

DIÁLOGOS INTERMIDIAIS: EMMA BOVARY EM MANGÁ

Ana Luiza RAMAZZINA GHIRARDI*

RESUMO: As transformações contemporâneas das tecnologias da informação determinaram novas dinâmicas na linguagem. Processos intermidiais impulsionaram a literatura, estabelecendo uma fricção entre culturas, reconfigurando formas de produção, difusão e significação textuais. Este artigo analisa elementos multimodais que associam texto literário a outros modos de linguagem, tendo por objeto a releitura em linguagem mangá do romance de Flaubert, *Madame Bovary*, de Yumiko Igarashi. Nessa versão, a autora cria um elo na corrente da troca verbal (BAKHTIN, 1984) via um novo produto midiático multimodal. Esse produto “tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia”, no caso, um romance do século XIX através de “estratégias de constituição de sentido.” Por um processo de aclimação e de relocalização (FRAISSE, 2012), essa personagem emblemática é reinventada relançando o diálogo entre culturas.

PALAVRAS-CHAVE: Madame Bovary. Mangá. Produtos midiáticos. Multimodalidade.

Considerações iniciais

Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar. (ECO, 2002, p. 37).

Nas últimas décadas, a palavra literária verbal tem sido ressignificada em diversas formas artísticas. Para além das apropriações tradicionais pela música, cinema, teatro etc., a literatura vê agora, na transformação das tecnologias da informação, o surgimento de novas dinâmicas de uso de sua linguagem. Novas configurações midiáticas impulsionam a literatura através de processos intermidiais para além de fronteiras tradicionais, estabelecendo uma fricção entre diferentes

* UNIFESP - Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Departamento de Letras. Guarulhos - SP - Brasil. 07252-312 - alramazzina@uol.com.br

culturas e artes por meio da reconfiguração de formas de produção, difusão e significação textuais. Esse contexto demanda novas formas de investigação e reflexão, como sugere Méchoulan (2003, p. 18-19, tradução nossa)¹, para quem “[p]ensar a situação [da reinterpretação] como uma prega no tempo na qual dispositivos sensíveis e disposições inteligíveis se fundem é justamente aquilo de que a intermedialidade deveria se ocupar.”

Esse movimento de retomar textos verbais e transformá-los em outra mídia reflete, também, o que Genette (2010) chama de hipertextualidade. Segundo o autor,

[a] arte de “fazer o novo com o velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos do que os produtos “fabricados”: uma função nova se superpõe e se mistura com uma estrutura antiga, e a dissonância entre esses dois elementos co-presentes dá sabor ao conjunto. (GENETTE, 2010, p. 144).

Essa retomada pode ser verificada por diferentes ressignificações de um mesmo tema que conferem ao texto primeiro mais “sabor”. Através de processos midiáticos como a intermediação, a remediação e a transmediação, entre outros, textos verbais encontram em outras linguagens novas formas e novos significados. Nesse contexto de relações entre mídias, emissor e receptor têm papel ativo e fundamental. Nas palavras de Claude Paul (2015),

[...] o fenômeno intermedial é um fenômeno profundamente cultural e isso, em dois níveis: no nível do emissor, do artista que vai usar diferentes mídias mas também no nível do receptor, do espectador ou do observador que ‘vai ao encontro’ de uma obra com seu próprio horizonte de expectativa, suas próprias categorias midiáticas e sensoriais e suas próprias tradições artísticas (PAUL; WERTH, 2015, p. 17, tradução nossa)².

¹ No original: “*Penser la situation comme un pli du temps dans lequel dispositifs sensibles et dispositions intelligibles sont contractés est justement ce que l’intermédialité devrait prendre en charge.*” (MÉCHOULAN, 2003, p. 18-19).

² No original: “[...] *le phénomène intermédial est un phénomène profondément culturel et ce, à deux niveaux : au niveau de l’émetteur, de l’artiste qui va user de différents média, mais aussi au niveau du récepteur, du spectateur ou de l’observateur qui ‘va à la rencontre’ d’une œuvre avec son propre horizon d’attente, ses propres catégories médiales et sensorielles et ses propres traditions artistiques.*” (PAUL, 2015, p. 17).

Nesse novo contexto midiático, gêneros ditos **tradicionais** se renovam e se tornam objeto de processos de resignificação a partir de uma releitura midiática composta de misturas multimodais. Diferentemente da comunicação escrita, as novas mídias multimodais se mostram carregadas de variados modos extralinguísticos que instrumentam o receptor em seu percurso de interpretação. Esse receptor, segundo Eco (2002), terá papel ativo para recriar o sentido do texto: “[...] um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa.” (ECO, 2002, p. 37).

Este artigo examina uma instância dessa retomada por meio da análise da releitura em linguagem mangá de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (1857). Busca-se refletir sobre a criatividade midiática que associa texto e produtos modais a partir de uma nova mídia criando um produto multimodal. Para isso, discute-se a releitura em linguagem mangá realizada por Yumiko Igarashi (2013). Examina-se, de modo particular, a criatividade linguageira que associa imagem à escrita em uma nova mídia e dá, mais uma vez, a palavra a Emma. O romance de Flaubert mostra-se “múltiplo e híbrido” (FRAISSE, 2012) no momento em que é objeto de reconfiguração nessa nova linguagem. Por um processo de “aclimação e realocação” (FRAISSE, 2012), esta personagem emblemática é reencarnada e reinventada com uma nova voz, relançando o diálogo entre diferentes culturas. O texto de Flaubert passa por um processo hipertextual (GENETTE, 2010) e toma um novo frescor na mídia mangá.

Com a palavra, madame Bovary

A voz de Emma se fez ouvir pela primeira vez através de uma mídia muito popular à época de seu lançamento: o jornal diário – no caso, *La Revue de Paris*. Sob o formato de novela, o romance foi pré-lançado em outubro de 1856 com vários cortes e modificações por “prudência” (MALLET, 2014, p. 43); depois, foi publicado em formato completo, ainda com os cortes da edição pré-original em abril de 1857, pela editora *Michel Lévy frères*. Apenas em 1873 é publicada a “edição definitiva”, em sua integralidade, conforme escrita por Flaubert (MALLET, 2014, p. 44).

O romance causou grande ruído e custou ao autor um processo que o acusava sobretudo de apresentar “quadros lascivos” e de ter um estilo “impessoal” que deixava o leitor sem entender o que ele “pensa, aprova ou desaprova do

comportamento de seus personagens” (MALLET, 2014, p. 46, tradução nossa)³. Não identificar o que o autor imputava a suas personagens era questão importante para a época porque, em um Segundo Império que se queria restaurador de certos costumes, acreditava-se que o escritor era formador de opinião.

