

# OS MONSTROS E AS MARGENS – DO FOLHETO DE CORDEL AO ÁLBUM DE BANDA-DESENHADA

Ana Margarida RAMOS\*

- **RESUMO:** Neste texto procede-se a uma leitura comparada de um folheto português de cordel do século XVIII e à respetiva adaptação em álbum de banda-desenhada com vista a identificar o tratamento de que é alvo o texto fonte. A análise sublinha a relação intertextual existente entre os dois objetos e a subversão, através da paródia, do texto matriz.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura de cordel. Banda-desenhada. Adaptação. Intertextualidade. Paródia.

Para o melhor e para o pior, a narrativa gráfica nesta década [de 90 do século XX] afastou-se decididamente da ideia de que era coisa para crianças ou iletrados, enfim, uma arte menor [ ] a bd desejou-se artística e política, confirmou-se como contadora de múltiplas e movediças histórias. (COTRIM, 2001a, p.3)

O trabalho aqui apresentado resulta da leitura em paralelo de um folheto de cordel português publicado no século XVIII (RELAÇÃO..., 1748), no âmbito da temática do monstruoso, e da sua adaptação em álbum (TAVARES, 2001) de banda-desenhada (BD) em 2001, assinado por Vera Tavares, que é destacada como uma das revelações do Salão de Lisboa de Ilustração e BD 2001 depois dessa primeira<sup>1</sup> incursão no universo da nona arte.

Longe de consistir numa análise técnica dos procedimentos de adaptação utilizados pela BD, pretende-se, sobretudo, dar conta da leitura de que o folheto foi alvo, permitindo perceber o tratamento sofrido ao nível da temática e da linguagem.

A leitura do álbum de Vera Tavares é feita tendo como ponto de partida o texto original e as suas especificidades literárias, artísticas, editoriais e comerciais. Trata-se de, em alguma medida, perceber a recorrência de uma temática conotada com a marginalidade do sistema literário, à luz de práticas editoriais específicas.

---

\* UA – Universidade de Aveiro. Departamento de Línguas e Culturas. Aveiro – Portugal. 3810-193 – anamargarida@ua.pt.

<sup>1</sup> Em 2006, Vera Tavares assina as ilustrações de *Cândido ou o Otimismo*, de Voltaire, na edição da tinta da China.

Enquanto manifestação artística, a BD tem sido alvo de uma reflexão insistente, dando conta da especificidade e complexidade do género. Resulta, pois, inviável qualquer tentativa de contextualização teórica ou atualização bibliográfica que possa, ainda que de forma pálida, dar conta da reflexão contemporânea sobre a BD, tanto na sua perspetiva histórica como comparada com outras manifestações artísticas. Revela-se igualmente impossível, por não caber nos limites deste estudo, uma teorização aprofundada no que à literatura de cordel portuguesa diz respeito. Perceber a dimensão de uma produção editorial que, com altos e baixos, permaneceu ativa durante vários séculos, tratou diferentes temáticas em géneros igualmente distintos, foi acolhida, com sucesso, por diferentes níveis sociais e culturais, influenciou práticas de leitura e de escrita, formou leitores, pode revelar-se uma tarefa complicada. Esses folhetos sugerem, como afirma Bastos da Silva (2004, p.28),

[...] hipóteses de releitura de certos aspectos da cultura portuguesa sua coeva, nomeadamente na conjuntura do Absolutismo e do Iluminismo. Por outro lado, e como é óbvio, propiciam um novo e mais profundo entendimento da relação da cultura portuguesa com o pensamento utópico ocidental. E obrigam, ainda, [...] a repensar a fronteira entre o popular e o erudito.

Além disso, estamos perante uma produção conotada, desde sempre, com práticas não canónicas da literatura, alvo de várias marginalizações, até pelo facto de se considerar que esses textos eram destinados exclusivamente a leitores de classes mais desfavorecidas, quer do ponto de vista socioeconómico, quer cultural. Mas a designação “literatura de cordel” agrupa um conjunto de textos muito amplo e heterogéneo, do ponto de vista dos autores e dos leitores. O texto escolhido para adaptação em BD, ainda que revele traços de uma construção originariamente oral, visível, por exemplo, na arquitetura de tipo paralelístico, baseada em inúmeras repetições e em elementos padronizados,<sup>2</sup> configura-se, igualmente, como um produto comercial que, por e para agradar ao público a que se destina, é reproduzido de forma quase massificada.

