e o romance de Álvares de Azevedo, pois a cruz, é abandonada pelo casal. Tal momento já antevê os constantes abandonos que o evocador cometerá ao longo da narrativa, sendo o principal deles, a perda de sua humanidade ao cometer o ato antropofágico. Assim, o quadrinho já antecede os sentidos que serão desenvolvidos dentro do romance ultrarromântico ao referenciar elementos que simbolizam mensagens evocadas por uma versão da narrativa oral.



Figura 1. *Uma noite em L'enfer*, 2016, p. 91.

O capítulo IV da HQ, “Goya: Rebeldia Acérrima dos nervos”, desenvolve uma nova camada. A linguagem dos quadrinhos é utilizada aqui para reforçar os elementos da degradação humana e se utiliza do diálogo e da estrutura da página para reforçar o grotesco presente no romance e desenvolver uma relação entre dois elementos nas duas versões da narrativa oral: a salvação advinda da terra e do elemento religioso. Então, o caráter romântico não parte apenas da “obra fonte”, mas também do processo de transposição midiática que abarca os significados construídos a partir do contato com a *Nau catrineta*.

Com isso, a produção de sentido se encontra em curso (ou à deriva?), além da adaptação da narrativa de *Uma noite na taverna*, temos uma referência ao pintor romântico e o conto oral. Essas múltiplas referências desembocam na sequência do canibalismo, momento em que todas as fronteiras morais dos personagens são abandonadas pela situação extrema em que se encontram, como vemos na página dupla a seguir:



Figura 2. *Uma noite em L'Inferno*, 2016, p. 110-111.

A página inicia com quatro quadros destinados à boca de Goya, evidenciando seus dentes amarelos e seus lábios secos - fruto da fome que assola o personagem. Os recordatórios também apresentam a fome e a besta adormecida, como um prenúncio do ato que será consumado à frente. Os quadros que se seguem intensificam a dramaticidade de cada movimento do agressor em direção à vítima, contrastando assim a lentidão da narrativa com a

ferocidade do ato que desenrolado na página ao lado.

A segunda página seguinte começa com o momento de maior tensão da cena. O uso do vermelho no primeiro quadro destaca a violência perpetrada pelo Goya faminto, e os sucessivos ataques já não carregam o peso da morte e sim os tons escuros da monotonia marítima.

Esses momentos antecedem a ação antropofágica que se desenrola a partir do terceiro quadro. Diferente do assassinato, que ocupa uma grande porção da página e é destacado pela coloração avermelhada, a antropofagia é fragmentada na porção inferior da página com a paleta de cores próximas do verde-escuro, reforçando o enjoo marítimo. Tal construção pormenoriza o ato hediondo, demonstrando a bestialização de Goya a ponto de não frear suas ações em nenhum momento.

A página dupla também produz um espelhamento de seu *layout*. A estrutura dos quadros da primeira página do conjunto é invertida na página seguinte, o que saliente os dentes amarelados personagem, antes famintos, agora saciados. Segundo Thierry Groensteen (2015, p. 46), “o layout, a cor e os efeitos de entrelaçamento são os principais parâmetros envolvidos nessa ideia de ‘duplicação’”. Dessa forma, o espelhamento produzido pelo layout produz um diálogo entre a vontade incontrolável do personagem e a consumação desse ato, focando em elementos exagerados como a boca e o dente escancarado, que eterniza o momento antropofágico a partir da proximidade entre o início e o fim do ato.

A partir disso, podemos esmiuçar como os diversos sentidos são produzidos dentro do quadrinho ao adaptar o conflito com a narrativa oral presente no romance. As diversas referências e alusões dão lugar ao processo narrativo e imagético dos quadrinhos, apesar dos balões e recordatórios, as descrições e reflexões dos personagens se dissolvem no horizonte imagético e articulatório da narrativa de *uma noite em L'enfer*.

Apesar do curso de diversos sentidos presente na adaptação, a *Nau catrineta* ainda constitui um diálogo com o quadrinho que vai além do confronto entre grotesco e sublime, já que neste, diferente do romance, os elementos da canção reaparecem a partir do desfecho da narrativa.