Segundo Rey (1990), a aventura de Emma tem origem em uma história verdadeira da esposa infiel (de um oficial de saúde) que se suicidou na Normandia (REY, 1990, p. 6). Apesar de a origem do romance ser um fato verídico, é possível identificar na obra ficcional uma narrativa que amplia o tema para muito além do anedótico de uma simples notícia cotidiana. Flaubert cria um mundo em que Emma transita entre tédio, mentiras e traição. A força do texto vem da complexidade psicológica com que Emma responde a esse quadro de elementos em tensão. Essa riqueza atormentada da vida interior da personagem faria de Emma um símbolo de angústias humanas muito mais profundas do que as de uma esposa “pequeno burguesa”. O autor, em que pesem todas as acusações de impessoalidade e luxúria imputadas a seu romance, teria confidenciado a Amélie Bosquet: “*Madame Bovary, c’est moi. – D’après moi*” (REY, 1990, p. 7).

Apesar de todo ruído causado – ou, talvez mesmo, em parte por causa dele -, o romance conheceu um enorme sucesso desde sua primeira publicação. Quando Flaubert escreveu seu romance de costumes, o público francês estava cansado do romantismo e se mostrava atraído por temas mais “realistas”. Esses temas eram desenvolvidos, primeiro, através da mídia escrita, o jornal diário, para, em seguida, serem publicados em formato de romance. Era por meio dessas mídias que o público ouvia as diferentes vozes das personagens. O autor criou então sua maneira de impor uma nova realidade: através da voz de uma mulher comum do século XIX, Flaubert desvela o tédio de toda uma geração em relação à vida cotidiana.

Logo no início do romance, Flaubert apresenta outra “*Madame Bovary*” quando insere a personagem da mãe de Charles, futuro marido de Emma, em sua narrativa. Essa primeira aparição pode levar o leitor a imaginar que será ela a heroína e personagem título do romance. Contudo, quando Emma Rouault é introduzida (na segunda metade do segundo capítulo), não há a menor dúvida de que ela será a *Madame Bovary* do título do romance. Segundo Mallet (2014, p. 49-50, tradução nossa): “Fisicamente, Emma é uma mulher sedutora, nervosamente frágil e de temperamento sonhador. Sua beleza perturba

³ No original: “[...] son style impersonnel fait que le lecteur ne sait jamais ce qu’il pense, approuve ou désapprouve du comportement de ses personnages.” (MALLET, 2014, p. 46).

os homens [...] Sua beleza será em definitivo uma armadilha, tanto para os outros como para ela.”⁴

Já Rey (1990), enxerga a beleza de Emma de outro modo

A beleza de Emma se sobressai mais, em definitivo, do olhar de seu marido do que do de seus amantes, que a reduzem ao estereótipo da “amante”. Essa perspectiva é suficiente para significar uma das verdades morais do romance: apenas Charles ama Emma de verdade (REY, 1990, p. 9, tradução nossa)⁵.

O fato é que a beleza de Emma acaba sendo um tema importante para a narrativa e ajuda a constituir a figura dessa mulher, objeto do desejo alheio mas eternamente insatisfeita pelos limites à vivência de seus próprios desejos. Tão poderosa é a descrição de Flaubert desse estado de angústia psicológica que, após seu romance, surge uma nova palavra para designar esse sentimento: *bovarysme*.

Dividido em três partes, o romance também divide em etapas a relação de Emma com três homens: em primeiro lugar Charles, seu marido; depois, Rodolphe, um aristocrata cínico e, finalmente, Léon, um jovem sonhador. Flaubert desenha uma mulher que não se sente bem interiormente e que está constantemente em busca de sonhos que talvez nem ela mesma saiba quais são. Por isso, ao final, não há outra saída para Emma além da morte. Mallet (2014) acredita que

Emma morre por ter acreditado em seus sonhos. Seu suicídio assina o fim de suas ilusões: as de ter embelezado a paixão amorosa; e as de ter imaginado que ela podia ser ela mesma, e não mais somente “madame Bovary” (MALLET, 2014, p. 54, tradução nossa)⁶.

A voz de Emma, que tanto ruído causou no lançamento do romance, abre caminho para uma voz feminina que denuncia à sociedade os infortúnios

⁴ No original: “Physiquement, Emma est une femme séduisante, nerveusement fragile et de tempérament rêveur. Sa beauté trouble les hommes [...] Sa beauté sera en définitive un piège, pour les autres comme pour elle.” (MALLET, 2014, p. 49-50).

⁵ No original: “La beauté d’Emma ressort mieux, en définitive, du regard de son mari que de celui de ses amants, qui la réduisent au stéréotype de la ‘maîtresse’. Cette perspective suffit à signifier l’une des vérités morales du roman : seul, Charles aime véritablement Emma.” (REY, 1990, p. 9).

⁶ No original: “Emma meurt d’avoir trop cru en ses rêves. Son suicide signe la fin de ses illusions : celles d’avoir enjolivé la passion amoureuse ; et celles d’avoir imaginé qu’elle pouvait être elle-même, et non plus seulement ‘madame Bovary’.” (MALLET, 2014, p. 54).

e inseguranças de uma jovem no século XIX. Neste processo, ela denuncia estruturas mais profundas e mais poderosas de banalização da vida humana que teriam longo curso no Ocidente. Essa voz ecoa ainda hoje e várias personagens de romances posteriores são tomadas por esse bovarismo identificado na personagem.

Mangá, a HQ japonesa

Essa mesma Emma que se mostrou frágil, sonhadora e eternamente insatisfeita no século XIX, volta à cena, no século XXI, em uma mídia radicalmente diferente daquela utilizada por Flaubert: a HQ mangá. Essa HQ oriental, traz consigo marcas diversas daquela de suas similares no Ocidente e ressignifica histórias a partir de novas perspectivas expressivas.

Atualmente, a HQ japonesa, com suas páginas em preto e branco e papel mais simples, tem forte presença no mercado ocidental. Seus leitores e seguidores fora do Japão não se perguntam se ela faz ou não parte de outra cultura, nem parecem se preocupar muito com sua origem. Compreender essa origem, entretanto, importa quando se deseja entender melhor o funcionamento dessa forma de narrativa.

“Mangá”, o termo utilizado para nomear essa mídia, encontra sua origem no significado da palavra em japonês, “desenho grotesco” (CANIVET-FOVEZ, 2014, p. 17). Segundo o autor, a história do mangá inscreve-se naquela do Japão:

Originário do século XI e inspirando criadores do XXI, o mangá tem mil anos de história e de evolução que o transformam em um verdadeiro patrimônio cultural nipônico. Representa o fruto de um tipo de transição entre uma arte tradicional e a arte contemporânea japonesa, ambos reflexos das preocupações de seus tempos. Sua influência se estende além do Japão também em outros campos: a arte, o cinema, a fotografia, a publicidade... e, de certa maneira, a criação em geral (CANIVET-FOVEZ, 2014, p.11-12, tradução nossa)⁷.

