



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO – UFMA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS – BACABAL – PPGLB
MESTRADO ACADÊMICO

RONDINEY DE SOUZA ALVES

**ADAPTAÇÃO DA PEÇA *O BEIJO NO ASFALTO*, DE NELSON RODRIGUES, PARA
HISTÓRIA EM QUADRINHOS: o desenho do personagem Arandir.**

RONDINEY DE SOUZA ALVES

**ADAPTAÇÃO DA PEÇA *O BEIJO NO ASFALTO*, DE NELSON RODRIGUES, PARA
HISTÓRIA EM QUADRINHOS: o desenho do personagem Arandir.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLB), da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Centro de Ciências de Bacabal (CCBA), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura, cultura e fronteiras do saber.

Orientador: Prof. Dr. Dílson César Devides

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Alves, Rondiney de Souza.

ADAPTAÇÃO DA PEÇA *O BEIJO NO ASFALTO*, DE NELSON RODRIGUES, PARA HISTÓRIA EM QUADRINHOS: o desenho do personagem Arandir / Rondiney de Souza Alves. - 2025. 145 f.

Orientador(a): Dílson César Devides.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras - Bacabal, Universidade Federal do Maranhão, Bacabal, 2025.

1. *O Beijo No Asfalto*. 2. Nelson Rodrigues. 3. Adaptação. 4. Literatura. 5. Histórias Em Quadrinhos. I. Devides, Dílson César. II. Título.

RONDINEY DE SOUZA ALVES

**ADAPTAÇÃO DA PEÇA *O BEIJO NO ASFALTO*, DE NELSON RODRIGUES, PARA
HISTÓRIA EM QUADRINHOS: o desenho do personagem Arandir.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLB), da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Centro de Ciências de Bacabal (CCBA), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Dílson César Devides (PPGLB-UFMA)
Orientador

Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello (PPGLB-UFMA)
Membro Interno

Prof. Dr. Auricélio Soares Fernandes (UEPB)
Membro Externo

A leitura da revista de quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual.
(Eisner, 2001. p. 8)

Às minhas filhas, Alice e Bianca, amores
eternos da minha vida, cuja luz guia meus
passos e fortalece meu caminho.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela força, pela sabedoria e pela bênção de conduzir meus passos na estrada da vida, permitindo a concretização deste projeto.

À minha namorada, Evilene, companheira e amiga, cujo apoio incondicional foi o alicerce em todas as etapas desta jornada.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Dílson César Devides, pela orientação criteriosa, pelos ensinamentos partilhados, pela confiança na realização deste trabalho e pela atenção dedicada ao longo da pesquisa.

Ao meu grande amigo e colega de mestrado, Ramon de Oliveira Sousa, cuja presença constante, amizade sincera e parceria acadêmica foram fundamentais em cada momento desta trajetória.

Aos meus amigos e colegas de turma, em especial Larissa Menezes, Layna Katrinne, Regivaldo Carvalho, José John, Ottavio Galvão, Denise Miranda e Maria Cleidimar. A caminhada tornou-se mais leve e enriquecedora pela convivência com cada um de vocês, dos quais tenho grande orgulho.

Aos amigos Evany do Nascimento e Saulo Lucena, pelo incentivo e apoio desde o processo seletivo até a vivência no mestrado.

Ao amigo e compadre, Prof. Dr. Rubenil da Silva Oliveira, pelo apoio constante e por sua relevante presença em minha formação acadêmica.

À banca examinadora, Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello e Prof. Dr. Auricélio Soares Fernandes, pela disponibilidade, pelas leituras atentas e pelas valiosas contribuições.

Aos professores do Curso de Mestrado em Letras da Universidade Federal do Maranhão, pelo compromisso com a missão de orientar a produção de conhecimento e pela dedicação à formação acadêmica, em especial ao Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira, à Profa. Dra. Lucélia de Sousa Almeida, à Profa. Dra. Poliana Silva, ao Prof. Dr. Rayron Lennon Costa Sousa Silva e ao Prof. Dr. Wheriston Silva Neris.

Por fim, agradeço a todos aqueles que, de forma direta ou indireta, contribuíram para que este trabalho se tornasse possível. A cada gesto de incentivo, compreensão e partilha de conhecimento, registro aqui minha sincera gratidão.

RESUMO

As histórias em quadrinhos (HQ) consolidaram-se ao longo do século XX como um meio expressivo de grande alcance cultural e artístico, evoluindo de publicações de entretenimento popular para obras de complexidade reconhecida. Enquanto linguagem híbrida e forma de arte sequencial, as HQs articulam recursos verbais e imagéticos, explorando simultaneamente texto, imagem, ritmo e composição visual. Sua estrutura, baseada na justaposição de imagens e texto em quadros e utilizando códigos específicos – como enquadramentos, balões e sequencialidade gráfica – oferece um vasto potencial para a reinterpretação e apropriação criativa de narrativas preexistentes. Dessa forma, as HQs assumiram um papel significativo, tornando-se objeto de estudos que investigam suas potencialidades estéticas, discursivas e narrativas, especialmente no âmbito das adaptações literárias. A presente dissertação propõe uma análise da adaptação para histórias em quadrinhos da peça *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, com foco na recriação de seu protagonista, Arandir. O objetivo geral consiste em examinar como as linguagens literária e quadrinística interagem no processo de adaptação do personagem da peça teatral para a versão em HQ publicada em 2007, com roteiro de Arnaldo Branco e arte de Gabriel Góes. Especificamente, busca-se identificar os principais elementos que compõem o processo adaptativo da obra dramática para o formato gráfico-narrativo, bem como comparar os diálogos intersemióticos estabelecidos entre as linguagens verbal e imagética, e analisar as estruturas que emergem da quadrinização, tanto no que se refere à materialização da adaptação quanto à apropriação criativa dos quadrinistas na elaboração da nova obra. O embasamento teórico fundamenta-se em autores como Almeida (2021), Benjamin (2019), Castro (2014), Eagleton (2019), Eco (2015, 2020, 2021), Eisner (2001, 2005), Hattner (2023), Hutcheon (2013), McCloud (1995, 2006, 2008), Postema (2018), Ramos (2023), Samoyault (2008), Stam (2008), entre outros. A metodologia adotada é de natureza básica, ancorada em revisão bibliográfica e caracterizada por uma abordagem qualitativa de cunho analítico-comparativo, centrando-se na compreensão aprofundada das complexidades que envolvem a representação do protagonista na adaptação em quadrinhos. Assim, observa-se como a linguagem gráfica reinterpreta a trajetória de Arandir, revelando, por meio dos códigos próprios dos quadrinhos, novas camadas do personagem no processo de recriação narrativa.

Palavras-chave: *O Beijo no Asfalto*; Nelson Rodrigues; Adaptação; Literatura; Histórias em Quadrinhos.

ABSTRACT

Throughout the 20th century, comics established themselves as an expressive medium of great cultural and artistic reach, evolving from popular entertainment publications to works of recognized complexity. As a hybrid language and sequential art form, comics articulate verbal and imagetic resources, simultaneously exploring text, image, rhythm, and visual composition. Their structure, based on the juxtaposition of images and text within panels and utilizing specific codes—such as framing, speech balloons, and graphic sequentiality—offers vast potential for the reinterpretation and creative appropriation of preexisting narratives. Thus, comics have assumed a significant role, becoming an object of study investigating their aesthetic, discursive, and narrative potentialities, especially within the scope of literary adaptations. This dissertation proposes an analysis of the comic book adaptation of the play *O Beijo no Asfalto* by Nelson Rodrigues, focusing on the recreation of its protagonist, Arandir. The general objective consists of examining how literary and comic languages interact in the process of adapting the character from the theatrical play to the comic version published in 2007, with a script by Arnaldo Branco and art by Gabriel Góes. Specifically, it seeks to identify the main elements composing the adaptive process from the dramatic work to the graphic-narrative format, as well as to compare the intersemiotic dialogues established between verbal and imagetic languages, and to analyze the structures emerging from the transposition to comics, regarding both the materialization of the adaptation and the creative appropriation by the comic artists in elaborating the new work. The theoretical framework is grounded in authors such as Almeida (2021), Benjamin (2019), Castro (2014), Eagleton (2019), Eco (2015, 2020, 2021), Eisner (2001, 2005), Hattner (2023), Hutcheon (2013), McCloud (1995, 2006, 2008), Postema (2018), Ramos (2023), Samoyault (2008), Stam (2008), among others. The methodology adopted is a basic one, anchored in a bibliographic review and characterized by a qualitative approach of an analytical-comparative nature, centering on the in-depth understanding of the complexities involving the representation of the protagonist in the comic adaptation. Thus, it is observed how the graphic language reinterprets Arandir's trajectory, revealing, through its proper codes to comics, new layers of the character in the process of narrative recreation.

Keywords: *O Beijo no Asfalto*; Nelson Rodrigues; Adaptation; Literature; Comics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: O enquadramento.....	23
Figura 2: Formato dos balões	25
Figura 3: Os painéis	28
Figura 4: Bertoleza	54
Figura 5: As cores do cortiço	55
Figura 6: Adaptação de Leandro Assis	81
Figura 7: Nelson Rodrigues desenhado	82
Figura 8: Cena do interrogatório em <i>O Beijo</i> (1964).....	83
Figura 9: Cena do interrogatório em <i>O Beijo no Asfalto</i> (1981).....	85
Figura 10: Cena do interrogatório em <i>O Beijo no Asfalto</i> (2018).....	86
Figura 11 : O beijo no jornal	88
Figura 12: A face de Amado Ribeiro.....	90
Figura 13: Amado Ribeiro na HQ	99
Figura 14: As formas de Arandir.....	101
Figura 15: Os movimentos em cena	103
Figura 16: A deformação em cena.....	104
Figura 17: As sombras de Aprígio.....	105
Figura 18: As faces de Arandir.....	109
Figura 19: Antes do interrogatório	110
Figura 20: A foto	112
Figura 21: No Jornal	113
Figura 22: Interrogatório.....	114
Figura 23: Sem aliança	115
Figura 24: Nem de vista.....	117
Figura 25: Arandir deformado.....	118
Figura 26: Arandir no trabalho	119
Figura 27: Arandir, o grito!.....	121
Figura 28: Na boca?.....	124
Figura 29: Sem segredos	125
Figura 30: Chegando no trabalho	126
Figura 31: O beijo	129
Figura 32: A fabricação do criminoso.....	131
Figura 33: A conversa.....	132
Figura 34: O acordo	134
Figura 35: Violência	136
Figura 36: Selminha violada	137
Figura 37: O fim de Arandir.....	138

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E ADAPTAÇÕES	15
2. 1 A linguagem das histórias em quadrinhos.....	16
2. 2 Histórias em quadrinhos e literatura.....	29
2. 3 A Adaptação: conceitos fundamentais	38
2. 4 Adaptações de obras literárias para histórias em quadrinhos.....	48
3 NELSON RODRIGUES ADAPTADO	57
3. 1 Vida e obra.....	57
3. 2 Nelson Rodrigues e <i>O Beijo no Asfalto</i>	69
3. 3 Adaptações da obra rodrigueana	73
4 O BEIJO NO ASFALTO EM DUAS LINGUAGENS	91
4. 1 A adaptação de O Beijo no Asfalto para HQ: escolhas estéticas e processo criativo	93
4. 2 A construção verbo-visual de Arandir na adaptação em quadrinhos.....	108
4. 3 Elementos de continuidade e ruptura: entre palco e página.....	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
REFERÊNCIAS	142

1 INTRODUÇÃO

A linguagem, no contexto atual, adquire novas configurações, impulsionadas pelo advento de tecnologias digitais e pela multiplicidade de suportes narrativos. As histórias, antes confinadas a formas tradicionais de expressão, passam a circular em diferentes mídias, sendo constantemente recontadas, reinterpretadas e adaptadas. Diante desse cenário, o estudo das adaptações intersemióticas revela-se não apenas pertinente, mas necessário, sobretudo por sua capacidade de refletir sobre os modos contemporâneos de narrar e ressignificar obras literárias e culturais.

As histórias em quadrinhos (HQs), enquanto linguagem híbrida que articula texto e imagem, consolidaram-se ao longo do século XX como uma forma narrativa complexa e multifacetada. Combinando códigos visuais, verbais e simbólicos, as HQs se tornaram um espaço privilegiado de experimentação narrativa, capaz de integrar elementos da literatura, do cinema e das artes visuais. Nesse sentido, compreender as HQs como campo de criação e de adaptação é reconhecer sua potência crítica e interpretativa na contemporaneidade.

É nesse contexto que se insere a presente dissertação, situada no campo dos estudos das adaptações, com foco específico no processo de adaptação de uma peça teatral para o formato de histórias em quadrinhos. Ao longo do trabalho, a adaptação é compreendida não como mera transposição de um enredo, mas como um ato criativo, pautado pela transformação e pela reinterpretação — perspectiva sustentada por autores como Linda Hutcheon (2013), Robert Stam (2008) e Álvaro Luiz Hattner (2023). Assim, estudar uma adaptação implica compreender as estratégias de reconfiguração estética, narrativa e simbólica que se manifestam quando uma obra literária é reconstruída em outro regime semiótico.

A dissertação propõe, portanto, uma análise qualitativa e comparativa entre a peça *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, e sua adaptação para histórias em quadrinhos, publicada em 2007, com roteiro de Arnaldo Branco e arte de Gabriel Góes, com ênfase na representação de Arandir, o protagonista. O estudo busca compreender de que modo a adaptação para a linguagem gráfico-verbal reinterpreta a subjetividade, os dilemas e os conflitos sociais vivenciados pelo personagem central, instaurando novos sentidos e atualizando o drama rodrigueano por meio dos recursos expressivos próprios da HQ. A investigação centra-se, assim, no diálogo estabelecido entre as linguagens teatral e quadrinística, evidenciando como a adaptação contribui para o processo de recriação do protagonista.

Escrita em 1960, a peça *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, dramatiza questões sociais e morais recorrentes na obra do autor, como o preconceito, o julgamento midiático e a

hipocrisia social. O enredo tem como ponto de partida um gesto simples e ambíguo: o beijo dado por Arandir em um homem agonizante. Esse ato desencadeia uma série de conflitos éticos e simbólicos que, ao serem adaptados para o universo das histórias em quadrinhos, demandam uma reconstrução da trajetória do protagonista por meio de recursos visuais e narrativos específicos da linguagem gráfica.

A escolha do protagonista como objeto de estudo justifica-se por sua centralidade na narrativa rodrigueana e por seu papel como catalisador das tensões dramáticas que estruturam a obra. Na versão em quadrinhos, Arandir adquire contornos visuais expressivos que intensificam a ambiguidade de sua condição e evidenciam sua vulnerabilidade diante do olhar público. Sua figura, situada entre a inocência e a suspeição, entre o humano e o alegórico, torna-se exemplar para refletir sobre os modos como a adaptação visual constrói, desloca e reinterpreta sentidos, revelando, assim, a potência simbólica dos quadrinhos enquanto meio narrativo e crítico.

Nesse sentido, coloca-se a questão norteadora desta dissertação: de que modo a adaptação de *O Beijo no Asfalto* para a linguagem das histórias em quadrinhos redesenha a subjetividade, os dilemas e os conflitos sociais do personagem Arandir, conferindo-lhe novas camadas de significação e estabelecendo um diálogo entre a literatura dramática e a narrativa gráfica?

O objetivo central deste trabalho é examinar como as linguagens literária e quadrinística interagem no processo de adaptação do personagem da peça teatral para sua versão em HQ, enfatizando os mecanismos de ressignificação que emergem desse trânsito entre meios. Para tanto, a análise realiza uma comparação entre a peça e sua adaptação gráfica, observando de que forma a subjetividade, os dilemas e os conflitos sociais de Arandir são reconstruídos em uma nova mídia.

A fundamentação teórica que orienta esta investigação articula distintos campos do saber, com ênfase nos estudos da adaptação, da literatura comparada e das histórias em quadrinhos. Nesse percurso, são mobilizadas as contribuições de Linda Hutcheon (2013), cuja obra *Uma Teoria da Adaptação* é central para a análise do fenômeno em suas múltiplas dimensões. Por sua vez, a crítica à visão tradicional e moralista da adaptação, que a avalia em termos de infidelidade e traição, é desconstruída a partir dos aportes de Robert Stam (2008). Seu trabalho instrumentaliza a análise ao permitir que a adaptação seja compreendida como um diálogo dinâmico entre diferentes formas artísticas, e não como uma subordinação. O valor criativo e interpretativo do processo adaptativo em múltiplos suportes é ainda balizado por Álvaro Luiz Hattner (2023). A noção de intertextualidade, que permeia o conceito de

adaptação como um mosaico de citações e discursos anteriores, é trabalhada a partir dos aportes de Tiphaine Samoyault (2008).

No campo das histórias em quadrinhos, a pesquisa apoia-se nos estudos de Will Eisner (2001, 2005), que define a HQ como arte sequencial, destacando sua natureza narrativa e expressiva, e de Donis A. Dondis (2003), cuja teoria da sintaxe visual oferece instrumentos para compreender como os elementos gráficos participam da construção do sentido. Adicionalmente, os trabalhos de Scott McCloud (1995, 2006, 2008) contribuem com uma análise sistemática da estrutura das HQs, abordando aspectos como tempo, ritmo e interação entre texto e imagem. As reflexões de Paulo Ramos (2023) e Barbara Postema (2018) ampliam essa discussão ao problematizar as relações entre narrativa, estética e recepção, permitindo compreender a HQ como uma linguagem complexa e autônoma, capaz de articular discurso visual e cultural. A mobilização desses autores, juntamente com outros teóricos relevantes que serão acionados no decorrer da análise, constrói o arcabouço conceitual desta dissertação.

