Multimodalidade e novas perspectivas da leitura: Ferrandez e a reconstrução HQ de *L'étranger*

Ana Luiza Ramazzina Ghirardi*

Resumo

A partir da análise da adaptação HQ de J. Ferrandez de L'étranger de Camus, esse artigo discute o impacto de gêneros multimodais sobre a ideia de leitor/leitura. Conceitos tradicionais de leitura (VANDENDORPE, 2012) supõem um leitor capaz de concentrar-se por períodos prolongados em narrativas extensas. Essa conceituação, contudo, se funda em uma prática de leitura relativamente recente, pautada pelo funcionamento social do romance. É apenas com a narrativa longa no Século XIX que tal ideia de leitor/leitura se torna paradigmática. As novas mídias e as novas formas de leitura que acarretam colocam em xeque essa perspectiva e convidam a repensar tais conceitos. Centrais para esse processo são as produções multimodais que se multiplicam nas últimas décadas. Entre elas. destacam-se as adaptações de obras literárias para HQs, que surgem como ponte entre formas tradicionais e novas de leitura. Como referencial teórico, o texto se utiliza dos conceitos de "remixagem de conteúdo" (LEBRUN, 2012), de "multitexto" e "produção multimodal" (BOUTIN, 2012).

Palavras-chave: Leitura. Multimodalidade. L'étranger. HQ. Adaptação.

Introdução - Leitura, imagem: novas perspectivas discursivas

Conceitos tradicionais de leitura, conforme assinala Vandendorpe (2012, p. 20) supõem que o bom leitor deva ser capaz de concentrar-se no texto por períodos prolongados e de demonstrar prazer ao ler narrativas extensas. Essa conceituação de leitor/leitura, contudo,

Data de submissão: jul. 2014 – Data de aceite: ago. 2014 http://dx.doi.org/10.5335/rdes.v10i2.4141

Professora adjunta na área de Língua e Literatura francesa do departamento de Letras da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo / Unifesp - Campus Guarulhos. Tem mestrado e doutorado em Língua e Literatura Francesa pela USP (2000 / 2008), atuando na área de Letras, com ênfase em FLE, literaturas francesa e brasileira. É pesquisadora do programa de pós-doutorado do IEL da Unicamp onde desenvolve pesquisa na área de linguística. Sua pesquisa atual está voltada para gêneros textuais e ensino do FLE (com ênfase em textos literários) bem como para a compreensão dos mecanismos de incorporação da cultura francófona pela cultura brasileira. Telefones para contato: (11) 38728565/ (11) 081820880. E-mail: alramazzina@uol.com.br

longe de representar uma descrição de elementos necessariamente presentes no ato de ler, se funda, pelo contrário. na naturalização de uma prática relativamente recente. É apenas a partir do Século XVIII. com o surgimento do romance e a consequente valorização das longas narrativas dos Séculos XIX e XX que tal ideia de leitor/leitura comeca a se tornar paradigmática como descritiva do funcionamento social de produção e consumo dos textos escritos. Em períodos anteriores, estruturados a partir de lógicas de organização social e de formas de produção bastante distintas, os modos de circulação de texto eram também, compreensivelmente, bem diversos

Fragmentation et éclectisme étaient la norme aux XIVe et XVe siècles. C'était encore le cas à la Renaissance, où l'expansion de l'imprimerie jointe à la redécouverte de nombreux ouvrages de l'Antiquité suscita un énorme appétit de lecture. Vers 1580, Montaigne reconnaissait sans complexe qu'il lisait en papillonnant et de façon fragmentaire [...] (VANDENDORPE, 2012, p. 20).

A tranquilidade com que Montaigne reconhece o caráter fragmentar de sua leitura (sem se culpar por isso) contrasta marcadamente com um tipo de perspectiva crítica, emergente ao final do Século XX e início do Século XXI, que prenunciava o fim do livro pelo desaparecimento de leitores aptos a consumilos. Essa perspectiva, frequentemente de tom pessimista, lamenta de maneira mais ou menos aberta os novos modos de produção e consumo textual justamente porque promovem, segundo tais críticos, uma fragmentação textual supostamente

indevida. Essas apreciações, é possível sugerir, aferem a lógica produção e circulação de textos do Século XXI, sobretudo a partir de ideias sobre texto e leitura construídas e inculcadas pelos Séculos XIX e XX. Ao não encontrarem o leitor prototípico dos romances do Século XIX entre os leitores da era digital, elas tendem a postular o declínio da leitura como um todo.

Tal descompasso entre critérios de aferição de nível e qualidade de leitor/ leitura, modos sociais de produção e consumo, e formas de expressão escrita parece decorrer de uma atenção menos detida às relações entre produção/fruição de textos e transformações sociais. Em artigo recente, Régis Debray reflete justamente sobre o modo como a forma de leitura encontra-se em constante transição em reação à sociedade:

[...] l'histoire médiologique² de l'humanité se diviserait en trois temps: le premier est celui de la logosphère, où dominent les échanges verbaux; le deuxième est celui de la graphosphère, caractérisée par l'abondance de l'imprimé, et le troisième est la vidéosphère, où le texte n'exerce plus sa domination absolue, mais doit partager son empire avec le monde de l'image (DEBRAY, in Lebrun, 2012, p. 23).³

A evolução que aponta Debray de logosfera para grafosfera e, em seguida, para videosfera diz muito do constante movimento de percepção às ofertas sociais e de seu impacto sobre gêneros textuais e formas de leitura. Não apenas o suporte material (dimensão tecnológica) para a produção de textos, mas também seu contexto de funcionamento

(dimensão social) transforma-se ao longo do tempo e demanda, de autores e leitores, o desenvolvimento de habilidades e práticas distintas. Como ficar alheio a novas expressões de narrativa, instância de um quadro maior de redefinição dos modos sociais de produção de sentido?

Por isso, importa ler criticamente os discursos contemporâneos que assumem uma redução na capacidade de concentração dos leitores (sobretudo os mais jovens) e sua (suposta) incapacidade de apreciar narrativas longas como índice de que se estaria no ocaso da civilização do texto escrito. Se atualmente há uma constante preocupação não apenas com aquilo que é lido, mas também com a capacidade relativa de os leitores apreciarem textos longos, é preciso investigar, de um lado, o modo como os atuais leitores se apropriam do texto escrito e, de outro, as formas pelas quais tais textos vão sendo reconfigurados a partir das novas condições tecnológicas e sociais. Isso é, importa refletir sobre o impacto que as novas mídias representam nesse universo de inovações e o papel que a imagem exerce no imaginário dos leitores. A esse respeito, Tavares assinala que

Por vivermos hoje numa era de imagens visuais, não se pode mais ver a questão da leitura e da escrita de uma forma restrita a atividades monomodais, pois, no mundo contemporâneo, as pessoas, inclusive as crianças, passam boa parte do tempo vendo TV, manuseando computadores, convivendo com a mídia impressa que se utiliza fortemente de ilustrações e, em meio a isso tudo, há uma diversidade de gêneros textuais sendo utilizados, demonstrando diversas práticas de letramento (TAVARES, 2010, p. 73).

Se, mercê das mídias contemporâneas, leitores contemporâneos estão habituados a conjugar vários modos de leitura (isso é, se eles estão habituados a produtos multimodais), e a produção literária do período anterior se caracteriza, de modo geral, por seu caráter monomodal, instala-se a possibilidade de um hiato entre os novos leitores e obras que compõem o corpus de obras referenciais da literatura tradicional, como o são Madame Bovary, Dom Quixote, A Metamorfose, O alienista, entre outras. As produções multimodais, entretanto, têm recorrentemente se colocado como um veículo para reunir leitores novos a textos clássicos.

Novas formas de leitura, novas perspectivas

Com o avanço das novas tecnologias, é compreensível que novas formas de leitura surjam e que a imagem, onipresente nas diferentes mídias, apareça no palco dessa associação entre textos literários e novos leitores. A nova perspectiva desse recente universo de leitura não impõe necessariamente um diagnóstico negativo de perda de qualidade de leitura, mas pode oferecer, de fato, possibilidades de grande ganho potencial: a perspectiva multimodal pode construir novas dimensões de sentido a partir de obras clássicas. De fato, as últimas décadas vêm testemunhando um fluxo contínuo de produções desse tipo, em que romances admiráveis são retomados e reinventados a partir de uma perspectiva multimodal.