Sublinhadas essas condicionantes preliminares, socorremo-nos de alguns pontos de partida que estruturam a reflexão sobre a obra em questão, colocando o acento tónico na importância da imagem e na sua articulação com a dimensão textual.

---

<sup>2</sup> De que o modelo narrativo fixo e o uso de epítetos são exemplos claros, fomentando uma fácil memorização e assegurando repetições posteriores. A este respeito, confrontar com Ramos (2009).

Entre os estudiosos da nona arte, parece ser unânime a ideia de que a mensagem passa principalmente através da imagem, o que permite que seja mesmo definida como “*espèce narrative à dominante visuelle*” (GROENSTEEN, 1999, p.14). Esse autor insiste no conceito de “solidariedade<sup>3</sup> icônica” como um dos alicerces do próprio conceito de BD: “*il faut reconnaître comme unique fondement ontologique de la bande dessinée la mise en relation d’une pluralité d’images solidaires*” (GROENSTEEN, 1999, p.21). Benoît Peeters defende que a continuidade narrativa assenta nas imagens cuja leitura apela a “*un regard itinérant*” (PEETERS, 2002, p.39) e justifica afirmando que

*[...] la véritable magie de la bande dessinée, c’est entre les images qu’elle opère, dans la tension qui les relie. Minimiser ce travail de distribution dans l’espace et le temps serait, pour la bande dessinée, abdiquer de sa plus radicale innovation pour s’aligner sur un autre art.* (PEETERS, 2002, p.39).

Além disso, a BD atua decisivamente exigindo a cooperação interpretativa do leitor que é chamado a proceder ao encadeamento lógico das diferentes imagens, ativando conexões de sentido entre elas. Em alguns casos, ao leitor caberá inclusivamente a criação de vinhetas virtuais de modo a estabelecer elos sintático-semânticos entre as imagens presentes.

Outro elemento relevante prende-se com o tipo de relação que se estabelece entre as duas principais linguagens presentes na BD e a forma como a página é encarada. No caso em análise, é evidente a não seleção de um sistema convencional baseado na utilização da vinheta e da prancha com intenções exclusivamente narrativas. Seguindo a terminologia proposta por Peeters, no trabalho de Vera Tavares articulam-se vários sistemas que combinam diferentes formas de interação entre texto e imagem. Desde um modelo mais decorativo, de onde resulta uma clara relevância da componente pictórica e a fuga a manchas tradicionais e repetidas, num desejo objetivo de promover a surpresa e a novidade, a um mais retórico, com claras implicações ao nível da narrativa, aumentando ou reduzindo o ritmo de leitura, percebe-se, na leitura deste álbum, que a sua construção assenta num aturado trabalho prévio ao nível da conceção da página e da paginação da narrativa, com vista à obtenção de cumplidades produtivas. É assim que lemos as variações introduzidas ao nível das dimensões das vinhetas, da espessura das linhas e volumes, dos jogos cromáticos presentes. Do ponto de vista gráfico, mais do que a demanda de simetrias e equilíbrios

<sup>3</sup> Thierry Groensteen (1999, p.21) define deste modo o conceito: “*On définira comme solidaires les images qui, participant d’une suite, présentent la double caractéristique d’être séparées [...] et d’être plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence in praesentia*”.

harmoniosos, o trabalho da autora parece ser norteado por uma sucessão de experiências visuais com vista a sublinhar, por exemplo, um determinado efeito narrativo, um momento de especial densidade psicológica, a dimensão retrospectiva do monólogo da “heroína” ou o impacto assustador do monstro. Dessa forma, o esquema gráfico sofre múltiplas variações, adotando uma elasticidade que serve os interesses e as características da narrativa em questão. A multiplicação de vinhetas em cenas marcadas por uma sucessão rápida dos acontecimentos combina-se com momentos em que a narrativa segue um ritmo mais pausado (o fio analéptico das memórias, por exemplo), assistindo-se a uma diminuição do número de vinhetas por página, o que cria variações notórias ao nível do ritmo de leitura. Por seu turno, a quebra do recurso às vinhetas em momentos-chave da narrativa, nomeadamente entre as páginas 21 e 25, cria uma alteração significativa do ponto de vista visual, interrogando o leitor e variando de forma evidente o ritmo de leitura. Essa alteração é ainda reforçada pela modificação gerada ao nível da ocupação dos espaços já perto da conclusão, com um aumento significativo do tamanho das vinhetas que chegam a ocupar uma página inteira a partir da página 35.