Entre as diversas características que distinguem a HQ mangá da HQ ocidental, talvez a que mais se destaque é o modo como organiza o sentido da

⁷ No original: “*Originnaire du XI^e siècle et inspirant des créateurs du XXI^e, le manga a mille ans d'histoire et d'évolution qui font de lui un véritable patrimoine culturel nippon. Il est le fruit d'une sorte de transition entre un art traditionnel et l'art contemporain japonais, tous deux reflets de préoccupations de leur temps. Son influence s'étend hors du Japon ainsi qu'aux autres domaines : l'art, le cinéma, la photographie, la publicité... et pour ainsi dire la création en général.*” (CANIVET-FOVEZ, 2014, p.11-12).

leitura: ela se dá da direita para a esquerda, e não da esquerda para a direita, como é habitual no Ocidente. Segundo Groensteen (1996), o público japonês é

[c]apaz, dependendo das circunstâncias, de ler indiferentemente da direita para a esquerda, da esquerda para a direita, de cima para baixo e de baixo para cima, performance que reflete singulares faculdades de adaptação e de assimilação (GROENSTEEN, 1996, p. 6, tradução nossa)⁸.

Esta capacidade de leitura amplia muito o campo de entendimento do público oriental da sequência nesta mídia. Para um leitor ocidental, essa habilidade de variar o sentido espacial da leitura não está dada. Por isso, ao iniciar uma leitura mangá, ele tem a impressão de estar começando pelo final. Esse sentimento é fruto também do sentido da leitura do mangá,

No sistema ocidental, a leitura das páginas de texto e de quadrinhos vai da esquerda para a direita, enquanto a virada das páginas lidas se faz da direita para a esquerda [...] Nos mangás japoneses [...] a leitura diverge da ocidental, a começar da abertura da revista ou do livro, que se faz da esquerda para direita, o dorso do lado direito. (CAGNIN, 2015, p. 69).

Decorrente disso, em geral, as edições de HQ mangá traduzidas ou feitas para o Ocidente, alertam seus leitores por onde devem começar a leitura. Outra característica marcante é a de que a maioria das HQ mangás apresenta sua composição em preto e branco, com exceção da capa. O papel, em geral, é de qualidade inferior, tipo reciclável.

No que concerne a narrativa, segundo Sigal (2007), o mangá apresenta uma “frequente variação de ponto de vista”, fazendo o leitor se perguntar, a cada vinheta, o que “o autor quer mostrar e quem está com a palavra.” Ainda segundo Sigal, “[...] o leitor novato pode às vezes ficar desorientado.” (SIGAL, 2007, p.16, tradução nossa)⁹. Essas características midiáticas parecem ecoar, curiosamente, as acusações a Flaubert de que a narrativa de *Madame Bovary* era impessoal, deixando o leitor sem saber a verdadeira intenção do autor.

⁸ No original: “[...] il est capable, suivant les circonstances, de lire indifféremment de droite à gauche, de gauche à droite, de haut en bas et de bas en haut, performance qui reflète de singulières facultés d'adaptation et d'assimilation.” (GROENSTEEN, 1996, p. 6).

⁹ No original: “La narration japonaise se caractérise par une fréquente variation du point de vue.” “[...] ce que l'auteur veut montrer et qui prend la parole.” “Le lecteur néophyte peut donc être parfois dérouté.” (SIGAL, 2007, p. 16).

Ainda em relação ao mangá, importa notar um outro campo de diferenciação em relação às HQ ocidentais: o repertório simbólico. A HQ mangá apresenta uma simbologia gráfica que orienta o leitor a partir de símbolos que aparecem sobre as personagens e o cenário. Ela ativa sentidos partilhados pela comunidade de leitores mangá e, como se verá nas secções seguintes, ampliam os jogos de significação que se estabelecem entre texto, estratégias de quadrinização e imagem.

Uma nova versão de Emma

Para discutir a lógica dos quadrinhos japoneses e explorar as diferentes possibilidades de uma adaptação literária por processos intermediais, elege-se aqui o mangá *Madame Bovary* (IGARASHI, 2013).

Yumiko Igarashi (26/08/1950) é a mangaká que participou do nascimento e do desenvolvimento da HQ mangá de stilo *shôjo*¹⁰, a HQ japonesa para moças. Ela é conhecida pelas histórias de *Candy*, publicadas nos anos 1970, e apontada como obra maior que influenciou fortemente este estilo, mesmo décadas mais tarde. No que diz respeito a esse tipo de HQ mangá, o *shôjo*, Groensteen (1996, p. 31-32, tradução nossa) afirma que

[s]e engana quem acredita que por ser romântica, a HQ feminina joga necessariamente um véu pudico sobre as realidades do sexo. Bem ao contrário, a perda da virgindade é uma questão que ocupa e inquieta a maioria das jovens heroínas. A homossexualidade masculina também é representada com frequência nos *shôjo* mangás, também o incesto, enquanto as histórias para mulheres adultas se interessam mais pelo adultério e pelos amores triangulares. Apenas o tratamento desses temas opõe o mangá feminino ao masculino; aqui a sexualidade é pintada de maneira menos brutal, mais metafórica, mais alusiva¹¹.

¹⁰ No glossário de *Grapholexique du Manga*, Sigal define *Shôjo mangá* como uma HQ para moças, isto é, centrada na expressão dos sentimentos (SIGAL, 2007, p. 156, tradução nossa).

¹¹ No original: "On aurait tort de croire que, pour être romantique, la BD féminine jette nécessairement un voile pudique sur les réalités du sexe. Tout au contraire, la perte de virginité est une question qui occupe et inquiète la plupart des jeunes héroïnes. L'homosexualité masculine aussi est souvent représentée dans les *shôjo* mangas, de même que l'inceste, tandis que les histoires pour femmes adultes s'intéressent d'avantage à l'adultère et aux amours triangulaires. Seul le traitement de ces sujets oppose le manga féminin au masculin : ici, la sexualité est peinte de façon moins brutale, plus métaphorique, plus allusive." (GROENSTEEN, 1996, p. 31-32).

As temáticas tradicionais da HQ feminina, que discutem, por exemplo, adultério e relações triangulares, parecem especialmente aptas para tratar do tema do romance de Flaubert. Por essa razão, é importante sublinhar que a influência do mangá *shôjo* e de suas características midiáticas no trabalho da autora será relevante para o argumento aqui proposto. Essas conexões serão exploradas à medida em que as imagens forem analisadas.

Em 1997, a pedido de um editor, Igarashi adapta, em linguagem *Josei*¹² (tipo de HQ mangá voltada para o público feminino adulto, derivado do amadurecimento do *shôjo*), o romance *Madame Bovary*. A escolha, pelo editor, de um romance famoso como objeto a ser adaptado não foi acidental, mas respondia a uma importante modificação no perfil do público leitor.

Segundo Bouissou (2017), em seu artigo *Le manga en douze questions*, depois do apogeu do mangá no Japão, em 1994, as publicações caíram quase pela metade, por diversos fatores, como a baixa natalidade, o aumento da população idosa, e a preferência dos jovens pelos vídeos games. Com uma clientela menor, os editores buscaram em adaptações de textos literários consagrados uma estratégia para atingir uma nova fatia do mercado (BOUISSOU, 2017).

A edição aqui discutida foi traduzida para o francês por Odilon Grevet e publicada na França, juntamente com o romance, em sua integralidade, em edição de luxo, pelas edições Isan Manga em 21 março de 2013.

As marcas dos traços de Igarashi são perceptíveis logo na capa¹³. Se compararmos Emma com a personagem mais famosa desenhada pela autora, Candy¹⁴, podemos encontrar algumas semelhanças como, por exemplo, os cabelos e traços ocidentais.