A página 114 nos distancia do protagonista e focaliza elementos que dialogam com a *Nau catrineta*: a terra e a religião como elementos redentores do personagem. Na página, somos reapresentados a elementos abandonados no início da narrativa, a cidade costeira e a cruz. A imagem desses elementos em conjunto com uma criança desenvolve a salvação do personagem, porém não antes da sua perdição acontecer em alto mar.

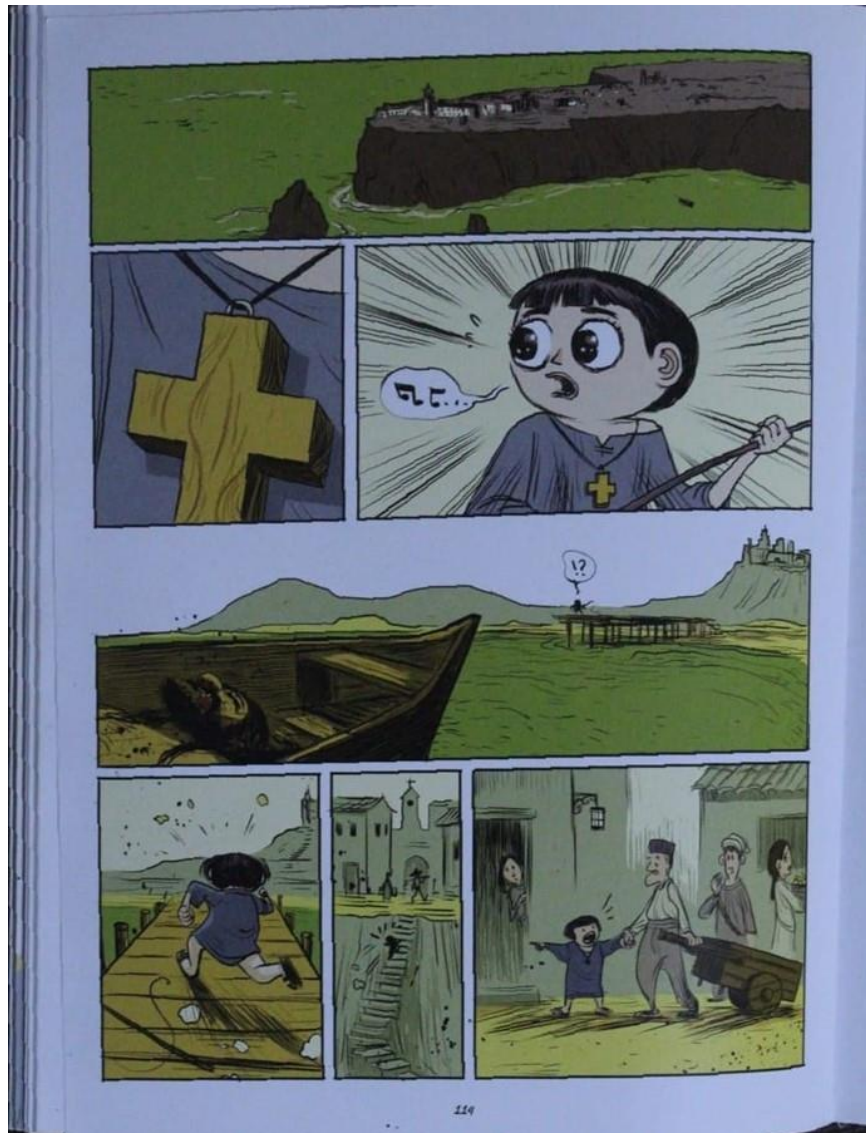


Figura 3. *Uma noite em L'enfer*, 2016, p. 114.

No primeiro quadro, o nosso olhar recai sobre uma costa em uma panorâmica; o segundo quadro apresenta um zoom em uma cruz, que remete a cruz entregue por Ângela ao seu filho e, logo depois, o quadro se alarga mostrando uma criança surpresa (não sabemos de quem se trata, mas pelo conjunto de inferências que o quadrinho nos permite realizar, associamos com o filho de Ângela). O quarto quadro evidencia o motivo da surpresa do menino e os quadros subsequentes mostram a sua corrida para ajudar o náufrago que se aproxima da costa.