À vinheta é, pois, reconhecido o poder “*d’arraisonner le lecteur, contrariant un instant cette ‘fureur de lire’ qui le pousse à traverser les images au galop pour aller toujours en avant*” (GROENSTEEN, 1999, p.33).

Na página 16, por exemplo, assiste-se mesmo a uma multiplicação de caminhos de leitura que se abrem ao leitor que é igualmente confrontado com algumas vinhetas que fogem à forma e ao contorno tradicionais, como acontece nas páginas 7 e 16. Contudo, observa-se a recorrência significativa de muitos elementos visuais (e também textuais) que asseguram a continuidade narrativa e visual entre as diferentes vinhetas, como acontece com o prolongamento de imagens de fundo. As linhas e outros sinais gráficos asseguram, do mesmo modo, o diálogo, às vezes mesmo a cumplicidade, entre duas ou mais páginas, provando a concepção da narrativa gráfica como publicação em forma de álbum.

**Figura 1** – Página 16 do álbum.



**Fonte:** Tavares (2001).

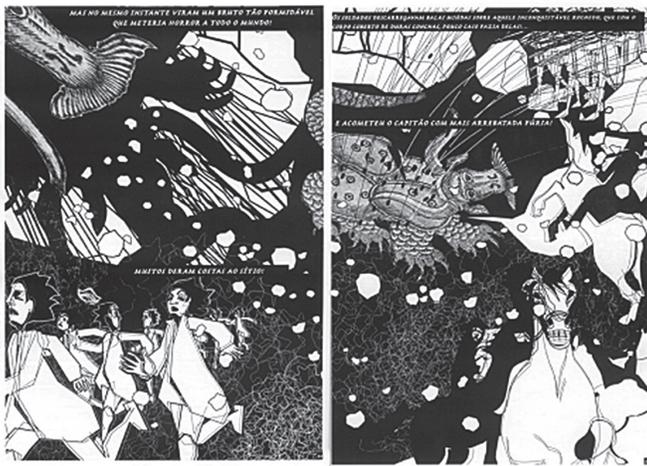
Perto do final da narrativa (TAVARES, 2001, p.38-40), o efeito de continuidade entre as imagens ultrapassa claramente a dupla página, estendendo-se à seguinte, num curioso jogo de desdobramento da vinheta para além da viragem da página. A persistência de elementos visuais em diferentes vinhetas e páginas promove uma relação de encadeamento e de proximidade, mas também de tensão, uma vez que as linhas que separam cada uma delas parecem ser alvo de um questionamento.

Há muitos momentos em que a leitura/interpretação resulta apenas da sucessão de imagens sem texto, algumas delas perspectivando a cena em causa de diferentes ângulos ou pontos de vista. A focalização ganha um relevo determinante quando a expressividade das personagens é dada através das imagens faciais conseguidas com recurso ao grande plano. Em relação ao texto original, o álbum caracteriza-se pela condensação dos elementos narrativos fundamentais, evitando os descritivos, com vista à criação de uma diegese baseada na ação constante, imprimindo agilidade à narrativa e à leitura. A autora optou por se manter próxima do texto original, com as necessárias condensações exigidas pela adaptação a uma nova linguagem, num processo de recriação semelhante ao de uma navegação à vista. O texto original é, pois, fielmente cotejado, permitindo a recuperação do estilo que o caracteriza. Merece especial relevo o monólogo de Lucrecia pelo dramatismo que encerra, possibilitando a reconstituição analéptica da história amorosa.

Ainda do ponto de vista visual, são determinantes os jogos entre linhas contorno de diferentes grossuras e o recurso a um contorno que é construído com várias linhas diferentes (TAVARES, 2001, p.34), sugerindo uma imagem desfocada e em movimento ou não completamente definida. O impacto visual muito forte resulta da articulação entre linhas horizontais e verticais, jogos de diferentes perspectivas e ângulos de focalização, recriando o espaço diegético a partir de pontos de vista distintos. A promoção de uma sugestão de movimento é um dos elementos que asseguram a coesão interna da publicação. Desse modo, observe-se o efeito de quase animação criado nas páginas 21 e 22, através da repetição do par apaixonado, simulando passos de dança, e do ataque do monstro, evidenciando, respetivamente, o momento mais sublime e mais trágico da relação amorosa. Nestas páginas, onde é abandonado o recurso às vinhetas, têm particular relevo (e simbolismo) os jogos entre preto e branco e as repetições com variações de tamanho, criando uma gradação, e a presença de um sinal contorno duplo. Verifica-se, igualmente, a procura de um efeito de negativo, tomando de empréstimo a terminologia fotográfica, cujo mote é dado logo na capa e na folha de rosto do álbum de BD. A folha de rosto duplica, sob a forma negativa, o folheto de cordel do século XVIII, numa clara alusão ao diálogo intertextual que o álbum procura encetar.