A capa colorida dá algumas pistas de quem é a heroína: ainda que Flaubert, em seu romance, tenha indicado que Emma “tinha uma bonita cabeleira negra” (FLAUBERT, 2011, p. 461), Igarashi decide por apresentar uma mulher ocidental loira, com longos cachos caindo por sobre os ombros. Sua roupa lembra os trajes do século XIX. Flores – que são símbolo de pureza na linguagem HQ mangá – formam uma tiara em seus cabelos. Já na capa é possível notar o olhar de Emma perdido, distante...

¹² Destinado a um leitorado feminino adulto com intrigas mais complexas que as do *Shôjo*. Como temas centrais pode-se observar relações amorosas, sedução e relações sexuais além de celibato, trabalho, parceiro ideal, casamento. Confira Josei (2020).

¹³ Imagem disponível em Isan-manga (2020a).

¹⁴ Confira personagem Candy (2020).

Ao confrontarmos o desenvolvimento da história nas duas mídias, é possível notar o modo como cada autor estrutura de forma diferente sua obra: o romance de Flaubert é dividido em três partes, sem títulos e com subdivisões de tamanhos diferentes (9/15/11 capítulos, respectivamente), não oferecendo nenhuma pista para seu leitor sobre o conteúdo que será tratado. Na releitura HQ mangá, entretanto, Igarashi orienta a leitura ao dividir a obra em 4 capítulos, com títulos (1. O casamento de Emma; 2. Nova terra, novo romance; 3. Ligação; 4. Amor e afogamento), seguidos de um posfácio. As divisões claras e os títulos orientam as expectativas do leitor da HQ mangá.

Além disso, na obra de Igarashi, logo depois do sumário com subdivisões, um guia visual, com o desenho de algumas personagens que farão parte da intriga, é apresentado: *Lheureux* e *Léon* estão à esquerda de Emma, *Rodolphe* e *Charles* à sua direita. Groensteen (1996) afirma que a dimensão visual na HQ mangá é privilegiada em detrimento do texto escrito, característica que a torna bem menos “literária” que a HQ ocidental (GROENSTEEN, 1996, p. 42). Igarashi indica aqui apenas aqueles que circundam as tormentas de Emma e que serão imprescindíveis para o desenrolar da construção de seu tédio crônico. Nesse momento, ela descarta todos os personagens que não fazem parte da intriga principal, adicionando, assim, mais uma instância de orientação da leitura.

Nesse guia, Emma encontra-se visualmente em destaque, posicionada entre os quatro homens que compõem seu universo de tédio e tormentas. Abaixo de cada figura, uma legenda: da esquerda para a direita, pode-se ler:

Lheureux: mercador ambulante e também agiota calculista que não hesita em destruir a vida das pessoas; *Léon*: ajudante de notário, introvertido, seu amor platônico por Emma tomará uma outra forma no momento de seu reencontro; *Emma*: a heroína dessa história. Cansada de sua vida conjugal sem interesse, aspira a mais romance; *Rodolphe*: o amante de Emma. Fidalgo vertido na poesia e nas artes, cobiça os favores de Emma; *Charles*: médico casado com Emma. Gentil e devotado, ignora completamente os tormentos de sua esposa. (IGARASHI, 2003, n.p., tradução nossa)¹⁵.

¹⁵ No original: “*Lheureux* : Marchand ambulant, c'est aussi un usurier calculateur qui n'hésite pas à détruire la vie d'autrui ; *Léon* : Clerc de notaire. Jeune homme introverti, son amour platonique avec Emma prendra une tout autre forme lors de leurs retrouvailles ; *Emma* : L'héroïne de cette histoire. Fatiguée de sa vie maritale sans intérêt, elle aspire à plus de roman ; *Rodolphe* : L'amant d'Emma. Gentilhomme versé dans la poésie et les arts, il convoite les faveurs d'Emma ; *Charles* : Médecin marié à Emma. Gentil et dévoué, il reste totalement ignorant des tourments de sa femme.” (IGARASHI, 2003, n.p.).

Ainda que o sumário indique que a história começa no capítulo 1, página 12, o mangá apresenta ainda uma introdução composta de duas páginas simples e uma página dupla que antecedem o primeiro capítulo e preparam o leitor para a sequência da narrativa. Já nessa introdução é possível verificar a simbologia gráfica típica dos quadrinhos japoneses: ela orienta o leitor a partir de símbolos que aparecem sobre as personagens.

Na 1ª página, pode-se ver Emma sentada, olhando pela janela¹⁶: seu olhar é distante, e ela tem nas mãos um romance não identificado. Duas frases completam a imagem: “Que cotidiano comum. Todo dia é de um tédio... O casamento é bem diferente do que li a respeito.” (IGARASHI, 2013, n.p., tradução nossa)¹⁷. Essa primeira imagem revela o modo pelo qual a autora usa livremente a página para sua composição imagística, valendo-se daquilo que Groensteen (2011) chama de **efeito pódio**. A personagem domina toda a página o que, ainda segundo Groensteen (GROENSTEEN, 2011, p. 61, tradução nossa), “[p]ermite à leitora apreciar todos os detalhes da roupa refinada, de ontem ou de hoje, proposta para sua cobiça: a heroína, provisoriamente subtraída do desenvolvimento da intriga [...] tornou-se manequim.”¹⁸.

O cenário à volta de Emma mostra uma janela aberta para um jardim; cortinas transparentes a emolduram, um ambiente romântico próprio do século XIX compõe a cena. Groensteen indica ainda que o **efeito pódio** apresenta, “[...] algumas vezes, o recurso a elementos decorativos, de uma suposta beleza romântica [...] que envolvem uma imagem, até a página inteira.” (GROENSTEEN, 2011, p. 62, tradução nossa)¹⁹.

Esse tipo de distribuição de imagem na página mostra-se frequente no tipo de HQ mangá pelo qual sua autora é reconhecida (*shôjo*). Pode-se verificar, nessa imagem de Emma, a característica do mangá *shôjo* indicada por Groensteen de “[...] predileção pelos *close-ups*, uma concentração nos rostos e nos olhares.” (GROENSTEEN, 2011, p. 62, tradução nossa)²⁰. Aqui, o olhar distante e

¹⁶ Confira Isan-Manga (2020b).

¹⁷ No original: “*Quel quotidien ordinaire, chaque jour est d'un ennui... Le mariage est bien différent de ce que j'en avais lu.*” (IGARASHI, 2013, n.p.).

¹⁸ No original: “[...] permettre à la lectrice d'apprécier tous les détails du costume raffiné, d'hier ou d'aujourd'hui, proposé à sa convoitise: l'héroïne, provisoirement soustraite à la marche de l'intrigue [...] est devenue mannequin.” (GROENSTEEN, 2011, p. 61). Groensteen se refere aqui ao manga *shôjo* e por isso sempre fala do público leitor no feminino, leitora.

¹⁹ No original: “[...] quelquefois, le recours à des éléments décoratifs, d'une joliesse supposée romantique [...] qui enveloppent une image, voire la page entière.” (GROENSTEEN, 2011, p. 62).