Nesse fragmento, ao colocar dois momentos em diálogo, o quadrinho promove uma distinção do romance ultrarromântico e aproxima os sentidos submersos da narrativa oral para a superfície da narrativa do quadrinho. Esse fenômeno ocorre devido ao entrelaçamento e a capacidade dos quadros em um quadrinho dialogarem com e a partir do espaço entre elas. Para Groensteen:

Se os quadros de uma história em quadrinhos constituem uma rede, ou mesmo um sistema, o entrelaçamento manifesta sua consciência. A lógica sintagmática da sequência sobrepõe-se a uma lógica outra, associativa. Pelo viés da teleartrologia, as imagens que a decupagem deixa à distância, independente se em termos físicos ou contextuais, revelam-se repentinamente comunicantes e próximas, uma em débito com a outra. (GROENSTEEN, 2015, p.230)

Nesse viés, a separação espacial entre a primeira aparição da cruz, momento do abandono realizado por Ângela, e a sua reaparição no pescoço do infante é preenchida pelo diálogo semântico promovido pela tensão entre os sentidos veiculados pela cruz: o abandono e o resgate.

O personagem ser salvo pelo filho da mulher que o abandonou, junto a uma cruz que também foi abandonada anteriormente na narrativa, logo após a sua derrocada no ato antropofágico, resulta em uma salvação irônica proposta pela narrativa do quadrinho.

O reencontro de Goya, com a cruz de Ângela e com a terra que abandonou, retoma os elementos simbólicos apresentados na narrativa oral (a terra na versão portuguesa; a figura religiosa na versão francesa). Diferente do romance, o personagem-evocador aqui é resgatado por esses dois elementos, porém só depois de consumado o ato que corrompe o seu espírito.

Dessa forma, a partir da estrutura única dos quadrinhos como o espelhamento e o entrelaçamento, as tensões existentes entre o romance e a narrativa oral adquirem novos contornos ao se fixarem aos moldes da narrativa de Davi Calil. A salvação apresentada na narrativa oral consegue emergir nas páginas do quadrinho por conta do diálogo espaço-imagético promovido dentro de suas páginas; e degradação humana adquire uma nova roupagem com a repetição imagética dos dentes que devoram a carne de outro homem.

3.3 NAVEGANDO PELOS (RE)QUADROS

Uma noite em L'enfer de Davi Calil utiliza da pintura de Francisco de Goya e também o coloca como personagem dentro da obra. Com isso, novas camadas de sentido são mobilizadas, pois tanto a figura desses pintores é encarnada dentro da narrativa, quanto as suas pinturas sofrem um processo de referência intermediática pelo quadrinho. Assim, o capítulo de Goya desenvolve tanto uma reafirmação da estética romântica pela presença do pintor, e utiliza de sua pintura *Saturno devorando o próprio filho* para constituir a cena antropofágica.

Nesse viés, a narrativa apresenta Goya como um personagem que, diferente dos outros pintores, figurou no período do Romantismo. Por isso, nos deparamos com um personagem mais velho e cínico que impulsiona os outros personagens a evocarem os cantos sombrios do

seu passado. Essa relação entre o personagem e os demais pintores reforça o espírito criador romântico compartilhado entre eles, como aponta Todorov:

Somente quando nós, os habitantes do século XXI, lançamos um olhar sobre a evolução das artes da imagem na Europa, ao longo dos duzentos anos que acabam de passar, é que somos levados a constatar: produziu-se uma subversão durante esse período da história, e Goya é o artista que, certamente não o único, mas melhor do que ninguém, pressentiu os novos caminhos que se abriam à sua arte e esboçou alguns primeiros passos por esses caminhos (TODOROV, 2014, p. 12).

Desse modo, a presença de Goya como um dos personagens dentro do cabaré de *L'enfer*, denota o caráter transgressor e desafiador da sua arte, já que estimula e desafia os personagens-pintores ao seu redor, transcendendo os limites temporais de seu período histórico. Portanto, a sua evocação promove um romantismo deslocado do seu tempo, o que reforça a visão compartilhada entre pintura e prosa romântica e o espírito compartilhado entre as diversas vanguardas artísticas que modificaram o cenário da arte ocidental.