As virtualidades da repetição têm sido estudadas no âmbito da sua utilização pela BD. No caso da obra em análise, verificam-se algumas variações à duplicação pura de imagens, com a introdução de variações ao nível das dimensões da vinheta e da imagem nela incluída, observando-se ampliações ou reduções.

**Figura 2** – Páginas 34 e 35 do álbum.



Fonte: Tavares (2001).

O monstro, no álbum de BD, é sujeito a um complexo trabalho de composição gráfica e visual que interessa analisar. A presença de sombra projetada (TAVARES, 2001, p.34), e a animação do animal, representado em diferentes posições e ações, altera de forma significativa a imagem do folheto que correspondia a uma representação de tipo taxionómico, quase desarticulada, o que lhe retirava a dimensão assustadora essencial. O tratamento visual e gráfico da figura monstruosa sofre várias adaptações e recriações, desde o recorte à animação, passando pela esquematização e pelo destaque de partes anatómicas específicas que surgem aumentadas, como é o caso das garras ou da boca. A autora utiliza o animal insólito, que encabeça o folheto, como mote para um conjunto cada vez mais elaborado de glosas que, a pouco e pouco, se vão afastando da figura original, estabelecendo com ela uma relação intertextual cada vez mais elaborada e complexa. Assim, desde o recorte e colagem iniciais, ainda muito próximos do conceito base, até à recriação final, mais conceptual e abstrata, acompanhamos um exercício visual e artístico nas suas diferentes etapas. Assiste-se, inclusivamente, a um processo de desconstrução, quase de desmembramento, da representação da figura monstruosa que se assemelha a um jogo de fragmentações possíveis. Nessas transformações incluem-se também a recriação das conchas em formas geométricas variadas e a reelaboração visual final, com a recuperação de elementos como a cauda ou as garras. As imagens são conseguidas através do recurso a um programa informático de desenho vectorial que permite o seu tratamento digital.

O cruzamento ou interseção de diferentes técnicas (da gravura ao computador) e estilos confere um estilo híbrido ao álbum em causa, perfeitamente compatível com o universo compósito do ser monstruoso em causa. Aliás, essa questão da composição anatómica da figura monstruosa é suficientemente relevante para aceder ao lugar capital de título do álbum que recupera uma expressão utilizada quase no final do texto original para definir o ser insólito. Verifica-se, para a obtenção do título, um fenómeno de redução e simplificação e evidente da informação à volta da temática monstruosa, numa clara e assumida adaptação de um elemento paratextual altamente conotado com o contexto cultural e literário (e também editorial) da publicação original.

No caso do folheto de cordel, e apesar da presença da imagem, os subsídios para a construção de um imaginário próximo do horror resulta da componente textual e da descrição do monstro realizada no final da narrativa, com especial relevo para a sua configuração híbrida ou compósita:

[...] viram que a grandeza era como um avultado touro, o corpo de cor escura, todo coberto de conchas, e no meio de cada uma delas se via um negro círculo que pareciam olhos; as garras, eram como de Dragão, e tão agudas como lancetas; a cabeça semelhava-se com a de touro, com grandes pontas, e apartada do corpo, meia vara, o vulto era de cor verde, os olhos pálidos, e

tão avultados que pareciam suster-se nos dilatados arcos dois grandes globos; a boca era tão rasgada, que sem violência podia tragar de um jato, um tenro novilho; as presas tão agudas, e grandes, que pareciam espetos; a cauda era proporcionada à sua grandeza, matizada de raios amarelos, e verdes, mas cheia de nós com miúdas pedras, rematando em ponta ordinária. (RELAÇÃO..., 1748).