O presente trabalho adota uma metodologia de natureza qualitativa, cuja abordagem se caracteriza pelo viés analítico-comparativo. Tal escolha justifica-se pela necessidade de examinar, de forma interpretativa, os sentidos produzidos na adaptação de uma obra teatral para a linguagem das histórias em quadrinhos. Nesse percurso, mobiliza-se a revisão bibliográfica como eixo fundamental para a construção do referencial teórico, permitindo a articulação entre diferentes campos do saber. Paralelamente, realiza-se a análise textual e imagética dos materiais selecionados, a fim de observar como os elementos literários e dramáticos da peça de Nelson Rodrigues são retrabalhados por meio de recursos visuais, gráficos e narrativos específicos da HQ.

O corpus principal da pesquisa é composto pela peça *O Beijo no Asfalto* e pela sua versão em HQ. A análise se orienta por categorias que envolvem a estrutura narrativa, a representação visual dos personagens, especialmente Arandir, e os mecanismos de adaptação. A dissertação organiza-se em três capítulos centrais, além da introdução e conclusão: o primeiro apresenta a fundamentação teórica, discutindo os conceitos de adaptação e as bases da linguagem dos quadrinhos; o segundo contextualiza a obra de Nelson Rodrigues e suas adaptações; e o terceiro desenvolve a análise comparativa entre a peça e sua adaptação em HQ, estruturada em três eixos: a configuração da adaptação, a construção visual e simbólica de Arandir e as relações de continuidade e ruptura entre as duas linguagens.

Em última instância, esta dissertação busca demonstrar como a adaptação gráfica de *O Beijo no Asfalto* reinterpreta, por meio da linguagem dos quadrinhos, o drama rodrigueano e a complexidade do protagonista. Ao preservar o núcleo temático da peça e, ao mesmo tempo,

instaurar novas formas de significação, a HQ revela o poder dos quadrinhos como meio artístico e literário capaz de revisitar obras literárias sob novas perspectivas. Assim, este estudo pretende contribuir para os debates sobre as potencialidades narrativas e críticas das histórias em quadrinhos e sobre os desafios e possibilidades das adaptações no contexto contemporâneo.

2 HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E ADAPTAÇÕES

O estudo das histórias em quadrinhos (HQs) envolve a análise de uma linguagem artística que se caracteriza por um modelo narrativo que, embora apresente semelhanças com a literatura, também revela diferenças significativas. Essa forma de expressão é fruto da inter-relação entre elementos visuais e textuais, uma forma artística complexa, capaz de estabelecer um diálogo com o leitor em múltiplos níveis. Esta dissertação busca estudar o diálogo entre essas duas linguagens durante o processo de adaptação de uma obra literária para sua versão quadrinística, com foco na representação do personagem central para a versão em HQ. A obra estudada nesta dissertação é a peça *O Beijo no Asfalto*, escrita por Nelson Rodrigues em 1960, e sua adaptação para história em quadrinhos, realizada por Arnaldo Branco e Gabriel Goés em 2008.

Dito isso, é fundamental explorar alguns conceitos teóricos acerca das histórias em quadrinhos e sua configuração como uma narrativa híbrida, transcendente à mera ilustração de um texto. Para o desenvolvimento deste trabalho, além da necessária conceituação das histórias em quadrinhos, torna-se imprescindível a compreensão de sua linguagem específica e dos elementos que compõem sua estrutura. Essa análise permite uma apreciação mais crítica e abrangente das HQs, contribuindo para uma melhor interpretação das nuances que caracterizam essa forma de arte. Assim, é possível explorar não apenas as características estéticas das histórias em quadrinhos, mas também seus mecanismos narrativos.

Neste capítulo, procedemos a uma análise dos fundamentos teóricos e da linguagem das histórias em quadrinhos, explorando suas características intrínsecas, os elementos que as compõem e as principais teorias que sustentam seu estudo acadêmico. Em seguida, dedicamos atenção à inter-relação entre a literatura e as histórias em quadrinhos, com o intuito de identificar os pontos de intersecção entre essas duas formas de expressão artística, bem como suas convergências e divergências.

Adicionalmente, abordaremos as teorias da adaptação, que constituem um campo teórico fundamental para a compreensão das dinâmicas de adaptação entre diferentes mídias. Nesta seção, discutimos os princípios que regem as adaptações, considerando as nuances e os

desafios que surgem quando uma obra literária é adaptada para o formato das histórias em quadrinhos. Essa análise serve como um alicerce teórico para as discussões subsequentes, permitindo uma compreensão dos processos de adaptação e suas implicações estéticas e narrativas.

Por fim, exploramos o percurso histórico das histórias em quadrinhos, considerando as implicações que surgem no contexto da quadrinização de obras literárias e como essas adaptações refletem e influenciam tanto a narrativa literária quanto a estética das HQs. Desse modo, ao considerar as interconexões entre a literatura e as histórias em quadrinhos na adaptação de uma mídia para outra, busca-se compreender o diálogo que se estabelece entre essas duas formas artísticas, enriquecendo tanto a experiência de leitura quanto a interpretação crítica dessas obras.

2.1 A linguagem das histórias em quadrinhos

A definição de histórias em quadrinhos revela-se uma tarefa complexa, especialmente em virtude de sua intersecção com a literatura, o cinema e outras formas narrativas, o que frequentemente suscita comparações e, em algumas circunstâncias, até a alegação de que as HQs se configurariam como uma extensão de outras artes. Essa perspectiva, embora instigante, exige reflexão, uma vez que a essência das histórias em quadrinhos reside precisamente em sua capacidade de construir uma linguagem narrativa própria, capaz de articular signos visuais e verbais de maneira singular.

Desde suas origens, as histórias em quadrinhos (HQs) ocupam um papel significativo na história da comunicação humana, funcionando como um meio de expressão acessível e, ao mesmo tempo, sofisticado.

A combinação entre texto e imagem remonta às primeiras manifestações gráficas da humanidade — como as pinturas rupestres e os hieróglifos — que já demonstravam a busca por formas de narrar visualmente o mundo. Nessa perspectiva, Bruno Santos Melo (2024, p. 41-44) destaca que as HQs têm raízes em antigas formas de narrativa visual, como as pinturas rupestres e os vitrais medievais, evoluindo até se consolidarem, no final do século XIX, como uma linguagem autônoma que articula texto e imagem de modo singular e expressivo.

Adicionalmente, Melo (2024) menciona que, no século XX, as HQs consolidaram-se como uma das expressões mais influentes da cultura popular, transformando-se em um fenômeno social, artístico e comunicacional de alcance global. Sua linguagem, aparentemente simples, revela-se profundamente complexa, exigindo do leitor habilidades específicas de

leitura, interpretação e articulação entre diferentes códigos semióticos.

A presente dissertação, portanto, concentra-se nas diversas concepções que permeiam a compreensão das histórias em quadrinhos enquanto forma de expressão artística autônoma, dotada de recursos narrativos próprios e de potencial crítico e estético. Nesse sentido, Antônio Luiz Cagnin foi um dos primeiros teóricos a discutir e sistematizar o estudo das HQs no Brasil. Em seu livro *Os Quadrinhos* (1975), o autor define, já em seu primeiro capítulo, as histórias em quadrinhos como uma forma narrativa que se realiza por meio de imagens fixas articuladas em sequência. Cagnin (1975) destaca ainda que os quadrinhos podem ser abordados sob diferentes perspectivas — literária, histórica, psicológica, sociológica, didática, estética e publicitária. Além de funcionarem como ferramentas de aprendizagem e lazer, as HQs exercem profunda influência sobre a sociedade e sobre a forma como o ser humano produz, consome e interpreta imagens.

Corroborando essa visão, Waldomiro Vergueiro (2004, p. 31) afirma que as histórias em quadrinhos configuram-se como um sistema narrativo estruturado a partir da interação dinâmica entre dois códigos — o visual e o verbal. Cada um desses elementos desempenha uma função específica no interior das HQs, atuando de maneira interdependente para reforçar e ampliar a compreensão da mensagem, assegurando sua apreensão de modo integral, coeso e esteticamente significativo.

Destarte, definir o que são histórias em quadrinhos remete ao olhar do cartunista Will Eisner, reconhecido como um dos maiores expoentes mundiais do campo das histórias em quadrinhos, seu nome é associado a uma premiação que é considerada o *Oscar* dos quadrinhos. O reconhecimento do autor deve-se não apenas à criação e publicação de suas histórias, mas também à sua contribuição teórica para o processo de construção das narrativas em quadrinhos, utilizando o conceito de arte sequencial. Sua obra conferiu-lhe o status de pai dos quadrinhos modernos, sendo responsável por inovações significativas em títulos como *The Spirit* e *Um Contrato com Deus* (1978). Em 1985, publicou *Quadrinhos e Arte Sequencial*, um trabalho que aborda tanto preceitos teóricos quanto estudos práticos sobre a arte de criar quadrinhos.

Outrossim, seu livro mescla o molde narrativo característico dos quadrinhos com o texto dissertativo, ao mesmo tempo em que ilustra, passo a passo, o que roteiristas e desenhistas devem desenvolver em seu processo criativo. A obra constitui-se como referência fundamental sobre a linguagem quadrinística, ao articular a visão teórica com uma abordagem prática. Eisner demonstra, por meio de exemplos ilustrados, que existe uma gramática dos quadrinhos, a qual pode ser compreendida como uma construção sistemática.

Eisner, em sua obra *Narrativa gráfica* (2005), retoma o conceito já elencado por ele

anteriormente e reafirma como um dos aspectos centrais dos quadrinhos a noção de sequencialidade. Tal ideia ressalta essência narrativa das HQs, que necessariamente se estruturam por meio de uma sequência lógica das imagens. Segundo o autor, a sequencialidade é o que estrutura os elementos visuais e verbais, assim como é o que estabelece uma lógica temporal e orienta a experiência do leitor ao longo da narrativa, promovendo uma imersão profunda no universo ficcional apresentado. Ele argumenta que os quadrinhos são uma forma de comunicação capaz de expressar complexidades emocionais e narrativas através de elementos visuais e gráficos. Eisner (2005, p. 122) define a arte sequencial como uma forma de expressão que utiliza uma sequência de imagens para comunicar uma história, em que cada quadro é um elemento crítico dentro de um *continuum* narrativo. A partir da noção de sequencialidade, torna-se possível desenvolver uma compreensão mais relacional do conceito de histórias em quadrinhos. Tal conceito está intrinsecamente ligado à ideia de narrar uma história por meio de imagens ordenadas, de modo a assegurar a plena compreensão do leitor.

Por outro lado, Scott McCloud, em sua obra *Desvendando os Quadrinhos* (1995), menciona diretamente Eisner e o conceito de arte sequencial, com o qual concorda no que se refere ao aspecto narrativo, mas considera necessário expandi-lo em outros pontos relevantes. McCloud (1995) analisa o conceito apresentado por Eisner em 1989 sobre a construção dos quadrinhos, destacando que a sequencialidade de imagens não constitui seu aspecto central, visto que uma história pode ser contada com um único quadro; sobre esse tema, ele também menciona que o desenho animado e o cinema utilizam a sequencialidade de imagens como recurso fundamental. O autor destaca que essa característica é explorada de formas distintas em cada narrativa: o cinema e a animação são sequenciais no tempo, mas não ocupam o mesmo espaço, como ocorre nos quadrinhos (McCloud, 1995, p. 7). Dessa forma, o autor acrescenta a noção de justaposição como outro aspecto relevante na construção das histórias em quadrinhos. Ademais, McCloud menciona ao longo da obra que o uso do termo "arte" traria uma noção de valor, condição desnecessária para que as HQs sejam produzidas. Por fim, McCloud (1995, p. 9) define os quadrinhos como “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador”.

Ademais, McCloud em *Reinventando os Quadrinhos* (2006, p. 1) também argumenta que "o meio que chamamos de histórias em quadrinhos se baseia numa ideia simples: a ideia de posicionar uma imagem após outra para ilustrar a passagem de tempo". Essa dualidade entre sequencialidade e a capacidade de um único quadro de evocar complexidade sugere que, embora as histórias em quadrinhos frequentemente dependam de sequências, o impacto narrativo pode ser igualmente intensificado por momentos isolados que capturam o tempo e o

significado.

Nesse contexto, adotamos a concepção de que o conceito de histórias em quadrinhos está intrinsecamente relacionado à narrativa e às diferentes formas que ela pode ser desenvolvida. Dessa forma, com base em Eisner (2001) e McCloud (1995), o desenvolvimento de uma narrativa quadrinística pode ser exercido por meio de uma sequencialidade de imagens que conduzem o leitor por um enredo, ou, ainda, por meio de uma única ilustração que encapsule a essência de uma história.

Dessa forma, no que diz respeito à conceituação das HQs, precisamos destacar primeiramente sua linguagem. Esta, embora frequentemente apresente um caráter textual, um dos principais pontos de comparação com a literatura, está ligada ao uso das imagens e como elas se dão na construção das narrativas quadrinísticas. De fato, algumas HQs podem ser efetivamente desenvolvidas apenas por meio de imagens, sem a necessidade de qualquer recurso textual, como afirma McCloud (1995, p. 8) “não precisa ter palavras para ser quadrinho”.

Sobre isso, Cagnin (1975, p. 33) confirma que a importância da linguagem nas histórias em quadrinhos está, em grande medida, nas imagens. Aspectos como a paleta de cores, as atmosferas criadas por meio de sombras e as escolhas de enquadramento desempenham um papel crucial na comunicação de nuances emocionais e na caracterização dos personagens, além de influenciar o ritmo da ação narrativa. Essas dimensões visuais vão além de apenas complementar o texto, pois muitas vezes até mesmo assumem um papel central na transmissão de significados.

O autor desenvolve ainda uma análise sobre a tipologia narrativa das HQs, através da presença de quadrinhos com e sem texto. Cagnin (1975, p. 184-200) enfatiza a existência das histórias mudas, que são caracterizadas pela ausência de texto, utilizando exclusivamente imagens para desenvolver a narrativa. Ele argumenta que a inclusão de texto não é uma condição necessária para a construção de sentido ou para a classificação de uma obra como história em quadrinhos.

Para Eisner (2001, cap. VI), A natureza essencialmente visual das histórias em quadrinhos reside no fato de que, embora as palavras desempenhem um papel fundamental na construção narrativa, a primazia recai sobre as imagens. Estas, por sua vez, possuem uma capacidade de comunicação universal, transcendendo barreiras linguísticas e culturais. As imagens nas HQs são cuidadosamente elaboradas para imitar ou exagerar aspectos da realidade, ampliando sua expressividade e engajando o leitor de maneira mais direta e impactante. Dessa forma, a linguagem visual assume um caráter central, servindo como eixo estrutural que

sustenta e complementa o texto, consolidando as HQs como um meio narrativo híbrido e singular. Nesse sentido, as imagens exercem um papel central na descrição e na narração, proporcionando uma experiência estética única ao leitor.

Eisner (2005, p. 19) ratifica sobre as imagens nas histórias em quadrinhos:

[...] Para efeito dessa discussão, uma “imagem” é a memória de um objeto ou experiência gravada pelo narrador fazendo uso de um meio mecânico (fotografia) ou manual (desenho). Nos quadrinhos, as imagens são, geralmente, impressionistas. Normalmente elas são representadas de maneira simplista com o intuito de facilitar sua utilidade como uma linguagem. Como a experiência precede a análise, o processo digestivo intelectual é acelerado pela imagem fornecida pelos quadrinhos.

De igual modo, Barbara Postema (2018, p. 52) explora a relação entre texto e imagem, a qual considera fundamental para a construção da experiência narrativa nos quadrinhos, e faz comparações nesse aspecto com a linguagem literária. Ela argumenta que, enquanto a literatura frequentemente depende de descrições verbais para transmitir emoções e cenários, os quadrinhos têm a capacidade de mostrar essas experiências de maneira visual. Essa distinção pode ser exemplificada na obra *Persepolis* (2000), de Marjane Satrapi, na qual a representação gráfica da infância da autora no Irã narra sua história, assim como evoca uma gama de emoções que complementam o texto.

Dessa forma, pode-se afirmar que a linguagem das HQs ocorre essencialmente através de uma intertextualidade entre a prosa e a pintura. Assim como um romance se desdobra ao longo de capítulos, revelando camadas de personagens e enredos, as HQs se desdobram quadro a quadro, permitindo uma leitura mais fragmentada e inteiramente à escolha do leitor. Este pode pular quadros, revisitá-los ou dar mais atenção a uma determinada cena que a outras. Eisner (2001, cap. I) aborda a forma de leitura dos quadrinhos, e, segundo ele, a narrativa em quadrinhos requer do leitor uma nova forma de leitura, na qual a sequência visual e textual deve ser lida em conjunto, promovendo um diálogo entre as duas linguagens que enriquece a compreensão do todo.

Destarte, as histórias em quadrinhos podem ser comparadas a um poema visual, em que cada quadro e balão de fala entrelaçam-se para criar uma sinfonia narrativa. Assim como um poema utiliza a disposição cuidadosa de palavras, rimas e métricas para evocar emoções e imagens, as HQs fazem uso de ilustrações, cores e diálogos para construir um universo narrativo. Enquanto a literatura depende do texto para transmitir a profundidade do enredo, as HQs aproveitam a força da imagem para amplificar e complementar sua mensagem, criando uma experiência de leitura semiótica.