²⁰ No original: “[...] une prédilection pour les gros plans, une concentration sur les visages et sur les regards.” (GROENSTEEN, 2011, p. 62).

entediado é marcante. Igarashi transmite, pela expressão no rosto de Emma, uma mensagem ao leitor: ele deve “[...] decifrar – eventualmente ajudado por um monólogo interior – a crônica das paixões que devastam seu coração e sua alma.” (GROENSTEEN, 2011, p. 62, tradução nossa)²¹.

Ao virar a página, o leitor encontra uma página dupla com o rosto de Emma focalizado, no centro, e seu olhar agora assustado²². Emma está no centro e em volta podem-se ver três personagens identificadas pela legenda: à esquerda a frase “Léon! Léon! Dê-me seu amor!” No alto, à direita, “Charles... não me aprisione nesse mundo sem interesse.” E embaixo, à direita: “Rodolphe... mostre-me o fervor que anima sua paixão!” (IGARASHI, 2013, n.p., tradução nossa)²³.

Essa névoa é o indicativo para que o leitor compreenda, através desse símbolo gráfico, que Emma está sozinha, e [a névoa] indica que ela está mergulhada em suas lembranças.

A introdução se completa com uma página simples, em que Emma está ao centro e as legendas dizem: “Charles... você que tinha jurado me amar, murmure para mim palavras doces, me ame com seus poemas... Antes que esse tédio me deixe louca...” (IGARASHI, 2013, n.p., tradução nossa)²⁴. Nessa passagem, as manchas são diferentes, e se compõem de linhas verticais que dão à página um ar de mistério.

A evolução da narrativa gráfica da angústia interior da personagem - que na primeira página aparece contemplando a janela, com olhar distante, na página dupla aparece mergulhada em seus pensamentos e o olhar assustado -, agora avança para uma Emma sob traços verticais, despenteada, com o olhar vazio.

Ainda segundo Sigal, no mangá

[a] personagem [despenteada] está abalada pelo que viu ou ouviu [...] Às vezes, a personagem está também descomposta e sua roupa lhe cai dos ombros... [...] a personagem despenteada é incapaz de falar, incrédula e perturbada, quase

²¹ No original: “[...] déchiffrer – éventuellement aidée en cela par un monologue intérieur – la chronique des passions qui dévastent son cœur et son âme.” (GROENSTEEN, 2011, p. 62).

²² Confirma Isan-Manga (2020c).

²³ No original: “Léon ! Léon ! Donne-moi ton amour !” “Charles... ne m'enferme pas dans ce monde sans intérêt.” “Rodolphe... montre-moi la ferveur qui anime ta passion.” (IGARASHI, 2013, n.p.).

²⁴ No original: “Charles... toi qui avais juré m'aimer, murmure-moi des mots doux, aime-moi avec tes poèmes... Avant que cet ennui me rende folle...” (IGARASHI, 2013, n.p.).

desesperada, frente a um acontecimento que ela julga ridículo ou compassivo (SIGAL, 2007, p. 49, tradução nossa)²⁵.

Essa descrição de Sigal ajusta-se perfeitamente à imagem de Emma agora apresentada. Ainda no mesmo desenho, e no que diz respeito ao olhar vazio de Emma – representado por olhos totalmente brancos, sem pupila –, podemos recorrer novamente a Sigal que assinala que

Um olhar vazio assinala que a comunicação foi interrompida, que a personagem não é mais ela mesmo, possuída por um sentimento extremo que a deixa completamente alucinada, por um breve instante ou por muito tempo. [...] O olhar vazio não tem pupila: o olho é totalmente branco, às vezes cinza em alguns autores. Ele tem um significado forte e o mangaká deve utilizá-lo com bastante discernimento. Para significar que uma personagem age pontualmente sob a influência de uma pulsão tão súbita quanto irresistível, sem controle sobre si mesma, basta desenhar o olho vazio em apenas uma vinheta (SIGAL, 2007, p. 105-106, tradução nossa)²⁶.

As quatro páginas que compõem essa introdução do mangá antecipam, assim, todos os elementos que serão essenciais para o desenrolar dessa narrativa: Emma está distante, dividida pela relação dos homens que a circundam, desconectada da realidade, sem saber como agir.

Esta introdução presta-se como exemplo desse novo universo midiático, aqui representado pela HQ mangá, que oferece possibilidades de expandir a narrativa da mídia fonte. A partir dessa nova rede narrativa, os desenhos e o enquadramento da linguagem HQ mangá focalizam prioritariamente a angústia de Emma, e não a ação narrativa, reconfigurando e renovando, assim, o texto primeiro.

²⁵ No original: "*Le personnage est décontenancé par ce qu'il voit ou ce qu'il entend. [...] Parfois le personnage est également débraillé et son vêtement lui tombe les épaules... [...] Le personnage décoiffé est incapable de parler, incrédule et décontenancé, voire quasi-désespéré, devant un événement qu'il juge ridicule ou pitoyable.*" (SIGAL, 2007, p. 49).

²⁶ No original: "*Un œil vide signale donc que la communication est interrompue, que le personnage n'est plus lui-même, possédé par un sentiment extrême qui le rend complètement forcené, pour un bref instant ou pour longtemps. [...] L'œil vide n'a pas de pupille : l'œil est totalement blanc, parfois gris chez certains auteurs. Il a donc une signification forte et le mangaka ne doit l'utiliser qu'à bon escient. Pour signifier qu'un personnage agit ponctuellement sous l'influence d'une pulsion aussi subite qu'irrésistible, sans contrôle de lui-même, il ne faudra le dessiner l'œil vide que dans une seule case.*" (SIGAL, 2007, p. 105-106).

Imagem e expansão de sentido

A adaptação para uma nova mídia de um texto literário tem, entre várias possibilidades, a de buscar na polissemia do texto primeiro novos elementos para expandir seu significado. Como indicado acima, as ilustrações da mídia mangá habitualmente repetem símbolos e desenhos; os mangakás que produzem essas imagens devem fazê-lo apenas reproduzindo o modelo estabelecido sem variações idiossincráticas.

Nesta secção, são tomados dois exemplos que mostram como a mídia mangá se vale do poder da polissemia literária para construir novas formas de expressão, a partir das características já indicadas da mídia fonte. Além disso, a marca de impessoalidade imputada ao romance de Flaubert encontra em desenhos sem grande refinamento artístico o modo ideal de expressar uma neutralidade em relação à mensagem do autor.

Apresentam-se a seguir considerações sobre uma imagem que não se limita a expandir a narrativa mas cria no universo midiático mangá um novo produto: a cena recria o final da 1ª parte do romance.

