

A COMICIDADE EM DOM QUIXOTE: RETRATOS DO HUMOR NOS QUADRINHOS DE CACO GALHARDO

Jonas Mateus Pereira da Silva¹
Brenda Carlos de Andrade²

RESUMO: O presente trabalho tem o objetivo de analisar a adaptação de *Dom Quixote de La Mancha* para os quadrinhos de Caco Galhardo, visando investigar a comicidade difundida na *graphic novel Dom Quixote em quadrinhos volume 1* (2005). Compreendendo a literatura e as HQs como meios distintos, delimitados por uma estrutura social preexistente, a pesquisa apoia-se nos textos de Antonio Candido (1918-2017) e Terry Eagleton (1943-), Will Eisner (1917-2005), Scott McCloud (1960-) e Thierry Groensteen (1957-) com o intuito de refletir o processo identitário entre os dois campos expressivos. Ao examinar a obra de Galhardo, considerando a tradução intersemiótica como um pilar do processo da adaptação, a pesquisa debruça-se sobre a dissertação de Geovana Almeida, avaliando os fatores composicionais que tangenciam a obra literária e sua adaptação. Partindo do pressuposto de que a obra de Cervantes pode ser interpretada por um viés cômico, com base em análises dos elementos imagéticos e textuais presentes nos recortes das pranchetas (páginas) selecionadas da obra do cartunista, a pesquisa destrincha a relação entre humor gráfico e a comicidade na adaptação de Caco Galhardo.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação; Quadrinhos; Literatura; Tradução Intersemiótica; Comicidade.

RESUMEN: El presente trabajo tiene como objetivo analizar la adaptación de *Don Quijote de La Mancha* a los cómics de Caco Galhardo, con el objetivo de investigar la comicidad difundida en la novela gráfica *Dom Quixote em quadrinhos volume 1* (2005). Entendiendo la literatura y el cómic como medios distintos, delimitados por una estructura social preexistente, la investigación se basa en textos de Antonio Candido (1918-2017) y Terry Eagleton (1943-), Will Eisner (1917-2005), Scott McCloud (1960-) y Thierry Groensteen (1957-) con el objetivo de reflexionar sobre el proceso de identidad entre ambos campos expresivos. Al examinar la obra de Galhardo, considerando la traducción intersemiótica como un pilar del proceso de adaptación, la investigación se centra en la disertación de Geovana Almeida, evaluando los factores compositivos que inciden en la obra literaria y su adaptación. Partiendo del supuesto de que la obra de Cervantes puede interpretarse desde una perspectiva cómica, basado en el análisis de la imagen y elementos textuales presentes en recortes de los tableros de dibujo (páginas) seleccionados de la obra del dibujante, la investigación desentraña la relación entre el humor gráfico y la comicidad en la adaptación de Caco Galhardo.

¹ Graduado em Licenciatura em Letras (Português e Espanhol) pela UFRPE/Sede.

² Trabalho apresentado na disciplina Trabalho de Conclusão de Curso — TCC, ministrada pelo Prof. Dr. Ewerton Ávila dos Anjos Luna, como requisito parcial para a conclusão do curso de Licenciatura em Letras (Português e Espanhol) da Universidade Federal Rural de Pernambuco — UFRPE, sob orientação da Dra. Brenda Carlos de Andrade.

PALABRAS-CLAVE: Adaptación; Historietas; Literatura; Traducción Intersemiótica; Comicidad.

Introdução

El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha (1605-1615), escrito por Miguel de Cervantes (1547-1616), é uma das obras de maior relevância em língua espanhola. O clássico renascentista, datado do século XVII, tem 126 capítulos divididos em duas partes: a primeira, originalmente publicada em 1605; e a segunda, em 1615, um ano antes da morte do autor. Eleito em 2002 como o melhor livro de ficção de todos os tempos pelo Instituto Nobel Norueguês, o precursor do romance moderno, *Dom Quixote de La Mancha*, destrincha a jornada do famoso fidalgo Alonso Quijana, e seu fiel escudeiro Sancho Pança pela Espanha. A obra de Cervantes destaca-se pela construção narrativa sobre a figura do Dom Quixote, um velho nobre, que, instigado pelas histórias fantasiosas de cavalarias, parte em busca de aventuras assim como em seus livros. Descrita como uma paródia de novela de cavalaria, *Dom Quixote de La Mancha* apresenta uma narrativa cômica, evidenciada através das inúmeras modificações de elementos tradicionais do gênero. Protagonizada por um nobre que aparentemente perde a razão ao confundir os limites entre ficção e realidade, resultado de sua leitura insaciável, o personagem subverte a imagem do cavaleiro medieval, além de satirizar a visão idealizada sobre esses nobres guerreiros.

Não é novidade que Dom Quixote é um expoente da literatura espanhola, sendo traduzido para vários idiomas, como francês, inglês, português, entre outras línguas, além de romper os limites do âmbito literário, estendendo-se ao campo de outras expressões artísticas, entre elas a pintura, o teatro, o cinema e a história em quadrinhos. Entre as inúmeras adaptações realizadas, destacam-se: a premiada peça musical da *Broadway Man of la Mancha* (1965) de Dale Wasserman; posteriormente adaptada para os cinemas em 1972, com o filme de mesmo nome, *Man of la Mancha*, dirigido por Arthur Hiller; e as gravuras do ilustrador francês Gustave Doré, responsável por moldar a imagem de Dom Quixote no século XIX. Em Língua Portuguesa, a obra de Cervantes foi adaptada para o público infantil por Monteiro Lobato, com *Dom Quixote das Crianças* (1936), e em diferentes meios, como em cordel pelo cordelista pernambucano José Borges, J. Borges, e nos quadrinhos em *Dom Quixote em*

Quadrinhos Volume I (2005) e *Dom Quixote em Quadrinhos Volume II* (2013) pelo cartunista Caco Galhardo.

Em vista da notória popularidade e relevância para a literatura ocidental, Dom Quixote contribuiu com elementos narrativos que influenciaram a escrita contemporânea, moldando as estruturas do romance moderno, com o segundo volume, e sendo referenciado em obras de autores, como Machado de Assis, em *Quinca Borbas* (1886-1891), e Alexandre Dumas, em *Os Três Mosqueteiros* (1844). Frente à importância que a narrativa de Cervantes tem para imaginário coletivo/popular, indo além da literatura, abrangendo outras expressões artísticas, como mencionando, a pesquisa desenvolvida visa analisar o processo de adaptação da narrativa cervantina para os quadrinhos, com foco na comicidade difundida na adaptação elaborada por Caco Galhardo. Assim, considerando a tradução intersemiótica, “definida como tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico” (Diniz, 1998, p. 314), como um pilar do processo de adaptação de qualquer obra, buscou-se examinar como o humor, um aspecto ilustre da obra de *Dom Quixote*, é apresentado no *Dom Quixote em Quadrinhos volume I* (2005).

No tocante ao referencial teórico escolhido, os conceitos apresentados nas análises desenvolvidas, foram divididos em 3 (três) blocos. A princípio, frente às discussões levantadas por Antonio Candido (1918-2017) e Terry Eagleton (1943-), no campo literário e Will Eisner (1917-2005), Scott McCloud (1960-) e Thierry Groensteen (1957-) no campo quadrinístico. No primeiro bloco da pesquisa é estabelecido um panorama entre os dois campos expressivos, refletindo sobre o processo de busca identitária, o que a define e a qualifica, partindo por uma perspectiva que as privilegiam como objetos sociais. Em seguida, verifica-se o processo de tradução intersemiótica em *Dom Quixote em Quadrinhos volume I*, (2005), de Caco Galhardo. Nesta etapa, após um breve apontamento sobre a obra cervantina, observa-se como a história de dom Quixote é adaptada para os quadrinhos, segundo a dissertação *Quixote nos quadrinhos de Caco Galhardo: um estudo das estruturas discursivas*, de Geovana Almeida (2022). No terceiro e último bloco, investiga-se a comicidade na obra de Quixote e sua transposição para os quadrinhos analisados. Com base na relação entre o humor gráfico e quadrinhos nacionais, frente às análises das pranchetas (páginas) 8 e 9 da *graphic novel*, busca-se reconhecer como o humor cervantino é adaptado na obra de Caco Galhardo.

1. A Literatura e as Histórias em Quadrinhos

Ao contemplar a literatura e as histórias em quadrinhos, no tocante à forma, função e conteúdo, nota-se as dificuldades em defini-las, visto que, em primeiras reflexões, como objetos sociais, estão inevitavelmente vinculadas a juízos e critérios de valor, historicamente demarcados por ideologias, que as delimitam/demarcam, e as põem dentro de uma estrutura social preexistente na tentativa de rotulá-las. Ao pensar, ou melhor, repensar, nos porquês da necessidade de definir algo, dadas as marcas socioculturais do ser, quais são os critérios capazes de rotular algo? São nessas reflexões que se percebe um denominador em comum entre essas duas expressões artísticas, pois ainda que distintas, ambas refletem estruturas sociais históricas e, por isso, sofrem alterações conceituais que refletem as mudanças diacrônicas, assim como também refletem abordagens teóricas distintas. Isso torna o trabalho de conceituá-las árduo e não-consensual.