Assim, uma das possibilidades que vem ganhando relevo como nova forma de produção textual é a adaptação de textos literários para a linguagem de histórias em quadrinhos. Mais do que substituir a narrativa consagrada, esse novo objeto de leitura, esse "multitexto" (BOUTIN, 2012) traz para o mundo da leitura uma outra forma de entrar em contato com essas narrativas criadas sob a lógica da leitura contínua que moldou o ato de leitura no período de hegemonia do romance.

Não é preciso enfatizar que essa nova forma de produção não surge com a intenção de descartar o texto original, de substituí-lo ou superá-lo, mas se estrutura como forma de refletir e corporificar a possibilidade de uma leitura nova. Com uma sequência narrativa que lança mão de diferentes códigos, esse tipo de produção permite ao leitor (frequentemente já familiarizado com o texto em sua versão monomodal) construir o sentido a partir de uma perspectiva multimodal em que texto, imagem, gesto, som etc. se integram e se combinam para construir uma nova lógica de leituras possíveis.

É ainda Boutin quem aponta como a HQ amalgama vários códigos para criar um texto multimodal:

[...] En effet, la bande dessinée amalgame toujours au sein de sa séquence narrative plusieurs codes que le lecteur doit décrypter, interpréter et, idéalement, assimiler. Chacun de ces codes relève d'un mode dont il se fait l'expression concrète; en fait, les modes sont des moyens servant à produire du sens.

La multimodalité en bande dessinée s'avère particulièrement riche, considérant les multiples voies communicatives empruntées par ses concepteurs. Nous y croisons: 1) le mode textuel (dialogues, récitatifs); 2) le mode visuel (illustrations fixes, idéogrammes); 3) le mode gestuel (gestes, mouvements non verbaux); 4) le mode sonore (onomatopées, notes musicales); et surtout 5) les différents modes mixtes (texte/images, texte/images/sons, images/gestuelles, etc.) (BOUTIN IN LEBRUN, 2012, p. 39).4

Na mesma linha, Nicolas Prels indica que ao transpor uma obra literária para uma HQ, o adaptador dialóga com uma obra antiga, citando-a por meio de um filtro da modernidade (DÜRRENMATT, 2013, p. 101). Töpffer assinala que a passagem da linguagem de um romance para a de uma HQ apresenta desafios complexos por se tratar de "uma tradução de uma língua para outra" e porque

[...] traduzir é refazer e não falsificar, ao mudar de idioma é preciso mudar de espírito e de maneira; para dizer a mesma coisa, é preciso exprimi-la de outra forma (TÖPFFER IN DÜRRENMATT, 2013, p. 71).⁵

As lógicas mono e multimodal de cada um dos textos encontram-se em tensão permanente, em um processo de reconfiguração que afeta textos, autores e leitores.

E é essa tensão que permite que essa nova linguagem, essa nova expressão (multimodal) a partir de um texto literário (monomodal), que possibilita despertar no leitor de HQ o desejo de entrar em contato com a obra fonte. Nesse sentido, a emergência das produções multimodais e sua coexistência com formas tradicionais de produção e de leitura de textos testemu-

nha, em nosso tempo, o processo de transformação social da leitura a que se aludiu acima. O que não significa dizer que, caso a revisita ao original não ocorra, o valor da HQ estará descartado, isso é, que ela é uma produção *meio*, dependente da obra fonte. Pelo contrário: a transformação dos conceitos de leitor/leitura que se está apontando aqui só se articula porque essa nova forma de produção e leitura (a chamada 9ª arte), encontrou espaço e valor autônomos e transformou-se em elemento central na redefinição contemporânea no funcionamento social dos textos.

A HQ ativa a imaginação do leitor de modo diverso do que ocorre no romance tradicional devido ao conjunto de características que a definem como gênero. Mouchart (2004) destaca, dentre elas sua natureza sequencial, característica que, segundo o autor, leva MacCloud definir a HQ como uma "arte invisível".6

Multimodalidade e *L'étranger* de Albert Camus

Para que uma obra concreta ajude a refletir sobre os impactos de produções multimodais nos conceitos de leitor/leitura, toma-se aqui como objeto de estudo dois fragmentos de *L'étranger*, de Albert Camus. O romance, escrito em 1942, foi adaptado em HQ em 2013 por Ferrandez, com título homônimo.⁷

Vale lembrar que as duas obras derivam de momentos de criação marcadamente distintos: em 1942, o horror produzido pela Segunda Guerra colocava em xeque valores consagrados e crenças consolidadas. Instrumento muitas vezes de crítica a tais valores e crenças, o romance surgia simultaneamente como uma das principais possibilidades de entretenimento e oferecia ao leitor, confinado a seu espaço mais imediato, um mundo diverso daquele marcado de tantos conflitos. Cercado pela ameaça constante da guerra, desencantado dos discursos e significados tradicionais, surgia um leitor que se sentia como estrangeiro em seu próprio mundo. A narrativa de Camus representava, assim, uma chave de leitura e veículo de escape àquele mundo tão estrangeiro / estranho.8

Embora a tecnologia midiática de então estivesse distante da realidade, mesmo nesse momento já se acenava com o potencial plurimidiático de alguns textos literários, e com outras formas de se alcançar o público. Há registros de Camus, lendo seu *L'étranger* para os ouvintes de rádio ORTF em 1954.9 Em 1967, o romance ganhou uma adaptação para o cinema de Luchino Visconti.

Em 2013, mais de meio século depois de sua primeira edição, o romance de Camus reaparece em HQ. O caráter multimodal com que se apresenta testemunha o quão profundamente se transformou o funcionamento e o contexto social da leitura. Por meio de uma remixagem de conteúdo (LEBRUN, 2012, p. 143), a produção da HQ L'Étranger a partir do romance L'étranger de Camus corporifica uma nova forma de texto e ilustra a

emergência das produções multimodais e seu funcionamento.

Produção multimodal que estimula o leitor e o faz percorrer novas possibilidades de interpretação. Bertrand et Carion (2007) assinalam que a imagem surge como uma forma de raciocínio diferente daquela acionada para a leitura de romances, o que, graças à sua polissemia, conduz o leitor a fazer comparações implícitas ou explícitas com o já conhecido.¹⁰

L'étranger de Camus

A ação se passa na Argélia, na época em que o país ainda era uma colônia francesa, e apresenta a história de Mersault, personagem/narrador. O romance é dividido em duas partes: na primeira, após receber um telegrama anunciando a morte da mãe, o personagem vai acompanhar o funeral, sem chorar, nem demonstrar qualquer tristeza. A seguir, o romance se estrutura a partir do relato da vida de Mersault: seu relacionamento com Marie, sua amizade com o vizinho, Raymond. Em um dia de intenso calor, Raymond convida Mersault e Marie para irem à praia e, em um momento de delírio sob o calor intenso. Mersault assassina um árabe.

A segunda parte é dedicada ao período que Mersault passa na prisão e aos eventos ligados a seu julgamento: na narrativa de Camus, é a completa falta de emoção em relação à morte da mãe o que o júri julga mais importante

para condenar Mersault, não o fato de ter matado. O romance termina com o cura da prisão pedindo a Mersault que busque conforto em Deus. O personagem, no entanto, só consegue demonstrar indiferença ao mundo e à humanidade. O trecho final do romance, que reúne em um mesmo momento narrativo, início e fim da ação (o personagem, no cárcere, evoca a morte da mãe) ilustra o complexo desenho psicológico que Camus confere ao personagem, sua singular relação com os sentimentos:

Si près de la mort, maman devait s'y sentir libérée et prête à tout revivre. Personne, personne n'avait le droit de pleurer sur elle. Et moi aussi, je me suis senti prêt à tout revivre. Comme si cette grande colère m'avait purgé du mal, vidé d'espoir, devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. De l'éprouver si pareil à moi, si fraternel enfin, j'ai senti que j'avais été heureux, et que je l'étais encore. Pour que tout soit consommé, pour que je me sente moins seul, il me restait à souhaiter qu'il y a beaucoup de spectateurs le jour de mon exécution et qu'ils m'accueillent avec des cris de haine (CAMUS, 1995, p. 185-186).11

A indiferença que marca o personagem já é indicada ao leitor nas primeiras linhas do romance, emprestando um caráter cíclico ao relato: Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas (CAMUS, 1995, p. 9). 12

A simplicidade da frase de abertura toca profundamente o leitor: o narrador expõe a recém morte da mãe como um fato corriqueiro, como se ele estivesse anunciando "fui ao mercado hoje ou ontem, não me lembro".