Postema (2018, cap. I) também aborda as convenções estilísticas e os recursos visuais

que caracterizam as histórias em quadrinhos, explorando como esses elementos influenciam a recepção da narrativa. Ela observa que a escolha da paleta de cores, a tipografia e a composição dos quadros são fatores que não apenas embelezam a página, mas também desempenham um papel crucial na construção do significado. Por exemplo, em *Saga* (2012), de Brian K. Vaughan e Fiona Staples, o uso de cores vibrantes e composições dinâmicas não apenas cria um mundo visualmente atraente, mas também reflete a complexidade emocional da narrativa, ressaltando temas de amor, guerra e identidade. Essa atenção aos detalhes visuais reforça a ideia de que as histórias em quadrinhos operam em um nível estético que é intrinsecamente ligado ao seu conteúdo narrativo.

Outrossim, a linguagem das histórias em quadrinhos é constituída por diversos elementos que, em conjunto, formam a estrutura narrativa. Dentre esses componentes, destacam-se os painéis, os balões de fala, o letreiramento, as imagens e os símbolos. A representação do som, especificamente, é realizada por dois elementos fundamentais: o balão e a onomatopeia. Esses componentes funcionam como uma metáfora sintética da audição, permitindo que se ouça com os olhos, uma vez que, assim como o tempo, o som é expresso espacialmente nas narrativas gráficas.

Como primeiro elemento podemos destacar os painéis, que são os quadros que compõem uma página e que organizam a sequência dos eventos de uma história, uma peça fundamental na construção da estrutura narrativa. Sobre a importância dos painéis Eisner (2001, p. 39), menciona que “o ato de enquadrar ou emoldurar a ação não só define seu perímetro, mas estabelece a posição do leitor em relação à cena e indica a duração do evento. Na verdade, ele comunica o tempo”. Postema (2018, p. 43-51) pontua sobre a noção de espaço e tempo nas histórias em quadrinhos, enfatizando que esses elementos são fundamentais para a compreensão da narrativa visual. Ela propõe que os quadrinhos oferecem uma representação única do tempo, permitindo que múltiplos momentos sejam apresentados simultaneamente. Essa característica é exemplificada em obras que utilizam técnicas de sobreposição de quadros ou intercalam diferentes linhas do tempo. Essa abordagem amplia a discussão sobre a representação temporal, colocando os quadrinhos em diálogo com outras formas de narração, como a literatura e o cinema.

Dito isto, percebe-se que a disposição e as dimensões dos painéis exercem uma influência direta sobre o ritmo da leitura e a dinâmica da trama. A sequência de painéis estabelece uma temporalidade que orienta o leitor, permitindo o desenvolvimento fluido da história, ao passo que o foco é delimitado pelo enquadramento adotado. Além disso, a escolha da organização dos painéis pode gerar efeitos distintos, como a criação de tensão, a ênfase em

momentos específicos ou as transições entre cenas.

Eisner (2001, p. 89) aponta ainda que “a função primordial da perspectiva deve ser a de manipular a orientação do leitor para um propósito que esteja de acordo com o plano narrativo do autor”. Desse modo, os planos ou enquadramentos são elementos fundamentais na representação visual de uma imagem, limitando-se em altura e largura, de modo semelhante ao que se observa nas diversas formas artísticas, como pintura, fotografia e cinema. A classificação desses planos é realizada com base na porção do corpo humano capturada, o que confere um significado específico a cada um deles.

O plano geral, por exemplo, abrange a totalidade da cena ou ambiente, proporcionando uma visão abrangente do contexto. Em contraste, o plano total ou de conjunto foca exclusivamente nos personagens em corpo inteiro, permitindo ao espectador uma compreensão clara da sua presença no espaço. Já o plano médio, ou aproximado, retrata os personagens da cintura para cima, favorecendo uma maior nitidez dos traços faciais, sendo frequentemente utilizado em diálogos para intensificar a conexão emocional entre os interlocutores. Complementarmente, o plano americano apresenta os personagens a partir da altura dos joelhos, fundamentando-se na percepção natural durante uma conversa, na qual a intensidade da interação diminui a partir desse ponto.

Além desses, o primeiro plano limita-se à altura dos ombros da figura, destacando suas expressões e estados emocionais, enquanto o plano de detalhe, ou *close-up*, foca uma parte específica do corpo ou objeto, ressaltando elementos sutis que poderiam passar despercebidos pelo leitor. Essa variação nos planos enriquece a narrativa visual, permitindo uma exploração mais profunda das emoções e interações dos personagens.

Os ângulos de visão, por sua vez, desempenham um papel crucial na determinação da maneira como o autor deseja que a cena seja percebida. Em geral, eles são classificados como ângulo médio, que observa a cena do nível do espectador; ângulo superior, que aborda a ação de cima para baixo, diminuindo os personagens e frequentemente utilizado em momentos de tensão; e ângulo inferior, que observa a cena de baixo para cima, conferindo uma sensação de grandeza ou força à figura retratada. Este último ângulo é especialmente comum em narrativas de super-heróis, em que se busca enfatizar a figura do protagonista, reforçando sua importância e presença na história.

Complementando essa discussão, é importante destacar que o enquadramento não atua de forma isolada, mas em articulação com outros elementos da linguagem dos quadrinhos, como a composição da página, o tamanho e a disposição dos quadros e o ritmo narrativo. A variação dos enquadramentos ao longo da sequência pode acelerar ou desacelerar a leitura,

intensificar a dramaticidade de uma cena ou conduzir o leitor a uma interpretação específica dos acontecimentos. Dessa forma, o enquadramento torna-se um recurso expressivo fundamental, pois organiza a experiência visual e orienta a construção de sentidos, evidenciando que cada escolha gráfica do quadrinista interfere diretamente na forma como a narrativa é percebida e compreendida pelo leitor.

A seguir temos uma exemplificação que Scott McCloud traz referente ao enquadramento nas HQs:

Figura 1: O enquadramento



Fonte: MCCLOUD, S. *Desenhando quadrinhos* (2008, p. 24)

Como está ilustrado acima (Fig. 1), o autor aborda a questão do enquadramento e como o olhar do leitor é direcionado segundo a disposição dos quadros. McCloud (2008) descreve que as escolhas do quadrinista sobre como e o que e como irá enquadrar, definem onde o foco do leitor está e para onde ele deve ir dentro da página.

McCloud, em sua obra *Desenhando Quadrinhos* (2008), apresenta um estudo sobre a construção de histórias em quadrinhos, articulando uma abordagem teórica que se entrelaça a uma narrativa dialógica com o leitor. Dessa forma, o autor emprega uma estratégia metadiscursiva que transcende a exposição teórica, desenvolvendo sua obra em um espaço interativo de aprendizado e reflexão sobre os processos de composição gráfica e narrativa das histórias em quadrinhos.

Um outro elemento relevante nas histórias em quadrinhos é o balão de fala e pensamento, que se configura como a forma mais comum de expressar diálogos. Este recurso identifica o falante, assim como transmite emoções e entonações por meio de suas características formais e estilísticas. Sobre o uso dos balões, Moacy Cirne (2024, p. 23) enfatiza sua importância na construção da narrativa gráfica, afirmando que ele se torna um solidificador da palavra: “Através do balão, inclusive, o artista atinge a metalinguagem (*O Gato Félix*, de Pat Sullivan) ou dimensões informacionais completamente novas”. Essa dualidade funcional do balão é crucial para a dinâmica narrativa, pois possibilita ao leitor a compreensão do conteúdo verbal e a apreensão do contexto emocional que permeia as interações entre os personagens.

O balão, enquanto recurso gráfico-textual, organiza o fluxo de diálogos e pensamentos, assim como desempenha um papel fundamental na mediação entre o visual e o verbal, conferindo profundidade e dinamismo à narrativa. Ademais, sua forma e disposição no espaço gráfico da página permitem expressar nuances emocionais, tonais e temporais, que enriquecem a experiência do leitor. Além disso, o balão funciona como um elo entre a imagem e o texto, articulando significados que transcendem a mera transmissão de informações, contribuindo para a construção de sentidos mais amplos e intertextuais. Eisner (2001, p. 27) menciona que a primeira representação do balão era apenas uma fita que emergia da boca do emissor; posteriormente, seu formato foi evoluindo e ele começou a contribuir na construção da narrativa, adquirindo o significado de comunicar características do som à história. Para exemplificar, o contorno do balão expressa a característica do som; dentro do balão, o letreiramento reflete a natureza e a emoção da fala.

O valor semântico dos balões é prioritariamente referente ao seu aspecto visual, pois este irá definir sua funcionalidade dentro da cena. O *design* dos balões circunscreve sua funcionalidade e seu valor, assim como estabelece conexões com os personagens por meio das linhas que os acompanham. Essas linhas, comumente referidas como caudas, desempenham um papel crucial na indicação da origem da fala ou do pensamento, contribuindo de forma significativa para a clareza da comunicação visual.

Nesse sentido, os balões constituem-se como elementos narrativos altamente flexíveis, capazes de se adaptar às diferentes intenções expressivas do autor e às demandas específicas da cena representada. Ao variar formatos, espessuras de contorno e estilos de letreiramento, o quadrinista pode sugerir intensidade sonora, hesitação, grito, sussurro ou mesmo a ausência de voz, ampliando as possibilidades de leitura para além do conteúdo verbal explícito. Assim, os balões não apenas veiculam falas e pensamentos, mas também participam ativamente da construção da atmosfera narrativa, orientando a interpretação do leitor e reforçando o caráter

multimodal das histórias em quadrinhos, em que imagem e texto se articulam de maneira indissociável.

A seguir uma exemplificação sobre as múltiplas formas dos balões, retirada da obra *A leitura dos quadrinhos*, de Paulo Ramos (2023, p. 37-41), exemplifica as diversas possibilidades de formas dos balões, cada formato traz uma carga semântica ao som representado:

Figura 2: Formato dos balões



Fonte: RAMOS, P. *A leitura dos quadrinhos* (2023, p. 31-74)

Na imagem acima (Fig. 2), Paulo Ramos (2023) analisa os elementos que representam a fala e o pensamento dos personagens. O autor examina como os balões de fala, as legendas e os efeitos visuais interagem para construir a voz dos personagens, conferindo-lhes individualidade e profundidade. Além disso, a forma como esses elementos são dispostos na página pode influenciar a dinâmica da leitura, guiando o leitor através da narrativa de maneira sutil e eficaz.

Corroborando essa análise, Cirne (2024) evidencia a complexidade semiótica presente na linguagem dos quadrinhos, ao destacar que o balão não se limita à função de transmitir diálogos, mas atua como signo visual dotado de valor expressivo e simbólico. Ao classificar diferentes tipos de balões, como o censurado, o personalizado, o mudo e o atômico, o autor demonstra como suas formas, símbolos e tipografias comunicam dimensões psicológicas,

culturais e contextuais dos personagens e das situações narradas. Essa diversidade reforça o caráter ideogramático da linguagem quadrinística, em que imagem e conteúdo se entrelaçam na construção do sentido. Especificamente, Cirne (2024) aponta as múltiplas formas do balão:

O balão censurado é aquele que contém, no interior, símbolos (caveiras, estrelas, exclamações, espirais, meandros) indicativos de palavrões (cf. Recruta Zero); o balão personalizado determina, através dos caracteres tipográficos, a personalidade ou a nacionalidade das pessoas (cf. Pogo, Astérix); o balão mudo é o que se apresenta vazio; o balão atômico tem a forma de cogumelo atômico, expressando o espanto do personagem diante de certas ideias ou fatos etc. Em quase todos eles — o atômico, o glacial, o geográfico — predomina a relação ideogramática entre a imagem e o conteúdo expresso. (p. 26)

Vale mencionar também sobre a diversidade nos estilos de caudas e a disposição dos balões na página, que podem sinalizar variações no tipo de mensagem que se busca transmitir. Por exemplo, balões dotados de caudas longas e sinuosas podem evocar sensações de hesitação ou confusão, enquanto aqueles com caudas mais curtas e diretas tendem a comunicar declarações assertivas ou urgentes. Tal diversidade tipológica dos balões também fornece ao leitor indicações não verbais que modulam a interpretação das interações entre os personagens.

Essa pluralidade demonstra a versatilidade da linguagem gráfica, assim como a capacidade dos criadores de manipular a forma para intensificar o impacto narrativo. A escolha de um balão específico pode alterar a percepção do leitor sobre o diálogo e a relação entre os personagens, revelando as emoções subjacentes e as tensões presentes na diegese.

Além disso, uma das particularidades da linguagem das HQs também está ligada aos balões de pensamento, que geralmente apresentam formas mais irregulares ou contornadas, o que serve para diferenciar as reflexões internas dos personagens de seus diálogos externos. Essa distinção visual é essencial, pois propicia ao leitor uma compreensão mais profunda dos conflitos internos e das emoções que estruturam a narrativa.

Dessa forma, a análise dos balões de fala e pensamento, juntamente com suas características formais e a disposição na página, revela a complexidade da linguagem visual nas histórias em quadrinhos e sua capacidade de comunicar delicadezas expressivas no tecido narrativo. Portanto, observa-se que o balão de fala, além de expressar diálogos e identificar os falantes, também transmite entonações e emoções por meio de suas características formais e estilísticas.

Pontualmente, a análise da linguagem das histórias em quadrinhos não se limita à identificação de seus elementos estruturais; é igualmente importante destacar que a leitura de quadrinhos se configura como uma experiência que transcende as abordagens tradicionais de

leitura linear. Nesse cenário, o leitor não se restringe a uma assimilação unidimensional da narrativa; ao contrário, é instigado a estabelecer um diálogo dinâmico com o texto visual. A interação com os quadros, a percepção dos espaços intersticiais e a articulação entre imagens e palavras promovem um engajamento ativo e reflexivo. O ato de folhear, avançar e retroceder nas páginas propõe um exercício de memória, interpretação e compreensão da obra.

Sobre a leitura das HQs, Postema (2018, p. 154) afirma que “nos quadrinhos, esse processo envolve a mudança de página, avançando e retrocedendo, para reexaminar alguns quadros, criando um processo de leitura que se entrelaça para a frente e para trás.” Tal observação sublinha a complexidade inerente à leitura de quadrinhos, que não se reduz a um ato de absorção passiva, mas se revela como uma prática cognitiva que exige um esforço interpretativo e uma apreciação estética consciente. Segundo ela, a habilidade de revisitar quadros anteriores e de estabelecer conexões entre distintos momentos narrativos é crucial para a construção de sentido e para a profundidade da experiência leitora. Desse modo, a leitura de quadrinhos se configura como um espaço de exploração no qual o leitor assume o papel de coautor da narrativa, ampliando as possibilidades de significação e enriquecendo a fruição estética da obra.

Nessa mesma linha, Postema (2018, p. 146-169) argumenta que, ao contrário de outras formas de narrativa, os quadrinhos exigem uma participação ativa do leitor, que precisa decifrar a relação entre texto e imagem para construir o significado da obra. Essa dinâmica interativa é uma característica distintiva dos quadrinhos, na qual a disposição visual dos quadros pode criar diferentes sequências de leitura e interpretações. Por exemplo, em *Scott Pilgrim* (2004), de Bryan Lee O'Malley, o uso de elementos visuais, como efeitos sonoros e representações gráficas de ações, permite que o leitor se envolva de maneira mais profunda na narrativa, tornando a experiência de leitura mais imersiva e participativa.

Em complemento a este ponto, Postema (2018, p. 146-169) enfatiza a importância de uma leitura atenta e reflexiva, argumentando que a compreensão das histórias em quadrinhos exige uma apreciação das suas especificidades formais e narrativas. Adicionalmente, Eisner (2001, cap. IV) afirma que a narrativa não é um produto acabado, mas um processo colaborativo que envolve o autor, o leitor e as imagens. A interação entre esses elementos gera um espaço de co-criação, onde o leitor desempenha um papel ativo na interpretação e na construção do significado.

Dessa forma, a organização espacial da página atua como um guia silencioso do percurso de leitura, orientando o olhar do leitor e sugerindo ritmos, pausas e hierarquias narrativas. A disposição dos quadros, suas dimensões e a relação entre cheios e vazios

influenciam diretamente a forma como a narrativa é apreendida, podendo conduzir a uma leitura mais linear ou estimular percursos interpretativos alternativos. Assim, a página de quadrinhos configura-se como um campo visual dinâmico, no qual o leitor negocia constantemente sentidos a partir das pistas oferecidas pela composição gráfica, reafirmando o caráter ativo e participativo da leitura das HQs.

Poderemos observar na imagem abaixo (Fig. 3), segundo McCloud (2008, p. 33) como a leitura é direcionada pela forma de organização dos painéis, seguindo tradicionalmente da esquerda para direita:

Figura 3: Os painéis



Fonte: MCCLOUD, S. *Desenhando quadrinhos* (2008 p. 33)

A imagem ilustra o modelo de leitura dos quadrinhos seguindo uma tendência americana, também seguida pelos leitores brasileiros, o que não ocorre com obras japonesas, os Mangás.