Conceber uma definição para a palavra literatura não é uma tarefa simples de ser resolvida. Definir o termo e a sua função ainda são alvos de muitas controvérsias entre os teóricos literários, pois enquanto não há um consenso entre os conceitos, o termo permanece flutuando entre as distintas noções apresentadas ao longo da história. Assim, conceituar a literatura pode parecer impossível. Portanto, o presente artigo não busca apresentar uma concepção definitiva, estabelecendo o que é, ou seria, o fazer literário. No entanto, privilegiando a literatura como um objeto social, como mencionado, com base nos estudos de Candido (2006 e 2000) e Eagleton (2006), essa primeira discussão do trabalho busca delinear um breve panorama, pelas distintas interpretações do termo, que vem moldando-se com o decorrer do tempo, desde a Grécia Antiga até a atualidade, marcado por critérios sociais, culturais e materiais.

No texto *Poética*, supostamente datado entre os anos 335 a.C. e 323 a.C., de Aristóteles, há uma das acepções mais conhecidas sobre a “tentativa” de atribuir uma definição ao literário. Em seu texto, o filósofo apresenta a noção de *mimesis* (imitação), concebido como o ato de recriação da *physis*, por meio de um sistema próprio de signos, e o ser humano, dotado de criatividade, é um imitador por natureza "é que imitar é natural nos homens desde a

infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações." (Aristóteles, 2008, p. 42). Segundo o pensador, a *mimesis* não é a simples tentativa de reprodução da natureza, mas a busca pela transposição do natural a partir da técnica, ou seja, "A *mimesis* é um processo de arranjo de certos eventos em uma estrutura determinada, isto é, uma atividade condicionada por uma forma que é regulada por princípios que são próprios do objeto que é seu produto" (Susin, 2010, p. 47). Assim, distancia-se da perspectiva platônica, que limita a arte a um lugar de alienação, pois enquanto imitação do Mundo Sensível, cópia do Mundo das Ideias, a arte situa-se distante da Verdade. Aristóteles percebe a arte, a poética, como a ação de transposição do real através das palavras, logo, a natureza, por meio da *mimesis*, é reproduzida segundo critérios literários.

Com o avanço dos Estudos Literários tais concepções são desenvolvidas seguindo por diferentes veredas no campo teórico da literatura. No texto de Antonio Candido, *Estímulos da criação literária* (2006), a compreensão artística delineada por Aristóteles é privilegiada em seu discurso. No seguinte fragmento, nota-se a relação entre a natureza e a transposição aristotélica:

A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade. (Candido, 2006, p. 62)

Desse modo, segundo Candido, conforme seu sistema próprio de códigos, a literatura transcreve por meio da manipulação técnica das palavras o real para o ilusório. Em *Formação da Literatura Brasileira* (2000), ele afirma que "A literatura seria, conseqüentemente, expressão racional da natureza, para assim manifestar a verdade, buscando à luz do espírito moderno, uma última encarnação da *mimesis* aristotélica" (Candido, 2000, p. 42). Logo, o crítico literário resgata a noção de *mimesis* ao campo poético, concebendo a literatura a um lugar catártico (a contemplação artística eleva o "homem"), bem como o pensamento aristotélico diante da ideia da transposição da *physis* por meio da arte.

No livro de Candido, a literatura é percebida como um sistema de obras com denominadores comuns, tais como as características internas, a estrutura “estilística” do texto, e a natureza social e psíquica de uma determinada época; é um aspecto orgânico da civilização, um fenômeno civilizatório de construção identitária; é a relação entre quem a produz, quem a consome e a forma de transmissão, a linguagem. É “literatura propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase” (Candido, 2000, p. 23). Então, o que seria literatura brasileira, senão uma tradição consecutiva de fatores comuns entre as produções dentro de um período histórico? Frente à definição de literatura proposta por Candido, percebe-se a amplitude de sua reflexão ao fazer literário, questão essa que a põe como objeto cultural e social, dialogando com os estudos de Terry Eagleton em *Teoria da Literatura: uma introdução* (2006).

A literatura como um sistema simbólico intrinsecamente ligado ao contexto de circulação e seus juízos de valores é uma noção amplamente discutida. Logo, entende-se a complexidade ao conceber uma noção da literatura desvinculada aos fatores externos, como as questões políticas, econômicas e culturais. Em seu livro *a Teoria da Literatura: uma introdução* (2006), Terry Eagleton aborda a complexidade ao definir a literatura, enquanto objeto social, pois segundo o crítico, o contexto sócio-histórico em que a obra literária está inserida é um fator a ser considerado para validar o caráter literário da produção.

Se não é possível ver a literatura como uma categoria "objetiva", descritiva, também não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura. Isso porque não há nada de caprichoso nesses tipos de juízos de valor: eles têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças, tão evidentes e inabaláveis quanto o edifício do Empire State. (Eagleton, 2006, p. 24)

Assim, frente às ideologias sociais difundidas no meio em que uma produção circula, distintas percepções são encontradas, isto é, o que é interpretado como literatura para um determinado grupo poderia ter outra acepção em um círculo sociocultural diferente.

Estendendo as discussões ao âmbito das histórias em quadrinhos, a busca por uma definição das HQs encontra-se atrelada aos avanços teóricos desse meio expressivo. A segunda metade do século XX é marcada por uma efervescência, com o surgimento de

bibliografias que pavimentaram/pavimentam as pesquisas sobre o gênero. É nesse período que autores como Will Eisner e Scott McCloud desenvolvem suas primeiras atribuições, concebendo a sequencialidade como uma instância primordial da arte sequencial, tornando-se uma das percepções mais difundidas a respeito das HQs. No final do século, Thierry Groensteen rompe com o velho método de analisar o gênero. Ao nortear-se no princípio da solidariedade icônica, o teórico apresenta uma nova maneira de sistematizar os quadrinhos a partir das investigações de suas articulações (Vargas, 2015).

Os estudos sobre os quadrinhos perpassam por diferentes recepções teóricas, assim, no decorrer do tempo, foram atribuídas distintas interpretações às histórias em quadrinhos na tentativa de encontrar uma definição que traduzisse melhor o fazer "quadrinístico". Tal qual a literatura, a busca por uma definição abrange uma infinidade de fatores históricos e culturais, que, enveredando por distintas perspectivas, constata-se uma complexidade ao traçar uma resposta para essa discussão. Na tese de doutorado *A invenção dos quadrinhos: teoria e crítica da sarjeta* (2015), Alexandre Vargas propõe uma reflexão que dialoga com os apontamentos apresentados:

Mas o que são histórias em quadrinhos? Quando apresentam um único quadro ou não possuem balões, ainda se chamam HQs? E os abstracionismos enquadrados numa sequência são também HQs? As respostas são várias, mudam de estudo para estudo na necessidade de delimitar o que se deve qualificar como próprio das histórias em quadrinhos. (Vargas, 2015, p. 21)

Em seu texto, Vargas destaca que frente às inúmeras noções concebidas ao longo do século XX, apesar das divergências no meio acadêmico ao tentar estabelecer a essência dos quadrinhos, percebe-se um esforço em comum, por parte dos teóricos de diferentes linhas de estudos, em adotar uma abordagem que as delimitam a partir das qualidades do gênero: “as histórias em quadrinhos vêm sendo pesquisadas em sua essência, função, experiência, arte, narrativa, linguagem – em síntese, em todos os nomes da qualidade.” (Vargas, 2015, p. 21).

Ao debruçar-se no campo teórico da tradição norte-americana, em *Quadrinhos e arte sequencial* (1989), Will Eisner tenta conferir um rótulo aos quadrinhos atribuindo a terminologia *sequencial art*, concedendo uma nova perspectiva ao gênero. Assim, incumbido

a um local de prestígio, o quadrinista vincula os quadrinhos a um status de arte “com linguagem autônoma com gramática própria” (Almeida, 2022, p. 51).

a revista de quadrinhos constitui o principal veículo da Arte Seqüencial. Na medida em que se tornou mais evidente o potencial desta forma, foram introduzidas uma melhor qualidade e uma produção mais cara. Isso, por sua vez, resultou em publicações vistosas, em cores, que atraem um público mais refinado, ao mesmo tempo que as revistas de quadrinhos em preto-e-branco impressas em papel de boa qualidade também encontravam a sua clientela. (Eisner, 1989, p. 7)

O conceito de arte sequencial, adotado e propagado pelo quadrinista, foi/é alvo de diversas ressalvas no campo teórico, dada a sua abrangência. Em *Desvendando os quadrinhos: a arte invisível* (1995), Scott McCloud propõe uma análise crítica à noção estabelecida por Eisner, pois reconhece as ressalvas sobre a imprecisão do termo apresentado, mas compreende a expressão (*sequential art*) adequada aos quadrinhos. Em seu estudo, o autor sugere um refinamento do conceito apresentado por Eisner a partir da noção de sequencialidade, estabelecendo uma definição “dicionarizada para o termo” (Almeida, 2022, p. 52), com o intuito de preencher as lacunas terminológicas. Deste modo, McCloud define as histórias em quadrinhos como “imagens pictóricas e outras justapostas em seqüência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (McCloud, 1995, p. 9).