Além do diálogo estabelecido a partir do contato com os diversos pintores, na construção da cena antropofágica, Calil insere uma referência à emblemática pintura *Saturno devorando o próprio filho*. Essa pintura se enquadra nas “pinturas negras” de Goya, que foram pintadas na parede da sua própria casa e representam figuras assombrosas evidenciadoras do grotesco e do sombrio.

O pintor durante o restante de sua vida, que já havia sido debilitada por graves doenças que o acometeram, não realizou nenhum comentário sobre esse conjunto de obras, nem em correspondências entre seus poucos amigos e parentes, o que produziu um ar de mistério sobre essa produção. Para Todorov (2014, p. 123), “Goya com as pinturas negras marca sua renúncia a toda difusão de sua obra [...] ele as pinta por que elas o habitam”. Assim, esse conjunto de obras representa uma viagem do pintor ao seu interior e os demônios resgatados por ele.

É nesse contexto que *Saturno devorando o próprio filho* foi desenvolvida com uma técnica mista no mural, localizada na parede esquerda da quinta do surdo, e depois transposta para uma tela de 143,5 centímetros de altura, e 81, 24 centímetros de comprimento. A pintura retrata a cena presente na cosmogonia greco-latina em que Saturno (o nome de Cronos na mitologia romana), devora os seus filhos para que eles não pudessem usurpar o seu trono.

No mito, Saturno, titã do tempo, engole seus filhos por medo da profecia que determinava que um deles iria matá-lo, tal como ele derrotou o seu pai, Uranos. Mesmo com os seus esforços para impedir o apogeu dos deuses, seus filhos, Zeus consegue libertar os seus irmãos e matar o seu pai.

Apesar da cena retratada no conjunto de mitos que explicitam a origem do universo com uma atmosfera divina, o quadro de Goya utiliza o personagem para produzir um rebaixamento das divindades retratadas, caracterizando os personagens com características humanas exageradas que expõem o horror da cena retratada.

Com isso, o grotesco e o horror são inscritos na tela a partir da exposição desse monstro que habita a alma humana: a destruição do homem pelo homem, representada na pintura pela devoração do titã para com os filhos. Dessa forma, é necessário entender como o desequilíbrio da tela é construído e como isso reverbera para construção da atmosfera sombria da cena. Para tanto, depreendemos uma análise de como ocorre o rebaixamento da cena apresentada através da forma como Goya representa os corpos das figuras mitológicas, utilizando de diversos elementos pictóricos como a proporção e a cor do plano de fundo.

Nesse sentido, Dentro do quadro, desenrola-se a cena antropofágica, vemos o devorador que ocupa boa parte do quadro (cerca de 2/3), em comparação com a figura humana que parece diminuta diante do gigante.

Na tela, o tamanho da criatura e a forma como o seu corpo é retratado produz um rebaixamento da cena; os olhos esbugalhados, representado surpresa ou horror, a boca escancarada e os membros disformes são elementos que reforçam o rebaixamento do divino pelo exagero das expressões humanas.

Além disso, o plano de fundo não permite ao observador entrever algo além da cena retratada, dotando a tela de mistério e horror por não poder enxergar aquilo que se esconde por entre as trevas. Como podemos ver a seguir:



Figura 4. GOYA, Francisco de. *Saturno devorando o próprio filho*. 1820-23. Técnica mista sobre tela, 143,5 x 81,4 cm. Museu do Prado, Madri.

A partir disso, a página dupla que retrata a devoração cometida pelo personagem Goya (figura 5), produz uma referência intermediária à cena representada pelo artista romântico. Esse processo, como postulado por Rajewsky (2012), produz um “como Se”, já que uma mídia não pode apresentar a mesma estrutura que a mídia referenciada.

No caso, as histórias em quadrinhos, apesar de serem ambas experienciadas por dados visuais, apenas conseguem simular determinados elementos da pintura. Haja vista que o quadrinho possui modalidades espaçotemporais e semióticas⁸ que o diferem da pintura, principalmente, pelo diálogo entre as imagens que produzem um efeito de sequencialidade e simultaneidade.