A força da abertura sustenta a continuidade da narrativa e prepara a construção de um personagem que se apresentará, ao longo de todo o texto, de forma "estranha/estrangeira". A linguagem simples, seca de Camus permite acionar. exatamente por sua concisão, todo um imaginário que se evoca para dar conta dos silêncios com que pontua a narrativa. O leitor, tem poucos elementos para dar sentido a essa indiferença perturbadora e inusitada. Camus deixa em aberto, programaticamente, o espaço entre ação e sentido. Esse estilo, a um tempo simples e hermético de Camus, será um, entre tantos desafios, com o qual o adaptador de L'étranger terá que lidar.

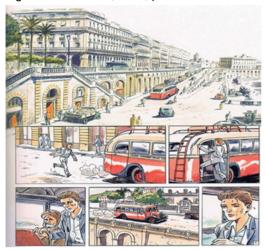
Uma forma gráfica de apresentar um "estrangeiro"

A abertura do romance tornou-se um ícone da literatura. E esse caráter icônico representa um desafio extra ao adaptador que se propõe expressar imageticamente a tensão entre enunciado e tom que dão força ao texto de Camus. Logo no início de L'Étranger em HQ, as escolhas do quadrinista já se fazem notar: ele introduz imagens sem diálogos, mas plenas de ação que tecem uma narrativa prévia àquela com que Camus abre o romance. Essa sequência imagética ilustra o argumento de Deprez, para quem "la pratique de l'adaptation met en jeu éminemment la tension du lisible et du visible" (DEPREZ, 2001).13

Segundo Dürrenmatt, o trabalho de adaptação deve levar em conta simultaneamente a escolha das imagens no encadeamento e no ritmo narrativos, assim como a escolha de um ponto de vista e o modo como será incluído o discurso do narrador e dos personagens. Além disso, ele deve posicionar-se, também, sobre a busca ou não de uma equivalência de estilo entre escrita e desenho (DÜRRENMATT, 2013, p. 83).

Vale observar, assim que Ferrandez opta, logo na primeira página da HQ, pela presença de um narrador diverso do narrador/personagem de Camus. A abertura não se dá com o discurso famoso de Mersault, mas com uma visão panorâmica da cidade, em uma sequência de vinhetas que remete à linguagem cinematográfica. A cidade banhada pelo sol intenso, palco da ação futura, surge em uma vinheta maior do que as outras, sem contorno (o que amplia sua força como cenário de base, que engloba todas as ações). Em seguida, há 5 vinhetas em que observamos um personagem masculino correndo para pegar o ônibus e, já dentro do ônibus, transpirando muito (figura 1). Não há diálogos, nem qualquer interferência da palavra escrita:

Figura 1: Ferrandez, 2013, p. 5



As cores se confundem nessa primeira página: tons de verde, marrom, branco e cinza se mesclam no predomínio dos tons pastéis. O único destaque é a cor vermelha do ônibus. Esse narrador que observa a cena não pertence ao romance e já aponta para a criatividade e a recriação que estão no centro da reapropriação multimodal da narrativa monomodal. As imagens fixas da HQ conquanto constituam, segundo Boutin, "instantes congelados deliberadamente", tornam-se dinâmicas com a ajuda das elipses que se apresentam entre elas:

Reprenons, synthétisons et, surtout, clarifions: nous dirons de la bande dessinée qu'elle est ainsi un récit – multimodal – séquentiel à images... fixes! Des images fixes, donc des images statiques, figées, autant d'instants arrêtés délibérément, autant de « photographies » que nous souhaitons exposer dans une série cohérente. [...] Nous remarquerons toutefois ici que les images plutôt que d'être fixées, sont... mobiles, dynamiques! Cette fixité de l'image en bande dessinée lui octroie d'ailleurs une autre

propriété [...]: l'omniprésence entre chaque case, entre chaque bande, entre chaque planche, voire même entre chaque épisode du récit, de l'ellipse. Ellipse? Il s'agit en fait d'une absence momentanée de contenu entre deux « temps » d'une séquence narrative, un espace que peut/doit combler le lecteur à l'aide notamment de l'inférence. Plus poétique, Peeters la définit comme une case fantôme [...] entièrement construite par le lecteur (BOUTIN, 2012, p. 39-40). 14

É apenas na segunda página que se pode ver em uma vinheta maior, também sem contorno, a imagem do ônibus se deslocando. A visão do mar indica que o personagem está a caminho de Marengo, onde fica o asilo da mãe que morreu (Figura 2).

Figura 2: Primeira vinheta da página 6 (FER-RANDEZ, 2013)



Essa é mais uma escolha do adaptador, que antecipa, na sequência visual, a ordem da narrativa escrita. No romance, é apenas no segundo parágrafo que o personagem-narrador anuncia que irá ao asilo onde se encontrava a mãe: L'asile de vieillards est à Marengo, à quatrevingts kilomètres d'Alger. Je prendrai l'autobus à deux heures et j'arriverai dans l'après-midi. Ainsi, je pourrai veiller et je rentrerai demain soir. J'ai demandé deux jours de congé à mon patron et il ne pouvait pas me les refuser avec une excuse pareille. Mais il n'avait pas l'air content. Je lui ai même dit: "Ce n'est pas de ma faute." Il n'a pas répondu (CAMUS, 1995, p. 9).¹⁵

Como se ele estivesse dentro dessa imagem, usando a técnica que Groensteen chama de incrustação, ¹⁶ duas vinhetas-flash focalizam o rosto do narrador encostado na janela do ônibus (figura 2). Segundo Groensteen,

Ce dispositif témoigne de l'extrême souplesse qui caractérise la gestion des espaces de la bande dessinée. [...] et, d'entrée, est une figure dont le bénéfice va tantôt à la vignette de fond (englobante), tantôt à la vignette incrustée (1999, p. 100-101).¹⁷

No exemplo em questão, o quadrinho de fundo contextualiza os quadrinhos incrustados: o personagem está dentro do ônibus (que aparece na vinheta maior) e os quadrinhos incrustados representam o personagem encostado na janela. Ao optar por esse tipo de dispositivo, o quadrinista apresenta uma *interação* dialógica entre os quadrinhos referidos (GROENSTEEN, 1999, p. 101), que parece servir como espelho ao jogo narrativo instaurado por Camus.

Verifica-se, nessa construção, o que Groensteen (1999, p. 103) chama de relação dialética entre a parte e o todo que coloca em relação uma visão do conjunto (o ônibus se afastando da cidade, já a beira-mar) e um elemento dessa mesma cena destacado e aumentado (o

personagem dentro do ônibus, encostado na janela). Groensteen ressalta que

[...] o desenhista introduz um quadro dentro do quadro para colher um detalhe do seu "quadro", como por um efeito de zoom aproximando o leitor do elemento pertinente (1999, p. 104).

É nessa simultaneidade entre amplidão e *close up* que Ferrandez insere a frase famosa de abertura: ainda transpirando muito e, pela primeira vez, aparecendo como narrador/personagem – o mesmo do romance de Camus – na primeira vinheta um balão retangular, ¹⁸ sem apêndice com a frase de Camus: "Aujourd'hui maman est morte." e na segunda vinheta, mais um balão sem apêndice indicando a continuação de seu pensamento: "... ou peut-être hier., je ne sais pas..." (Figura 2).

As imagens, em traços sutilmente definidos e cores claras, justapõem a força de uma ação corriqueira e um pensamento inusitado. É dessa forma que o adaptador reatualiza essa passagem tão celebrada na literatura, incrustando a linguagem escrita na imagem dentro da imagem, em uma composição que evoca as incertezas do narrador/personagem de Camus.

A falta de apêndice (opção que estabelece uma relação não direta entre o desenho do personagem e a fala) é uma escolha que se revelará constante até o fim da HQ; ao optar por esse tipo de balão, o adaptador parece indicar que há um intervalo não explícito no interior da dualidade narrador/personagem (o herói que testemunha, como que de fora, a própria jornada).

Também aqui, o trabalho de Ferrandez parece dar crédito às observações de Dürrenmatt (2013, p. 145), segundo o qual a HQ inventa algo que rivaliza com a literatura porque deixa vaporosas as fronteiras entre pontos de vista impessoal (sem identidade), ocular (pode-se ver através dos olhos de um personagem o que outros podem ver) e imaginário (pode-se ver o que pensa, imagina, sonha, fantasia um personagem). 19 Apesar de os quadrinhos nessa sequência apresentarem apenas o personagem e suas ações, eles articulam, por sua composição a, todas as outras dimensões de olhar - estratégia que será repetida ao longo da HQ.