Ampliando a discussão ao tocante a atribuições literárias as HQs, ao conceber os quadrinhos como “uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia” (Eisner, 1989, p. 5), Eisner, atribui o prestígio da artisticidade ao fazer “quadrinístico” por meio da vinculação à literatura. Uma estratégia que atravessa as questões estruturais do gênero, perpassando por uma concepção atrelada à valorização do próprio ofício, sendo contestada por parte dos teóricos. Segundo Vargas, “Muitos são os críticos a este termo justamente por sua estratégia, um tanto óbvia, de conferir status aos quadrinhos a partir de sua pertença a tradições literárias validadas culturalmente” (Vargas, 2015, p. 33-34).

Ao dedicar-se às terminologias, para além da acepção de arte sequencial, distintas são as formas de referir-se ao gênero “Algo que já faz parte de certo charme que cerca as histórias em quadrinhos são seus muitos múltiplos nomes.” (Vargas, 2015, p. 32). De acordo com o

contexto de recepção quanto à “qualidade” da produção, *graphic novel*, *comics* e *gibi*, são algumas das nomenclaturas comuns ao ocidente, enquanto *mangás* e *manhwa* ao eixo oriental. Portanto, frente à multiplicidade de termos, a pesquisa adota o termo *graphic novel*, para mencionar *Dom Quixote em Quadrinhos volume I* (2005), de Caco Galhardo, uma vez que o material analisado enquadra-se à nomenclatura por ser uma produção extensa, com uma narrativa fechada e distribuída de maneira não-seriada.

Em *Sistema dos Quadrinhos* (2015), o pesquisador Thierry Groensteen propõe uma nova forma de investigar as HQs. Ao romper com a tradição estruturalista de conceber a teoria dos quadrinhos (Vergas 2015), o pesquisador elabora uma concepção que supera essa busca essencialista em conceituar o gênero, apresentando uma sistematização que se desprende da quantificação de unidades mínimas das HQs. Portanto, para o teórico não há necessidade de contabilizar quantos elementos são evidenciados (balões, quadros, onomatopeias) em uma determinada produção.

Segundo Groensteen, os quadrinhos são regidos por um princípio fundador, a “solidariedade icônica”, em que “faz-se necessário reconhecer como único fundamento ontológico dos quadrinhos a conexão de uma pluralidade de imagens solidárias.” (Groensteen, 2015, p. 27). Assim, o teórico considera como solidárias “[...] as imagens que participam de uma sequência, apresentando a dupla característica de estarem apartadas [...] e serem plástica e semanticamente sobredeterminadas pelo fato da sua coexistência *in praesentia*” (Groensteen, 2015, p. 27-28).

Além da "solidariedade icônica", o autor destaca o dispositivo espaçotópico definido como “o espaço do qual a HQ se apropria e no qual se desenvolve” (Groensteen, 2015, p. 33) e a artrologia, definida como:

As relações elementares, de tipo linear, fazem parte do que chamaremos *artrologia restrita*. Regidas pela operação de *decupagem*, elas implementam sintagmas sequenciais, normalmente subordinados aos fins narrativos. É nesse nível que a estrutura tem prioridade como operador complementar da narração. As outras relações, translineares ou distanciadas, pertencem à *artrologia geral* e compõem as unidades de *entrelaçamento*. (Groensteen, 2015, p. 33)

Portanto, Groensteen compreende os quadrinhos a partir da colaboração entre as instâncias fundamentais, o dispositivo espaçotópico e o artrólogo, e as imagens solidárias, privilegiando o estudo sobre as HQs a partir da forma, priorizando a “descrição das

características fundamentais dos quadrinhos, a saber, a simultaneidade, a imobilidade e o panopticismo” (Almeida, 2022, p. 58). Ao destrinchar a obra de Galhardo no próximo tópico, aprofunda-se nas discussões acerca dos conceitos apresentados por Groensteen, com ênfase em sua abordagem a respeito da narratividade (recitante e mostrador gráfico) nos quadrinhos.

Frente às reflexões apresentadas ao fazer literário e quadrinístico, percebe-se a desafiadora tarefa em encontrar uma definição que abarque as suas totalidades. Em relação aos conceitos que as abrangem como expressões autônomas, as suas singularidades, ao mesmo tempo que estão sujeitas aos elementos intrínsecos ao meio expressivo, encontram-se vinculadas a uma construção social frente à recepção do público.

Desse modo, ao ponderar sobre o processo de transposição de um sistema de signos para outro, nota-se a complexidade ao delimitar o que é próprio da literatura e dos quadrinhos. Ao tomar essa consideração como ponto de partida da pesquisa, nas próximas discussões busca-se investigar as relações entre um clássico literário e sua adaptação em *graphic novel*. Portanto, superando a demarcação de rótulos fechados, reconhecendo o distanciamento entre as particularidades da literatura e os quadrinhos, quanto a sua forma e função, avalia-se a possibilidade de examinar os fatores composicionais que tangenciam uma expressão da outra ao analisar *Dom Quixote em Quadrinhos volume I* (2005), de Caco Galhardo.

2. Dom Quixote, tradução e adaptação

Escrita em duas partes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* (1605) e *El ingenioso caballero don Quijote de La Mancha* (1615), do escritor espanhol Miguel de Cervantes, é uma produção de sumo valor em língua espanhola. O clássico é detentor do título de primeira novela moderna e polifônica, tratando-se de um triunfo literário, prestigiada universalmente por seu notável valor e contribuição para a literatura ocidental. A obra cervantina é um exemplo de êxito editorial, o texto foi traduzido para mais de 40 idiomas, ultrapassando os limites da literatura, galgando espaços em expressões artísticas, como a pintura, o teatro, o cinema e a história em quadrinhos.

É nesse processo de tradução, de um sistema de signos para uma linguagem semiótica, que se debruça essa pesquisa, ao comparar a história do famoso fidalgo no meio literário e sua

transposição para o campo “quadrinístico”. Embora o estudo considere a literatura e as histórias em quadrinhos como expressões artísticas distintas, quanto às suas especificidades, ao traçar um paralelo entre a obra de Cervantes e sua versão em quadrinhos, investiga-se o processo de adaptação na *graphic novel Dom Quixote em Quadrinhos volume I* (2005), realizada pelo cartunista Caco Galhardo.

Ao relacionar as duas obras neste tópico, o artigo apresenta brevemente a narrativa de Dom Quixote, com recortes da história do fidalgo. Em continuidade, usando como ponto de referência a dissertação de Geovana Almeida, buscou-se compreender o aspecto textual quanto gráfico dos quadrinhos desenvolvidos pelo cartunista, delimitando as abordagens às discussões sobre o processo de adaptação, para que na próxima seção “*Retratos do Humor*”, aprofunde-se a análise sobre a comicidade.

A obra-prima cervantina, *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* (1605-1615), destaca-se pela sua narrativa transgressora, apresentando a figura controversa do fidalgo Alonso Quijana, que devido a sua leitura fervorosa de novelas de cavalaria, perde, aparentemente, a razão por não distinguir os limites entre a ficção e a realidade. No decorrer do primeiro volume, o leitor acompanha o nobre excêntrico, que, fascinado pelas narrativas de cavalaria e sob a influência das extraordinárias histórias dos valorosos cavaleiros medievais, parte em busca de aventuras pela província de *La Mancha* ao lado de seu leal escudeiro, o humilde lavrador Sancho Pança.

Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo [...]. (Cervantes, 1998, s/p)

Descrito como um senhor de “*complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro*” (Cervantes, 1998, s/p) o fidalgo que beirava a velhice, diante do contexto sócio-histórico em que o livro foi concebido, “*Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años*” (Cervantes, 1998, s/p), tem seu estado mental detalhado na narrativa. “*En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio*” (Cervantes, 1998, s/p). Portanto, para além das descrições sobre a

fisionomia do protagonista, que contribuem para compreensão do leitor sobre o estado físico do personagem, como o entendimento sobre a sua idade já avançada para época ou de seu porte inapropriado para aventura que almejava, a descrição psicológica do fidalgo é um elemento característico que contribui para a construção do realismo cômico na produção renascentista. Em sua obra, Cervantes apresenta um personagem que subverte os valores sobre as imponentes figuras cavaleirescas. Tomado por uma excentricidade, beirando a loucura ao fantasiar a realidade que o cerca, Quixote satiriza a imagem idealizada do cavaleiro medieval através de um discurso irônico, assim, por meio da paródia, o autor tece em sua narrativa críticas aos modelos estruturais do gênero à época.

Frente à repercussão no campo teórico literário, a narrativa cervantina assume interpretações distintas a respeito da figura do Quixote. Até meados do século XVIII, compreendia-se a obra por uma perspectiva “puramente cômica” (Ferreira, 2017, p. 8). Porém, com o advento da crítica romântica, a história passou a ser concebida por um viés trágico, propondo uma nova interpretação ao protagonista e sua relação com a loucura. No presente, a história do Quixote é lida considerando os múltiplos fatores narrativos, segundo as diferentes concepções nas muitas áreas do saber.