Aqui, observamos como as comparações com outros animais são muito sóbrias, ainda que surja a analogia das garras do monstro com as do dragão. O narrador opta por aproximar os elementos que constituem o retrato a outros fatores, como é o caso da sugestão dos círculos semelhantes a olhos, as garras como lancetas, as presas como espetos. Veja-se, além da referência habitual às conchas, tópico recorrente desse tipo de discurso, a particularidade dessas, que contêm um círculo no seu centro. O destaque do retrato reside nos elementos cruciais de ataque do monstro, nomeadamente nas garras, nas pontas, na boca e nas presas. A dimensão da boca é mesmo sugerida com o recurso ao visualismo conseguido pela imagem de tragar de uma só vez, e sem esforço, um novilho. Não são, contudo, fornecidos muitos pormenores relativos às dimensões precisas do monstro e das suas partes anatómicas, preferindo o narrador destacar os elementos cromáticos que caracterizam o fenómeno e que se destacam pela sua singularidade, como é o caso da cauda matizada de verde de amarelo, em contraste com a cor escura do corpo<sup>4</sup> e das conchas. À semelhança de outros retratos, a descrição é construída pela adição sucessiva de características justapostas, com especial incidência para os vários adjetivos utilizados, antepostos ou pospostos aos nomes.

Toda essa descrição é eliminada do álbum de Vera Tavares, uma vez que a sua presença se tornaria redundante. A autora opta por traduzir iconicamente as mesmas ideias, sublinhando, através de vários recursos gráficos, o cariz monstruoso do ser insólito que, ao longo da publicação, vai conhecendo um destaque cada vez mais significativo e surgindo em nove páginas sucessivas.<sup>5</sup>

O tratamento visual da desproporção ganha, nesse caso concreto, especial significado, mas não se esgota na recriação da figura monstruosa. A desproporção, enquanto motivo literário, está ainda presente no tratamento da relação amorosa, definida pela tragicidade, na presença de um destino fatal, castigador e inelutável, e de uma Natureza incontrolável, incompreensível e surpreendente. A especificidade desse texto prende-se, sobretudo, com a forma como estes dois fios narrativos são

---

<sup>4</sup> Veja-se a aparente contradição pelo facto de ser referido que o vulto era de cor verde.

<sup>5</sup> Da 34 à 42.

entrelaçados, pela intervenção da fatalidade trágica sob a aparência de uma figura monstruosa que devora o sedutor de Lucrecia.

A sugestão visual da ação/confusão no momento do ataque ao monstro é configurada pela presença de várias linhas brancas muito finas e próximas que recortam o fundo negro. É visível o contributo do jogo entre o preto e o branco como forma de aproximação à técnica de impressão dos folhetos e da própria xilogravura, como é o caso das linhas mais grossas e da menor atenção aos elementos de pormenor com que o álbum se inicia. A cor negra, dominante em parte significativa da publicação, caracteriza também muitos dos fundos das imagens, contra os quais são recortadas as personagens, dominadas por manchas brancas. Observa-se, como elemento visual de maior impacto, a reutilização/reciclagem da gravura original do folheto (ponto forte da publicação original do século XVIII) e de outras imagens da mesma época, que criam cor local, contribuindo para a recriação de uma determinada ambiência. A construção do álbum e a sua paginação tem em conta a forma da edição e constata-se que, em muitos casos, a dupla página funciona como unidade de leitura, permitindo e incentivando o diálogo entre elas e estabelecendo continuidades e simetrias.

São, desse modo, observáveis estratégias de insistência e de repetição, do ponto de vista visual, de uma mesma imagem, ou parte significativa dela em vinhetas sucessivas ou de prolongamento/continuação da imagem que mantém uma unidade independentemente dos cortes introduzidos pelos limites das vinhetas. Para alguns estudiosos da nona arte, essa opção resulta da fascinação do autor da BD pelo desenho, em detrimento do modelo da escrita. Trata-se, no caso do álbum que nos ocupa, de prolongar determinados efeitos visuais, como o fundo ou cenário da ação que ganha um impacto dramático considerável. Também são visíveis efeitos visuais semelhantes aos do *zoom*, enfatizando os elementos centrais da diegese, como é o caso das personagens.

A valorização da imagem em detrimento do texto faz jus à especificidade da BD e espelha, de certo modo, também, uma particularidade dos folhetos de cordel relativos aos monstros. Sobre a funcionalidade da ilustração nessas publicações, Maria José Moutinho dos Santos (1987, p.8) refere que as imagens se podiam revelar de “uma eficácia notável junto de um público escassamente alfabetizado”, como parece ser legítimo considerar que era uma larga fatia do que consumia os folhetos de cordel. É, pois, legítimo concluir que a funcionalidade dessas imagens ultrapassa a simples clarificação do conteúdo ou mensagem do texto, acrescentando-lhe outras como a descritiva, a lúdica e mesmo a simbólica, sem esquecer a importância que talvez revela na atração do leitor/consumidor, ao mesmo tempo

que permite a identificação<sup>6</sup> imediata do tema tratado, já que é o primeiro signo a ser alvo de descodificação, devendo, tanto quanto possível, apresentar o máximo de informação pertinente. Além disso, a imagem no início do folheto reforça o impacto visual que, por questões comerciais, deve caracterizar a primeira página, associada a caracteres de tamanho variável, numa disposição gráfica também específica, na qual domina a opção por centrar as várias linhas que formam o título. São esses dois elementos, título e imagem, que participam, de forma decisiva, na estratégia de focalizar o essencial do folheto, conduzindo à compra.