A evolução da narrativa na HQ: recriação e multimodalidade

A mesma complexidade do trabalho de adaptação pode ser vista em uma segunda cena, igualmente célebre, da obra de Camus: a passagem do assassinato do árabe pelo personagem principal, Mersault. Ela aparece em uma sequência composta de duas páginas duplas (quatro páginas) apenas de imagens (figuras 3 e 4) sem nenhuma interferência do texto escrito.

A imagem aqui tem força soberana: é apenas ela, sem suporte verbal, que vai apresentar ao leitor a tensa narrativa de Camus (Mersault, sob o sol escaldante, evolui do tranquilo passeio na praia ao assassinato de um homem árabe). Dizer

imagens no contexto multimodal das HQs significa dizer, contudo, que o leitor se vê diante de linhas que sugerem também sons, gestos, movimento etc. Essa estratégia de narrativa visual tem uma função comunicativa bastante definida, conforme ressalta Groenteen. Para ele, algumas histórias

[...] se caractérisent d'abord par une séquentialité très détaillée, un découpage très analytique. Elles ont ensuite en commun d'éliminer le décor ou de le réduire à sa plus simple expression, pour se concentre sur les faits et gestes d'un ou de plusieurs personnage(s). Cette focalisation sur le ou les actant(s) du récit, suivi(s) pas à pas, implique sur une troisième caractéristique, qui est un taux de redondance très élevé. (GROENSTEEN, 2011, 0. 173-174).²⁰

Ferrandez consegue, assim, imprimir às suas imagens um poder de comunicação que não passa pela mediação da linguagem; mais ainda: é a falta de linguagem que parece dar mais força ao seu texto. A sequência em questão apresenta uma focalização intensa sobre Mersault; a não verbalização de seus sentimentos ajuda a tornar o personagem mais estrangeiro/estranho para o leitor, que deve supor intenções e motivos sem intermediação das palavras. Nesse sentido, Lebrun indica que decifrar imagens faz parte do letramento visual:

La "lecture" des images ou leur déchiffrement, leur compréhension et leur interprétation, appartient à ce que nous appelions la littératie visuelle. Celle-ci entretient des liens étroits avec le développement cognitif. La littératie visuelle est une partie de la littératie d'information. Elle se base sur des critères tels que la quantité et la qualité des images vues/produites. La qualité des

images elle-même se fonde sur leur richesse et sur leur pertinence. [...] Selon Bertrand et Carion (2007), l'image est un vecteur du raisonnement. Elle permet aussi des comparaisons implicites ou explicites avec du déjà vu et des opérations de référence à des contextes possibles grâce à sa polysémie (LEBRUN, 2012, p. 144).²¹

Assim, ao comparar o texto escrito por Camus com as imagens produzidas por Ferrandez, é possível notar que o quadrinista busca, a partir das formas gráficas constitutivas da linguagem HQ, imprimir ao herói de sua narrativa o mesmo sentido de indiferença que Camus indicou em seu texto. Em uma passagem do romance, o personagem se questiona sobre as consequências possíveis de seu ato (ainda uma mera possibilidade). Todos esses indícios linguísticos da reflexão interna são apagados na HQ quando o adaptador opta pelo não uso de texto. Essa opção de Ferrandez pela supressão das palavras reforça o entendimento de teóricos de que os quadrinhos que não apresentam verbalização destacam o que se chama de pensamento-imagem (pensée-image) capazes de comunicação, revelando sentimentos, estados emocionais, sem passar pela mediação da linguagem (GROENSTEEN 2011, p. 141).²²

Assim, as imagens, apesar de não apresentarem linguagem verbal, fazem da linguagem visual (articulando cores, formas, volumes, etc.) veículo para a ativação de efeitos de som, movimentos, gestos etc. estabelecendo uma intensa polissemia textual. A grande carga de códigos que se apresenta ativa a imaginação do leitor, que se confronta com

elementos sensoriais não explícitos. Segundo Tavares,

O sentido de um texto pode ser manifestado por diversas formas e códigos que estabelecem a comunicação entre os sujeitos. Essas formas e códigos podem aparecer através de gestos, imagens, produções pictóricas presentes em textos verbais ou não verbais. O figurativismo, principalmente para a criança, é muito importante, pois cria e recria sensações auditivas, visuais, fazendo o sentido ser apreendido. Cada texto, oral ou escrito, produzido de uma forma multimodal, acaba por receber o figurativismo. [...] nas histórias em quadrinhos surgem as imagens, os formatos das letras utilizadas, os balões diferenciados dependendo das falas (grito, susto, cochicho...) [2010, p. 72].

A partir dessa pluralidade de elementos, o quadrinista estabelece com seu leitor uma comunicação que vai além da forma figurativa. Quando, por exemplo, na obra de Ferrandez a praia e o mar são representados graficamente, toda a imaginação do leitor é acionada, seu arquivo sensorial em que sons e imagens de uma praia se confundem é ativado, o que lhe permite potencialmente reconstruir, por exemplo, o som da água do mar se movimentando e o barulho do voo das aves. O texto, produzido de forma multimodal, cria mais uma vez sentidos diversos que se entrelaçam para construir a narrativa.

A função narrativa das páginas duplas

As páginas duplas, pela amplitude visual que permitem, e pela unidade que constituem (em oposição ao sincopado das páginas únicas), ocupam um lugar de destaque nas narrativas de HQ. No que diz respeito à disposição das vinhetas para o primeiro trecho analisado da obra de Ferrandez (a sequência do assassinato), a primeira página dupla apresenta dezesseis vinhetas de dimensões semelhantes. Na segunda, há dezoito vinhetas com tamanhos diversos (figuras 3 e 4). Segundo Groensteen,

[...] les pages situées vis-à-vis sont liées par une solidarité naturelle et prédisposées à dialoguer. S'il est permis au dessinateur d'ignorer cette prédisposition, il y a pourtant de multiplex façons d'en tirer parti. [...] La mise en page, la couleur et les effets de tressage sont les principaux paramètres impliqués dans cette conception en "doublon" (1999, p. 44).²³

Com essas páginas duplas (figuras 3 e 4), há um deslocamento dos personagens dentro de um espaço único, o que faz dialogar a distribuição dos quadrinhos dentro de um fundo comum que emerge do entrelaçamento das páginas. Segundo Sfar, ao situar os personagens em um espaço de evolução, o autor de HQ se compara a um topógrafo e lembra mais um diretor de cinema do que um autor de romances.²⁴

A ausência de texto escrito nessa sequência deixa ao leitor, mais uma vez, a liberdade de interpretação e de criação do seu próprio texto. De forma lírica, o adaptador da HQ liberta seu leitor para a interpretação das imagens que ele criou para a cena do assassinato. Os quadrinhos, apesar de apresentarem uma linha reta indicando o fechamento da vinheta, dialogam entre si a partir do

fundo único da página dupla que faz os personagens fluírem sobre elas. A tensão fechamento/abertura e ruptura/continuidade parecem fazer contraponto ao estilo conciso do texto de Camus e revelam a conexão entre produção de sentidos e elementos gráficos da linguagem HQ:

[...] rappelons que la bande dessinée est d'abord et avant tout un récit, c'est-à-dire une histoire narrée. Narrée, donc... racontée, et ce, par la mobilisation parfois autonome, très souvent symbiotique, de mots et de dessins afin de constituer concrètement la morphologie de cette histoire. Or, dans quel cadre est-elle racontée, au juste? Précisément dans celui d'une suite d'événements sélectionnés, liés les uns aux autres, qui forment un tout cohérent: la séquence (BOUTIN, 2012, p. 38).²⁵

Ferrandez, por meio da sequência aplicada às vinhetas que evoluem para o assassinato, busca recriar, a partir exclusivamente de imagens, a sutileza narrativa do texto escrito por Camus. Para isto, ele lança mão de estratégias bem definidas para a composição gráfica da página. No que diz respeito a este aspecto, Benoît Peeters (2005, p. 51-70) distingue quatro conceitos da composição, 26 respectivamente designados como convencional, decorativo, retórico e produtor. É possível sugerir que, nessas passagens, a escolha de Ferrandez é feita pela composição gráfica da página retórica, ou seja, a dimensão da vinheta se curva à ação que é descrita. As opções específicas para o desenho do fundo da página e a forma pela qual as vinhetas são inseridas e distribuídas, compõem a narrativa que não aparece verbalmente, mas que pode ser percebida em um pré-texto.