Com a chegada da interpretação romântica, a partir do século XVIII, dom Quixote passou de um louco burlesco a um sonhador utópico, e o que antes era visto como cômico passou a ser visto de forma trágica. Mesmo que haja interpretações diversas, no *Quixote* há inegavelmente uma forte presença da comicidade. Isso é notável principalmente por sua estruturação paródica, mas, para além disso, o texto cervantino provoca o riso de diversas outras formas. (Ferreira, 2017, p. 8)

Apesar das divergências teóricas sobre o caráter da obra, ao destrinchar as andanças de Quixote pela província de *La Mancha*, percebe-se que a história pode ser lida de maneira cômica, marcada por situações burlescas, em que as atitudes do protagonista não passam despercebidas pelos demais personagens, causando reações de estranheza e incômodo.

—Non fuyades cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete.

Levantóse en esto un poco de viento, y las grandes aspas comenzaron a moverse, lo cual visto por don Quijote, dijo:

—Pues aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar.

Y en diciendo esto, y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese, bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante y embistió con el primero molino que estaba delante; y dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia, que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el campo. Acudió Sancho Panza a socorrerle, a todo el correr de su asno, y cuando llegó halló que no se podía menear: tal fue el golpe que dio con él Rocinante.

—¡Válame Dios! —dijo Sancho—. ¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza? (Cervantes, 1998, s/p)

A narrativa cervantina revela uma comicidade ácida, acentuada por uma dualidade entre o riso e a melancolia, pois buscando vivenciar as histórias de cavalarias ao lado de Sancho, ao tornar-se cavaleiro andante, o famoso fidalgo dá à luz acontecimentos hilários, pondo em prova a sua sanidade mental ao enfrentar um moinho de vento que confundira com um gigante, ao atacar um rebanho de carneiros fantasiando ser um exército de inimigos ou ao isolar-se do mundo buscando se resguardar nas montanhas assim como suas referências cavaleirescas.

É notável o valor de Quixote para a história da literatura e para a escrita contemporânea, sendo um precedente do romance moderno. Em *La posteridad literaria del Quijote en mundo* (2009), Caro e González revelam como a obra de Cervantes perpetuou sua influência sobre as produções literárias, destacando três questões fundamentais para tal feito:

-Su realismo.- Es parodia y burla de lo fantástico que da pie a la crítica social y la descripción psicológica de lugares y figuras reconocibles en el mundo cotidiano. -Su polifonía.- Se narra desde un entramado de perspectivas y de géneros parodiados. -Su extensión: alarga la narración para obrarla a modo de cosmos o representación de mundo. (Caro e González, 2009, p. 1)

Dom Quixote é um exemplo de como uma história pode se debruçar em diferentes campos, moldando-lhes às distintas linguagens/gêneros artísticos. Ao analisar o título *Dom Quixote em Quadrinhos Volume I* (2005), nota-se que a transposição do meio literário para a novela gráfica submete a narrativa a um processo de tradução intersemiótica, pois enquanto

linguagem semiótica, os quadrinhos apresentam elementos multimodais (verbo-visuais), isto é, um movimento de justaposição entre as palavras e imagens.

Ao tocar nos estudos sobre tradução a pesquisa perpassa brevemente pelas interpretações de Jakobson e Plaza, adotando a concepção de tradução intersemiótica como o ato de transposição de um determinado sistema de signos para outro semiótico, logo:

A tradução intersemiótica, também denominada tradução interartes, consiste na transposição de um sistema de signos para outro. Trata-se de um movimento e processo que paradoxalmente faz equivaler significados através de um sistema signico diferente. Ou seja, a tradução intersemiótica reconhece a especificidade das várias linguagens semióticas. (Azerêdo e Santos, 2017)

Roman Jakobson (1896-1982), pensador e linguista russo, foi um dos pioneiros nos estudos do campo da comunicação e da análise estrutural da linguagem. Em sua pesquisa, o linguista destrincha as possibilidades de transposição entre os signos, definindo o processo da tradução em três categorias: interlingual, intralingual e a intersemiótica. Fixando-se acerca da definição do meio intersemiótico, segundo o teórico, a tradução intersemiótica ou transmutação é um processo que se constitui na “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas não verbais” (Plaza, 2003, p. 12) e vice-versa. Em *Tradução Intersemiótica* (2003) o pesquisador Julio Plaza propõe uma definição de tradução intersemiótica a partir de uma investigação sobre as práticas artísticas com distintas linguagens e meios, seja multimídia ou intermídia. Ao refletir sobre a Teoria Semiótica de Sanders Peirce, o autor conclui que os signos tendem a constituir, como apontam Jéssica Neves e Sinara Branco, “novos objetos, e assim novos sentidos e novas estruturas, devido a sua própria característica diferencial, desvinculando-se do original.” (Neves e Branco, 2020, p. 314). Portanto, para Plaza, a transposição dos signos é possível de ser concebida tanto em gêneros que recorrem à mesma linguagem ou em linguagens distintas.

Tangenciando os conceitos de adaptação, enquanto campo de estudo, são recentes as pesquisas como área do conhecimento. Segundo Hutcheon, a adaptação é um processo que não se restringe ao campo literário ou cinematográfico, abarcando esferas como “*videogames*, parques temáticos, sites virtuais, *covers* de músicas, óperas, musicais, balés, peças de rádio e histórias em quadrinhos” (Hutcheon, 2013, p. 14). A autora declara que a adaptação é um

procedimento de transposição de valores entre os meios expressivos, “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis” (Hutcheon, 2013, p. 30), isto é, a relação entre apropriação e a intertextualidade, conforme Hutcheon, “um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (Hutcheon, 2013, p. 30). Assim, ao mesmo tempo que a adaptação é um produto autossuficiente da obra adaptada, “a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária, ela é sua própria coisa palimpséstica.” (Hutcheon, 2011, p. 30). O processo adaptativo só é possível no vínculo entre a adaptação, objeto de valor autônomo, e a obra adaptada. Desse modo, “embora as adaptações sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas como *adaptações*” (Hutcheon, 2013, p. 28). Sobre a autora, Geovana Almeida pontua que:

A autora também demonstra que os aspectos contextuais e midiáticos são decisivos para a sobrevivência da narrativa em cada contexto. As questões políticas, econômicas e culturais podem interferir diretamente na publicação e recepção da adaptação, com efeito, tais aspectos também devem ser levados em conta na abordagem, apesar de serem fatores externos à obra em questão. (Almeida, 2022, p. 28)

Em sua dissertação de mestrado, Geovana Almeida propõe uma análise das estruturas discursivas presente nas novelas gráficas *Dom Quixote em quadrinhos volume 1* (2005) e *Dom Quixote em quadrinhos volume 2* (2013), de Caco Galhardo. Em seu estudo, ela examina os modos em que o cartunista explora os elementos do Quixote em sua adaptação, considerando uma abordagem às especificidades da *graphic novel* analisada, reconhecendo-a como uma “adaptação do clássico em quadrinhos como obra artística e autônoma, com valor próprio ao mesmo tempo em que mantém o laço com o cânone do qual se origina.” (Almeida, 2022, p. 21). Portanto, ao atestar a autonomia da obra de Galhardo, com seu sistema simbólico próprio, a autora investiga sobre o processo de reconstrução da organização discursiva das adaptações, destrinchando as interseções narrativas possíveis entre a literatura e as histórias em quadrinhos, as estruturas de interdependências em meio aos gêneros, bem como os resquícios literários nas *graphics novels* adaptadas de clássicos da literatura, além de pontuar os fatores externos às produções:

No entanto, por se tratar de obras diferentes em artes distintas, a comparação entre o *Dom Quixote em quadrinhos de Galhardo* e o *Quixote* de Cervantes não deve ser feita diretamente, pois as mudanças nas condições contextuais incidem no processo de adaptação, envolvendo questões de ordem mercadológica, de endereçamento e de especificidade do meio que interferem na passagem do contar da literatura para o contar e mostrar das histórias em quadrinhos. (Almeida, 2022, p. 21)

Em sua pesquisa, Almeida norteia-se nas acepções propostas por Thierry Groensteen ao afirmar em sua dissertação "o princípio da solidariedade icônica defendido por Groensteen supera a definição apriorística que norteou a definição de quadrinhos de Eisner" (Almeida, 2022, p. 59), destrinchando as estruturas narrativas da adaptação de Galhardo, a partir das discussões do teórico sobre narratividade nos quadrinhos.

Para Groensteen, a narratividade é algo imanente a qualquer tipo de narrativa, e por isso, cada meio possui a sua própria configuração para transmitir/desenrolar a mensagem. À medida que o narrador é uma instância essencial na narrativa literária, nos quadrinhos a presença dessa figura pode ser dispensável, pois como um meio “predominantemente visual” (Almeida, 2022, p. 61), nas HQs as imagens e os textos são duas potências responsáveis pela narratividade do gênero.