Após ter se casado com Charles, Emma descobre que a realidade do casamento não corresponde ao que ela esperava: ela havia sonhado com o amor descrito pelos românticos mas a realidade se revelou de forma bem diferente. Após ter participado de um baile no castelo do marquês *d'Andervilliers*, Emma refugia-se em sua lembrança daquela noite e idealiza, repetidamente, uma vida mais sofisticada. Ela sonha com Paris, lê autores da moda (Walter Scott, Balzac, Georges Sand, Eugène Süe etc.) e assina revistas mundanas. Ela fica entediada e deprimida quando compara seus fantasmas à realidade monótona da vida do vilarejo; finalmente, sua apatia a deixa doente. Charles decide a mudança para outro vilarejo com esperança de melhorar a saúde da esposa. A primeira parte do romance termina assim:

Um dia em que, prevendo a mudança, ela arrumava uma gaveta, espetou o dedo em alguma coisa. Era um arame de seu buquê de casamento. Os botões de flores de laranjeira estavam amarelos de poeira e as fitas de cetim, com borda de prata, estavam desfiando nas beiradas. Ela o atirou ao fogo. Inflamou-se mais depressa do que palha seca. Depois ficou como uma moita vermelha sobre as cinzas, que se corroía lentamente. Ela o olhou queimar-se. As pequenas bagas de papelão estalavam, os fios de latão se torciam, o galão se derretia; e as corolas de papel, endurecidas, balançavam-se ao longo da chapa

como borboletas negras, enfim voando pela chaminé. Quando partiram de Tostes, no mês de março, a senhora Bovary estava grávida. (FLAUBERT, 2016, p. 152).

Na HQ mangá, após uma sequência de páginas que mostram o casamento de Emma, a vida ordinária que leva com seu marido e a passagem do baile, uma página inteira é introduzida fazendo alusão ao desespero de Emma e ao buquê de casamento se desmanchando sob o fogo. Groensteen (1996) aponta que uma das características da HQ mangá é a habilidade de “dilatar um momento da narrativa”, o que orienta o leitor a “[...] tirar totalmente partido do potencial narrativo visual de cada cena.” (GROENSTEEN, 1996, p. 43, tradução nossa)²⁷.

Na obra de Igarashi, um desenho estilizado de flores e folhas ocupa toda a página e duas frases explicam o sentimento de Emma:

Ah! Não aguento mais! Por que Charles fica nesse lugar? Por que não toma nenhuma iniciativa?” Se isso continuar, não serei nada além de uma flor murcha, tomando pó, condenada a ser enterrada no meio do nada. (IGARASHI, 2013, p. 57, tradução nossa)²⁸.

Além de todo o grafo-léxico que ajuda a compreender a intenção das imagens da HQ mangá associadas ao texto, é possível ainda reconhecer, na adaptação de Igarashi, sua criatividade em ressignificar a história de Emma, criando imagens que ultrapassam a expectativa grafo-léxica e conferem sentido a partir da polissemia do texto literário adaptado ao tipo de HQ mangá que a autora tão bem domina.

A página, por si só, já é impactante pela beleza dos traços que compõem o cenário. Além da composição estética, é preciso lembrar que esse desenho faz parte de um modelo de leitura da cultura mangá. Segundo Groensteen (2011), o tipo de criação do mangá que utiliza a imagem ocupando toda a página, constitui um dos “processos de destaque, de acentuação de um momento forte da ação,

²⁷ No original: “*Caractéristique des mangas apparaît cette faculté de dilater (ou, à l'inverse, de contracter à l'extrême) un moment du récit. [...] Certains [...] on profité durablement de cette leçon, qui consiste à tirer pleinement parti du potentiel narratif visuel de chaque scène.*” (GROENSTEEN, 1996, p. 43).

²⁸ No original: “*Ah ! Je n'en peux plus ! Pourquoi Charles reste-t-il dans cet endroit ? Pourquoi ne prend-il aucune initiative ? Si cela continue, je ne serai qu'une fleur fanée, prenant la poussière condamnée à être enterrée au milieu de nulle part.*” (IGARASHI, 2013, p. 57).

por exemplo, de uma reviravolta, um movimento rápido, um desencadeamento de violência” (GROENSTEEN, 2011, p. 63, tradução nossa)²⁹.

À primeira vista, pode-se ver na imagem os “botões de flores” e as “fitas de cetim” como se estivessem “desfiando nas beiradas”. Ainda é possível vislumbrar, na parte superior do desenho, as labaredas da fogueira que inflamaram rapidamente o buquê de Emma e que produziram a ilusão de “borboletas negras voando pela chaminé”.

Ao olhar com mais vagar, entretanto, o leitor atento e consciente das variações de sentido da leitura japonesa pode descobrir, escondida atrás dessa imagem de flores, fitas, fogo e borboletas, uma Emma se desmanchando, como as flores que se desmancharam de seu buquê. Ao virar o desenho de ponta-cabeça, Emma revela-se ao leitor. Segundo Bouissou (2017, p. 97, tradução nossa), “O mangá usa o desenho para ‘fazer ver’ as emoções ao invés de fazer falar os balões para ‘fazer experimentar’ o movimento mais do que fixar e mesmo para ‘fazer sonoplastia’ da cena [...] o mangá não se lê, ele se apreende.”³⁰

Essa expectativa de intervenção do leitor para apreender o sentido da imagem reflete o que Eco (2002) chama de “não-dito” em um texto. Para o autor, o “não-dito” presente em um texto (uma mídia)

[s]ignifica não manifestado em superfície, a nível de expressão: mas é justamente este não-dito que tem que ser atualizado a nível de atualização de conteúdo. E para este propósito um texto, de uma forma ainda mais decisiva do que qualquer outra mensagem, requer movimentos corporativos, conscientes e ativos da parte do leitor. (ECO, 2002, p. 36).

O leitor/receptor, nesse movimento corporativo, constrói um campo imagético complexo. A essas primeiras percepções, soma-se que a página que representa Emma se desmanchando não traz um enquadramento indicando o limite da representação, isto é, não há uma separação do que foi desenhado e da margem: a imagem está desenhada em um fundo que não tem limites. Segundo Groensteen (2011), o *shôjo* mangá tem essa característica:

²⁹ No original: “[ces procédés] constituant [...] des procédures de soulignement, d’accentuation d’un moment fort de l’action, par exemple un coup de théâtre, un mouvement rapide, un déchaînement de violence.” (GROENSTEEN, 2011, p. 63).

³⁰ No original: “Le manga, lui, use du dessin pour ‘faire voir’ les émotions au lieu de faire parler les bulles, pour ‘faire ressentir’ le mouvement plutôt que de le figer et même pour ‘bruiter’ la scène [...] C’est que le manga ne se lit pas : il se saisit.” (BOUISSOU, 2017, p. 97).

Essa permeabilidade sugere que o mundo designado pela ficção comunica com aquele no qual vive a leitora; enquanto o enquadramento habitual na produção europeia conota a vedação entre o real e a ficção determinando a ele limites objetivos, aqui a distribuição da página parece convidar à projeção no mundo irreal da heroína e à identificação com ela (GROENSTEEN, 2011, p. 64, tradução nossa)³¹.

Ainda segundo Groensteen, “[...] se a HQ ocidental privilegia a retórica da ação, no *shōjo* trata-se de uma retórica da emoção.” (GROENSTEEN, 2011, p. 66, tradução nossa)³². Essa página apresenta uma carga emotiva que transborda seu espaço físico e aproxima o leitor/receptor do conflito interior de Emma, revelando a mídia mangá como espaço propício para essa adaptação.