Essa escolha pode estar ligada ao fato de a adaptação dialogar com uma narrativa escrita muito conhecida, permitindo ao adaptador ensaiar outras configurações discursivas e adaptar imagem/texto para uma nova linguagem em que expressão verbal e imagem coabitam. Groensteen (1999, p. 111) destaca que esse tipo de composição gráfica da página é a mais cômoda e flexível e, como está totalmente a serviço da narrativa é, nos termos desse autor, perfeitamente adequada ao projeto narrativo que o autor escolhe.²⁷

No mesmo sentido, nas páginas em que o personagem evolui para assassinar o árabe, as cores escolhidas são predominantemente em tons de amarelo que, ao longo da ação, se torna laranja (Figura 3). Nessa primeira página dupla, o fundo dos quadrinhos em tons amarelos remete à presença constante da areia e dos reflexos do sol (Figura 3). Outra cor em destaque nessas páginas é o azul, cor em que são apresentados o mar e o céu e que servirá de pano de fundo, como em uma peça de teatro, para as vinhetas que trazem a ação do do assassinato.

Figura 3: Ferrandez, 2013, p. 70-71



O suor do personagem, como nas primeiras imagens da HQ, é destacado em todas as vinhetas. Esta segunda sequência amplia ainda mais o cenário e acrescenta elementos cênicos à narrativa: pode-se ver a praia, o mar azul, a areia com tons de amarelo e as montanhas com um leve toque de esverdeado e azul (Figura 4). Usando novamente a técnica de incrustação, Ferrandez acrescenta aos quadrinhos incrustados (quase todos focalizam o personagem) a insistência da areia quente e a praia como cenário do assassinato.

Essa incrustação poderia, à primeira vista, parecer redundante, visto que o leitor já tem conhecimento do local onde acontece a cena. Ela serve, entretanto, para enriquecer a força da relação entre espaço físico e espaço psicológico e para aumentar a ideia do calor entorpecedor no qual o personagem está inserido. Nesse sentido, Groensteen assinala que a incrustação propicia articulações e auxilia os recortes feitos.²⁸

Fazendo dialogar sua forma de expressão com o texto de Camus, Ferrandez cria a sua obra por meio de uma consistente escolha de tracos, inclusões e exclusões, construindo seu modo artístico de conduzir essa narrativa genuinamente multimodal. A partir de sua representação gráfica (que Marion chamou de graphiation), ele imprime uma nova interpretação, levando o leitor a pensar a cena conhecida a partir de uma nova perspectiva. Dürrenmatt (2013, p. 80), a esse respeito, assinala que as adaptações que tentam ser estritamente equivalentes ao romance original estão fadadas ao fracasso, uma vez que se fundam em uma hipótese de identidade entre formas discursivas intrinsicamente díspares.

Ainda nessa sequência da Figura 3, a disposição dos desenhos na página permite ver exclusivamente o personagem ou aquilo que ele vê; por meio do seu olhar, pode-se ter consciência de como o personagem evolui para o assassinato. Essa aparência de focalização a partir exclusivamente do personagem, no entanto, se apresenta enganadora, pois na medida em que a narrativa avança (por exemplo, quando surge o desenho do personagem distante de costas - p. 70, figura 3), o ponto de vista se torna ocular sem que se possa dizer quem está na origem.

Pode-se ainda notar na mesma sequência o que Töpffer (In: DÜRRENMATT, 2013, p. 87) chama de "hipérbole gráfica" (uma série de vinhetas representando a mesma coisa e se estreitando para sig-

nificar a repetição e a gradação). A gradação é representada fortemente nessa sequência que mostra repetidas vezes o personagem andando na mesma praia e transpirando muito; essa reiteração de imagens contribui para aumentar a intensidade e chegar ao ato final que é o disparo dos tiros e o assassinato do árabe.

A distribuição das imagens na construção do *multitexto*

Para além da dinâmica interna a cada quadrinho (cores, formas, etc.) e do potencial comunicativo que carregam, a disposição que ocupam na página representa também um importante elemento para a composição de sentidos dentro da linguagem das HQs,

Na obra de Ferrandez, as vinhetas das páginas 70-71 (Figura 3) são longas e estreitas, apresentando todas o mesmo padrão, em um conjunto que compõe a página dupla dessa sequência. Nas dezesseis vinhetas que compõem essas páginas, apenas em duas delas é possível ver Mersault e o árabe juntos no mesmo espaço. A repetição do personagem solitário e seu isolamento em vinhetas seguidas ajudam a intensificar a ação e a criar o clímax da narrativa.

Nas 4 primeiras vinhetas, o quadrinista se propõe mostrar, com imagens, a dúvida do personagem, indeciso entre entrar ou não na cabana. A cena é ampliada com uma visão panorâmica e a focalização se fecha na chegada de

Mersault em frente à escada. O rosto do personagem transpira muito, Mersault hesita e não entra. A força da reconstrução multimodal de um texto literário aparece nessa sequência com grande clareza: mesmo na ausência da palavra escrita, a narrativa se desenvolve com um misto de nitidez e indefinição que reverbera a linguagem verbal com o que Camus tornou célebre esta cena:

Je l'ai accompagné jusqu'au cabanon et, pendant qu'il gravissait l'escalier de bois je suis resté devant la première marche, la tête retentissante de soleil, découragé devant l'effort qu'il fallait faire pour monter l'étage de bois et aborder encore les femmes. Mais la chaleur était telle qu'il m'était pénible aussi de rester immobile sous la pluie aveuglante qui tombait du ciel (CAMUS, 1995, p. 91).²⁹

Nas 4 vinhetas seguintes, o quadrinista enfatiza a representação do calor excessivo: Mersault está cambaleando pela praia, a sua transpiração, o rosto exasperado, as linhas que saem de sua cabeça indicam o transtorno, a alucinação causados pelo calor, o suor intenso. A expressão sintética de Camus (*Toute cette chaleur s'appuyait sur moi et s'opposait à mon avance*. CAMUS, 1995, p. 92),30 na linguagem de HQ, se multiplica em vários quadros.

Já na página 71 (Figura 3), que revela a descoberta do árabe por Mersault, há uma mudança significativa e visível das cores; o laranja se torna intenso, colaborando para criar uma atmosfera de tensão. A esse jogo de cores, corresponde um jogo de perspectivas: primeiramente, há uma tomada distante do árabe des-

cansando na praia; quase tudo é laranja e o azul marca a calça do personagem e uma fonte de água como se fosse o reflexo de um espelho; em seguida, a focalização do árabe, com cabelos bem negros, que vê Mersault surgindo ao longe, no final da imagem, bem pequeno. O árabe começa a se levantar; aqui, apenas a parte de trás da cabeca de Mersault é visível, entre os dois a água azul da nascente que corre. A tensão criada e realçada pelo adaptador para retratar a descoberta do árabe por Mersault e sua recorrência ao revolver é descrita por Camus, mais uma vez, com bastante concisão: "Moi, naturellement, j'ai serré le revolver de Raymond dans mon veston. Alors de nouveau, il s'est laissé aller en arrière, mais sans retirer la main de sa poche" (idem, p. 93).31

As 3 vinhetas que fecham essa primeira sequência da página dupla (Figura 3) são marcadas por uma seleção de imagens que parecem servir para reforçar a ideia do calor excessivo. Nelas, vê-se apenas a sombra do rosto do árabe, marcando tanto sua presença como a perturbação de Mersault, que sofre muito com o calor. A cena evolui para vinhetas gradativamente mais estreitas, tombando mais ainda para a esquerda com um desenho estilizado, mostrando Mersault suando demasiadamente: os cabelos agora são linhas que saem de sua cabeça e preenchem a vinheta, seu rosto está desfigurado pelos traços e pelo suor. A disposição das vinhetas, seu movimento de repetição e queda, a mancha que produzem sobre as páginas duplas,

servem para ampliar a carga semântica de opressão e angústia que os desenhos individuais e o texto fonte articulam. Camus, em seu romance, famosamente evoca o calor que o personagem sentiu no dia em que enterrou a mãe.

J'ai pensé que je n'avais qu'un demi-tour à faire et ce serait fini. Mais toute une plage vibrante de soleil se pressait derrière moi. [...] La brûlure du soleil gagnait mes joues et j'ai senti des gouttes de sueur s'amasser dans mes sourcils. C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous la peau (idem, p. 93,94).³²

A aliteração no texto (de sueur s'amasser dans mes sourcils) produz, no texto escrito, o efeito de repetição que a disposição das vinhetas realiza na página da HQ. A repetição imagética remete à repetição sonora que o texto escrito produz, estratégia que reconstrói, em linguagem visual, a ideia de repetição obsessiva que se inscreve e dá força à cena escrita. Nessas três vinhetas, o quadrinista opta por indicar apenas com imagens o torpor de calor vivido pelo personagem, visto que não há linguagem verbal e nem mesmo uma evocação, ainda que imagética, do enterro da mãe. A força da sequência de suas imagens, porém, é contundente e pode-se também notar com clareza como atua aqui a ideia de Peeters sobre o quadrinho fantasma – que existe entre uma vinheta e outra e que dá ao leitor espaço para acrescentar e imaginar a sequência. A evolução da cena acaba com a busca da aparente desfiguração do personagem, atordoado pelo calor.