Segundo o teórico, o artrólogo seria o responsável pela articulação dos quadros e requadros dentro da prancha, configurando-se como um narrador primário, fundamental, e os recursos, nomeados de recitante, responsável pela enunciação verbal “cuja voz pode estar presente em legendas ou pelo uso do *voice off*” (Medeiros, 2018, p. 29), e o mostrador, no qual configura-se como uma enunciação visual/gráfica “responsável por fazer com que o leitor veja o que está sendo narrado” (Medeiros, 2018 p. 29), seriam duas instâncias enunciativas que contribuem para a estruturas discursivas nos quadrinhos.

Figura 1 - Quadro comparativo entre o recitante e o mostrador



Fonte: Galhardo (2005)

Na Figura 1 é apresentado um dos quadros que compõem a prancha (página) 7 da obra *Dom Quixote em quadrinhos volume 1* (2005). Ao destrinçar a imagem, nota-se como o mecanismo narrativo pode estar disposto na *graphic novel* analisada, pois ao examinar a configuração adotada na imagem, à esquerda, observa-se a forma que o recitante dispõe-se na parte superior do quadro, com um discurso majoritariamente verbal. Enquanto na figura à direita, destaca-se a presença do mostrador posicionando-se graficamente na narrativa.

Figura 2 - Sequência de quadrinhos



Fonte: Galhardo (2005)

No caso da figura 2, ainda na prancha 7, percebe-se que é possível o entendimento sobre a imagem, mesmo com a ausência da voz do recitante na sequência de quadrinhos destacada. Portanto, o artigo compreende o mostrador como um elemento inerente dos quadrinhos, necessário para o desenvolvimento do fluxo narrativo. Logo, essas unidades enunciativas podem ser dispostas assimetricamente nas HQs.

É na articulação entre essas duas instâncias, que compreende-se parte do funcionamento narrativo dos quadrinhos, assim, na “forma como o recitante cumpre sua função, seja ele de segundo plano ou intervencionista, neutro ou envolvido, leal ou enganador, define o que chamarei de uma posição [postura] em relação à narrativa” (Groensteen, 2010, p. 12). Desse modo, o leitor compreende a mensagem do quadrinho a partir da tensão movida pelo nível de interação entre o recitante e o mostrador.

Apoiando-se nos conceitos de recitante e mostrador para entendimento da performance da narração nos quadrinhos, a pesquisadora compreende o recitante como o responsável por apresentar verbalmente à narrativa, apontando-o como “a autoridade responsável pela enunciação verbal, mas se distingue do narrador da literatura pois só pode exercer parcialmente esta função, uma vez que a imagem também participa da narração” (Almeida, 2022, p. 63), e o mostrador gráfico como o indicador que retrata por meio do gráfico o movimento narrativo, sendo a “instância responsável por desenhar a história na medida em que mostra personagens em ação” (Almeida, 2022, p. 63).

Com base nos princípios narrativos de Groensteen, Almeida estabelece uma relação com o narrador quixotesco, sem desconsiderar a “narratividade” gráfica dos quadrinhos, propondo uma análise do modo como a história do clássico literário é contada na *graphic novel*. Logo, ao considerar o narrador de Quixote um elemento que contribui para o humor da obra, partindo das acepções adotadas, a pesquisa realizada no presente artigo assume tais definições do teórico como um dos critérios para análise da comicidade no primeiro volume de Galhardo.

Assim, tomando como norte os apontamentos destacados por Almeida, o artigo debruça-se apenas nas análises sobre a primeira adaptação de Galhardo, por compreender que a obra *Dom Quixote em quadrinhos volume 1* (2005) enquadra-se melhor na proposta de investigar a essência cômica das produções. Ao analisar a obra, a pesquisa dedica-se a fazer observações a respeito das interações estabelecidas entre o primeiro volume de *Quixote* de Cervantes e os elementos quadrinísticos da *graphic novel*, estabelecendo uma relação entre as figuras construídas entre os autores.

O primeiro volume de *Dom Quixote em quadrinhos* (2005), de Galhardo, é uma adaptação segundo as traduções de Sérgio Molina acerca da obra de Cervantes. Além dessa

informação aparecer explicitamente na capa da *graphic novel*, o autor evidencia no posfácio de seu primeiro volume, detalhadamente, que o texto de Molina contribui na construção narrativa do volume, sendo utilizado diretamente, sem alterações, em quase todos os quadros da adaptação.

Fiz esta adaptação em cima do primeiro volume de “O Engenhoso Fidalgo D.Quixote de La Mancha” que na verdade é composta por dois volumes. O texto do Cervantes é tão perfeito e a tradução de Sérgio Molina tão certa, que cuidei de transpô-los do jeitinho que estão no livro. Até o final do encontro entre Dom Quixote, Sancho e os cabreiros, o que se lê nesta adaptação, tirando uma interferência ou outra, são trechos retirados direta-mente da tradução original. (Galhardo, 2005, s/p)

No desenvolvimento do primeiro volume, o cartunista opta em fazer uma adaptação a partir da seleção dos momentos que mais o marcaram, Galhardo pontua que “só o primeiro volume é um catatau de mais de 700 páginas, então, na hora de adaptar escolhi os momentos que mais me tocaram e que julguei mais significativos para compor esta narrativa em quadrinhos” (Galhardo, 2005, s/p). Portanto, privilegiando apenas 10 dos 52 capítulos da obra original, sua produção é uma condensação de recortes da narrativa de Cervantes, abarcando em seu enredo:

Basicamente é a transformação do fidalgo em cavaleiro andante, suas primeiras aventuras, a relação dele com Sancho, o discurso em que ele revela as suas razões e o retorno à casa. Obviamente, no livro há muito mais, mas acho que consegui fisgar a essência. (Galhardo, 2005, s/p)

Os episódios privilegiados pelo cartunista da obra quinquagenária de Cervantes são detalhados por Almeida. Em sua pesquisa, a autora tece um paralelo entre os capítulos retratados, relacionando-os às situações apresentadas nas pranchas/pranchetas (páginas) que compõem a adaptação. Os acontecimentos do capítulo 1 e certos fragmentos do capítulo 2 são retratados nas pranchetas 5 e 6, apresentando o Quixote à mercê de seu delírio, dada a sua leitura fervorosa, em seu “auto desdobramento” como cavaleiro. Em continuidade, os capítulos 2 e 3 são condensados nas pranchetas 7, 8 e 9, dando seguimento aos casos abordados na seção seguinte, apresentando a primeira saída do fidalgo e a sua estadia ao estalajadeiro. As situações dos capítulos 4 e 5 são transpostas nas pranchetas 12, 13, 14 e 15, em questão, a narrativa desenvolve a volta do fidalgo à casa, retratando o encontro com o

patrão e seu serviçal, Andres, o desentendimento com os comerciantes, seu acidente por conta do tropeço de Rocinante e o auxílio de um lavrador de seu povoado. Na sequência, o capítulo 6 é adaptado nas pranchetas 16, 17 e 18, apresentando a recuperação do personagem, a decisão de queimar os seus livros por parte dos familiares, criados e amigos. O capítulo 7 é abordado apenas na prancheta 19, descrevendo o acordo entre Quixote e seu fiel escudeiro, Sancho Pança. O capítulo 8 é retratado da prancheta 20 a 38, sendo a sequência mais extensa na adaptação. Da prancheta 20 a 32, a série de pranchas abordam o episódio sobre os moinhos de ventos, enquanto que a narrativa destrinchada da prancheta 33 a 38, retrata o episódio do conflito entre Quixote e os biscainhos. O capítulo 9 é detalhado nas pranchetas 38, 39 e 40, sendo marcado pelo discurso “sobre a idade dourada levando-os à perplexidade diante do discurso eloquente sobre a idade de ouro” (Almeida, 2022, p. 70). Nas pranchetas 42 e 43 há uma quebra do fluxo da narrativa. Almeida destaque que:

Galhardo interrompe o fio narrativo das façanhas do cavaleiro manchego para explicar ao leitor a impossibilidade de narrar todas as aventuras contidas na primeira parte da obra cervantina (pranchas 42-43). Após resumir as aventuras, que não são detalhadas nos quadrinhos, aproxima-se o episódio final. (Almeida, 2022, p. 70)

O último capítulo abordado na obra é o 52, sendo retratado nas pranchetas 44 e 45, em que marcam um salto temporal na narrativa, abordando o diálogo entre Sancho e sua esposa, Teresa Pança.

A figura de Dom Quixote permite inúmeras interpretações, sejam elas cômicas ou melancólicas. Ao analisar a adaptação (2005) proposta por Galhardo, em relação à figura do Quixote construída pelo cartunista, percebe-se uma decisão por uma abordagem mais caricatural. É notável que o recurso da caricatura acentua a comicidade na obra, portanto, destaca-se que no presente tópico destina-se às descrições do protagonista, enquanto que o próximo tópico teoriza sobre humor gráfico sobre a construção dos personagens (Quixote e Sancho). Segundo o estudo de Almeida, as ilustrações de Candido Portinari são algumas das referências gráficas que nortearam o desenvolvimento do design (desenho) do protagonista na obra de Galhardo.

Figura 3 - Quadro com comparativo entre os Quixotes de Galhardo e Portinari



Fonte: Galhardo (2005) e Portinari (1956).