Além disso, a análise de Postema (2018, cap. III) destaca que a estética gráfica não é apenas uma questão de estilo, mas uma ferramenta narrativa que pode influenciar a interpretação do leitor. A escolha de um estilo artístico específico, como o uso de traços minimalistas em *The Arrival* (2007), de Shaun Tan, pode evocar sentimentos de solidão e alienação, enquanto um estilo mais exuberante e detalhado em *Sandman* (1988), de Neil Gaiman, pode criar um mundo rico e complexo que cativa o leitor. Essa atenção à estética reforça a ideia de que as histórias em quadrinhos são uma forma de arte integrada, pois cada elemento gráfico contribui para a construção do significado e da experiência narrativa.

Desse modo, as histórias em quadrinhos distinguem-se por sua natureza híbrida, que combina a imagem e o texto em uma narrativa sequencial. Essa intersecção permite que a narrativa desenvolva-se em múltiplas camadas, nas quais a imagem não apenas ilustra o texto, mas também enriquece sua interpretação. A interação entre os elementos visuais e verbais é

fundamental para a construção do sentido, dado que cada componente desempenha um papel crucial na construção do enredo.

Portanto, a linguagem das histórias em quadrinhos é uma linguagem de síntese, capaz de transmitir emoções, ideias e experiências de forma concisa e impactante. A articulação entre as imagens e o texto cria um ritmo narrativo que influencia a experiência do leitor, permitindo diferentes modos de leitura e interpretação. Assim, os quadrinhos não são meramente uma junção de desenhos e palavras, mas um sistema comunicativo complexo que demanda uma análise cuidadosa de seus componentes.

2. 2 Histórias em quadrinhos e literatura

Primeiramente, é possível afirmar que tanto a literatura quanto os quadrinhos têm suas raízes ancoradas na narrativa. A literatura, tradicionalmente associada ao uso da palavra escrita, compartilha com as histórias em quadrinhos a capacidade de contar histórias, criar mundos e personagens. Contudo, enquanto a literatura descreve um enredo que é decodificado à medida que é lido, os quadrinhos, ao utilizarem imagens, apresentam a narrativa de forma mais direta, guiando o olhar do leitor por meio de enquadramentos, cores e outros recursos visuais.

Com fim de esclarecimento, vale destacar um ponto de fundamental relevância para este trabalho: não há, em nenhum momento, a pretensão de hierarquizar uma forma artística em detrimento de outra. Buscamos analisar as semelhanças e os pontos de convergência entre diferentes linguagens artísticas, a fim de compreender o diálogo estabelecido entre elas, especificamente no contexto do processo de adaptação de uma obra de um meio para outro. A análise proposta busca, portanto, explorar as dinâmicas de transposição e reinterpretação que ocorrem quando uma narrativa migra de um suporte para outro, sem atribuir superioridade ou inferioridade a nenhuma das formas de expressão envolvidas. Dessa forma, entendemos que tal abordagem permite uma reflexão crítica sobre as especificidades de cada meio e as possibilidades criativas que emergem no ato de adaptação.

Nesse sentido, e a fim de estabelecer um ponto de partida teórico sólido para a análise comparativa, Terry Eagleton, em sua obra *Teoria da Literatura* (2019), destaca a complexidade inerente à tarefa de conceituar o que se entende por literatura, uma vez que essa definição deve considerar uma multiplicidade de fatores, incluindo os diversos tempos e contextos nos quais as narrativas são produzidas. O autor argumenta que um texto pode ser reconhecido como literário em um determinado período histórico, mas perder essa qualificação em épocas distintas, evidenciando a natureza fluida e historicamente condicionada do conceito. Ademais,

Eagleton (2019, p. 1) aborda que as tentativas de definir a literatura como escrita imaginativa ou ficcional são insuficientes, pois não abarcam a totalidade de seu significado e função.

No âmbito da relação entre literatura e histórias em quadrinhos, esses debates tornam-se fundamentais para a problematização da conceituação do que é literário. A questão central não reside apenas em definir o que pode ser considerado literatura, mas também em refletir sobre o que é excluído dessa categoria e por quais critérios. Essa discussão perpassa fronteiras movediças e os critérios, muitas vezes arbitrários, que delimitam o campo literário, destacando a necessidade de uma abordagem crítica e contextualizada para compreender as dinâmicas que influenciam a classificação de determinadas obras como literárias ou não.

Destarte, a reflexão proposta por Eagleton (2019) sobre a dificuldade em definir literatura e sua relação com as HQs evidencia a importância de considerar fatores históricos, culturais e sociais na análise do que é considerado literário. Essa perspectiva desafia noções essencialistas e convida a uma compreensão mais ampla e flexível do fenômeno literário, que leve em conta não apenas as características intrínsecas dos textos, mas também os contextos de produção e recepção que os legitimam ou excluem do prisma literário.

Aproveitando-se desse conceito amplo sobre o que é literatura, também nos atentamos ao fato dos perigos sobre seus contornos e sobre possíveis definições. Por exemplo, segundo Eagleton (2019, p. 2) não podemos delimitar que a ideia da literatura se resume à escrita imaginativa, pois a distinção entre fato e ficção, além da separação entre verdade histórica e verdade artística, é insuficiente para abarcar a complexidade do tema. Ainda segundo o autor, as narrativas de super-heróis em quadrinhos são claramente fictícias, mas frequentemente não são consideradas literatura, então somente tratar de ficção não insere automaticamente uma obra dentro do parâmetro literário.

Nesse sentido, Eagleton (2019, p. 3) amplia sua análise e traz a perspectiva de Roman Jakobson, que descreve a literatura como uma violência organizada contra a linguagem comum, sugerindo que essa forma de arte transforma e enriquece o discurso cotidiano. Dessa forma, estaria a definição da literatura ligada à sua forma literária, o que logicamente remete seu conceito ao pensamento formalista. Portanto, se tomarmos por definição essa linha conceitual, a literatura não apenas se distinguiria por sua natureza imaginativa, mas também por sua capacidade de utilizar a linguagem de maneira especial e poética, afastando-se da comunicação diária.

Esse olhar formalista constitui um dos principais elementos que evidenciam uma distinção entre literatura e histórias em quadrinhos. No entanto, ele carrega consigo uma implicação da hierarquização, neste caso, em relação à forma linguística empregada. Ao

privilegiar critérios formais, corre-se o risco de estabelecer uma valorização desigual entre as duas linguagens, como se uma fosse superior à outra. Essa perspectiva, além de limitar a compreensão das especificidades e potencialidades de cada meio, pode reforçar preconceitos que desconsideram a complexidade e o valor artístico das HQs.

Sobre essa questão do valor atribuído à literatura, um dos pontos está profundamente enraizado nas tradições culturais que a cercam, sendo frequentemente considerada a forma de arte soberana. Segundo Robert Stam (2006, p. 21), um dos fatores que sustenta essa percepção está fundamentado na ideia de que a escrita possui uma anterioridade histórica em relação a outras formas artísticas, estas, por sua vez, teriam sua evolução ligada aos avanços de novas tecnologias, como é o caso das HQs com a imprensa. Esse olhar confere à literatura uma aura de pureza e uma suposta exclusividade quando se trata de profundidade temática, complexidade estrutural e capacidade de introspecção. Mediante isso, as histórias em quadrinhos, por sua natureza visual e narrativa, são frequentemente vistas como uma arte de consumo mais acessível e, portanto, menos digna de consideração crítica. Contudo, essa perspectiva pode ser considerada limitadora, visto que ignora a riqueza e a profundidade que as HQs podem oferecer, assim como sua capacidade de dialogar com questões sociais, políticas e culturais contemporâneas.

O que nos leva a outro ponto importante sobre a relação entre a literatura e outras formas artísticas: a influência da indústria cultural. Conforme discutido por teóricos da Escola de Frankfurt, como Theodor Adorno e Max Horkheimer, a indústria cultural, ao transformar as obras de arte em produtos de consumo, impacta diretamente sobre a forma como a literatura e outras artes são percebidas e valorizadas.

Nesse contexto, a questão da aura da obra de arte por meio de sua frequente reproduzibilidade, conforme abordada por Walter Benjamin (2019), torna-se central. Ele argumenta que a produção artística teve seu início como rituais de magia, nos quais o segredo ou a pouca visualização eram pontos importantes. Contudo, de acordo com ele, as obras de arte se emancipam do que ele chama de uso ritual, devido ao aumento das ocasiões para que elas sejam expostas e reproduzidas.

Ainda segundo Benjamin (2019, p. 172-173), a exponibilidade de uma obra toma o lugar do valor de culto; o autor sugere a existência de uma refuncionalização da arte. Desse modo, o que importava no passado era a existência dessas imagens, independentemente de serem vistas ou conhecidas; agora, o que importa é a reprodução e o maior alcance do produto artístico. O autor menciona que, à medida que as obras de arte se emancipam de seus usos ritualísticos, aumenta também a possibilidade de sua exposição, refletindo uma mudança nas

dinâmicas de valorização por meio da indústria cultural e da transformação da arte em produto a ser consumido e vendido.

Além disso, é imprescindível reconhecer que outras formas de arte também incorporam elementos literários, como é o caso do cinema e das histórias em quadrinhos. Os aspectos narrativos presentes tanto no cinema quanto nas HQs frequentemente suscitam debates acerca dos limites e das distinções entre as diversas manifestações artísticas, reavivando, assim, as tensões relacionadas ao valor e à proximidade entre essas formas de expressão.

De maneira geral, os quadrinhos são frequentemente classificados como leitura infantilizada, enquanto a literatura se vincula indissociavelmente a um prestígio axiomático. Essa questão é abordada por Postema (2018, cap. V), que analisa a diferença entre mostrar e contar. Para isso, ela adota os termos literatura verbal e literatura gráfica, referindo-se este último aos quadrinhos e à forma como, para essa arte, contar é mostrar.

Outrossim, autora ressalta que é imprescindível reconhecer que ambos os discursos — o literário e o das histórias em quadrinhos — possuem formas distintas de organização e recepção, refletindo diferentes estéticas e modos de engajamento do leitor. Postema (2018, p. 164-165) destaca que a literatura, ao utilizar a escrita como sua principal ferramenta de produção, está intrinsecamente ligada ao campo da gramática e do vocabulário, o que não ocorre nas HQs. Estas não são rigidamente regidas por convenções, uma vez que o estilo visual não está submetido a regras tão determinadas quanto as da língua escrita. A autora enfatiza que há uma flexibilidade significativa na maneira como um artista pode retratar uma cena, um objeto ou mesmo uma personagem, permitindo uma liberdade criativa que transcende as limitações impostas pelas normas gramaticais. Essa diferença evidencia as particularidades de cada meio e suas respectivas estratégias de comunicação e expressão artística.

Sobre essas diferenças de abordagens e como cada forma artística desenvolve seus enredos e temas, Postema (2018, p. 150) observa:

os romances têm sido a forma escolhida para examinar a psique dos personagens, enquanto o domínio em que os quadrinhos tradicionalmente prosperam tem sido o da fantasia e ação. Contudo, essa observação não tem como objetivo tornar-se uma alegação fundamental, e, na verdade, há provas que mostram que, nas últimas décadas, os artistas de quadrinhos começaram a usar a especialidade visual como suporte para explorar novas maneiras de contar histórias e, mais importante, criar novos tipos de narrativas.

Como podemos perceber, a autora destaca que a liberdade proporcionada pelo recurso visual nas histórias em quadrinhos trouxe consigo uma consequência paradoxal: a associação dessas narrativas com a ideia de infantilização ou facilitação de acesso. Essa percepção, por sua vez, contribuiu significativamente para o preconceito que muitas vezes recai sobre as HQs

quando comparadas à literatura. Enquanto a literatura é tradicionalmente vista como um meio complexo e intelectualizado, as HQs são frequentemente interpretadas como destinadas a um público menos exigente ou imaturo.

Sobre esse aspecto, Eisner (2005, p. 7) atribui essa associação negativa aos próprios quadrinistas que, durante muitos anos, se limitaram a oferecer em suas histórias em quadrinhos nada mais do que entretenimento descartável e violência gratuita.

O autor afirma ainda que essa postura reforçou uma percepção equivocada sobre o consumo de quadrinhos, consolidando a ideia de que se tratam de produtos de leitura fácil e, consequentemente, destinados a um público com baixo nível cultural e capacidade intelectual limitada.

Essa visão estereotipada, no entanto, desconsidera a evolução e a complexidade que as HQs alcançaram ao longo do tempo, especialmente em obras que exploram temas profundos e narrativas sofisticadas, o que demonstra que o meio é capaz de transcender a mera função de entretenimento superficial.

Como reflexo dessa evolução das histórias em quadrinhos e da busca por uma maior aproximação com a literatura, surge, no final da década de 1970, o formato *graphic novel*. Esse novo modelo de HQ tinha como objetivo principal abordar temas mais complexos e maduros, distanciando-se do caráter predominantemente lúdico e infantil associado aos quadrinhos tradicionais, os *Comic Books*.

Além disso, a *graphic novel* adotou um estilo artístico mais realista, abandonando as imagens cartunizadas e simplificadas que eram convencionalmente utilizadas. Essa mudança estética e temática não apenas ampliou o alcance e a profundidade dos quadrinhos, mas também contribuiu para legitimar as HQs como um meio capaz de explorar questões sociais, políticas e existenciais com a mesma seriedade e sofisticação encontradas na literatura. Dessa forma, a *graphic novel* consolidou-se como um marco importante na história das HQs, redefinindo sua percepção cultural e artística.

Nesse contexto, é pertinente questionar o que ocorreu com as *graphic novels* desde 1977, especialmente considerando o recente crescimento desse mercado. Nos últimos anos, observou-se uma explosão no interesse por esse gênero, com um número crescente de editoras descobrindo e investindo na publicação de *graphic novels*. Um marco inicial nesse desenvolvimento foi a obra *Maus*, de Art Spiegelman, na década de 1980, que, pela primeira vez, elevou a história em quadrinhos ao status de best-seller, algo inédito até então. Essa conquista desafiou a percepção de que as HQs não estavam à altura da literatura, um estigma que começou a se dissipar com o sucesso de Spiegelman.

A ascensão desse novo formato implica, portanto, uma reavaliação do valor atribuído às histórias em quadrinhos, desafiando a visão de que estas ocupariam um espaço secundário no cenário artístico. Desse modo, a compreensão dos quadrinhos se expande, buscando um posto de igualdade perante a literatura, promovendo um intercâmbio entre as artes, que, por sua vez, contribui para uma valorização das narrativas visuais no contexto cultural contemporâneo.

Como já mencionado, a ascensão das *graphic novels* a partir da década de 1980 introduziu um novo formato que possibilitou o desenvolvimento de narrativas mais longas e complexas, gerando um intenso debate sobre a desvalorização e a suposta infantilização das HQs.

Essa discussão é significativa, pois reflete a busca por um reconhecimento mais profundo das histórias em quadrinhos e sua relação com a literatura, o que constitui, de fato, seu principal objetivo. Nesse contexto, surge outra nomenclatura atribuída aos quadrinhos: além da já mencionada *graphic novel*, quadrinistas e editoras passam a adotar também o termo narrativa gráfica para se referir às HQs.

No entanto, Barbara Postema (2018) alerta sobre o lado negativo do uso desses termos como uma busca por uma igualdade desnecessária. Segundo ela, ao serem utilizadas como termos gerais, essas denominações resultam em uma obliteração da singularidade dos quadrinhos, uma vez que “as duas alternativas, *graphic novel* ou narrativa gráfica, quando usadas como termo geral para os quadrinhos, criam um apagamento de sua especialidade” (Postema, 2018, p. 13). Segundo a autora, essa reconfiguração demanda uma reflexão crítica sobre o reconhecimento das histórias em quadrinhos, enfatizando que a busca por validação não deve comprometer suas particularidades.

Aqui retomamos um ponto fundamental para este trabalho: o diálogo entre literatura e histórias em quadrinhos evidencia tanto suas semelhanças quanto suas diferenças. O que buscamos deixar claro é que, embora existam aproximações e pontos de convergência entre esses dois meios, partimos do pressuposto de que as HQs dialogam com a literatura, mas não se configuram como a mesma forma artística. Segundo Ramos (2023, cap. I), as histórias em quadrinhos constituem uma forma de arte autônoma, dotada de mecanismos específicos que permitem a representação dos elementos narrativos de maneira singular. O autor contribui de maneira significativa para o debate ao apresentar uma perspectiva que fundamenta este trabalho, destacando a distinção entre histórias em quadrinhos e literatura.

Dessa forma, o autor aponta ainda que:

Chamar quadrinhos de literatura, a nosso ver, nada mais é do que uma forma de procurar rótulos socialmente aceitos ou academicamente prestigiados (caso

da literatura infantil) como argumento para justificar os quadrinhos, historicamente vistos de maneira pejorativa, inclusive no meio universitário. (Ramos, 2023, p. 17)

A reflexão de Ramos (2023) destaca a complexidade da categorização das histórias em quadrinhos e sua relação com a literatura. Ao enfatizar que rotular quadrinhos como literatura pode ser uma tentativa de legitimar essa forma de arte dentro de um contexto acadêmico que, historicamente, a marginalizou. Ele nos convida a reconsiderar preconceitos enraizados e a valorizar a singularidade dos quadrinhos como um meio narrativo distinto, que possui suas próprias características e méritos, sem a necessidade de se submeter a comparações com a literatura tradicional.

Sobre este ponto, a ascensão do formato *graphic novel* atuou diretamente sobre a relação entre literatura e histórias em quadrinhos, o que a tornou mais estreita e significativa. Uma das principais responsáveis por essa aproximação foram as quadrinizações de obras literárias.