Vale notar que a instabilidade retratada nas últimas três vinhetas dessa sequência sugerida, tanto pelo contorno da vinheta (progressão da inclinação para a esquerda), quanto pela desfiguração gradativa do personagem, constrói-se a continuidade da ação que desembocará no assassinato do árabe.

A seguir ao virar a página, o leitor se depara com a página dupla (p. 72-73) que encerra a primeira parte do romance (Figura 4).

Figura 4: Ferrandez, 2013, p. 7-73



Ferrandez opta por contrapor à focalização do personagem das últimas três vinhetas a ampliação do espaço e a diminuição intencional da vinheta com o personagem, fazendo assim uma retomada da cena. É possível vislumbrar um fundo como um cenário de filme para compor a cena do assassinato: a praia toma conta de quase toda a página dupla, a montanha, a areia, o mar azul e com um forte reflexo do sol prateando suas águas (Figura 4). A 1ª vinheta dá sequência à página anterior representando

Mersault bem pequeno e transpirando em uma vinheta pequena e quadrada incrustada no fundo da página, perto do mar, que se mostra mais amplo. Ferrandez encontra, nesse desenho, a solução para trazer aos quadrinhos a descrição de Camus: o personagem evoca a praia em seus pensamentos quando descobre o árabe:

Le bruit des vagues était encore plus paresseux, plus étale qu'à midi. C'était le même soleil, la même lumière sur le même sable qui se prolongeait ici. Il y avait déjà deux heures que la journée n'avançait plus, deux heures qu'elle avait jeté l'ancre dans un océan de métal bouillant. À l'horizon, un petit vapeur est passé et j'en ai deviné la tache noire au bord de mon regard, parce que je n'avais pas cessé de regarder l'Arabe (idem, p. 93).³³

No momento seguinte, seis vinhetas representam o árabe em uma sequência que evolui de seu olhar desconfiado para uma explosão: a intensidade ofuscante do reflexo da faca ao sol é representada por uma espécie de raio que toma conta de quase toda a vinheta e que a transborda, como se golpeasse Mersault. No texto de Camus, é expressivo também o destaque para os elementos que indicam luz e calor (soleil, lumière, acier, étincelante):

[Et] cette fois, sans se soulever, l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front. Au même instant, la sueur amassée dans mes sourcils a coulé d'un coup sur les paupières et les a recouvertes d'un voile tiède et épais. Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel. Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et,

indistinctement, la glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. Cette épée brûlante rongeait mes cils et fouillait mes yeux douloureux. C'est alors que tout a vacillé (idem, p. 94).³⁴

Na página que dá sequência à ação (73), cada ato é singularmente focalizado e progride para o desfecho: da focalização da mão que saca o revólver do bolso à mão que atira, o som transborda a vinheta. A sequência é fechada com Mersault empunhando a arma, observando o árabe caído. Essa é a única vinheta dessa página dupla em que se pode ver os dois personagens juntos; mostrando assim a proximidade de Mersault e do árabe.

Ferrandez opta por representar várias vezes o árabe, como se quisesse confirmar a morte do personagem, insistindo sobre essa morte e levando o leitor a tentar compreender a força do ato de Mersault para a continuação da narrativa. Camus, em sua narrativa, dá ênfase ao questionamento interior de Mersault:

Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé. J'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant que tout a commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux (idem, p. 95).³⁵

Vê-se aqui reforçada a ideia das opções de criação que a transposição multimodal impõe fazer. Sem trair o texto, porém, criando um multitexto, o adaptador consegue elaborar uma nova narrativa dando nova força à sua composição. Se Camus consegue, com

linguagem verbal, dar vida aos pensamentos do seu personagem, Ferrandez consegue via multimodalidade, indicar a tensão entre definição e incerteza que marcam também a narrativa de Camus.

As quatro vinhetas que fecham a primeira parte da narrativa representam obsessivamente a mesma imagem: os tiros disparados por Mersault que parecem flutuar no pano de fundo amarelado que representa a areia quente. O som "pan" transborda a vinheta: em quatro páginas, essa onomatopeia é a única forma verbal que aparece e retoma "as quatro batidas secas na porta da desgraça" da narrativa de Camus (2013, p. 60). A única diferença das imagens é que há uma gradação de tamanho: elas se tornam cada vez menores, indicando o fecho dessa etapa. Camus, por sua vez, retoma de forma explicita o verbo enterrar (dessa vez em relação às balas no corpo do árabe) como comentário ao destino de Mersault: Alors, j'ai tiré encore quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y parût. Et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur. (CAMUS, 1995, p. 95)36

Considerações finais

As mudanças tecnológicas e sociais que marcaram as últimas décadas determinaram uma nova lógica de funcionamento para os textos, afetando sua forma de produção e de consumo e solicitando um novo olhar sobre as ideias de leitor/leitura, olhar esse capaz de superar modelos cristalizados pela prática do Século

XIX. Dentro desse contexto de redefinição de leitura, a produção multimodal vem se tornando objeto privilegiado de estudo. O modo como a pluralidade de discursos se conjuga com novas dinâmicas e novos papéis sociais suscita interesse nas novas formas de escrita conjugada a outras formas, entre elas, a imagem.

Nesse campo, destaca-se a adaptação literária em HQ que tem ocupado espaço crescente no campo dos estudos semióticos. Grandes clássicos encontram releituras formuladas a partir de vinhetas (as imagens fixas, no dizer de Boutin) que compõem sequências instigantes, capazes de retomar, com um novo frescor, textos já consagrados. Testemunho do entrelaçamento entre formas de produção textual e modos de leitura (textual, visual, gestual, sonoro e misto), o desafio do leitor em decodificar, compreender, integrar novos sinais e integrá-los à sua percepção de leitura, cria desbravadores de multitextos como a HQ (conf. BOUTIN, 2012, p. 40-41).

Assim, a adaptação de textos literários em HQ faz surgir novas formas textuais que carregam em si toda uma carga semântica capaz de reconstruir não apenas a dinâmica narrativa do texto original, mas de criar diferentes mensagens através de sua polissemia e, no processo, de solicitar um leitor capaz de dar conta de nova complexidade de signos.

Narrativas espetaculares e consagradas como *L'étranger* se transformam em texto multimodal capaz de alcançar leitores pouco confortáveis com a narrativa monomodal, permitindo, em sua reconstrução, que se revitalizem práticas de leitura diversas. Ao decodificar a sequência narrativa de uma HQ, o leitor se vê diante de imagens que sugerem outras imagens, para além daquelas desenhadas por seu quadrinista.

Rejuvenescer a literatura por meio de uma linguagem multimodal é apenas um dos efeitos dessa transformação na produção textual e representa quebrar barreiras de várias modalidades e dialogar com todos os tempos. Esse movimento de tomar por base textos consagrados repropõe ainda o problema da existência (ou não) de uma fronteira, ainda que tênue, entre criar e recriar. Lorguet considera que a adaptação deve ser entendida como uma renovação do texto de partida. Para ela, a HQ deve servir à literatura sem negligenciar sua própria arte, podendo representar um trampolim para a obra original sem querer substitui-la. Segundo a autora, a adaptação deve ser tomada como uma obra à parte, com características próprias a seu caráter e ao autor que a realiza (conf. LORGUET, 2011, p. 34).

As tensões entre "servir ao romance" e ousar e criar seu próprio texto multimodal, capaz de oferecer ao leitor um novo caráter a uma obra literária já consagrada, constituem etapas da reconfiguração dos modos de se construir uma nova produção discursiva.

No diálogo entre Camus ou Ferrandez, entre linguagem verbal ou multimodal, vai se moldando um leitor que, incorporando, todavia, algumas das habilidades tradicionais associadas ao ato de ler, começa a redefinir, por sua prática, a relação leitor/leitura.