Na Figura 3, apresenta-se um quadro comparativo entre a obra de Galhardo e a pintura de Portinari. Ao lado esquerdo, tem-se a capa da adaptação, com a representação do Quixote retratado na visão do cartunista. Na imagem em questão, o protagonista é construído desconsiderando as proporções anatômicas, com os membros alongados, a cabeça achatada, e o bigode ressaltando. Segundo Almeida, “A capa faz alusão ao Dom Quixote de Cândido Portinari (1903-1962) da série de desenhos a lápis de cor sobre cartão *D. Quixote*, de 1956-1961.” (Almeida, 2022, p. 43). Ao lado direito, apresenta-se a referência apontada por Almeida, uma das ilustrações de Portinari desenvolvidas para compor a edição brasileira da editora José Olympio, que nunca foi finalizada. Frente às formas que compõem as representações, ao analisar as imagens lado a lado, percebe-se as semelhanças entre os dois personagens, duas figuras desproporcionais de membros finérrimos e pontiagudos, com elementos semelhantes no retrato da armadura e com uma bacia na cabeça.

Além das pinturas de Portinari, as gravuras de Gustave Doré também foram alguns dos recursos que influenciaram na construção gráfica da obra. No posfácio de *Dom Quixote em quadrinhos volume 2* (2013), Galhardo explicita tal informação, convidando o leitor a conhecer um pouco mais do acervo do gravurista.

Sobre a adaptação, além da diferença do traço, que o leitor do primeiro volume vai notar, me debrucei especialmente nas gravuras geniais de Gustave Doré, o ilustrador “oficial” do Quixote. Quem conhece suas gravuras vai sacar no ato que fiz várias

releituras dessas ilustrações. Aliás, é o que eu recomendo, feroso leitor, vá atrás das gravuras de Doré. (Galhardo, 2013, s/p)

Figura 4 - Quadro com comparativo entre a prancheta 31 e ilustração de Gustave Doré



Fonte: Galhardo (2005) e Doré (1863).

Em seus dois volumes, o cartunista reinterpreta várias gravuras de Doré acerca do Quixote, propondo uma releitura das famosas ilustrações do gravurista romântico, através de uma linguagem caricatural que o distancia da construção idealizada sobre o Quixote, apresentando o fidalgo frente a uma perspectiva assumidamente cômica, como é visto na prancheta 31, a imagem à esquerda, em que Galhardo concebe uma releitura do famoso episódio dos moinhos de ventos retratados pelo gravurista francês, a imagem a direita, referência direta para a construção do quadro.

3. Retratos do humor

Do cômico ao trágico, Dom Quixote teve distintas recepções no campo da crítica literária, em mais de 400 anos de lançamento, a obra foi, e ainda é, lida a partir de diferentes perspectivas. Como mencionado na seção anterior, a narrativa que inicialmente fora percebida como uma produção com alto teor cômico, protagonizada por um louco de miolos secos, em meados do século XIX passou a ser interpretada pelos românticos de “forma idealizada, atribuindo-lhe aspectos trágicos” (Almeida, 2022, p. 25), assim, concedendo ao Quixote uma posição de ser incompreendido.

Partindo do pressuposto de que a obra de Cervantes pode ser interpretada por um viés cômico, o presente trabalho perpassa por algumas das formas de humor adotadas no Quixote para destrinchar a comicidade presente na adaptação de Caco Galhardo, aprofundando a análise proposta no tópico anterior “*Dom Quixote, tradução e adaptação*”. Ao examinar as pranchetas (páginas) 8 e 9 do *Dom Quixote em Quadrinhos volume I* (2005), em que retratam os acontecimentos do capítulo 2 (*Que trata de la primera salida que de su tierra hizo el ingenioso don Quijote*) e 3 (*Donde se cuenta la graciosa manera que tuvo don Quijote en armarse caballero*), tem-se o intuito de investigar como a comicidade, um elemento característico à obra, é transposto na adaptação de Galhardo.

Frente às discussões sobre o humor nas duas obras (Cervantes e Galhardo), propõe-se um recorte sobre as estruturas cômicas com base nos apontamentos do texto *O Riso e a Comicidade no Quixote* (2017), de Patrícia Ferreira. Em sua dissertação, ainda que reconheça a possibilidade de distintas leituras, Ferreira apresenta um panorama sobre a presença do riso/comicidade na obra cervantina, fundamentando a sua análise segundo uma perspectiva que privilegia o riso como um fenômeno social. Ao continuar a análise da obra de Galhardo, frisando em sua comicidade, investiga-se a linguagem escolhida pelo cartunista, evidenciada pelo recitante e mostrador gráfico na narrativa. Com apoio da dissertação *Os quadrinhos de Angeli e o contemporâneo brasileiro* (2001), do professor e pesquisador Paulo Diniz, busca-se estabelecer um paralelo entre o humor e as linguagens dos quadrinhos.

Descrita como uma paródia de novela de cavalaria, a obra de Cervantes dispõe de múltiplas estruturas narrativas ao longo do texto, logo, a comicidade é alcançada através da presença de diferentes recursos, como as paródias. Ao destrinchar o prólogo de Dom Quixote, Ferreira destaca que o autor subverte a estrutura do gênero ao apresentar dificuldades em desenvolver o seu próprio prólogo, recorrendo à ajuda de um colega. Desse modo, o que deveria ser um prólogo, torna-se um diálogo entre amigos, em que rompendo com os elementos composicionais do gênero condiciona a construção do humor no fragmento.

Através da sátira e ironia, Cervantes recorre para além da construção cômica da obra, como aponta Lima:

Concluir, portanto, que Cervantes estaria seguindo os preceitos da poética clássica parece não considerar sua ironia. Ao contrário, adota-os como uma capa legitimante que, ao mesmo tempo, lhe concedia uma certa segurança contra os rigores

humanistas e autoridades religiosas e lhe permitia liberar o espaço do ficcional como um território isento da verdade normativa. (Lima, 2007, p. 271)

Assim, Cervantes encontra na própria obra a liberdade para tecer críticas às produções de cavalarias, recorrendo aos artifícios do humor como forma de satirizar as estruturas e o conteúdo. Portanto, no *Quixote*, a paródia não se encontra apenas na subversão das estruturas dos gêneros textuais tocados na narrativa, o recurso aparece subvertendo as temáticas, isto é, as histórias dos cavaleiros abordados. No episódio ao “ser nomeado cavaleiro”, descrito no capítulo três, apresenta-se uma paródia do rito de investidura, um costume de grande importância na época medieval, comum aos livros de cavalaria.

No *Quixote*, outras formas de humor são privilegiadas, no episódio em questão, o humor também concebido nas divergências entre o Quixote e os outros personagens, sendo evidenciado pelas atitudes do fidalgo, em que a sua postura e linguagem, excessivamente erudita, apresentam-se inadequadas ao contexto em que estão inseridas.

—Non fuyanlas vuestras mercedes, ni teman desaguisado alguno, ca a la orden de caballería que profeso non toca ni atañe facerle a ninguno, cuanto más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran.

Mirábanle las mozas y andaban con los ojos buscándole el rostro, que la mala visera le encubría; mas como se oyeron llamar doncellas, cosa tan fuera de su profesión, no pudieron tener la risa y fue de manera que don Quijote vino a correrse y a decirles:

—Bien parece la mesura en las hermosas, y es mucha sandez además la risa que de leve causa procede; pero non vos o digo porque os acutedes ni mostredes mal talante, que el mío non es de ál que de serviros. (Cervantes, 1998, s/p)

Portanto, como pontua Ferreira no seguinte trecho “Primeiramente, o seu aspecto estranho, sobre o que se discorrer a seguir; em segundo lugar, seu raciocínio diferente dos demais, demonstrado ao chamar as moças meretrizes de *tan altas docellas*” (Ferreira, 2017, p. 65), o riso é provado através da estranheza pela forma em que fidalgo refere-se às prostitutas, sendo a excentricidade um artifício recorrente para a construção do humor.

O narrador cervantino é outro recurso que compõe a estrutura cômica da obra. A figura que, frequentemente, faz intromissões na história, colabora para o encadeamento do humor ao romper com o fluxo narrativo. Ferreira destaca o episódio em que o narrador se manifesta ao revelar não ser o autor do texto, quebrando com fio da narração “Outro fator que coopera para que o cômico se realize na obra, ainda no capítulo da luta de dom Quixote com o

biscainho, é a surpresa feita pelo narrador ao revelar que não é o autor da obra” (Ferreira, 2017, p. 77). Desse modo, ao tomar o modo como a história de Quixote é transposta para adaptação, Galhardo usa as estruturas dos quadrinhos para reproduzir as intromissões do narrador cervantino. Ao analisar a prancheta 42, aponta-se a forma com que o cartunista recorre à linguagem quadrinista na tentativa de reproduzir as mesmas estratégias narrativas, alcançando um efeito cômico semelhante ao que Cervantes propôs em sua obra.