Relações intermidiáticas: o macrotexto de Igarashi

A última imagem a ser analisada neste artigo será a de Emma no leito de morte que, sustenta-se aqui, configura um exemplo da riqueza das relações midiáticas mangá/narrativa literária.

Rajewsky (2012, p. 24) divide as relações intermidiáticas em três categorias: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermidiáticas. A transposição midiática consiste na “[...] transformação de um determinado produto de mídia [...] ou de seu substrato em outra mídia [...]”; já a combinação de mídias representa “[...] pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação [...]” (RAJEWSKY, 2012, p. 24) enquanto as referências midiáticas dizem respeito a “[...] uma mídia que está em sua própria materialidade – a mídia de referência (em oposição à mídia a que se refere). Em vez de combinar diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia.” (RAJEWSKY, 2012, p.25). É a partir desse quadro conceitual que se busca aqui analisar a imagem proposta por Igarashi.

Depois do suicídio de Emma, Charles Bovary deseja que sua esposa seja “[...] enterrada com o vestido de casamento, com sapatos brancos, uma coroa.”

³¹ No original: “*Cette perméabilité suggère que le monde désigné par la fiction communique avec celui dans lequel vit la lectrice ; alors que l’hypercadre habituel dans la production européenne connote l’étanchéité entre réel et fiction en assignant à celle-ci des limites objectives, ici la mise en page semble inviter à la projection dans le monde irréal de l’héroïne et à l’identification avec elle.*” (GROENSTEEN, 2011, p. 64).

³² No original: “[...] si la bande dessinée occidentale privilégie la rhétorique de l’action, dans le *shōjo* c’est d’une rhétorique de l’émotion qu’il s’agit.” (GROENSTEEN, 2011, p. 66).

(FLAUBERT, 2011, p. 455). Ao descrever Emma no leito de morte, o narrador diz que

[...] reflexos tremiam sobre o vestido de cetim, branco como um luar. Emma sumia por baixo dele; e parecia-lhe que, expandindo-se fora de si mesma, se perdia confusamente no entorno das coisas, no silêncio, na noite, no vento que passava, nos odores úmidos que subiam. (FLAUBERT, 2011, p. 460).

Igarashi dá nova roupagem às palavras de Flaubert ao apresentar Emma, em seu vestido de noiva, tendo Charles curvado sobre ela, com a cabeça entre os dois braços sobre o corpo da esposa. Novamente, a autora usa a página sem margem e podem-se ver pétalas que voam para o infinito. Emma parece flutuar na página, “expandindo-se fora de si mesma.” A imagem está repleta de flores que, conforme já apontado acima, são “símbolo da pureza”. Sigal afirma que

A personagem cercada de flores é sem nenhuma dúvida um ser excepcional, não é como os outros, aureolada de uma graça que a distingue dos outros. Essas flores da pureza são uma maneira de significar que a personagem encanta literalmente um outro, por sua graça, seu charme, o frescor de seus sentimentos. [...] Visão muito idealista da natureza humana, o símbolo das flores da pureza encontra-se particularmente nos antigos *shôjo manga* (SIGAL, 2007, p. 37-38, tradução nossa, grifo do autor)³³.

Igarashi, reputada mangaká de *shôjo*, combina sua visão de Emma às flores da linguagem HQ mangá e imprime à cena do leito de morte de Emma um novo significado. Emma não é mais a mulher que teve uma vida lasciva e libertina: sob os olhos de Igarashi ela transborda de pureza. A personagem, como no romance, parece expandir-se fora de si mesma e ultrapassar novamente os limites da página, tocando o leitor com seu apagamento do mundo.

Além das flores que compõem a relação com o símbolo gráfico da HQ mangá, Igarashi retoma ainda a essência da tradição da época em que o romance de Flaubert foi escrito. No século XIX era comum enterrar uma mulher com seu vestido de casamento quando ela morria muito jovem. Além disso, a imagem

³³ No original: “*Le personnage ainsi environné de fleurs est sans nul doute un être exceptionnel, il ne peut être tout à fait comme les autres, aurolé d’une grâce qui le distingue de ses semblables. Ces fleurs de pureté sont une manière de signifier qu’un personnage en enchante littéralement un autre, par sa grâce, son charme, la fraîcheur de ses sentiments. [...] Vision très idéalisée de la nature humaine, le symbole des fleurs de pureté se rencontre tout particulièrement dans les anciens shôjo manga.*” (SIGAL, 2007, p. 37-38).

de Emma traz uma referência midiática que remete a uma tela consagrada, que retrata o sofrimento de seu autor: Camille, esposa de Monet, em seu leito de morte³⁴.

O universo intermidiático traz assim para o texto primeiro uma nova vida que oferece a cada leitor/receptor uma complexa rede de referências. Fusillo assinala que “[...] a adaptação é sempre uma negociação complexa entre culturas, autores e público.” (FUSILLO, 2015, p. 78, tradução nossa)³⁵. Segundo o autor,

Podemos considerar a recepção de um texto como uma dessas partes vitais; como se a obra inicial e suas reescrituras em uma outra mídia formassem todas juntas um macrotexto multimídia, declinado em diferentes gêneros e linguagens. Cada reescritura de um texto o reabre e o refocaliza criando uma nova rede de conexões, de associações, sobretudo quando ele é adaptado a um novo contexto cultural e social. (FUSILLO, 2015, p. 74, tradução nossa)³⁶.

O macrotexto de Igarashi “reabre e refocaliza” a mídia fonte, a narrativa literária de Flaubert, criando novas perspectivas e mostrando formas diversas para compreender as angústias e incertezas de Emma neste novo produto midiático. Emma está aqui sob o foco de outra cultura, de outras percepções que a realizam e a aclimatam em uma nova narrativa.

Considerações finais

Como aparece na sua superfície (ou manifestação) linguística, um texto representa uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário [...] No que concerne à sua atualização, um texto é incompleto [...] (ECO, 2002, p. 35).

³⁴ Confirma Monet (1879). Camille Doncieux morre de um câncer com 32 anos em 1879. Nessa época, uma esposa falecida jovem era enterrada com seu véu de noiva. Diante de sua esposa morta, Monet usa seus pinceis para traduzir suas sensações visuais e as transparências do tecido.

³⁵ No original: “[...] *l'adaptation est toujours une négociation complexe entre culture, auteurs et publics.*” (FUSILLO, 2015, p. 78).

³⁶ No original: “*Nous pouvons considérer la réception d'un texte comme l'une de ces parties vitales ; comme si l'ouvrage initial et ses réécritures dans un autre médium formaient tous ensemble un macro-texte multimédia, décliné dans différents genres et langages. Chaque réécriture d'un texte le rouvre et le refocalise en créant un nouveau réseau de connexions, d'associations, surtout quand il est adapté à un nouveau contexte culturel et social.*” (FUSILLO, 2015, p. 74).