Dessa forma, o processo de referenciação a pintura de Goya ocorre a partir das características físicas da figura de Saturno que são incorporadas pelo personagem durante o canibalismo. No quarto quadro da página dupla, o personagem está de joelhos arqueados, segurando com as duas mãos um pedaço de um braço, com a boca escancarada e com os olhos esbugalhados. Com esses elementos, a referência intermediária a pintura é inscrita na obra,

⁸ O teórico Lars Elleström (2017) define que as mídias são dotadas de modalidades que as definem e as diferenciam, estas são: a modalidade material, a sensorial, a espaçotemporal e a semiótica. Nesse sentido, o diálogo entre as mídias ocorre pela proximidade de determinadas formas de representar, podendo uma mídia ser mais próxima ou mais distante uma da outra. (ELLESTROM, 2017, p.)

porém Calil utiliza as ferramentas dos quadrinhos para veicular os sentidos produzidos pela pintura.

Como pode ser visto no espelhamento do Layout promovido pela página dupla, o close nos dentes que iniciam e encerram a cena produzem uma permanência do leitor naquela cena; efeito similar ao que ocorre com o fundo negro da pintura de Goya que impede o desviar do olhar sobre aquela cena.

Portanto, a referência intermediática promovida pela HQ *Uma noite em L'enfer* produz um “como se” dentro do requadro em que determinados elementos da pintura são evidenciados para construir a imagem de destruição e degeneração da figura humana.

Para isso, Davi Calil utiliza a estrutura dos quadrinhos, como o diálogo entre os requadros e a sua estrutura, para se apropriar da figura de Saturno e pelo tema da devoração e degeneração da figura humana.

4 AS DEVORAÇÕES EM UMA NOITE EM L'ENFER

O presente capítulo busca analisar como o quadrinho *Uma noite em L'enfer* apresenta múltiplas devorações em sua página, tanto a representação do ato antropofágico, como foi descrito no capítulo anterior, quanto uma antropofagia estética, justamente pelo contato entre as fronteiras midiáticas (romance, narrativa oral, pintura e quadrinhos), exploradas pela iniciativa de Davi Calil.

Em um primeiro momento, analisamos como a estética do grotesco se presentifica dentro da obra através do ato antropofágico. Nesse sentido, detivemo-nos em como os elementos corporais de caráter grotesco (a boca, o corpo cadavérico, os olhos esbugalhados), são apresentados para causar o estranhamento de um mundo alheado. Além disso, outro ponto focal foi em como a estrutura da página (previamente analisada no capítulo anterior), reforça os elementos corporais através da repetição dos requadros, principalmente, os dentes do devorador que são apresentados nos dois extremos da página dupla.

Em um segundo momento, passamos a analisar a devoração estética proposta pelo quadrinho, aproximando-a do caráter antropofágico conotativo proposto no movimento modernista. Nesse sentido, ao inserir expoentes da pintura europeia (Van Gogh, Francisco de Goya, Paul Gauguin, Henri de Toulouse Lautrec, Gustav Klimt), dentro dos moldes do romance ultrarromântico brasileiro *uma noite na taverna* de Álvares de Azevedo, a HQ retoma a proposta da antropofagia da cultura do outro para assimilá-la dentro do conjunto de valores nacional.

Dessa forma, as devorações dentro do quadrinho apresentam-se como o caule central de um rizoma, pois unifica as diversas camadas de sentido, que apesar de ocultas, reverberam na adaptação do marco ultrarromântico.

4.1 O REQUADRO ANTROPÓFAGO

O grotesco reaparece na vida cultural europeia através do resgate das artes de algumas estruturas romanas, por isso, o nome que remete as grutas em que foram encontradas essa arte. Esses ornamentos apresentavam imagens híbridas de humanos e plantas, ou animais e plantas, como aponta Wolfgang Kayser (2003), em *Grotesco: configurações na arte na literatura*. O autor salienta que o grotesco passou por um processo até ser configurado como uma estética também pertencente a arte literária. Antes, o conceito estava atrelado a arte ornamental, o que aproximava o grotesco do arabesco, justamente pela construção imagética de um mundo híbrido, em que os limites do humano se confundem com o do animal com o vegetal. Porém,

com o decorrer do tempo, o conceito foi se alargando e tomou conta de outras formas de representação, como a literatura, mesmo ainda associado ao cômico por conta do seu rebaixamento característico.