Figura 5 - Primeiro quadro da prancheta 42



Fonte: Galhardo (2005)

Em sua dissertação, sobre o seguinte fragmento, Almeida destaca que:

No entanto, vale ressaltar que, a mudança do estilo da fonte da letra para o cursivo e autorrepresentação do quadrinista, muda tal percepção já que não é o narrador cervantino a partir da tradução de Molina que atua na adaptação, mas Galhardo, seu autor que coordena os fragmentos do narrador e das personagens, selecionando, condensando e/ou suprimindo trechos, isto é, transformando-os em recitante nos quadrinhos. (Almeida, 2022, p. 82-83)

Discorrendo-se sobre a forma que Caco Galhardo constrói o Quixote, é notável que o cartunista adapta a essência cômica em sua *graphic novel* a partir da atribuição de traço caricatural ao fidalgo. Ao retomar a discussão sobre as referências para a construção do personagem, ao desenvolver uma releitura da perspectiva de Portinari, que em sua natureza já é cômica por romper com imagem idealizada romântica, supõe-se que o viés cômico foi uma

característica predefinida em sua obra. Assim, recorrendo ao caricato para evidenciar o humor através de uma linguagem, normalmente associada à comicidade, fruto de uma tradição entre os quadrinhos brasileiros e o humor gráfico, como aponta Paulo Diniz em sua dissertação “Os quadrinhos brasileiros estão muito ligados ao traço de humor, da charge e da caricatura. As primeiras revistas ilustradas que são consideradas o marco dos quadrinhos no Brasil, eram feitas por caricaturistas ou cartunistas” (Diniz, 2001, p. 18).

Ao apresentar um breve panorama sobre o humor gráfico no Brasil, o professor traça um recorte sobre os quadrinhos cartunescos no país. Diniz evidencia que humor gráfico é um elemento presente nas mídias brasileiras (jornais e revistas), desenvolvendo uma intrínseca relação com os quadrinhos, como forma de resistência às influências estadunidenses na metade do século XX. Em sua pesquisa, o professor abarca a caricatura, a charge e o cartum como tipos de humor gráfico, se atendo ao conceito de caricatura como:

A caricatura, cuja a [sic] própria nomenclatura declina de caricare, que significa carregar, aumentar a ênfase; está também na raiz de charge (carga). A caricatura é uma construção alegórica, cujo o [sic] sentido surge com o reforço em determinados elementos; não se reduz apenas ao traço ou ao desenho, mas às conotações suscitadas, pela representação. (Diniz, 2001, p. 19)

Adotando a definição proposta por Diniz (2001) para nortear o entendimento sobre as caricaturas elaboradas por Galhardo, a pesquisa compreende que:

A caricatura não se resume à representação engraçada e desproporcional da figura representada, além deste elemento gráfico (a desproporção como fator do cômico, do espalhafatoso) existe uma relação alegórica e psicológica entre a forma e o que ela representa. (Diniz, 2001, p. 19)

Portanto, ao propor a construção sobre a figura do Quixote e seu escudeiro, a dualidade entre os personagens de Cervantes na adaptação de Galhardo, vai além do exagero de formas, abarcando as concepções sobre o imaginário coletivo.

Em *Dom Quixote*, enquanto o protagonista é descrito como um fidalgo de miolos secos, que mesmo diante da falta de recursos, ainda ocupa uma posição de prestígio, Sancho Pança vai ser apresentado ao leitor como um pobre fazendeiro, que, ao ser convencido por D. Quixote, deixa a sua família em busca das riquezas propostas pelo fidalgo o acompanhando

em suas andanças.

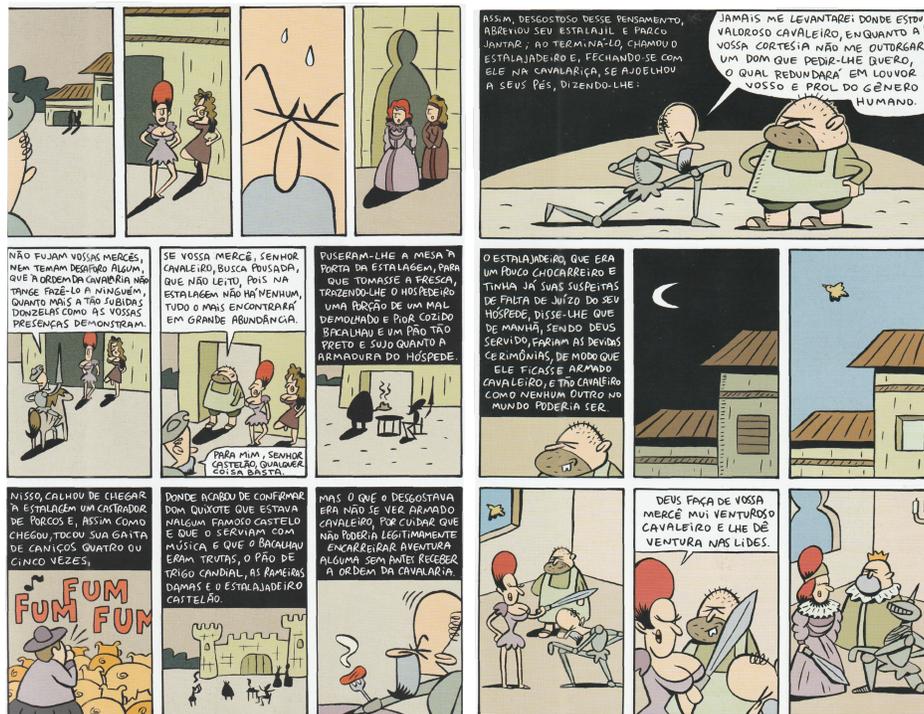
Figura 6 - Primeiro Quadro da prancha 20



Fonte: Galhardo (2005)

O traço caricatural evidencia no quadro a tensão entre as formas apresentadas, Sancho é o oposto de Quixote, sendo retratado por uma geometria circular, seu rosto apresenta uma feição beirando ao grotesco, com bochechas desproporcionais e mais avermelhadas que o tom de sua pele. Assim, considerando que uso de determinadas formas contribuem para o desenvolvimento do sentido na narrativa, nota-se que a comicidade é estabelecida entre as divergências nos formatos escolhidos para representarem os personagens.

Figura 7 - Pranchetas 8 e 9



Fonte: Galhardo (2005)

Ao debruçar-se na análise das pranchetas 8 e 9 (figura 7), referente ao capítulo 2 e 3 da obra de Cervantes, na tradução de Molina, investiga-se como o humor é construído e alcançado na obra a partir da configuração ou sistematização entre as instâncias narrativas e humor gráfico. Desse modo, em uma seleção de quadros das duas pranchas, foram examinadas as articulações entre as estruturas quadrinísticas (quadro, requadro, sarjeta, balões de fala, onomatopeia) e a sua disposição na prancha (página), bem como as funções exercidas pelo mostrador e o recitante.

O episódio que foi abordado anteriormente na pesquisa trata-se de uma paródia do rito de investidura da cavalaria. Ao se armar cavaleiro com os entulhos que encontrara em sua casa, Quixote parte em busca de aventuras, assim como os cavaleiros medievais. Vagando sem rumo pela região árida de *La Mancha*, ao deparar-se com uma estalajadeira, o fidalgo confunde os limites entre o real e a fantasia, protagonizando uma cena cômica na obra.

Figura 8 - Primeira sequência de quadros da prancha 8



Fonte: Galhardo (2005)

A adaptação opta por apresentar uma produção a partir de uma seleção dos acontecimentos descritos nos capítulos 2 e 3, condensando a passagem do fidalgo em apenas duas pranchetas. Na obra de Galhardo, o encontro entre o fidalgo e as prostitutas é apresentado por meio de uma sequência de quadrinhos (Figura 8), sem a presença do enunciador verbal, apenas com a participação do marcador gráfico. Enquanto na obra de Cervantes o humor encontra-se nas atitudes eruditas do fidalgo com as demais personagens, na adaptação o cartunista opta por transpor o cômico por meio da perspectiva do protagonista.

Na cena destacada, o humor é construído nos micromovimentos entre um quadro e

outro. Portanto, ao destrinchar a sequência, percebe-se que o primeiro quadro retrata a chegada de Quixote ao estabelecimento. No segundo quadro as prostitutas são apresentadas, por meio de uma caracterização caricata da imagem da rameira medieval, com os seios avantajados e roupas esfarrapadas. No terceiro quadro é enfatizado o rosto do protagonista, através dos traços e das gotas de suor é evidenciando uma expressão de “esforço” ao pensar. Na última imagem, é revelado ao leitor a forma em que o Quixote percebe as duas prostitutas. Ao conceber as duas personagens como princesas, vestida com alta costura, sua percepção diverge das representações do segundo quadro, subvertendo a sequência imagética da narrativa.

Figura 9 - Sequência de quadros sobre a estadia de Quixote



Fonte: Galhardo (2005)

Na figura 9, é retratado o fragmento da obra cervantina em que Quixote acreditara estar em um castelo, servido com um caro banquete acompanhado por música. Com uma narrativa sistematizada pela presença do recitante, na parte superior dos quadros, a cargo de narrar textualmente as informações e o mostrador em segundo plano, retratando de modo gráfico o acontecimento, é possível perceber uma configuração enunciativa distinta das imagens analisadas na figura 8. Portanto, a partir dos registros evidenciados no destrinchamento das instâncias narrativas da sequência analisada (figura 9), constata-se que o humor é desenvolvido nas articulações entre envolvimento do que é dito e o que é mostrado nas cenas.