Multimodalité et de nouvelles perspectives de lecture: Ferrandez et la reconstruction BD de *L'étranger*

Résumé

À partir de l'analyse de l'adaptation BD de Ferrandez de L'étranger de Camus, cet article discute de l'impact de l'émergence de genres multimodaux sur l'idée de lecteur/lecture. Des concepts traditionnels de lecture (VANDENDORPE, 2012) supposent un lecteur capable de concentration par des périodes prolongées sur de longs récits. Cette conceptualisation néanmoins se repose sur une pratique de lecture relativement récente. Ce n'est qu'avec le récit long du XIXe que l'idée de lecteur/lecture devient paradigmatique. Les nouveaux médias et les nouvelles formes de lecture qui en dérivent mettent en jeu cette perspective et invitent à y réfléchir. Les productions multimodales multipliées dans les dernières décennies sont centrales pour cela. On y relève les adaptations des œuvres littéraires pour BDs qui représentent un pont entre des formes traditionnelles et nouvelles de lecture. Comme référentiel théorique. on se sert des concepts de "remixage de contenu" (LEBRUN, 2012), de "multitexte" et "production multimodale" (BOUTIN, 2012).

Mots-clé: Lecture. Multimodalité. L'étranger. BD. Adaptation

Notas

- Fragmentação e ecletismo eram norma nos Séculos XIV e XV. Era também o caso na Renascença quando a expansão da imprensa conjugada com a redescoberta de numerosas obras da Antiguidade suscitou um enorme apetite de leitura. Por volta de 1580, Montaigne reconhecia sem complexo que lia borboleteando e de modo fragmentar (...) [tradução nossa].
- O saber mediológico como simples procura da estrutura da experiência.
- 3 [...] a história mediológica da humanidade se dividiria em três tempos: o primeiro é aquele da logosfera, em que dominam as trocas verbais; o segundo é o da grafosfera, caracterizado pela abundância da imprensa e o terceiro é o da videosfera, em que o texto não exerce mais sua dominação absoluta, mas deve partilhar seu império com o mundo da imagem [tradução nossa].
- [...] Com efeito, a história em quadrinhos amalgama sempre no seio de sua sequência narrativa vários códigos que o leitor deve decodificar, interpretar e, idealmente, assimilar. Cada um desses códigos aponta para um modo do qual ele se faz a expressão concreta; de fato, os modos são meios para produzir sentido. A multimodalidade em história em quadrinhos revela-se particularmente rica, considerando as múltiplas vias comunicativas emprestadas por seus criadores. Entrelaçamos aqui: 1) o modo textual (diálogos, recitativos); 2) o modo visual (ilustrações fixas, ideogramas); 3) o modo gestual (gestos, movimentos não verbais); 4) o modo sonoro (onomatopeias, notas musicais); e sobretudo 5) os diferentes modos mistos (texto/imagens, texto/imagens/sons, imagens/ gestuais, etc.) [tradução nossa].
- C'est une traduction d'une langue dans une autre. J'ai bien éprouvé dans ce divertissant travail que traduire c'est refaire et non pas contrefaire, qu'en changeant d'idiome il faut changer en même temps d'esprit et de manière, que pour dire les mêmes choses, il faut les exprimer autrement (Töpffer in Dürrenmatt, 2013, p. 71).
- 6 La bande dessinée, par sa nature séquentielle, ne donne jamais à lire la totalité des détails d'une action, d'un sentiment ou d'un décor : elle laisse au lecteur le champ libre de reconstruire pour lui-même ce qu'il lit, d'y trouver un sens et un écho propre à sa sensibilité. L'interprétation

- du lecteur se forge donc non seulement à partir de tout ce qui est dit et montré, mais aussi à partir de tout ce qui n'est ni dit ni montré. C'est en raison de la particularité exceptionnelle de sa réception que Scott MacCloud a choisi de définir la bande dessinée comme un « art invisible » qui engage la participation active du lecteur, promu coproducteur du sens autant que du rythme même du déroulement du récit (MOUCHART, 2004, p. 74).
- ⁷ Em 2012, José Munoz já havia feito uma adaptação do romance para HQ, Le roman dans son texte intégral accompagné de plus de 50 illustrations, edições Futuropolis.
- O substantivo francês étranger admite vários significados, entre eles: estrangeiro, estranho, desconhecido, alheio (Dicionário EDITORA, dicionário de francês-português. Portugal: Porto Editora, 1985).
- http://www.telerama.fr/livre/camus-nous-lit-l--etranger,50444.php
- Selon Bertrand et Carion (2007), l'image est un vecteur du raisonnement. Elle permet aussi des comparaisons implicites ou explicites avec du déjà vu et des opérations de référence à des contextes possibles grâce à sa polysémie (p. 144) (in LEBRUN, 2012).
- Tão perto da morte, mamãe deve ter-se sentido liberada e pronta a reviver tudo. Ninguém, ninguém tinha o direito de chorar por ela. Também eu me senti pronto a reviver tudo. Como se esta grande cólera me tivesse purificado do mal, esvaziado de esperança, diante desta noite carregada de sinais e de estrelas eu me abria pela primeira vez à terna indiferença do mundo. Por senti-lo tão parecido comigo, tão fraternal, enfim, senti que tinha sido feliz e que ainda o era. Para que tudo se consumasse, para que me sentisse menos só, faltava-me desejar que houvesse muitos espectadores no dia da minha execução e que me recebessem com gritos de ódio (CAMUS, 2013, p. 110).
- ¹² Hoje, mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem (CAMUS, 2013, p. 13).
- A prática da adaptação coloca em jogo eminentemente a tensão do legível e do visível [tradução nossa].
- Retomemos, sintetizemos e, sobretudo, clarifiquemos: diremos da história em quadrinhos que ela é desse modo uma narrativa multimodal sequencial com imagens [...] fixas. Imagens fixas, logo imagens estáticas, fixadas, tantos instantes congelados deliberadamente, tantas "fotografias" que desejamos expor em uma

série coerente. [...] Notaremos, todavia, aqui que as imagens mais do que serem fixadas, são [...] móveis, dinâmicas! Esse congelamento da imagem em história em quadrinhos lhe outorga, aliás, uma outra propriedade [...]: a onipresença entre cada vinheta, entre cada tira, entre cada página, até mesmo entre cada episódio da narrativa, da *elipse*. Elipse? Tratase de fato de uma ausência momentânea de conteúdo entre dois "tempos" de uma sequência narrativa, um espaço que pode/deve preencher o leitor com a ajuda notadamente da inferência. Mais poético, Peeters a define como uma vinheta fantasma [...] inteiramente construída pelo leitor. [tradução nossa].

O asilo dos velhos fica em Marengo, a oitenta quilômetros de Argel. Vou tomar o ônibus às duas horas e chego ainda à tarde. Assim posso velar o corpo e estar de volta amanhã à noite. Pedi dois dias de licença a meu patrão e, com uma desculpa destas, ele não podia recusar. Mas não estava com um ar muito satisfeito. Cheguei mesmo a dizer-lhe: "A culpa não é minha." Não respondeu (CAMUS, 2013, p. 13).

Essa técnica será retomada nas páginas duplas que comporão a cena do assassinato.

Esse dispositivo testemunha a extrema flexibilidade que caracteriza a gestão dos espaços da história em quadrinhos. [...] e, de cara, é uma figura da qual o benefício vai ora à vinheta de fundo (englobante), ora à vinheta incrustada [tradução nossa].

a respeito dessa forma, Groensteen assinala que "c'est bien sûr sous cette forme (quadrangulaires) que se présentent habituellement les récitatifs" ["é certamente sob essa forma (quadrangular) que se apresentam habitualmente os recitativos" - [tradução nossa] (1999, p. 80).

19 Ce qui la bande dessinée va inventer de neuf pour rivaliser avec la littérature, c'est de rendre flou les frontières entre points de vue impersonnel (sans identité), oculaire (on voit à travers les yeux d'un personnage ce que d'autres peuvent voir) et imaginaire (on voit ce que pense, imagine, rêve, fantasme un personnage (DÜRRENMATT, 2013, p. 145).

[...] se caracterizam primeiro por uma sequencialidade muito detalhada, um recorte muito analítico. Em seguida têm em comum eliminar a decoração ou reduzi-la à sua mais simples expressão, para se concentrar nos fatos e nos gestos de um ou de vários personagem(s). Essa focalização sobre o ou os agente(s) da narrativa, seguido(s) passo a passo, implica uma terceira

característica, que é uma taxa de redundância muito elevada [traducão nossa].