A opção predominante pela imagem que encabeça o folheto prende-se com a sua função identificativa e, sobretudo, comercial, sendo a portada ou página de rosto o local preferencial para que seja vista pelo comprador ao primeiro olhar, cativando a sua curiosidade. O seu impacto quase teatral não é, aparentemente, diminuído pelo seu carácter estereotipado nem pela sua utilização repetida, ou com variações mínimas, em contextos diferentes. Na maior parte dos casos, os retratos dos monstros que acompanham os relatos, até pela limitação “artística” ou “estética” que os caracteriza, traçam imagens mais cómicas (até pela frequência das formas compósitas) do que trágicas. Essa leitura sucinta das imagens que ilustram os folhetos de cordel sobre monstros permite concluir acerca da unidade visual e gráfica da maioria das publicações. Veja-se como as ilustrações relativas a estes fenómenos obedecem a algumas regras-chave, principalmente no que diz respeito à opção por representações frontais, a ausência de visão perspéctica, a proximidade à técnica da xilogravura, o uso frequente do sinal gráfico para simulação de texturas e, em alguns casos, a representação próxima da taxionómica.

No álbum de Vera Tavares (2001), verifica-se, ainda, a presença assídua de onomatopeias que acentuam o carácter sonoro de ações significativas, assim como de exclamações, sublinhando a carga emocional da narrativa. Em casos muito concretos, como a última vinheta da página 7, a violência do ruído parece interferir com o enquadramento da imagem, perturbando-o e quebrando-lhe a esquadria.

---

<sup>6</sup> Ver também: “A capa ou a primeira página, que desempenha muitas vezes a função de cobertura, anunciam um relato de ações em termos muito marcados pela apoteose do protagonista ou pela repulsa suscitada por eventos, figuras humanas ou seres extraordinários como estranhos monstros. Se o objetivo fundamental – publicitário, comercial – é influenciar o leitor ou o comprador potencial, torna-se evidente que tipógrafos e editores-impressores pretendem atingir com as suas gravuras um impacto visual significativo junto do público; impacto que deve ser reforçado pelos vendedores através do anúncio sonoro dos títulos, suscetível de desencadear nos eventuais clientes uma receção auditiva muito positiva” (NOGUEIRA, 2003, p.21).

Figura 3 – Última vinheta da página 7 do álbum.



Fonte: Tavares (2001).

Trata-se, contudo, da recuperação de uma característica do texto original que, em vários momentos, prefere as informações relativas a sensações auditivas às de tipo visual, por exemplo. É o que acontece logo no início da narrativa, com a descrição dos efeitos sonoros do monstro, apresentando-os como “**espantosos rugidos**”, “**roncas** vozes os **formidáveis** estrondos, que perto, e longe faziam **horroroso** eco” e ainda “**bramidos** tão **notáveis**”,<sup>7</sup> (RELAÇÃO..., 1748, grifo nosso) provocando reações de medo<sup>8</sup> nos habitantes da zona que não conseguiam descobrir a sua causa e optam por fugir das proximidades. O álbum de BD abre exatamente com essa sugestão auditiva que é fornecida de forma complementar pelo texto e pela opção de um determinado grafismo ao nível da seleção dos caracteres. Destaque-se, deste ponto de vista específico, a opção pela alternância entre o uso das maiúsculas, utilizadas pelo narrador, e das minúsculas, nas falas da personagem.

O folheto de cordel continua descrevendo a lagoa existente nas proximidades, também “pintada” de forma disfórica, referindo-se que é “de medonha, e horrível vista” e parece animada de vida própria. Face à continuação dos “molestos

<sup>7</sup> Atente-se, nesse caso em particular, nas implicações da adjetivação (destacada a negrito) reforçando as sensações auditivas fornecidas pelos substantivos que acompanham e qualificam.