Cabe a cada leitor/receptor ativar seu conhecimento enciclopédico para interpretar um texto, uma nova mídia, aqui representada pela HQ mangá. Ele reconstrói o texto ocupando as lacunas deixadas pelo autor e encontra no texto o sistema de referência que vai lhe permitir explorar “a densidade e a imediação da imagem” e conseguir, através de uma hibridação, reler o texto literário³⁷. Eco (2002, p. 11) refere-se ao texto como “máquina preguiçosa, que exige do leitor um renhido trabalho cooperativo para preencher espaços de não-dito ou de já-dito que ficaram, por assim dizer, em branco.”

As novas teorias sobre relações intermediáticas trazem de volta à cena antigas teorias. Quando se busca explicar como textos multimodais se comportam, são as teorias sobre os textos monomodais (escrito) que ressurgem e decifram fenômenos não vislumbrados na época de sua concepção.

As teorias de Eco (2002) sobre o leitor-modelo, em *Lector in fabula*, remetem a alguns argumentos sugeridos neste artigo. Para o autor, o texto está “[...] entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou por duas razões.” (ECO, 2002, p. 37). As razões, segundo Eco, seriam a de que o texto espera a interferência do “destinatário” e que deixa para o leitor a “iniciativa interpretativa.” Segundo o autor, “[...] todo texto quer que alguém o ajude a funcionar.” (ECO, 2002, p. 37).

A escolha de Igarashi para realizar a adaptação do romance *Madame Bovary* para a linguagem HQ mangá supõe um autor-modelo que trabalha com códigos não apenas da linguagem mangá, mas especificamente de **um tipo de linguagem mangá**, a feminina, variante cujas características permite a rica retomada de alguns efeitos produzidos pelo texto de Flaubert.

Além disso, o modo como Emma é apresentada por Igarashi, através de imagens que ampliam o sentido do texto primeiro, solicita do leitor-modelo alguns conhecimentos enciclopédicos sobre o significado do desenho e da iconografia japoneses. Ademais, as categorias de relações intermediáticas proferidas por Rajewsky (2012) fazem sentido apenas quando se supõe um leitor/receptor capaz de transformar o texto fechado em aberto através de sua competência enciclopédica, aquela que, segundo Eco (2002, p.5), “[...] se baseia em dados culturais socialmente aceitos por causa da sua ‘constância’ estatística.” que ajuda o leitor-modelo a reconstruir, através de uma estratégia “textual”, o significado escondido da criação imagética.

³⁷ “[...] exploite la densité et l’immédiateté de l’image et réussit à s’hybrider avec notre relecture du texte littéraire [...]” (FUSILLO, 2015, p. 82).

INTERMEDIA DIALOGUES: MADAME BOVARY IN MANGA

ABSTRACT: *Contemporary transformations in information technology have determined new dynamics in language. Intermedia processes have renewed literature, rearranging forms of producing, propagating, and signifying texts. This paper analyses the multimodal elements that recreate literary texts via other media focusing on Yumiko Igarashi's manga version of Flaubert's novel (Madame Bovary, 2013). In this version, the author creates "a link in the chain of verbal exchange" (BAKHTIN, 1984) through a new multimodal media. The result "thematizes, hints at or imitates elements or structures from other media", in this case, a nineteenth-century novel, by means of "strategies for the creation of meanings". Through a process of acclimatization and relocation (FRAISSE, 2012), this emblematic character is reinvented, launching a new dialogue between cultures.*

KEYWORDS: *Madame Bovary. Manga. Media products. Multimodality.*

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. M. **Esthétique de la création verbale**. Préface de Tzvetan Todorov. Traduction de Alfreda Aucouturier. Paris: Gallimard, 1984.

BOUISSOU, J.-M. Le manga en douze questions. **Revue Le Débat**, Paris, n.195, p.91-98, mai-août 2017. Le sacre de la bande dessinée.

CAGNIN, A. L. **Os quadrinhos: linguagem e semiótica**. São Paulo: Criativo, 2015.

CANDY. Disponível em: <http://images2.fanpop.com/image/polls/341000/341358_1260794102112_full.jpg?v=1260794116>. Acesso em: 01 maio 2020.

CANIVET-FOVEZ, **Chrysoline** : Le manga. Paris : Eyrolles, 2014.

ECO, U. **Lector in fabula: A cooperação interpretativa nos textos narrativos**. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Schwarcz S.A., 2011.

_____. **Madame Bovary**. Paris: Pocket, 1990.

FRAISSE, E. **Littérature et mondialisation**. Paris : Champion, 2012

FUSILLO, M. Diffractions intermédiales. L'effet rétroactif de la réception. In : FISCHER, C. **Intermédialités**. Paris : Mondial Livres, 2015. p.71-84.

GENETTE, G. **Palimpsestos, a literatura de segunda mão**. Tradução de Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Edição Viva Voz, 2010.

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

_____. **L'univers des mangas: Une introduction à la bande dessinée japonaise**. Belgique : Casterman, 1996.

Ana Luiza Ramazzina Ghirardi

IGARASHI, Y. **Madame Bovary**. Tradução para o francês por Odilon Grevet. Paris : Isan Manga, 2013.

ISAN-MANGA. Madame Bovary. Par yumiko igarashi d'après l'œuvre de Gustave Flaubert. Disponível em: <<https://isan-manga.com/accueil/38-madame-bovary.html>>. Acesso em: 1 maio 2020a.

_____. Madame-Bovary 222. Bdzoom. Disponível em: <http://bdzoom.com/61516/bd-jeunesse/%C2%AB-romeo-et-juliette-%C2%BB-et-%C2%AB-madame-bovarie-%C2%BB-par-yumiko-igarachie/attachment/isan-manga_madame-bovary222/>. Acesso em: 01 maio 2020b.

_____. Madame-Bovary 221. Disponível em: <http://bdzoom.com/61516/bd-jeunesse/%c2%ab-romeo-et-juliette-%c2%bb-et-%c2%ab-madame-bovarie-%c2%bb-par-yumiko-igarachie/attachment/isan-manga_madame-bovary221/>. Acesso em: 01 maio 2020c.

JOSEI. Disponível: <<https://www.manga-news.com/index.php/definition/Josei>>. Acesso em: 1 maio 2020.

MALLET, J.-D. **Profil Madame Bovary (Flaubert)**. Paris : Hatier, 2014.

MÉCHOULAN, E. Intermédialités: Le Temps des illusions perdues [“Naître/Birth of a concept”, n° 1 printemps 2003]. **Intermédialités**, Montréal, 20, p.13-31, 2012.

MONET, C. Camille Montet em seu leito de morte. 1879. 1 original de arte, Óleo sobre tela, 90 x 68 cm. Museu Orsay, Paris. Disponível em: <<http://musees-rouen-normandie.fr/fr/oeuvres/camille-sur-son-lit-de-mort>>. Acesso em: 1 maio 2020.

PAUL, C. ; WERTH, E. **Comparatisme et intermédialité** : Réflexions sur la relativité culturelle de la pratique intermédiale. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2015.

RAJEWSKI, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desaios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p.15-45.

REY, P-L. Préface et commentaires. In : FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Paris: Pocket, 1990. p.5-17.

SIGAL, D. **Grapholexique du Manga**. Paris : Groupe Eyrolles, 2007.