21 A "leitura" das imagens ou sua decifração, sua compreensão, sua interpretação, pertence ao que chamamos letramento visual que mantém ligações estreitas com o desenvolvimento cognitivo. O letramento visual faz parte do letramento da informação. Ele se baseia em critérios tais como a quantidade e a qualidade das imagens vistas/produzidas. A qualidade das próprias imagens se funda em sua riqueza e em sua pertinência. [...] Segundo Bertrand e Carion (2007), a imagem é um vetor do raciocínio. Ela permite igualmente comparações implícitas ou explicitas com o déjà vu e operações de referência a contextos possíveis graças à sua polissemia [tradução nossa].

22 [...] elles (images) relèvent pleinement d'une pensée-image, qui démontre ici toute sa capacité à communiquer, en les incarnant, des sentiments, des états émotionnels, sans passer par la médiation du langage (GROENSTEEN, 2011, p. 141).

As páginas situadas frente a frente são ligadas por uma solidariedade natural e predispostas ao diálogo. Se é permitido ao desenhista ignorar essa predisposição, há, entretanto, múltiplas maneiras de tirar partido disso (...) A distribuição da página, a cor e os efeitos de entrelaçamento são os principais parâmetros implicados nessa concepção "duplicação" [tradução nossa].

L'auteur de BD fait un travail d'arpenteur. Il a un rapport topologique à ses personnages. Il les situe dans un espace où ils vont évoluer, sortir, entrer. Il ressemble plus au metteur en scène qu'au romancier qui laisse faire le travail au lecteur. L'auteur de BD peut bien suggérer, mettre de l'ombre, de la bizarrerie, vient le moment où il faut mettre les point sur les i (Sfar in DÜRRENMATT, 2013, p. 80).

25 [...] lembremos que a história em quadrinhos é primeiro, e antes de tudo, uma narrativa, ou seja, uma história narrada. Narrada então [...] contada e isso pela mobilização às vezes autônoma, com frequência simbiótica, de palavras e de desenhos para o fim de constituir concretamente a morfologia dessa história. Ora, em qual cenário ela é contada exatamente? Precisamente naquele de uma sequência de fatos selecionados, ligados uns aos outros que formam um todo coerente: a sequência [tradução nossa].

Em Lire la bande dessinée, Peeters (2005, p. 51-70) no capítulo les aventures de la page, distingue quatro conceitos de mise en page :

- convencional (vinhetas com formato constante), decorativo (a forma estética é valorizada), retórico (a vinheta se curva à ação descrita) e produtor (a organização da *planche* que conduz a narrativa).
- On constate cependant que le type de mise en page qui est statiquement dominant correspond sans conteste à ce que Peeters appelle la conception rhétorique. C'est qu'en effet ce modèle ne fait rien d'autre qu'appliquer, de manière souvent intuitive et qui relève presque de l'automatisme, cette ressource, par laquelle la bande dessinée se distingue du cinéma, qui lui permet de redéfinir à chaque instant le format de son cadre. La mise en page rhétorique est la plus fréquente parce qu'elle est la plus commode et la plus souple, et parce que, étant entièrement au service du récit, elle est parfaitement adéquate au projet narratif que poursuivent la plupart des auteurs de bande dessinée (GROENSTEEN, 1999, p. 111).
- 28 "En tant qu'elle construit, accompagne ou souligne une relation sémantique entre deux unités du discours de la bande dessinée, l'incrustation relève de l'arthrologie, et pourrait être décrite comme une figure auxiliaire du découpage" (1999, p. 105).
- Acompanhei-o até a casa da praia, e enquanto subia a escada de madeira fiquei no primeiro degrau, a cabeça latejando por causa do sol, desanimado diante do esforço que era preciso fazer para subir as escadas de madeira e voltar a enfrentar as mulheres. Mas o calor era tanto que me era igualmente penoso ficar assim imóvel, sob a chuva ofuscante que caía do céu (2013, p. 58).
- 30 "Todo este calor me apertava, opondo-se a meus passos" (CAMUS, 2013, p. 58).
- "Eu, naturalmente, agarrei o revólver de Raymond dentro do paletó. Então o árabe deixou-se cair outra vez para trás, mas sem tirar a mão do bolso" (idem, 2013, p. 59).
- Pensei que bastava dar meia-volta e tudo estaria acabado. Mas atrás de mim comprimia-se toda uma praia vibrante de sol. [...] O queimar do sol ganhava-me as faces e senti gotas de suor se acumularem nas minhas sobrancelhas. Era o mesmo sol do dia em que enterrara mamãe e, como então, doía-me, sobretudo, a testa, e todas as suas veias batiam juntas debaixo da pele" (idem, p. 59.60).
- O barulho das vagas era ainda mais preguiçoso, mais estagnado do que ao meio-dia. Eram o mesmo sol e a mesma luz, sobre a mesma areia,

- que se prolongavam até aqui. Havia já duas horas que o dia não progredia, duas horas que lançar âncora num oceano de metal fervilhante. No horizonte, passou um pequeno vapor, percebi sua mancha negra com o canto do olho, pois não deixara de fitar o árabe (idem, p. 59).
- (E) desta vez, sem se levantar, o árabe tirou a faca, que ele me exibiu ao sol. A luz brilhou no aço e era como se uma longa lâmina fulgurante me atingisse na testa. No mesmo momento, o suor acumulado nas sobrancelhas correu de repente pelas pálpebras, recobrindo-as com um véu morno e espesso. Meus olhos ficaram cegos por trás desta cortina de lágrimas e de sal. Sentia apenas os címbalos do sol na testa e, de modo difuso, a lâmina brilhante da faca sempre diante de mim. Esta espada incandescente corroía as pestanas e penetrava meus olhos doloridos. Foi então que tudo vacilou (idem, p. 60).
- Todo meu ser se retesou e crispei a mão sobre o revolver. O gatilho cedeu, toquei o ventre polido da coronha e foi aí, no barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecedor, que tudo começou. Sacudi o suor e o sol. Compreendi que destruíra o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz (idem, p. 60).
- ³⁶ Então atirei quatro vezes ainda num corpo inerte em que as balas se enterravam sem que se desse por isso. E era como se desse quatro batidas secas na porta da desgraça" (idem, p. 60).

Referências

BOUTIN, J.-F. De la paralittérature à la littératie médiatique multimodale. Une évolution épistémologique et idéologique du champ de la bande dessinée. In: LEBRUN, M. et al (direction). La littératie médiatique multimodale: De nouvelles approches en lecture-écriture à l'école et hors de l'école. Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012. p. 33-43.

CAMUS, A. *L'étranger*. France, Éditions Gallimard, 1995.

DÜRRENMATT, J. Bande dessinée et littérature. Paris, Classiques Garnier, 2013.

FERRANDEZ, J. L'Étranger (d'après l'œuvre d'Albert Camus). France, Gallimard Jeunesse. 2013.

GROENSTEEN, T. Système de la bande dessinée. Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

Bande dessinée et narration : Système de la bande dessinée 2. Paris, Presses Universitaires de France, 2011

KARWOSKI, A. et al. (Orgs.). *Gêneros textu*ais: reflexões e ensino. São Paulo, Parábola, 2012.

LEBRUN, M. et al. (direction). La littératie médiatique multimodale: De nouvelles approches en lecture-écriture à l'école et hors de l'école. Québec, Presses de l'Université du Québec, 2012.

LORGHET, D. Les adaptations d'œuvres littéraires en bandes dessinées. Allemagne: Éditions universitaires européennes, 2011.

MOUCHART, B. *La Bande dessinée*. Paris: Le Cavalier Bleu, 2004.

PEETERS, B. *Lire la bande dessinée*. França: Flammarion, 2005

VANDENDORPE, C. Des nouveaux horizons de lecture et leurs implications pour l'école. In: LEBRUN, M. et al. (direction). La littératie médiatique multimodale: De nouvelles approches en lecture-écriture à l'école et hors de l'école. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2012. p. 17-32

Site:

"Camus nous lit l'Étranger" (Télérame Radio). Disponível em: http://www.telerama.fr/livre/camus-nous-lit-l-etranger,50444.php>. Acesso em: 30 jun. 2014.

Artigo em periódico:

DEPREZ, O. "Le regard comme projet intersémiotique. Une approche théorique", Image & Narrative n. 3, 2001. Disponível em: http://www.imageandnarrative.be/ inarchive/illustrations/olivierdeprez.htm>. Acesso em: 27 jun. 2014.

TAVARES, L. Gêneros e multimodalidade discursiva nas histórias em quadrinhos. *Revista Prolíngua*, v. 5, n. 2, p. 69-80, jul./ dez. 2010.