Foi com a chegada da estética romântica que o conceito se alargou ainda mais, já que saiu do campo das artes plásticas e na literatura, já não representava apenas o humor, mas algo terrível que provocava um alheamento do mundo. Nesse período, meados do século XVIII, então, chega-se ao conceito do grotesco como a destruição da ordem natural do mundo, seja pelo humor através do riso satânico que demonstra a desnaturalização do elemento racional; seja pelo horror que evoca criaturas que destroem a ordem das coisas.

Outra leitura para o grotesco é apresentada por Mikhail Bakhtin (1987), em a cultura popular na Idade Média e no Renascimento. Ao analisar a obra de François Rabelais, ele localiza o grotesco como algum próprio do período da Idade Média e do Renascimento. Para o filósofo russo, os conceitos elaborados sobre a estética perdem de vista as manifestações presentes na vida coletiva da Idade Média, em que o grotesco, manifestado nas festas populares, possuía um poder renovador, diferente da degradação observada por outros teóricos.

Bakhtin defende que essa estética é caracterizada, principalmente, pelo rebaixamento, fenômeno que consiste em reduzir o divino e o espiritual ao baixo e corporal. Porém, esse processo não está necessariamente a algo destrutivo como foi apontado pelos teóricos pós-renascentistas, e sim em um processo de renascimento em que a destruição é elemento necessário para que ocorra uma renovação. Em suas palavras,

E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não somente para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida e o seio corporal; o baixo é sempre o começo. (BAKHTIN, 1987, p.19)

Nesse sentido, os elementos característicos do baixo grotesco, como o corpo, especialmente, as partes que se abrem para o mundo (a boca, os olhos etc.), não representam uma degradação em si, mas a possibilidade de um recomeço através do contato entre o estado superior e o inferior.

Esse processo renovador foi enfraquecido com os ideais do Classicismo, que via o corpo grotesco como uma violação do corpo perfeito e fechado, bem como a do belo, defendidos por esses artistas.

Apenas com a chegada do Romantismo ocorre uma retomada do grotesco, mas apartado

da sua visão popular e carnavalesca, colocado em uma dimensão individual e subjetiva. Essa retomada é apontada por Bakhtin como um “grotesco de câmara, uma espécie de Carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento” (BAKHTIN, 1987, p. 33). Assim, o romantismo apresenta uma estética em que o indivíduo experiencia a gargalhada ou o horror de uma maneira subjetiva e apartada do seu retorno cíclico.

Com isso, a antropofagia perpetrada dentro do romance e do quadrinho (e referencialmente na pintura), apresenta o grotesco separado do seu potencial renovador, já que na cena apenas a miséria humana é reforçada sem a aproximá-la de um novo início.

A página dupla (figura 5), introduz o grotesco na cena, já que em o seu desenrolar começa a partir de um foco nos dentes do personagem Goya e na sua falta de alimento. Aqui a boca, além de introduzir o leitor aquele universo alheado em que a cena irá se desenrolar, produz uma redução da humanidade do personagem por remeter apenas aos elementos que denotam a sua miséria.

No desenrolar da página dupla, vemos a preparação para o assassinato que será cometido, os atos bruscos dos personagens antecipam a violência que será cometida. E, então, o ato de canibalismo, em uma referência a pintura de Goya, vemos a figura do personagem arqueada com os olhos esbugalhados e a boca escancarada, elementos esses que reforçam o corpo grotesco dentro da cena.

Além disso, a repetição dos requadros focando nos dentes do devorador no final da página dupla reforça a boca como o elemento grotesco, pois é aquilo que anseia e é saciado pela alimentação da carne pela carne. Esse layout ainda promove uma degustação do olhar do leitor, pois a boca introduz o leitor para esse mundo alheado do grotesco (a página dupla), e depois o devora no final da página.