No primeiro quadro, é exposto pelo enunciador verbal que o fidalgo recebe uma refeição da pior qualidade, composta por pão preto e cozido de bacalhau, um prato conhecido

por ter um mau cheiro, sendo representado graficamente por dois traços sob a comida. No segundo quadro, é relatado verbalmente a chegada de um castrador de porcos ao som de gaita, no qual, por meio da enunciação imagética, o fato é reiterado pela presença da onomatopeia, delimitando a ação na narrativa ao reproduzir o som do instrumento. No terceiro quadro, o recitante expõe a percepção do fidalgo diante à situação, em que, acreditando estar em castelo servido com um jantar e música, as figuras no quadro retratam a informação a partir da presença da fortificação e das silhuetas. Logo, a comicidade configura-se na tensão entre o que é exposto na última imagem (o que se passa pela mente de Quixote), e as informações dos dois primeiros quadros com a suposta realidade fictícia da adaptação.

Figura 10 - Quadro com a súplica pela bênção do estalajadeiro



Fonte: Galhardo (2005)

Na figura 10, é transposto à súplica de Quixote pela bênção do estalajadeiro, que, em sua visão, seria um importante nobre. No trecho destrinchado, o humor encontra, novamente, na relação entre a enunciação verbal e visual, evidenciada no jogo narrativo entre a narração presente no recordatório e o exposto na imagem, a expressão do comerciante decorrente das atitudes do fidalgo, uma postura e linguagem excessivamente erudita.

Figura 11 - Sequência final de quadros prancha 9



Fonte: Galhardo (2005)

Na figura 11, é evidenciada a forma adotada pela adaptação para abordar o encerramento da jornada do fidalgo no estalajadeiro. Em uma sequência de três quadros dispostos na última fileira da prancha 9, o fragmento apresenta a narrativa por meio da instância gráfica, evidenciando a ausência do recitante no encadeamento dos quadros. Logo, por intermédio do mostrador gráfico, a comicidade é compreendida diante das articulações possíveis na interação entre as imagens.

A pesquisa compreende a cena como essencialmente cômica, acentuada na exposição de uma representação caricata, beirando a grotesca, das figuras nos quadros. Ao retratar a cerimônia de investidura protagonizada por um simples comerciante e uma prostituta, o humor é evidenciado na impossibilidade da situação frente ao rito cavaleiresco, pois parece inalcançável uma rameira conceber a intitulação de cavaleiro nas novelas de cavalarias que Cervantes satiriza.

Nos dois primeiros quadros, nota-se um traço marcado por representações estereotipadas sobre as figuras presentes na imagem, uma característica comum nas produções vinculadas ao humor gráfico (caricato) dos quadrinhos nacionais. No segundo, nota-se uma situação cômica na tentativa de erudição, exposta em um balão de fala, enquanto a prostituta cinge a espada ao protagonista. No terceiro quadro, o humor é percebido ao retratar a perspectiva fantasiosa de Quixote, conflitando com a caracterização grotesca dos quadros anteriores. Portanto, a última imagem é composta pelo Quixote retratado como um cavaleiro, além da representação do demais personagem, percebidos como nobres pelo fidalgo.

Considerações finais

Frente às discussões levantadas, a pesquisa traça possíveis considerações sobre o processo de transposição da história de Dom Quixote para os quadrinhos de Galhardo. Ao delinear um paralelo entre os fatores que tangenciam uma expressão da outra, apoiando-se no texto de Almeida para elucidar-se sobre a adaptação da obra de Cervantes, percebe-se como a história do famoso fidalgo configura-se em meios distintos. Enquanto *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* recorre a uma narrativa exclusivamente verbal, os quadrinhos de Galhardo configuram-se diante as instâncias narrativas concebidas entre a relação imagem e texto. Assim, percebendo a tradução intersemiótica como um fator intrínseco para o desenvolvimento da adaptação, como um produto autônomo, que, ao mesmo tempo autossuficiente, encontra-se vinculado à obra original.

Ao longo da pesquisa, nesse processo de compreensão sobre o modo que a narrativa é adaptada do campo literário para os quadrinhos, destaca-se o caráter cômico de Cervantes na adaptação de Galhardo. Ao destrinchar a *graphic novel* em busca de compreender detalhadamente a comicidade na adaptação do cartunista, usa-se como ponto de partida os conceitos de narratividade propostos por Groensteen para entender como os elementos enunciativos contribuem na construção do tom cômico nos quadrinhos. Logo, a pesquisa considera que o humor quixotesco é evidenciado na *graphic novel*, por meio das estruturas discursivas, o recitante e o mostrador gráfico. Essas duas instâncias contribuem no desenvolvimento e a articulação narrativa, ou seja, a mensagem do quadrinho é construída, bem como transmitida, a partir da tensão movida pelo nível de interação entre o que é dito (recitante) e mostrado (mostrador), seja em um quadro ou em uma sequência de quadrinhos.

Desse modo, a comicidade na obra de Galhardo, para além da relação entre os quadrinhos nacionais e o humor gráfico, adotado no traço caricato do cartunista ao apresentar personagens desproporcionais com caracterizações cômicas, o caráter cômico de *Dom Quixote em Quadrinhos volume I* (2005), está atrelado à tensão entre os elementos discursivos, percebidos nas articulações entre as estruturas quadrinísticas (quadro, requadro, sarjeta, balões de fala, onomatopeia) e as suas disposições nas pranchetas (páginas).

Referências

ALMEIDA, Geovana Barbosa de. **Quixote nos quadrinhos de Caco Galhardo: um estudo das estruturas discursivas**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022. Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.501> Acesso em: 22 fevereiro de 2024

ARISTÓTELES, **Poética**. 3ª edição. Tradução e notas de Ana Maria Valente, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian. Av.de Berna, Lisboa, 2008.

AZERÊDO, Genilda; SANTOS, Eveline Alvarez dos. Tradução intersemiótica. João Pessoa, **Cultura e tradução**. v. 4 n. 1, 2017.

CANDIDO, Antonio. Estímulos da criação literária. **Literatura e sociedade**. 9 ed. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006. p. 51-80.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**, 6. ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 2000.

CARO Valverde, María Teresa; GONZÁLEZ García, María. **La posteridad literaria del "Quijote" en el mundo**. 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10201/7793> Acesso em: 22 fevereiro de 2024.

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, para la Biblioteca Clásica. Editorial Crítica Barcelona, 1998. Disponível em: <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm> Acesso em: 22 fevereiro de 2024

DINIZ, Paulo Fernando Dias; PRYTHON, Ângela Freire. **Os quadrinhos de Angeli e o contemporâneo brasileiro**. 2001. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em

Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2001. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3265> Acesso em: 22 fevereiro de 2024.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. **Cadernos de Tradução**/Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina — v.1, n.3, p.313-338, 1998.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo, 6ª edição. Tradução Waltensir Dutra, Martins Fontes, 2006.

EISNER, W. **Quadrinhos e arte sequencial**. Tradução Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FERREIRA, Patrícia Maria da Silva. **O riso e a comicidade no Quixote**. Dissertação (Mestrado). (PPGLA) Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras e Artes, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2017. Disponível em: <http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/handle/riuea/1942> Acesso em: 22 fevereiro de 2024.

GALHARDO, C. **Dom Quixote em quadrinhos v. 1**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Editora Peirópolis, 2005.

GROENSTEEN, T. **O sistema dos quadrinhos**. Tradução de Érico Assis. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.

GROENSTEEN, T. The Monstrator, the Recitant, and the Shadow of the Narrator. **European Comic Art**, v. 3, n. 1, p. 1-21, 2010. Disponível em: DOI: <https://doi.org/10.3828/eca.2010.2> Acesso em: 26 nov. de 2023.

HUTCHEON, L. **Uma Teoria da Adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

LIMA, L. C. **Trilogia do controle**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

McCLOUD, Scott. **Desvendando as histórias em quadrinhos: a arte invisível**. Tradução Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Markron Books, 1995.

MEDEIROS, Fyama da Silva, **A narrativa emoldurada: Heart of Darkness em graphic novel**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação de Letras, Universidade de Pelotas, Pelotas, 2018. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/406> Acesso em: 22 fevereiro de 2024.

NEVES, Jéssica Thaiany Silva; BRANCO, Sinara de Oliveira. A ilustração como tradução: uma análise da personagem Anne na graphic novel Anne of green gables. João Pessoa, **Cultura e Tradução**. v.6 n.1 (2020).

VARGAS, Alexandre Linck. **A invenção dos quadrinhos: teoria e crítica da sarjeta**. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/135497> Acesso em: 22 fevereiro de 2024.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Editora perspectiva, 20303

SUSIN, André Luís. **Mimesis e tragédia em Platão e Aristóteles**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre, 2010. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/24846> Acesso em: 22 fevereiro de 2024.