No Brasil, um dos marcos fundamentais nesse processo foi o lançamento da série *Classics Illustrated*, na década de 1940. Essa coleção de quadrinhos adaptou romances de domínio público, transformando-os em edições independentes voltadas principalmente para jovens leitores. Tais adaptações traziam narrativas mais densas e uma abordagem visual que buscava respeitar a complexidade das obras literárias.

O sucesso de *Classics Illustrated* demonstrou que as HQs poderiam ser um veículo eficaz para a disseminação de clássicos literários, tornando-os acessíveis a um público mais amplo e diversificado. Esse movimento não apenas ampliou o alcance das obras literárias, mas também contribuiu para legitimar as HQs como um meio capaz de dialogar com a tradição literária, sem perder sua identidade visual e narrativa.

Ao adaptar romances consagrados, as *graphic novels* passaram a ser reconhecidas como uma ponte entre a literatura e a cultura visual, estabelecendo um diálogo que trouxe aspectos positivos para a relação entre esses dois universos artísticos. Por um lado, essa interação permitiu que obras literárias clássicas alcançassem novos públicos, democratizando o acesso a narrativas clássicas e ampliando o repertório cultural dos leitores. Por outro, essa produção trazia para o público a ideia de que as adaptações serviriam meramente como degustação da obra literária ou como uma ponte facilitadora conhecer a obra adaptada, que seria maior que a adaptação.

Dessa forma, essa aproximação também reacendeu debates sobre a hierarquização, agora voltada para a relação entre a obra adaptada e a adaptação. Enquanto alguns críticos

argumentam que as adaptações para HQ podem simplificar ou reduzir a profundidade das obras literárias, outros defendem que essas reinterpretações são legítimas e válidas, pois oferecem novas camadas de significado e engajamento. Esse debate reflete uma tensão entre a valorização da obra adaptada, vista como superior por sua autenticidade e anterioridade, e a adaptação, muitas vezes percebida como uma versão inferior ou derivada.

Podemos nos valer, neste contexto, das reflexões propostas por Stam (2006, p. 20-21) sobre as raízes do preconceito em relação às adaptações e às formas artísticas que não se enquadram no prisma literário. O autor identifica três fatores centrais que contribuem para essa visão hierarquizante; dois deles servem para analisar essa relação nas quadrinizações de obras literárias: a valorização axiomática da literatura — devido à sua anterioridade histórica e ao seu *status* consolidado como forma de expressão cultural — e o que ele denomina de iconofobia, ou seja, uma desconfiança em relação às imagens e aos meios visuais.

Ainda conforme o autor, a valorização da literatura como forma artística superior está enraizada em uma tradição que privilegia a palavra escrita como veículo de conhecimento e sofisticação intelectual. Essa perspectiva tende a menosprezar outras linguagens, como as histórias em quadrinhos e o cinema, por serem consideradas menos nobres ou intelectualmente desafiadoras. Já a iconofobia reflete uma resistência cultural às narrativas visuais, muitas vezes vistas como superficiais ou manipuladoras, em contraste com a profundidade e a complexidade atribuídas ao texto escrito.

Essa dualidade entre a valorização da literatura e a desconfiança em relação às imagens ajuda a explicar por que as HQs e outras formas de narrativa visual frequentemente enfrentam resistência para serem reconhecidas como expressões artísticas legítimas. No entanto, como aponta Stam (2006), essa visão é limitante e desconsidera o potencial das narrativas visuais de explorar temas complexos e universais de maneira igualmente profunda e reflexiva.

As *graphic novels* não apenas traduzem textos literários para uma linguagem visual, mas também reinventam narrativas, explorando novas perspectivas e interpretações que podem complementar ou até mesmo expandir o entendimento da obra adaptada. Dessa forma, a relação entre adaptação e obra adaptada não deve ser vista como uma hierarquia, mas como um diálogo enriquecedor entre diferentes formas de expressão artística, cada uma com suas especificidades e contribuições únicas.

Destarte, é um erro considerar as adaptações literárias como meras pontes que conduzem à leitura da obra literária ou como simples recursos didáticos. Ao relegar as adaptações a esse papel secundário, corre-se o risco de desconsiderar sua validade como expressões artísticas autônomas. Tal abordagem tende a reduzir os quadrinhos a meros objetos

de aprendizado, enfatizando a ideia de que suas contribuições são de menor importância em comparação com outros gêneros.

Considerando que os pontos de diálogo e as conexões entre as histórias em quadrinhos e a literatura estão intrinsecamente ligados ao seu caráter narrativo, torna-se possível compreender que ambas as formas artísticas compartilham a mesma essência: a capacidade de contar e recontar histórias.

Essa dimensão comum aproxima os dois meios, ainda que cada um se valha de recursos expressivos distintos — a literatura, por meio da palavra, e as HQs, pela articulação entre imagem e texto. Ao observarmos essas convergências, percebemos que as histórias em quadrinhos não dialogam apenas com a literatura, mas também estabelecem relações significativas com o cinema e outras manifestações artísticas, devido à sua natureza híbrida e intersemiótica.

Tais intersecções configuram-se como pontes fundamentais para compreender os processos de adaptação, nos quais uma narrativa transita de uma mídia para outra, reinterpretando linguagens e recriando sentidos a partir das possibilidades expressivas de cada suporte.

Entretanto, é fundamental que essas conexões não obscureçam a autonomia de cada forma artística, evitando confusões entre elas. Pontualmente, uma obra literária não se transforma em uma HQ apenas pela inclusão de imagens ou de qualquer outro recurso narrativo visual. Da mesma forma, um quadrinho não se torna uma obra literária unicamente por incorporar elementos textuais. Se considerarmos que a simples presença de um elemento é suficiente para definir uma forma artística, acabaríamos por restringir a definição a um único aspecto, o que levaria a uma diluição dos limites entre o que é ou não literatura. Nesse sentido, se não estabelecermos critérios claros sobre o que caracteriza a literatura, poderíamos argumentar que tudo é literatura, já que o cinema também narra histórias, e algumas músicas também possuem uma estrutura narrativa.

Analogamente, se adotarmos a definição de quadrinhos com base no uso de imagens, poderíamos equivocadamente classificar uma fotografia como quadrinho, um filme como quadrinho ou uma pintura a óleo como tal. Essa reflexão nos leva à conclusão que, embora literatura e HQs compartilhem semelhanças, incluindo códigos linguísticos e aspectos narrativos, cada uma opera dentro de suas próprias regras e particularidades.

Em suma, um ponto crucial já enfatizado aqui é que não estamos tratando uma forma artística como superior ou inferior à outra. Reafirmando que o objetivo deste trabalho é analisar os diálogos entre as linguagens literária e quadrinística no contexto do processo de adaptação

da peça *O Beijo no Asfalto* de Nelson Rodrigues para sua versão em HQ. Desse modo, é importante ressaltar que este trabalho não se limita a uma análise exclusiva de histórias em quadrinhos, mas sim que tem como tema central os estudos das teorias da adaptação, aplicados na prática dentro do processo de adaptação de uma obra literária para uma versão quadrinizada.

2.3 A Adaptação: conceitos Fundamentais

O estudo das adaptações inevitavelmente nos coloca diante de questões como originalidade, cópia, fidelidade e traição, categorias que, no senso comum, costumam ser mobilizadas de forma simplista e carregadas de juízos de valor. Contudo, a discussão acadêmica desloca esse debate para um campo mais amplo e complexo, no qual se busca compreender não apenas o que é uma adaptação, mas também os processos e estratégias envolvidos em sua realização. Nessa perspectiva, pesquisadores como Linda Hutcheon (2013), Robert Stam (2008) e Alvaro Luiz Hattner (2023) evidenciam que a adaptação não se reduz a uma relação de dependência ou subordinação à obra de origem, mas configura-se como prática criativa, passível de ser entendida como transposição, tradução intersemiótica, transmutação ou, como este trabalho pretende enfatizar, recriação.

Desse modo, iniciamos através das contribuições de Linda Hutcheon, que, em sua obra *Uma Teoria da Adaptação*, publicada em 2013, conceitua o que é uma adaptação e como ela se efetua, partindo de três premissas introdutórias: ela afirma que a adaptação é um produto, um processo e uma recepção.

Linda Hutcheon (2013) aborda a adaptação como um processo complexo e multifacetado, que envolve intenções, métodos e resultados específicos. Segundo ela, o desejo de adaptar histórias pode surgir de diferentes motivações, como o consumo, a intenção de questionar, reinterpretar, homenagear ou até mesmo copiar uma outra obra. Essas intenções estão intrinsecamente ligadas à ação de adaptar, que é, em sua essência, um processo de reinterpretação e recriação. Ao adaptar, o adaptador se apropria de mecanismos narrativos para criar uma versão própria e original, que pressupõe um produto final: a adaptação particular de uma obra, levando em consideração fatores como gosto, intenção, meios e suportes utilizados.

A adaptação é, portanto, um processo que envolve recriação e reinterpretação, partindo do pressuposto de que o texto adaptado será reimaginado e transformado. Além disso, ela é um ato de recepção, pois cria intertextualidades e diálogos com a obra adaptada. A autora define a adaptação como uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis, caracterizando-a como um ato criativo, interpretativo, de apropriação e recuperação. Essa

definição é central para compreender a adaptação como um ato de engajamento intertextual com a obra adaptada, no qual o adaptador busca capturar o efeito da obra, ou seja, seu tom, estilo e espírito. A partir dessas premissas, Hutcheon (2013) evidencia as relações dialógicas e intertextuais entre os diversos meios e suportes que possibilitam a realização das adaptações.

Nessa perspectiva, Hutcheon (2013) aponta a adaptação como uma prática muito antiga entre os povos, evocando esse caráter de intertextualidade presente no ato de contar e recontar histórias. Dessa forma, quando um texto é adaptado, além da relação intertextual entre a obra adaptada e a nova versão, ocorrem mudanças significativas tanto na forma de apresentação quanto no conteúdo, o qual passa pela lente interpretativa de um novo autor e deve adequar-se às possibilidades e limitações do meio em que será apresentado.

Dessa maneira, iniciamos nossas reflexões pelo conceito de intertextualidade, uma vez que esta se revela uma relação essencial para a análise das adaptações. A noção de intertextualidade emergiu e foi ressignificada por Julia Kristeva em 1969, visando esclarecer o fenômeno que Mikhail Bakhtin denominava dialogismo. Essencialmente, trata-se de duas nomenclaturas distintas que convergem para um mesmo fenômeno conceitual. Na perspectiva bakhtiniana, a compreensão de que nenhum texto existe de maneira independente de outros – seja pela relação de aproximação ou distanciamento – fundamenta a possibilidade de um intercâmbio entre múltiplas vozes e diferentes discursos.

Sobre essa conceituação, Barros e Fiorin (1999) mencionam:

A noção de dialogismo - escrita em que se lê o outro, o discurso do outro - remete a outra, explicitada por Kristeva (1969) ao sugerir que Bakhtin, ao falar de duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos, teria apresentado a ideia de intertextualidade. (p. 50).

A intertextualidade é uma constante em nosso cotidiano, manifestando-se a cada momento por meio da exposição a diversos textos, os quais podem ser imagens, vídeos e músicas, que buscam igualmente a transmissão de significados. Esses textos se referem a mensagens já estabelecidas, assim como à nossa vivência diária. Anúncios publicitários, piadas e até mesmo diálogos informais estão repletos de referências a outras obras, de acordo com o conceito de mosaico de citações proposto por Kristeva. Reconhecer essa realidade é uma forma de perceber a ampla variedade de mídias e contextos nos quais a intertextualidade torna-se evidente, assim como a multiplicidade de maneiras pelas quais os textos podem entrelaçar-se, gerando novas mensagens.

Conforme argumenta Samoyault (2008), a intertextualidade pode se apresentar sob variadas posturas do autor em relação às obras às quais se remete. Tal manifestação pode

representar uma reafirmação dos textos anteriores, uma paródia ou uma composição por colagem, além de possibilitar referências diretas aos textos preexistentes, seja por meio de citações ou de alusões aos significados que estes textos evocam.

Nesse sentido, a intertextualidade pode ser compreendida como um espaço de diálogo contínuo, em que as obras literárias não existem isoladamente, mas em uma rede de significações que se retroalimentam e se transformam ao longo do tempo. Desse modo, para Samoyault (2008, p. 11) “a intertextualidade não é mais apenas a retomada da citação ou da reescritura, mas descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro”. Assim, ao considerar a intertextualidade, é fundamental reconhecer que cada interação textual é uma oportunidade para a construção de um novo sentido, que, por sua vez, está imerso em uma rede de referências culturais e históricas que enriquecem a experiência de leitura.

Destarte, um dos pontos relevantes para este trabalho acerca das relações entre textos, especialmente no contexto das adaptações transmidiáticas, é a observação de que a mensagem do texto adaptado é transformada por dois aspectos fundamentais: a interpretação pessoal do adaptador e as características intrínsecas do novo meio de comunicação escolhido.

Sobre essa mudança de mídias, Hutcheon (2013, p. 67-109) destaca que a adaptação envolve mudanças no modo de engajamento com a obra, dependendo do suporte para o qual ela é adaptada. Por exemplo, a passagem de um romance (modo de contar) para um filme (modo de mostrar) ou para um jogo eletrônico (modo de interagir) exige transformações que afetam aspectos visuais, auditivos e gestuais. Essas mudanças são necessárias e impactam a forma como a obra é recebida e interpretada pelo público. Portanto, é fundamental que o adaptador esteja atento a como essas questões serão abordadas na nova versão, garantindo que a essência da obra adaptada seja preservada, mesmo que expressa de maneira diferente.

O que traz à tona também o sucesso de uma adaptação, que, segundo a autora, reside na capacidade do adaptador de capturar o efeito da obra adaptada, ou seja, seu tom, estilo e espírito. Para isso, é necessário buscar uma equivalência entre diferentes sistemas de signos, considerando elementos como temas, eventos, personagens, motivações, pontos de vista, contextos e símbolos. Essa transcodificação, ou reinterpretação, é um processo de leitura profunda que visa reforçar aquilo que o autor da obra adaptada quis transmitir. No caso de uma leitura dramatizada, por exemplo, é essencial que essas questões sejam sentidas e percebidas pelos intérpretes.

Corroborando essa visão, Hutcheon (2013, cap. I) também ressalta que a adaptação, como produto, pode ser comparada a uma tradução, na qual o engajamento com o texto

adaptado permite uma aproximação e uma recuperação do contexto inicial, abrindo espaço para novas interpretações e leituras. Nesse sentido, o adaptador é, antes de tudo, um intérprete, que precisa compreender profundamente a obra para, então, recriá-la. Esse processo duplo de interpretação e criação é fundamental para a adaptação, que não deve ser vista como uma cópia ordinária, mas como uma recriação que se apropria de um material para gerar algo novo.

Sobre essa questão, Julie Sanders (2016, p. 21-54) analisa as distinções entre adaptação e apropriação, considerando ambas como formas de intertextualidade que evidenciam a abertura dos textos a múltiplas interpretações. Ela argumenta que a adaptação envolve uma extrapolação do texto adaptado, permitindo críticas, comentários e novas perspectivas sobre a narrativa, além de oferecer voz a personagens marginalizados ou atualizar e simplificar determinadas obras para atender a públicos específicos. Embora a adaptação frequentemente se concentre na mudança de suporte, sua natureza é mais complexa.

Em contraste, a apropriação, segundo Sanders (2016, p. 35-54), implica que, durante o processo de adaptação, novos personagens, referências e histórias são incorporados ao universo da obra adaptada. Esses elementos são transformados para se integrar ao novo texto, refletindo a subjetividade do adaptador. A autora enfatiza que, em um contexto onde reconhecemos que todo texto deriva de fontes anteriores, a adaptação deve ser vista como um enriquecimento do patrimônio literário, em vez de uma mera cópia ou usurpação. Essa perspectiva amplia a compreensão do papel das adaptações na literatura e no cinema, destacando seu valor criativo e interpretativo.

Além disso, as transformações inerentes ao processo adaptativo, que se manifestam como consequência natural da releitura e ressignificação da obra, suscitam um dos debates mais recorrentes no campo das adaptações, especialmente quando se trata de adaptações para as histórias em quadrinhos: a questão da fidelidade em relação ao texto adaptado. Esta discussão, embora frequentemente polarizada, revela a complexidade do processo adaptativo, uma vez que as alterações observadas não representam necessariamente um distanciamento da obra adaptada, mas sim uma reconfiguração necessária que considera tanto as especificidades do novo meio quanto a interpretação criativa do adaptador.

Essa questão nos remete à perspectiva de Robert Stam (2006), que nos proporciona um aprofundamento significativo na compreensão do processo de adaptação. Ele analisa a relação de fidelidade entre o a obra adaptada e a adaptação, assim como a necessidade de inovação que frequentemente caracteriza a criação de uma adaptação. Stam (2006, p. 27) argumenta que a adaptação de uma forma artística para outra mídia exige uma reinterpretação

que, ao mesmo tempo, respeita o espírito da obra adaptada e se adequa às especificidades da linguagem da nova obra, ou seja, da adaptação.

Dessa forma, Stam (2006) destaca diversas questões pertinentes, incluindo o estigma de que as adaptações tendem a deformar ou distorcer a essência da obra adaptada. Essa obra, por sua vez, é frequentemente elevada ao *status* de original intocável, um conceito que gera considerável resistência entre os críticos tradicionais diante das novas versões.