Dessa forma, o grotesco dentro do quadrinho enfraquece os laços renovadores defendidos por Bakhtin (1987), reforçando o horror do mundo que perde o seu contorno moral. O rebaixamento da figura humana aqui se desenvolve a partir do ato da antropofagia que reforça a destruição dos elementos corporais a partir do próprio corpo. Assim, o quadrinho retoma os temas do romance de Álvares de Azevedo e a pintura de Francisco de Goya em sua estrutura imagética e dialógica.

4.2 O OUTRO EM REQUADROS

A devoração adquire outros contornos ao aproximar a HQ de Davi Calil dos pressupostos modernistas que buscavam a construção de uma arte nacional a partir da

assimilação de outras culturas O quadrinho aproxima os pintores e as suas pinturas da estrutura do ultrarromantismo de Álvares de Azevedo, o que promove uma relação dialógica entre o nacional e o universal, tal como é proposto pelo manifesto antropófago de Oswald de Andrade, em 1928 e retomado por Haroldo de Campos nos anos 50.

Em seu manifesto, o autor adota uma postura de devorador ante a cultura internacional, para que, assim como os sujeitos antropófagos, pudesse assimilar as características do outro. Essa postura o caracteriza como um “mau selvagem”, aquele que não aceita de forma submissa o legado cultural oriundo do ocidente, como Haroldo de Campos (1992) salienta,

A antropofagia oswaldiana [...] é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva reconciliadora do ‘bom selvagem’ [...], mas segundo o ponto de vista desabusado do ‘mal selvagem’ devorador de brancos, antropófago. Ele não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação, melhor ainda uma ‘transvaloração’: uma visão negativa da história [...] capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. (CAMPOS, 1992, p. 234-235)

Nesse sentido, Davi Calil, em sua HQ, assimila criticamente a estética dos pintores retratados, as inserindo dentro da sua versão crítica de uma noite na taverna. Em uma postura desierarquizante, o quadrinho utiliza diversas referências para comentar sobre o espírito romântico entre os pintores, trazendo para cena o pintor romântico Francisco Goya em contraste com os pintores pré-vanguardistas presentes em *L'enfer*.

A devoração aqui presente representa um diálogo que excede as fronteiras do tempo através do contato entre os moldes do romantismo em contato com artistas como Vicent Van Gogh.

Outra desconstrução presente na obra de Calil é como que o diálogo com a pintura, especialmente no capítulo antropofágico, permite produções de sentido que excedem os limites do requadro. Ao apresentar o quadro de Goya, Saturno devorando seus filhos, o quadrinho não realiza apenas uma referência a pintura, mas abarca uma alusão do mito grego de Cronos que devorava seus filhos para que um deles não pudesse usurpar o seu poder.

Assim, abre-se um diálogo da própria devoração que excede os limites impostos pelas historiografias, pois aqui temos um contato de uma devoração mitológica, passando para suas representações modernas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tupi, or not tupi that is the question.
Oswald de Andrade

O romance, a pintura e a narrativa oral, como esses elementos se encontram dentro da estrutura dos quadrinhos. Essas diversas ramificações dentro do quadrinho constituem um processo antropófago em que diversas referências se misturam para compor o seu caule central.

O quadrinho, então, ao englobar diversas mídias, evidencia as relações intermediáticas como a transposição do romance e as referências intermediáticas que preenchem as páginas da narrativa. Nesse viés, delimitando as fronteiras existentes entre o quadrinho e a literatura, já que *Uma noite em L'enfer* utiliza das capacidades sequenciais e dialógicas de seus requadros, o que diferencia das capacidades simbólicas da linguagem literária empregada por Álvares de Azevedo em seu romance.

Essas diferenças ainda entram em questão ao pensar a narrativa oral, que aparece submersa dentro do romance, porém, apresenta novos significados ao emergir dentro da estrutura do quadrinho. No cerne da cena antropofágica, a HQ retoma elementos simbólicos que se perdem na degradação original, o que é possibilitado pela constante interação entre os quadros que retoma elementos como a figura religiosa e a terra pátria, através de símbolos icônicos como a cruz e a terra, serem retomados dentro da história.

Além da literatura, outro ramo desse rizoma se envereda para as fronteiras de outra mídia. A referência a pintura de Francisco de Goya, Saturno devorando o próprio filho, aponta para as diferenças entre essas mídias, o que impede a assimilação por completo da pintura, mas fornece pontos de contato como os elementos corporais dos personagens.