<sup>8</sup> Ver também: “temerosas inquietações” e “só servia de sufocar os ânimos aos vizinhos moradores”.

zunidos”, começa a acreditar-se que a causa pode ser atribuída a “algum grande monstro [que] usava Deus para instrumento com que castigasse os moradores pelos seus pecados”, o que reforça a ideia do monstro como mensageiro divino e agente castigador dos homens. A relevância deste espaço para a construção do álbum de BD é tão determinante que a autora propõe, adaptando ligeiramente o texto original, um percurso circular com o regresso à lagoa.

Aquando da descrição do ataque do monstro a Lucrecia e Campillo, personagens com algum relevo na narrativa, é feita menção a um “bramido tão extraordinário” que assusta os cavalos que os transportam, a que se segue ainda “outro estrondoso eco”. Assim, num dos momentos da perseguição ao fenómeno monstruoso, já em momento mais avançado da narrativa, recorre-se à estratégia de tapar “os ouvidos com algodão aos Cavalos de sorte que não ouvissem os rugidos” (RELAÇÃO..., 1748) que parecem caracterizar muitos dos monstros de que nos falam estes folhetos. A dimensão auditiva do folheto merece, pois, um destaque significativo no processo de adaptação em BD, estando presente nas descrições, nos diálogos e monólogos e nas onomatopeias.

É evidente, numa primeira parte do álbum o sublinhar/acentuar da história de amor trágico em detrimento da narrativa sobre o ser monstruoso, que é mais desenvolvida na segunda metade da obra. De alguma forma, o álbum, à semelhança do que já acontecera com o folheto de cordel, divide-se entre duas narrativas que se cruzam no momento do ataque do monstro a Campillo e Lucrecia. Do ponto de vista diegético parece ser notória a tentativa suave/ligeira de recriar/sugerir uma certa circularidade na narrativa, o que introduz novidade em relação ao texto original pela alteração do final.

João Paulo Cotrim afirma que *O medonho composto*, de Vera Tavares,

[...] revisita, en blanco y negro, el imaginario de la aventura de un modo expresivo y literario. En un juego de reconstrucciones, podemos compartir las peripecias de una pareja que se escapa para cumplir su amor; pero que se enfrenta a la tragedia cuando un monstruo devora al hombre.” (COTRIM, 2001b, paginação irregular).

É também o carácter híbrido da narrativa e das técnicas utilizadas pela autora que merece a atenção de Nuno Franco, quando defende que “o ambiente de *O Medonho Composto* é antes um misto de melodrama e negrume (no que diz respeito à história, mas também de sofisticação (pela forma como a autora faz uso de um preto e branco expressionista e manipula digitalmente as imagens)” (FRANCO, 2001, p.8). A perplexidade do leitor em face desse álbum resulta também dessa indeterminação entre a adesão à narrativa e ao universo maravilhoso e simbólico por ela proposto ou o distanciamento irónico em relação a um ambiente e a construção retórica de clara influência barroca. É

sustentada por essa hesitação que surge a crítica de João Ramalho Santos, num artigo publicado no *JL*:

Contando com um excelente grafismo, que inclui colagens brilhantes, a autora evoca a atmosfera de antigos romances de cordel, onde monstros míticos escondiam, não poucas vezes, medos muito humanos. No entanto, o registo oscila entre empatia e distanciamento irónico, e nada ao nível de um texto banal “justifica” a excelência, por vezes demasiado elaborada, do desenho. O qual, por sua vez, também não cria outros níveis de leitura. O talento efabulatório de Tavares é inquestionável, e muitas ilustrações têm cunho de fabulosa revelação. Mas são as falhas ao nível da linguagem da BD que traem “O medonho composto” (SANTOS, 2001 p.23).

Todavia, em nosso entender, a mais valia do álbum<sup>9</sup> reside exatamente na promoção de um certa indeterminação interpretativa que interroga o leitor, mantendo-o expectante até ao final e desafiando-o no sentido de completar as possibilidades de leitura sugeridas pelo livro.