Neste sentido, Stam (2006, p. 19-20) acrescenta que.

A linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. “Infidelidade” carrega insinuações de pudor vitoriano; “traição” evoca perfídia ética; “abastardamento” conota ilegitimidade; “deformação” sugere aversão estética e monstruosidade; “violação” lembra violência sexual; “vulgarização” insinua degradação de classe; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfêmia.

Essa visão negativa sobre o processo adaptativo ignora a natureza transformativa da arte, na qual a recriação de uma obra em um novo meio exige uma reinterpretação, assim como pode enriquecer e expandir as temáticas e significados presentes na obra adaptada, que, por sua vez, nasce como uma nova obra. Desse modo, o autor sugere que a adaptação deve ser compreendida como um diálogo dinâmico entre diferentes formas artísticas. Especificamente, Stam (2006, p. 19-20) aponta sua lente para as adaptações de obras literárias para o cinema e questiona a ideia de hierarquização existente neste processo. Essa perspectiva propõe uma reavaliação da hierarquia entre os meios, enfatizando que a adaptação não deve ser vista como uma subversão da obra adaptada, mas como uma oportunidade de renovação e ampliação de seu alcance e significado.

Linearmente, Stam (2006, p. 40-44) introduz os conceitos cinematográfico e antcinematográfico para descrever os elementos que podem ser incorporados ou excluídos na adaptação de uma obra para o cinema. Esses conceitos podem ser adaptados e, posteriormente, se aplicados às adaptações para histórias em quadrinhos, podem definir um olhar sobre o que é quadrinizável e o que não é. Assim como no cinema, as HQs oferecem recursos únicos que influenciam as escolhas de cortes e expansões na adaptação de outras obras.

De acordo com Stam (2006, p. 40), ao adaptar um texto para o formato filmico, certas passagens são retidas enquanto outras são descartadas. Isso ocorre porque algumas partes podem não se mostrar interessantes para o novo meio, afetar o ritmo da narrativa ou serem consideradas irrelevantes para a compreensão da história pelo diretor. Um exemplo dessa

dinâmica pode ser observado na adaptação para quadrinhos da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, realizada por Arnaldo Branco e Gabriel Goés em 2013. Nessa adaptação, os autores integraram ilustrações sobre a vida de Nelson Rodrigues, criando um plano adicional que contribui para a narrativa. Essa abordagem, como mencionado pelos adaptadores em uma entrevista a Pedro Brant em 2014, enriquece a forma como a história é contada e soluciona o desafio de como desenvolver a narrativa da peça, que em seu texto adaptado é desenvolvida em três planos.

De mesmo modo, Randal Johnson (1982, p. 37) aborda a relação intertextual entre a literatura e o cinema, ao mesmo tempo em que critica a tentativa de instituir uma hierarquia entre esses dois meios. Segundo Johnson (1982), essa perspectiva não costuma representar um problema significativo, especialmente para os espectadores que não têm familiaridade com a obra adaptada ou para aquelas obras que não gozam de um amplo reconhecimento. Essa análise sugere que a apreciação de uma adaptação pode ocorrer de maneira independente da obra literária, permitindo que o filme seja avaliado por seus próprios méritos e características intrínsecas.

Dessa forma, é possível identificar um significativo risco ao se exigir uma relação de fidelidade entre uma obra e sua adaptação. Ao esperarmos que um filme reproduza fielmente o texto literário, impomos restrições a ambas as criações, fazendo com que a película fique perpetuamente subordinada à obra considerada original, que passa a ser vista como um padrão, sujeitando a adaptação a avaliações fundamentadas nesse modelo. Ao nos desvencilharmos dessa concepção de fidelidade, que se revela bastante limitadora, abrimos espaço para a emergência de obras inovadoras, que oferecem novas interpretações e perspectivas. Essas criações são legítimas e autônomas, referindo-se à obra adaptada sem que se estabeleçam vínculos de dependência entre a adaptação e o texto adaptado. As interações entre as duas obras sustentam-se, assim, na referencialidade intertextual.

É importante reconhecer que a avaliação do grau de fidelidade entre uma obra e sua adaptação não contribui para o avanço da compreensão do processo adaptativo, um ponto destacado por Imelda Whelehan (1999, p. 218-222) como uma das armadilhas no estudo das adaptações. Ao focar obsessivamente na fidelidade, a crítica ignora a autonomia da obra adaptada e falha em reconhecer o trabalho criativo e interpretativo do adaptador. Essa postura limita o debate, reduzindo a complexidade da adaptação de mídias a uma mera comparação binária entre o que é cópia e o que é original, o que impede a análise de como a nova linguagem (neste caso, os quadrinhos) expande, desloca e reformula os sentidos da obra adaptada.

Outras contribuições teóricas sobre o estudo das adaptações que trazemos a este trabalho partem das reflexões de Whelehan (1999). A autora inicia sua discussão abordando os preconceitos que cercam essa área de pesquisa, destacando a preocupação com o impacto que a análise de adaptações poderia ter sobre o estudo do texto literário. Além disso, Whelehan (1999) enfatiza a necessidade de uma visão crítica na investigação das adaptações cinematográficas, que demanda uma abordagem cuidadosa e reflexiva.

Adicionalmente, Stam (2006, p. 44-48) destaca a importância dos contextos culturais e históricos que influenciam a recepção tanto da obra literária quanto da adaptação cinematográfica. Essa análise engendra um diálogo dinâmico entre os dois meios, em que a literatura não é apenas uma fonte, mas um ponto de partida que se reinventa no cinema. O autor também enfatiza que a mudança de forma implica uma alteração na experiência estética do público, sugerindo que as adaptações podem revelar novas camadas de significado, enriquecendo a obra fonte. Essa intersecção propõe uma reflexão crítica sobre como as narrativas são moldadas e reinterpretadas, ressaltando a relevância da adaptação como um processo criativo que expande o entendimento da literatura e do cinema.

Outro ponto que Whelehan (1999, p. 14-15) argumenta é que uma porção significativa do público que assiste a um filme geralmente não possui familiaridade com a obra literária que lhe serve de base. Essa realidade implica que a avaliação do sucesso de uma adaptação cinematográfica tende a ser influenciada, em maior medida, pela qualidade da realização do filme em si, em detrimento da fidelidade à narrativa adaptada.

Assim, a recepção do filme ocorre por meio de critérios que envolvem aspectos como a direção, a atuação, a estética visual e a construção da narrativa cinematográfica, ao invés de se pautar exclusivamente na precisão com que o texto literário é retratado. Essa dinâmica sugere que, para muitos espectadores, a experiência cinematográfica é autônoma e pode ser apreciada independentemente da obra adaptada, ressaltando a importância de considerar a adaptação como uma forma artística em si mesma, capaz de oferecer novas interpretações e significados, mesmo que se distancie do texto adaptado.

No entanto, é comum que as próprias produções adaptadas explicitem sua origem literária, seja por meio de créditos na abertura ou encerramento da obra, seja através de estratégias promocionais. Hutcheon (2013, p. 27-31) discute esse fenômeno como uma transposição declarada, na qual a adaptação oferece uma nova narrativa ao público, além de atuar como um veículo de divulgação da obra adaptada, potencialmente estimulando os receptores da adaptação a buscarem e consumirem o texto adaptado, estabelecendo, assim, um ciclo de retroalimentação cultural entre as diferentes manifestações da narrativa.

Em complemento, Whelehan (1999, p. 217) menciona que a produção de uma adaptação de uma obra literária também contribui para o seu enriquecimento. Quando uma obra consagrada, seja pela crítica ou pelo público, é reinterpretada, essa nova abordagem resulta em uma alteração na percepção do público em relação ao texto adaptado. As diversas leituras que emergem de uma adaptação não se anulam, mas sim se acumulam, formando um universo complementar ao que está presente na obra adaptada. Um exemplo disso é a peça *O Beijo no Asfalto*, que, após sua adaptação cinematográfica mais recente, realizada em 2017 por Murilo Benício, suscitou novos debates e ampliou seu significado.

Mais recentemente, foi anunciada uma nova adaptação sob a produção de Viola Davis. A divulgação dessa adaptação enfatiza que a obra aborda conceitos de pós-verdade e *fake news* — termos que não existiam no período de sua criação e nas primeiras encenações e adaptações. Essa atualização temática evidencia a relevância contínua da obra e sua capacidade de dialogar com questões contemporâneas.

Essa capacidade de reinterpretação da obra adaptada nos leva a considerar a subjetividade do leitor no processo de adaptação. Ao nos depararmos com um texto literário, nós, como leitores, somos apresentados a uma vasta gama de informações que nos permitem construir uma interpretação da narrativa. Durante a leitura, somos instigados a preencher as lacunas deixadas pelo autor, o que resulta na formação de imagens mentais para a compreensão da obra. Este processo revela um dos principais pontos de tensão no que se refere ao valor atribuído às adaptações: a expectativa e a subjetividade do público.

Para melhor elucidar essa diferença na recepção, retomamos os modos de engajamento citados por Hutcheon (2013, p. 67-109): contar, mostrar e interagir. Cada um desses modos oferece distintos níveis de imersão ao público. Por exemplo, no romance, modo contar, o leitor recebe informações que precisam ser decodificadas, permitindo-lhe criar imagens mentais de forma particular. Em contrapartida, o modo mostrar, como ocorre em peças teatrais, filmes e histórias em quadrinhos, apresenta elementos visuais claros, o que pode privar o espectador do exercício de idealização de cenários e caracterizações de personagens. Por fim, o modo de interagir, comum nas narrativas desenvolvidas nos jogos eletrônicos, distingue-se dos anteriores por proporcionar uma forma de imersão diferenciada, na qual o leitor assume um papel ativo dentro do enredo.

Tomemos como exemplo a obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Ao ler o texto, formamos nossa própria interpretação sobre o olhar da protagonista Capitu. No entanto, ao assistirmos à adaptação cinematográfica *Dom* (2003), protagonizada por Maria Fernanda Cândido, somos confrontados com uma representação visual que pode ou não corresponder às

nossas projeções anteriores. Assim, cabe ao público avaliar se essa interpretação visual se alinha ou não com suas concepções individuais.

As características que nos são apresentadas nas obras literárias são, em grande parte, subjetivas e dependem da nossa capacidade de compreensão para ganhar sentido. Quando uma personagem é descrita como bonita ou feia, alta ou baixa, gorda ou magra, somos levados a construir em nossa mente uma imagem que se conforme a essas definições.

Um dos principais desafios das adaptações reside exatamente na subjetividade dessas imagens mentais. Quando esperamos que um filme seja fiel ao texto adaptado, desejamos que ele corresponda às nossas interpretações formadas durante a leitura. Contudo, é evidente que esperar que uma adaptação reflita todas as possíveis leituras que os espectadores podem ter é uma expectativa irrealizável. Essa imposição de fidelidade pode limitar a apreciação da adaptação como uma obra autônoma e válida em sua própria narrativa.

Outro ponto relevante sobre as adaptações é seu valor comercial, o que coloca em foco o ajuste de seus formatos quando um texto é adaptado de uma mídia para outra. Jack Boozer (2008), explora adaptação de textos literários para o formato fílmico, destacando os métodos utilizados para garantir que os filmes atraiam o público. Ele observa que, na indústria cinematográfica de Hollywood, é comum limitar a duração dos filmes a um máximo de duas horas. Essa extensão corresponde a aproximadamente 120 páginas de roteiro e demanda uma narrativa clara e eficaz para transmitir sua mensagem. Essa prática ilustra a necessidade de transformação do texto literário durante a adaptação, seja este um romance, conto ou peça teatral, que deve ser expandido ou condensado para se adequar ao formato requerido.

Embora essa regra não seja absoluta, visto que existem exceções, como adaptações de obras de Tolkien, que frequentemente ultrapassam 180 minutos, ou filmes que apresentam versões estendidas com comentários do diretor. Boozer (2008) também destaca que uma grande parte dos filmes vencedores de prêmios como o Oscar são adaptações, o que evidencia a aceitação e o valor comercial desse tipo de produção na indústria cinematográfica. Essa percepção é corroborada por Hutcheon (2013, cap III), que também reconhece o investimento mais seguro que as adaptações representam em comparação a roteiros que não possuem sua ligação com uma obra anterior.

Esse fenômeno nos leva a refletir sobre a observação de Hutcheon (2013), a qual sugere que a intensidade do envolvimento dos fãs com uma obra pode amplificar suas expectativas, resultando em um maior potencial de desapontamento diante de adaptações. No contexto brasileiro, a recepção tanto das traduções quanto das adaptações cinematográficas da saga Harry Potter exemplifica essa dinâmica. A paixão fervorosa dos fãs, que cultivam um

vínculo profundo com os elementos narrativos, os personagens e o universo criado por J.K. Rowling, gera uma expectativa elevada em relação à fidelidade e à qualidade das adaptações, o que, por sua vez, os torna mais suscetíveis a críticas e descontentamentos.

Ademais, essa relação entre a expectativa do público e a execução da adaptação revela a complexidade do processo de recepção. Em muitos casos, os fãs mais radicais se deparam com escolhas estéticas e narrativas que divergem de suas interpretações pessoais, levando a um descompasso entre suas expectativas e o produto final. Essa dissonância não apenas evidencia a subjetividade da experiência do espectador, mas também destaca a importância de considerar o papel da intertextualidade e da adaptação como práticas que, embora enraizadas em um texto, buscam oferecer novas interpretações e significados. Portanto, a recepção das adaptações de Harry Potter no Brasil serve como um estudo de caso que ilustra como a paixão do público pode influenciar sua percepção e avaliação das obras adaptadas.

Embora não seja este o foco deste trabalho, vale mencionar o contexto da recepção das adaptações. Neste, Alvaro Luiz Hattnher (2023, p. 17) introduz o conceito de Tensão Pré-Adaptação (TPA) como uma tensão perceptível mesmo quando alguns leitores, ou um segmento deles, criticam veementemente certas adaptações. Ele examina a expectativa que os fãs desenvolvem em relação a uma obra literária durante o processo de adaptação, destacando o sentimento de posse que se manifesta entre os aficionados mais fervorosos. Esses fãs frequentemente expressam a preocupação de que a adaptação da obra para outro meio possa comprometer sua essência, considerando tal ação como uma forma de maculação.

A análise de Hattnher (2023, p. 18) revela a complexidade inerente à recepção das adaptações, evidenciando que os fãs não apenas esperam que as adaptações permaneçam fiéis ao texto adaptado, mas também se sentem profundamente ligados emocionalmente à obra. Essa conexão emocional pode resultar em insatisfação significativa quando as adaptações falham em atender às suas expectativas, destacando a tensão existente entre a fidelidade ao material adaptado e a liberdade criativa dos adaptadores. Assim, a abordagem de Hattnher (2023) nos convida a refletir sobre como as expectativas dos fãs podem influenciar a percepção e a avaliação das obras que são adaptadas para novos formatos, ressaltando as implicações desse processo na experiência de recepção das adaptações.

Ao concluirmos nossa análise sobre o fenômeno das adaptações, é imperativo redirecionar nosso foco da mera questão da fidelidade ao texto adaptado para uma investigação mais profunda sobre os processos que permeiam a adaptação de uma obra de um meio para outro. Devemos nos perguntar não apenas quais passagens são traduzidas ou omitidas na adaptação, mas também entender as razões subjacentes a essas escolhas. O que nos leva a

apreciar uma adaptação não é a sua capacidade de replicar a obra fonte, mas a maneira como ela recria, recorta e reinterpreta a narrativa dentro de um novo contexto.

Nesse sentido, a análise das adaptações nos revela um campo rico de intertextualidade e transformação artística, no qual as decisões dos adaptadores refletem não apenas uma visão estética, mas também um diálogo com o público contemporâneo. As adaptações, portanto, podem ser vistas como atos criativos que oferecem novas perspectivas sobre histórias já conhecidas, expandindo assim o alcance das narrativas.

Por fim, ao abordarmos as adaptações, somos instigados a refletir sobre a reculturalização que ocorre durante esse processo, reconhecendo que cada adaptação é uma nova obra original, um produto de seu tempo, que dialoga com diferentes audiências e contextos sociais. Desse modo, ao avaliarmos essas obras, devemos considerar o valor intrínseco que elas proporcionam — não como meras cópias, mas como reinterpretações que contribuem para a evolução do discurso cultural e literário.

2.4 Adaptações de obras literárias para histórias em quadrinhos

As primeiras iniciativas significativas de adaptações de obras literárias ocorreram nos Estados Unidos na década de 1940, em um contexto marcado por uma intensa perseguição ideológica. Esse fenômeno refletiu-se também no cenário brasileiro. Em 1954, foi instituído o *Comics Code Authority*, um código estabelecido pelas editoras DC e Archie, que implementou um regime de autocensura. Esse modelo serviu de inspiração para que as principais editoras brasileiras desenvolvessem um código regulatório, impondo rígidas normas de conduta. As adaptações para quadrinhos passaram a ser concebidas principalmente como instrumentos didáticos, com o intuito de promover uma formação moral conservadora. Contudo, essa censura acabou reforçando a percepção de que os quadrinhos poderiam ser simultaneamente educacionais e construtivos.