Esses elementos que compuseram a nossa análise se unificam dentro das devorações presentes na obra, seja pelo olhar grotesco, quanto pelo modernista. O grotesco se inscreve na obra a partir do rebaixamento do ser humano ao propor a carne pela carne, evidenciados pelos elementos corporais (que se presentificam no quadrinho e na pintura), como a boca, o corpo desgastado, os olhos esbugalhados.

O *layout* da página ainda reforça esses elementos, o que efetua uma devoração do próprio leitor, que, no processo de leitura, fica encurralado entre a boca aberta que anseia e a boca saciada com a carne humana entre os dentes. Assim, o grotesco é um elemento centralizador pois enlaça o romance, a pintura e a narrativa oral dentro da cena antropofágica.

Além do mais, a devoração tal como proposta por Oswald de Andrade sintetiza a composição do quadrinho. Dentro de sua estrutura, ocorre o contato entre a narrativa de Álvares

de Azevedo (que já era fortemente influenciada pelos elementos byronianos), a narrativa oral, e pintores e suas artes, que não figuram apenas como personagens, mas como definidores da atmosfera de determinados capítulos.

Portanto, *Uma noite em L'enfer* utiliza os mecanismos próprios à linguagem dos quadrinhos para compor esse mosaico que funciona como uma homenagem aos gênios criativos que figuram em sua história, transcendendo as barreiras do tempo e do espaço, como verdadeiros antropófagos.

REFERÊNCIAS

ARISTOTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Ed. E. Souza)

AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. **Noite na Taverna**. MINISTÉRIO DA CULTURA. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2025 Acesso em 20 mai. de 2022.

BAKHTIN, Mikhael Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto histórico de François Rabelais**. Tradução Yara Frateschi Viera. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet**. Tradução Maria Carmelita Pádua Dias Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2006

CALIL, Davi. **Uma noite em L'enfer**. São Paulo: Nemo, 2016

CHINEN, Nobu; VERGUEIRO, Waldomiro; Ramos, Paulo. **Literatura em quadrinhos: uma área em expansão**. In: CHINEN, Nobu; VERGUEIRO, Waldomiro; Ramos, Paulo (org.). **Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis**. São Paulo: Criativo, 2014. p. 11-36

CAMPOS, Haroldo. **Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira**. In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992

CAMPOS, Rogério de. **Imageria: o nascimento da história em quadrinhos**. São Paulo: Veneta, 2015

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989

EIKHENBAUM, Boris. A teoria do “método formal”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973.

ELLESTRÖM, Lars. As modalidades das mídias: um modelo para a compreensão das relações intermediárias. Tradução Glória Maria Guiné de Mello. In: ELLESTRÖM, Lars. **Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e Intermedialidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017. p. 49-100

GAUDREAU, André. Transescritura e midiática narrativa: questões de intermedialidade. Tradução Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. IN: DINIZ, T.F.N (org.). **Intermedialidade e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 107-128

GARRETT, Almeida. (1984). **Romanceiro, Obras Completas de Almeida Garrett**, Vol. XI. Ed.Círculo de Leitores.

GOYA, Francisco de. **Saturno devorando o próprio filho**. 1820-23. Técnica mista sobre tela, 143,5 x 81,4 cm. Museu do Prado, Madri. Disponível em: Acesso em:

GUINSBURG, Jacob (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Tradução Érico Assis. São Paulo: Marsupial, 2015

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 2003

Lima, P. de. **A Nau Catrineta**: Ensaio de interpretação histórica. Lisboa: Portucalense Editora, 1954.

POSTEMA, Barbara. **Estrutura narrativa nos quadrinhos: construindo sentido a partir de fragmentos**. Tradução Gisele Rosa. São Paulo: Peirópolis, 2018

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Tradução Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. IN: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). **Intermidialidade e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-46.

SANTOS, Nelma Arônia (2022). **A NARRATIVA TRADICIONAL COMO RUÍNA NO CONTO BOLA DE SEBO, DE GUY DE MAUPASSANT**. Herança - Revista De História, Património E Cultura, 5(2). <https://doi.org/10.29073/heranca.v5i2.531>

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.