Em conclusão, parece-nos legítimo insistir no cariz fortemente documental da publicação de Vera Tavares que resulta do jogo cronológico e intertextual que assumidamente a sustenta. São evidentes as marcas de aproximação linguística e visual ao universo dos folhetos de cordel pela reciclagem de elementos textuais e pictóricos que são recortados do documento original. A autora realiza um processo de reescrita condicionado, simultaneamente, pelas noções de proximidade e de distanciamento à realidade e ao tempo revisitados, assim como ao universo fantástico recriado. Resulta particularmente produtiva a opção pela manutenção do estilo do texto original, incluindo o vocabulário e o discurso, o que resulta na recuperação de uma tendência arcaizante. É relevante a hesitação entre aproximação discursiva ao original e o distanciamento através uso de uma linguagem visual moderna, propondo uma indeterminação que questiona o leitor também através de uma leve ironia. Esta indefinição que caracteriza a publicação, e que João Ramalho Santos entende como limitação, multiplica as possibilidades de leitura pela não adesão, de forma definitiva e unívoca, ao universo e ao simbolismo propostos pela narrativa.

Permanece implícita, de alguma forma, a noção de paródia, aqui entendida no sentido de prática que instaura uma abordagem criativa da tradição (HUTCHEON, 1989) e promove a autorreflexividade.

Apelando à memória intertextual do leitor e ao diálogo com diferentes artes, o álbum *O medonho composto*, de Vera Tavares, inscreve-se na definição de paródia proposta por Linda Hutcheon (1989, p.52), assumindo-se “tanto [como] um ato pessoal de suplantação, como uma inscrição de continuidade histórico-literária” e,

---

<sup>9</sup> Parece também evidente que, em momentos precisos, a linguagem visual se concentra mais num exercício plástico e estético arredando-se (ou esquecendo-se) da história que está a contar.

consequentemente, como “imitação com distância crítica” (HUTCHEON, 1989, p.54). Trata-se, desse modo, de uma obra que propõe diversos níveis de leitura, questionando o leitor que é continuamente desafiado a estabelecer pontes entre linguagens, artes, discursos e contextos.

RAMOS, A. M. Monsters and margins – from the chapbook to the comic book. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p.287-301, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *Our purpose is to make a comparative reading of an eighteenth-century Portuguese chapbook and its respective comic adaptation. The analysis highlights the intertextual relationship between the two cultural objects and the process of subversion, through parody, that the source text provides.*

■ **KEYWORDS:** *Chapbooks. Comics. Adaptation. Intertextuality. Parody.*

## Referências

COTRIM, J. P. (Org.). **BD portuguesa – anos 90:** guia breve de tendências, autores e temas. Lisboa: IPLB, 2001a.

\_\_\_\_\_. Tempestades y vasos de agua: panorama de la historieta y el humor gráfico en Portugal en 2001. **Tebeosfera**, Sevilla, 2001b. Disponível em: <<http://www.tebeosfera.com/Documento/Articulo/Especial/Portugal/Cotrim.htm>>. Acesso em: 9 set. 2012.

FRANCO, N. A inovadora. **Suplemento Mil Folhas. Público**, Lisboa, p.8, out. 2001.

GROENSTEEN, T. **Système de la bande dessinée**. Paris: PUF, 1999.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

NOGUEIRA, C. **Literatura de cordel portuguesa:** história, teoria e interpretação. 2.ed. Lisboa: Apenas Livros Editora, 2003.

PEETERS, B. **Lire la bande dessinée**. Paris: Flammarion, 2002.

RAMOS, A. M. **Os monstros na literatura de cordel portuguesa do século XVIII**. Lisboa: Colibri, 2009.

RELAÇÃO de um monstruoso, e horrível bicho, que nas vizinhanças da cidade de Visliza do Reino da Polónia, se ocultava em um fragoso monte. Também se refere o desgraçado fim,

que em suas garras experimentou um ilustre cortesão por nome Campillo, que caminhava fugitivo com uma principal senhora chamada Lucrécia, e os sentimentos desta, e destruição da fera, autor M. P. M. V. Desta cidade (1748). Porto: Oficina Episcopal de Manuel Pedroso Coimbra, 1748. Folheto de cordel português. Paginação irregular.

SANTOS, J. R. Síntese. **JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa, n. 810, p.23, out. 2001. Disponível em: <<http://www.bedeteca.com/index.php?pageID=recortes&recortesID=256>>. Acesso em: 9 set. 2012.

SANTOS, M. J. M. **O folheto de cordel**: mulher, família e sociedade no Portugal do século XVIII (1750-1800). 1987. 161f. Dissertação (Mestrado em História Moderna) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Porto, 1987.

SILVA, J. M. B. da. (Org.). **Utopias de cordel e textos afins**: uma antologia. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2004.

TAVARES, V. **O medonho composto**. Almada: Íman Editores, 2001.

Recebido em: 26/12/2012

Aceito em: 06/12/2013