Com o amadurecimento do gênero e a crescente popularidade das adaptações literárias, surgiram estudos que buscavam compreender a dinâmica e a estrutura narrativa das histórias em quadrinhos. Um dos primeiros trabalhos significativos nesse campo foi *Apocalípticos e Integrados*, publicado em 1964 pelo italiano Umberto Eco. Nesta obra, Eco (2020) analisa algumas obras de sucesso, incluindo *Steve Canyon*, *O Mito do Super-Homem* e *A Turma do Minduim*, inaugurando uma análise dos produtos da cultura de massa ao explorar a estrutura gramatical das HQs sob uma perspectiva semiótica, além de investigar as implicações

ideológicas associadas à figura do Super-Homem e às críticas a ele, em contraste com os elogios dirigidos a *Peanuts*.

Já no cenário brasileiro ocorre a partir de 1948, sob a direção de Adolfo Aizen, a Editora Brasil-América (Ebal) a publicação da série *Classic Comics*, com *Os Três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, como sua obra inaugural. Em consonância com as edições americanas, a Ebal adaptou clássicos da literatura internacional. Segundo Gonçalo Junior (2004), a seleção dos títulos seguia quatro critérios estabelecidos por Aizen: a popularidade da obra, seu valor literário, a viabilidade de uma adaptação atraente para quadrinhos e um critério moral que excluía obras com referências negativas à Igreja Católica ou erotismo. Em agosto de 1950, a *Edição Maravilhosa* nº 24 apresentou *O Guarani*, de José de Alencar, quadrinizado por André Le Blanc, que se tornaria um marco de excelência artística nos álbuns da Ebal, com roteiro de sua esposa, Elvira Le Blanc. Entre 1947 e 1952, foram adaptados romances de Alencar, como *Iracema*, *O Tronco do Ipê* e *Ubirajara*, destacando que os autores mais frequentemente adaptados pertenciam ao movimento romântico.

Na década de 1950, a publicação de *A Sedução do Inocente*, de Frederick Wertham, atacou as histórias em quadrinhos, que enfrentaram censura nos Estados Unidos e críticas no Brasil, sendo acusadas de induzir à preguiça mental. Essa perseguição levou os adaptadores a adotarem uma abordagem conservadora, priorizando a fidelidade ao texto adaptado e realizando alterações conservadoras nos trajes das personagens. Outro aspecto relevante foi a nota final das publicações, em que a Ebal, conforme Moya (1994), incentivava a leitura das obras literárias, considerando as adaptações como meros aperitivos da obra adaptada.

Entre 1980 e 1990, as quadrinizações diminuíram significativamente. Em 1981, a Ebal lançou uma quadrinização de *Casa Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre. No início dos anos 1990, obras de Paulo Coelho, como *O Alquimista* (1988) e *O Diário de um Mago* (1987), foram adaptadas, mas não obtiveram aceitação entre os leitores. A editora Abril relançou em 1990 a coleção *Classic Illustrated*, adaptando clássicos universais, embora a série não tenha ultrapassado treze exemplares. Na ocasião da publicação de *Literatura em Quadrinhos no Brasil*, Moya (1994, p. 7) identificou uma lacuna significativa nas quadrinizações e destacou a crise no mercado de quadrinhos. Entretanto, a partir de 2006, as adaptações literárias ressurgiram, e o mercado de quadrinhos brasileiro experimentou um renascimento.

Essa retomada de suas produções no cenário nacional é atribuída por Waldomiro Vergueiro e Paulo Ramos (2009, p. 12) às mudanças no sistema educacional brasileiro, especialmente à inclusão das histórias em quadrinhos nos Parâmetros Curriculares Nacionais

(PCNs) como uma alternativa didática no ensino formal, o que colaborou para que a quadrinização de obras literárias encontrasse novo fôlego no país.

Assim, a partir de 2006, houve a inclusão de histórias em quadrinhos na lista de livros distribuídos pelo Programa Biblioteca Nacional (PNBE), momento em que ocorreu a adaptação da obra *O Beijo no Asfalto* (1961), de Nelson Rodrigues, para uma versão em história em quadrinhos, que é objeto de estudo desta pesquisa.

Vergueiro e Ramos se tornaram referências nos estudos sobre quadrinhos no Brasil nas últimas décadas. Por meio do lançamento de obras como *Como Usar as Histórias em Quadrinhos na Sala de Aula* (2004), *Muito Além dos Quadrinhos: Análises e Reflexões sobre a Nona Arte* (2009) e *Quadrinhos na Educação: Da Rejeição à Prática* (2009), os estudiosos buscam debater o lugar dos quadrinhos dentro dos estudos acadêmicos e da sociedade, além de analisar a estrutura da gramática quadrinística e seu uso na esfera educacional.

O uso das histórias em quadrinhos (HQ) como ferramenta pedagógica constitui um dos pontos relevantes desta análise no contexto nacional. No entanto, o que poderia ser visto como um aspecto positivo revela um preconceito presente no meio acadêmico, manifestando uma discussão acerca da função e da relevância das quadrinizações de obras literárias. Um dos principais pontos críticos nesse ambiente é a ideia de que essas adaptações visam apenas à popularização de obras clássicas, ampliando o engajamento de novos leitores por meio da acessibilidade proporcionada pela ilustração, o que pode resultar em uma suposta infantilização da obra.

Corroborando a importância da popularização, Moya (1994, p. 7-8) argumenta que, se as obras clássicas permanecessem restritas ao seu formato original, muitas delas seriam menos conhecidas pelo público brasileiro, não apenas em virtude da baixa taxa de leitura no país, mas também porque essas mídias funcionam como atrativos para o texto literário. Contudo, essa visão diminui o valor das quadrinizações, pois limita todo o processo criativo envolvido na produção da adaptação. Nesse sentido, Lielson Zeni, em seu ensaio intitulado *Literatura em Quadrinhos*, presente na coletânea *Quadrinhos na Educação*, organizada por Paulo Ramos e Waldomiro Vergueiro (2009), elabora uma proposta metodológica que evidencia como as quadrinizações de obras literárias podem ser utilizadas como instrumentos motivacionais para a prática da leitura. Segundo ele:

Uma discussão inicial na sala de aula pode ser sobre o que a adaptação acrescenta à história original, o que ela omite, se a caracterização dos personagens e ambientes condiz com o texto livro. A ideia é que a adaptação seja um dos modos utilizados pelo professor para incentivar os alunos à leitura da obra original e também um material auxiliar para atividades relacionadas a essa leitura (Zeni, 2009, p. 133).

A citação em questão aborda de maneira eficaz a temática da adaptação de obras para o formato de HQs, destacando as escolhas realizadas pelo adaptador e sua releitura em relação à obra literária. Contudo, Zeni (2009) levanta um ponto com o qual não concordamos: a nomenclatura da obra adaptada como obra original. Essa designação implica uma hierarquização, sugerindo uma exigência de fidelidade da adaptação em relação à obra adaptada. Ademais, outro aspecto que limita a relação entre as obras é a concepção de que a adaptação funciona apenas como uma ponte de acesso à obra literária, a qual é tratada exclusivamente pelo autor como possuidora da verdadeira originalidade.

A partir dessas conceituações sobre a relação entre adaptação e obra adaptada, compreende-se que o processo de adaptação de uma obra literária para histórias em quadrinhos não se resume a uma simples tradução de palavras para imagens. Trata-se, na verdade, de uma recriação, na qual as linguagens visual e verbal colaboram para a produção de um novo texto. Nessa perspectiva, Hutcheon (2013, cap. I) afirma que a adaptação deve ser entendida como um ato de criação, no qual o adaptador se torna um novo autor ao remodelar uma narrativa, a qual, por sua vez, se torna original para se adequar às especificidades do novo meio.

Nessa mesma discussão sobre a recriação, Eco (2015, p. 37-66) aborda a reprodução de uma obra, o que pode também ser aplicado ao processo de adaptação. Segundo o autor, este é um processo que transcende a mera cópia, envolvendo diversas etapas e considerações essenciais para a sua realização.

Inicialmente, Eco (2015) destaca a importância da interpretação do texto adaptado, que exige uma compreensão profunda de seu significado, contexto e intenções do autor, além de uma análise detalhada dos temas, símbolos e estruturas presentes. Em seguida, Eco (2015) ressalta a necessidade de contextualização, em que o meio cultural e histórico da obra é fundamental para entender como esses aspectos influenciam a interpretação e recepção da obra adaptada.

Outra consideração crucial é a escolha do novo suporte para a reprodução, visto que cada meio — cinema, teatro ou quadrinhos — possui características e limitações que podem modificar a percepção da obra adaptada. Eco (2015) enfatiza que a reprodução implica uma revisão crítica da obra adaptada, e o adaptador deve estar atento às implicações de sua adaptação e às possíveis controvérsias que ela pode gerar. A nova obra deve, ainda, engajar o público, estimulando reflexões e discussões que vão além do texto adaptado, o que evidencia a complexidade do processo de reprodução. Esse processo envolve não apenas a cópia, mas a reinterpretção e a recontextualização, resultando em novas experiências e significados.

Destarte, é fundamental compreender que as adaptações operam de maneiras distintas, mas interligadas pelo processo narrativo, funcionando como linguagens que se complementam e dialogam em um sentido estético, ainda que apresentem formas variadas. De mesmo modo, o ponto mais importante não é ser fiel ao texto adaptado, mas sim entender a estrutura narrativa da obra adaptada e quais informações são relevantes, especialmente no momento da adaptação para a linguagem quadrinística. A estrutura sequencial dos quadrinhos permite uma forma distinta de narrar, na qual o leitor interage simultaneamente com a imagem e o texto, criando um ritmo e uma temporalidade próprios.

De acordo com Ligia Cademartori (2003), ao adaptar uma obra literária para HQ, dois aspectos devem ser considerados: a preservação dos elementos essenciais da obra e a liberdade da linguagem gráfica, que não deve ser sufocada pela imposição de fidelidade ao texto adaptado. A autora destaca que o artista se aproxima do texto literário, apropria-se dele e cria algo distinto, inserindo-se no fluxo interminável dos discursos intertextuais.

Essa abordagem é particularmente relevante ao analisarmos adaptações de obras literárias brasileiras para o formato de HQ, como a versão em quadrinhos de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, produzida por Felipe Greco (roteiro) e Mario Cau (arte), que, ao reinterpretar a narrativa, oferece novas perspectivas sobre a história e seus personagens. Os autores comentaram durante uma entrevista à revista *O Grito!*, em 2013, que dedicaram seis anos ao projeto, permitindo-se uma liberdade criativa que se afastou das limitações geralmente impostas por adaptações literárias. Um exemplo dessa autonomia foi a escolha de não restringir o número de páginas, uma decisão consciente que proporcionou um espaço amplo para explorar e imaginar o enredo.

No desenvolvimento da obra, Greco e Cau enfrentaram o desafio de materializar aspectos subjetivos que Machado de Assis deixara à interpretação do leitor, como a famosa descrição dos "olhos de ressaca" de Capitu. O desenhista, em suas reflexões, ressaltou que a sutileza e o mistério presentes no texto literário são em grande parte decorrentes da ausência de imagens. Segundo Cau, a adaptação exigia que os personagens fossem personificados, o que implicava uma responsabilidade que não poderia ser evitada, uma vez que a narrativa visual exigiria dar caras a figuras que, na prosa machadiana, são muitas vezes deixadas à imaginação do leitor.

A proposta inicial de Greco ao ser convidado para a adaptação foi marcada por um certo receio, uma vez que ele não se considerava um leitor habituado a quadrinhos, tendo uma formação voltada para a prosa. A relutância inicial foi, no entanto, superada pelo desejo de enfrentar um novo desafio criativo. Após revisar o texto literário diversas vezes e se

aprofundar em detalhes contextuais da época, Greco conseguiu transformar sua experiência de leitura inicial, marcada por um distanciamento crítico, em um reencontro com a obra. Esse processo culminou em uma abordagem mais *noir*, como ele mesmo relata, na qual o narrador torna-se um *voyeur* de sua própria história, enriquecendo a narrativa com uma nova dimensão psicológica.

Cau, por sua vez, acrescentou que a produção de sua versão de *Dom Casmurro* começou antes de outras adaptações, embora o tempo dedicado à arte tenha resultado em um lançamento posterior. A liberdade de não limitar a elaboração do roteiro em um número fixo de páginas foi considerada uma escolha acertada, permitindo uma compressão e extensão adequada do texto para manter um ritmo narrativo envolvente. Segundo ele, essa flexibilidade foi vista como crucial para evitar que a obra perdesse a poética e a profundidade do texto literário, algo frequentemente observado em adaptações que não conseguem capturar, o que ele chamou de essência da narrativa.

Finalmente, tanto Greco quanto Cau enfatizam que sua adaptação não se propõe a ser a interpretação definitiva da obra de Machado de Assis, mas sim uma leitura pessoal e única. A consciência de que esta versão reflete suas próprias visões e interpretações do texto adaptado é um elemento central em sua obra, destacando-se como um exemplo de como a adaptação pode servir não apenas como uma transposição, mas também como uma nova forma de diálogo com a obra literária.

A visão de Hutcheon (2013, p. 123) dialoga diretamente com as ponderações de Felipe Greco e Mario Cau, quando ela afirma que o texto adaptado “não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente numa nova mídia”. Desse modo, ela ressalta a natureza dinâmica da adaptação, que vai além da mera reedição da obra adaptada. Nesse sentido, segundo Hutcheon (2013), o texto adaptado pode ser visto como um reservatório de instruções que podem ser utilizadas ou ignoradas, o que implica que o adaptador, ao iniciar seu trabalho, assume o papel de intérprete e, posteriormente, de criador. Um outro exemplo dessa dinâmica é a adaptação para quadrinhos de *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, produzida em 2013, com roteiro de Maria Sonia Barbosa e arte de Sebastião Seabra. Ao reinterpretar os elementos da narrativa romântica, esta proporciona uma nova experiência estética e reflexiva ao leitor.

Nessa adaptação, os autores optaram por uma abordagem estética de desenho realista, a qual se coaduna com o desafio inerente à condensação dos capítulos em um número restrito de páginas. Esse é um aspecto frequentemente observado em outras obras que buscam a quadrinização, e essa tarefa impõe a necessidade de uma seleção rigorosa dos episódios,

garantindo que a continuidade narrativa seja preservada e que a história se ajuste adequadamente às especificidades da nova mídia. Nesse processo, os autores buscam salvaguardar as características que consideram fundamentais, estabelecendo, assim, uma conexão intrínseca com a obra adaptada, ao mesmo tempo em que exercitam sua liberdade criativa para desenvolver uma versão que, embora distinta, respeite o que eles consideraram ser a essência do texto literário.

As adaptações literárias ultrapassam a mera transposição de uma obra de um meio para outro. Elas desempenham, fundamentalmente, um papel de recontextualização estética e, sobretudo, de poderosa ferramenta de crítica social. Ao reinterpretar textos clássicos, as adaptações abrem um canal de diálogo entre as questões históricas originais e as problemáticas contemporâneas, permitindo que o material adaptado permaneça relevante e ressoe em novas gerações de leitores, revelando as continuidades e rupturas sociais.

Um exemplo paradigmático dessa abordagem de reinterpretação e crítica é a adaptação de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, para o formato de quadrinhos, com roteiro de Ivan Jaf e ilustrações de Francisco Vilachã, realizada em 2007. Nesta obra gráfica, a narrativa naturalista ganha uma nova dimensão visual que acentua o determinismo social. A caracterização da protagonista, Bertoleza, revela-se particularmente significativa, apresentando traços marcantes que enfatizam sua força, dignidade e, simultaneamente, sua dolorosa resiliência frente às adversidades (Fig. 4).

Podemos observar esses aspectos da personagem na imagem abaixo:

Figura 4: Bertoleza



Fonte: AZEVEDO, A; JAF, I; VILACHÃ, F. *O Cortiço* (HQ). (2007, p. 58)

A dimensão estética da adaptação contribui intrinsecamente para a sua função crítica. O delineamento dos cenários suburbanos, por exemplo, é configurado através de inúmeras hachuras, uma técnica gráfica que não apenas ilustra o ambiente, mas evoca visualmente a densidade, a insalubridade e a opressão daquele espaço. Essa escolha artística amplifica a sensação de complexidade do ambiente em que os personagens estão inseridos, reforçando o comentário social de Azevedo sobre a miséria, a exploração e as condições de vida no final do século XIX, e transferindo esse impacto visceral para o leitor contemporâneo através da linguagem dos quadrinhos.

Além disso, a escolha da paleta cromática também merece destaque (Fig. 5). Embora a colorização por vezes se restrinja ao preto e branco, a maior parte da obra é elaborada em tons de sépia e terra de siena. Essa escolha estética sugere não apenas a precariedade e a sujeira dos ambientes associados a classes sociais inferiores, mas também estabelece um contraste visual com os tons dourados que permeiam as representações dos espaços pertencentes à elite. Tal diferenciação cromática reforça a crítica à desigualdade social e enriquece a narrativa visual, permitindo ao público vivenciar a tensão entre as distintas realidades sociais retratadas, o que pode ser observado na imagem a seguir.

Figura 5: As cores do cortiço



Fonte: AZEVEDO, A; JAF, I; VILACHÃ, F. *O Cortiço* (HQ). (2007, p. 03)

Dessa forma, Stam (2006) e Hutcheon (2013) ressaltam que todo processo adaptativo é indissociável das questões históricas, sociais e ideológicas que o permeiam, resultando em um produto final que se revela original e que, por isso, estabelece um diálogo significativo com seu público-alvo. Um exemplo dessa dinâmica é a obra *Orgulho e Preconceito* (1813), de Jane Austen, que, em suas múltiplas versões cinematográficas e televisivas, frequentemente espelha as normas sociais e culturais de suas respectivas épocas, desde a Inglaterra georgiana até a

contemporaneidade. Nesse contexto, temas como feminismo e classe social são reavaliados à luz de novas discussões e perspectivas, evidenciando a relevância contínua da obra.

Ademais, destaca-se a adaptação que reinterpreta *Orgulho e Preconceito* sob uma lente contemporânea da indústria cultural, intitulada *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, produzida por Ben H. Winters em 2009. Esta obra, que posteriormente foi adaptada para quadrinhos pela editora Del Rey nos Estados Unidos no ano seguinte, não apenas insere elementos do gênero de terror em uma narrativa clássica, mas também provoca uma reflexão crítica sobre as convenções sociais e os papéis de gênero, ao mesmo tempo em que atende à demanda por narrativas que desafiem as normas estabelecidas. Assim, essa adaptação exemplifica como a reinvenção de um texto clássico pode engendrar novas significações e ressonâncias, ampliando sua relevância e alcance em um contexto cultural contemporâneo.

Destarte, a adaptação de obras literárias para outros meios, como o cinema ou as histórias em quadrinhos, configura um domínio intrincado que abrange não apenas o conteúdo que está sendo adaptado, mas também a figura do adaptador e a audiência que receberá essa nova expressão artística. Este fenômeno implica uma reinterpretação abrangente, uma transformação que, em muitas ocasiões, resulta em uma ampliação dos significados contidos na obra adaptada.

Nesse sentido, Vergueiro e Ramos (2009, p. 131) salientam que “para avaliar uma adaptação, é necessário compreender qual é a leitura proposta e as técnicas utilizadas nessa obra”. Essa perspectiva ressalta a importância de se considerar não apenas o que é modificado, mas também como essas modificações oferecem novas interpretações e ressignificações, refletindo as inquietações e os contextos culturais da época em que a adaptação ocorre. Desse modo, a análise das adaptações literárias não apenas enriquece a compreensão da obra adaptada, mas também ilumina as dinâmicas de recepção e as expectativas do público contemporâneo, evidenciando a complexidade e a riqueza desse fenômeno cultural.

Assim, a análise crítica das adaptações de obras literárias para histórias em quadrinhos revela a intrincada composição desse processo criativo, bem como sua profunda relevância em um contexto cultural marcado pela constante reimaginação e ressignificação das narrativas. Essa relação dialética entre a obra adaptada e suas adaptações gráficas não apenas desafia as noções tradicionais de originalidade e autenticidade, mas também amplia o horizonte interpretativo, enriquecendo o panorama cultural contemporâneo. Ao preservar o legado literário e, simultaneamente, oferecer novas perspectivas que dialogam com as realidades sociais e culturais do presente, as adaptações consolidam-se como um espaço fértil para a criatividade, a crítica e a reflexão sobre a condição humana. Por fim, entende-se que a adaptação

literária para histórias em quadrinhos é uma forma eficaz de criação de uma variedade de narrativas, pois a utilização de material literário na elaboração dos quadrinhos possibilita o desenvolvimento de múltiplos enredos e interpretações ao recontar uma história.

3 NELSON RODRIGUES ADAPTADO

3.1 Vida e obra

Nelson Falcão Rodrigues, consagrou-se como um dos mais influentes escritores, jornalistas e dramaturgos brasileiros do século XX. Nascido no Recife - PE, no dia 23 de agosto de 1912, faleceu no Rio de Janeiro - RJ, em 21 de dezembro de 1980. Era o quinto dos catorze filhos de Maria Esther e Mário Rodrigues, mudando-se ainda na infância para o Rio de Janeiro, cidade onde desenvolveu sua vasta produção literária e jornalística. Sua trajetória foi marcada por uma intensa atuação na imprensa e nas letras, consolidando-se como uma figura central na cultura brasileira.

Sua carreira profissional teve início no jornalismo, destacando-se como repórter policial no periódico *A Manhã*, dirigido por seu pai. Ao longo das décadas, diversificou sua produção, escrevendo crônicas, contos, folhetins e artigos de opinião, além de sua célebre coluna *A Vida Como Ela É...* (1950 - 1961), que retratava o cotidiano com uma linguagem crua e realista. Paralelamente, dedicou-se ao teatro, criando obras fundamentais para a dramaturgia nacional, como *Vestido de Noiva* (1943), *Boca de Ouro* (1959), *A Falecida* (1953), *O Beijo no Asfalto* (1960) e *Toda Nudez Será Castigada* (1965), peças que revolucionaram a cena teatral brasileira ao explorar temas como moralidade, desejo e violência. Autor de dezessete peças teatrais, sua obra não se restringe a um único gênero, mas estabelece um diálogo com diversas correntes do teatro, como a tragédia, a tragicomédia, a comédia, o melodrama e a farsa.

Além de sua contribuição literária e dramática, Rodrigues também se destacou como cronista esportivo, colaborando com veículos como *Correio da Manhã*, *O Jornal*, *Última Hora*, *Manchete Esportiva* e *Jornal do Brasil*. Sua escrita, tanto na ficção quanto no jornalismo, era marcada por um estilo incisivo e provocador, que desafiava convenções sociais e estéticas. Essa postura rendeu-lhe tanto admiração quanto controvérsia, consolidando-o como um autor cuja obra permanece essencial para a compreensão da cultura e da sociedade brasileiras.

Dito isso, podemos iniciar tratando da obra que trabalha sua biografia, intitulada *O Anjo Pornográfico: A Vida de Nelson Rodrigues* (1992), escrita por Ruy Castro, que reconstitui a trajetória do dramaturgo, recriando literariamente a figura de Nelson Rodrigues, elevando-o

à condição de personagem de uma narrativa que paradoxalmente supera em dramaticidade e complexidade muitas de suas próprias criações ficcionais. A biografia, resultado de meticulosa pesquisa documental e entrevistas, revela como a vida do autor — marcada por episódios trágicos como o assassinato do irmão, as perseguições políticas e os constantes embates com a censura — constitui-se em um verdadeiro romance rodrigueano, no qual mesclam genialidade artística, escândalo público e profunda vulnerabilidade humana. Ruy Castro consegue capturar a essência contraditória do biografado, apresentando-o simultaneamente como transgressor e moralista, gênio e pária, figura pública e homem atormentado por demônios íntimos. Esta construção biográfica, demonstra como a própria vida de Rodrigues se transformou em um texto tão rico quanto sua obra, estabelecendo diálogos permanentes entre realidade e ficção que desafiam as fronteiras convencionais entre esses domínios.

Em sua introdução, Castro (2014) deixa claro que *O Anjo Pornográfico* não se propõe a ser uma análise literária da obra rodrigueana, mas sim uma investigação histórico-biográfica que busca reconstituir as circunstâncias materiais, temporais e motivacionais que envolveram a produção de cada texto. O biógrafo enfatiza seu objetivo de traçar não apenas a trajetória profissional do dramaturgo, mas também o contexto familiar e social que fundamentou sua construção artística. O próprio autor explicita que pretende elucidar onde, quando e por que Nelson Rodrigues escreveu cada uma de suas obras, examinando os nexos entre vida e criação que moldaram seu imaginário literário. O autor destaca:

O que se conta em *O anjo pornográfico* é a espantosa vida de um homem — um escritor a quem uma espécie de imã demoníaco (o acaso, o destino, o que for) estava sempre arrastando para uma realidade ainda mais dramática do que a que ele punha sobre o papel. Se a narrativa de *O anjo pornográfico* lembra às vezes um romance é porque — sem abrir mão, nem por uma linha, do rigor da informação — não há outra maneira de contar a história de Nelson Rodrigues e de sua família. Ela é mais trágica e rocambolesca do que qualquer uma de suas histórias, e tão fascinante quanto. É quase inacreditável que o que se vai ler aconteceu de verdade no espaço de uma única vida. (Daí por que quando Nelson morreu em 1980, aos 68 anos, muitos achassem que ele era séculos mais velho.) (Castro. 2014, p.12)

Esta abordagem biográfica, como sugere Castro (2014), permite compreender a gênese da obra rodrigueana a partir de três eixos fundamentais: 1) as condições materiais de produção (os jornais onde trabalhou, as redações que frequentou); 2) os eventos marcantes de sua vida pessoal (as tragédias familiares, os sucessos e fracassos); e 3) o contexto histórico-cultural do Brasil entre as décadas de 1930 e 1970. O método adotado revela como a família Rodrigues — com suas complexas dinâmicas afetivas e profissionais — funcionou como microcosmo criativo que alimentou constantemente a produção do escritor.

A opção por essa perspectiva, contudo, não implica desconsiderar o valor estético da obra, como sugere o autor quando afirma buscar os fios invisíveis que ligam a experiência vivida à invenção ficcional. Essa metodologia permite compreender como as obsessões temáticas rodrigueanas — o ciúme, a traição, o pecado — encontram ressonância direta em suas vivências pessoais, sem, contudo, reduzir sua literatura a mero reflexo autobiográfico.

Como já mencionado, a obra de Nelson Rodrigues destaca-se não apenas por sua produção teatral, mas também por sua atuação em outros gêneros literários, demonstrando uma rara versatilidade criativa. Além de suas peças, Rodrigues legou uma significativa produção de crônicas que abordam temas diversos, tanto em suas observações sobre o cotidiano urbano quanto em suas vibrantes narrativas esportivas. A crônica jornalística, muitas vezes considerada um gênero menor, ganha em suas mãos densidade literária, assim como o futebol é elevado à condição de drama humano em suas narrativas esportivas.

Embora atuando em diversos *fronts* literários, a obra rodrigueana mantém uma notável coerência temática e estilística. Nesse sentido, seus folhetins escritos sob pseudônimos, suas crônicas esportivas apaixonadas e suas peças teatrais impactantes compartilham uma mesma visão de mundo, onde o erotismo, a transgressão e o grotesco social são explorados com igual intensidade. Essa unidade na diversidade demonstra como Rodrigues soube transpor suas obsessões criativas para diferentes formatos, sempre com a mesma maestria verbal e a mesma capacidade de chocar e fascinar seu público.

Além disso, vale destacar que a carreira literária de Nelson Rodrigues foi marcada pela utilização estratégica de pseudônimos, prática comum entre escritores da época, o que lhe permitiu explorar diferentes vertentes de sua produção ficcional. Segundo Castro (2014, cap. 14), seu primeiro pseudônimo, Suzana Flag, foi criado em 1944 para assinar o folhetim *Meu Destino é Pecar*, publicado no periódico *O Jornal*. O sucesso da narrativa, que atraiu amplo público leitor, resultou no significativo aumento das vendas do veículo e estimulou o autor a transpor temas ousados para sua dramaturgia. Essa experiência influenciou diretamente a escrita de *Álbum de família* (1946), peça que, por seu conteúdo polêmico, foi imediatamente censurada, evidenciando o conflito entre a liberdade artística e os padrões morais vigentes.

Posteriormente, ao transferir-se para o *Diário da Noite*, Rodrigues adotou o pseudônimo Myrna, sob o qual publicou, em 1949, o folhetim *A Mulher que Amou Demais*. A obra, centrada na personagem Lúcia, uma mulher dominada por uma paixão extraconjugal, reforçou sua característica abordagem de temas considerados tabus pela sociedade da época. Essas produções sob nomes fictícios não apenas ampliaram seu alcance junto ao público, mas

também funcionaram como laboratório criativo para o desenvolvimento de sua linguagem literária, que mais tarde seria plenamente reconhecida em suas obras assinadas.

Castro (2014, cap. 23) destaca que a fase de consolidação da carreira de Rodrigues como romancista ocorreu em 1959, com a publicação de *Asfalto Selvagem*, obra escrita sob seu próprio nome. Considerado um dos romances mais emblemáticos de sua produção, o texto sintetiza as obsessões temáticas do autor — como a violência urbana, o desejo e a hipocrisia social — agora tratadas com maior maturidade estilística. A recepção crítica da obra confirmou Rodrigues como um dos nomes fundamentais da literatura brasileira, capaz de transitar com igual maestria entre o jornalismo, a dramaturgia e a prosa ficcional.

Ademais, vale mencionar também que a relevância de Nelson Rodrigues no panorama cultural brasileiro manifesta-se de forma particularmente significativa em seu papel como renovador do teatro nacional, posição que consolida como um dos principais artífices da modernização da dramaturgia no país. Sua contribuição estética caracteriza-se pela introdução de temáticas até então marginalizadas no palco brasileiro, conjugadas a inovações técnicas que demandavam novas abordagens cênicas e complexidade na encenação.

Segundo João Roberto Faria (2023, p. 16), embora a Semana de Arte Moderna de 1922 tenha introduzido significativas inovações estéticas nas diversas linguagens artísticas brasileiras, como na poesia, na prosa, nas artes plásticas e na música, o teatro permaneceu à margem desse processo renovador. Enquanto outras manifestações culturais assimilavam as vanguardas modernistas, a cena teatral nacional, particularmente nos principais centros urbanos do Rio de Janeiro e São Paulo, mantinha-se ancorada em formas tradicionais durante as décadas de 1930 e 1940.

Nesse período, predominavam no panorama teatral brasileiro duas vertentes principais: o teatro de revista, com seu caráter leve e musical, e o teatro declamado, de matriz mais literária. A essas somava-se uma produção considerável de comédias de costumes, que, embora representassem uma dramaturgia nacional, pouco ousavam em termos de linguagem e conteúdo. Essa configuração demonstrava o conservadorismo do meio teatral frente às transformações estéticas que marcavam outras áreas artísticas no país.

Tal cenário só começaria a se modificar significativamente a partir da segunda metade do século XX, quando uma nova geração de dramaturgos, como Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho, Plínio Marcos e Nelson Rodrigues, passariam a questionar essas convenções teatrais. A persistência desses formatos tradicionais nas décadas mencionadas evidencia, portanto, o atraso relativo do teatro brasileiro em incorporar as inovações modernistas, mantendo-se distante das experimentações que caracterizavam as demais artes no período pós-Semana de 22.

Faria (2023) destaca incisivamente a estreia da peça *Vestido de Noiva* como a consolidação dessa renovação:

Como se sabe, *A Mulher sem Pecado*, primeira peça de Nelson Rodrigues, estreou em 1941, sem grande repercussão. Mas a representação de *Vestido de Noiva*, em dezembro de 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pelo grupo amador Os Comediantes, foi um acontecimento que agitou o meio cultural da cidade. E a razão não podia ser outra: tratava-se de uma peça moderna, em termos de forma e conteúdo, encenada de uma maneira moderna, isto é, sob a coordenação de um diretor, o polonês Ziembinski, recém-chegado ao Brasil. Hoje isso pode parecer pouco, mas na época era muito. O espetáculo tem sido considerado por dezenas de estudiosos o marco inicial do teatro moderno no Brasil. Para os intelectuais que acompanhavam a vida teatral no Rio de Janeiro, era uma prova concreta de que podia haver teatro melhor do que aquele que era oferecido pelas companhias dramáticas profissionais que atuavam na cidade, que eram dirigidas por artistas-empresários como Procópio Ferreira, Jaime Costa, Luiz Iglesias e Dulcina de Moraes, entre outros. (Faria. 2023, p. 21)

Desse modo, *Vestido de Noiva* (1943) emerge como marco fundamental da estética modernista no teatro brasileiro. Sob a direção de Zbigniew Ziembinski, responsável pela primeira montagem no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1943, a inovação rodrigueana opera em dois planos complementares: no conteúdo, ao trazer para a cena discussões sobre sexualidade, violência e psicologia humana que desafiavam os padrões morais da época; e na forma, ao desenvolver estruturas narrativas não-lineares e explorar novos recursos de iluminação e cenografia. Segundo Faria (2023, p. 31-32), especificamente em *Vestido de Noiva*, Rodrigues implementa uma revolucionária divisão tríplice do palco (plano realidade, plano memória e plano alucinação), Ziembinski, soube traduzir essa complexidade para a cena, criando uma linguagem visual que dialogava com a fragmentação narrativa do texto. Tal solução dramática, exigia dos encenadores e atores uma compreensão inédita das possibilidades cênicas. Eudinyr Fraga (1998, p. 60), ratifica esse aspecto, “a maioria do público percebeu estar diante de algo novo, um grande momento para o teatro brasileiro”. Essa inovação pode ser apontada como um dos momentos que transformou os paradigmas da encenação teatral brasileira, assim como também estabeleceu novos parâmetros para a recepção crítica e pública do teatro nacional.

Ainda segundo Faria (2023, p. 22), essa dupla contribuição, temática e formal, situa Rodrigues como figura central na transição do teatro brasileiro de modelos tradicionais para formas modernas de expressão dramática. Sua obra introduziu questões sociais prementes no debate cultural, e redefiniu as próprias condições de produção e recepção teatral no país, legando às gerações subsequentes um repertório estético que continua a influenciar a dramaturgia contemporânea. A análise de Faria (2023, p. 32) corrobora essa avaliação ao

destacar como *Vestido de Noiva* (1943) sintetiza e catalisa todo um processo de modernização que vinha se desenvolvendo de forma fragmentária no cenário cultural brasileiro.

Destarte, segundo Samantha Lima de Almeida (2021, p. 56), a obra de Nelson Rodrigues é marcada por uma dualidade entre o reconhecimento como pioneiro do teatro moderno brasileiro e a rejeição devido aos temas polêmicos que abordava, como incesto, adultério e traição. Sua produção literária, influenciada por sua experiência jornalística, gerava tanto admiração quanto repúdio, sendo alvo de censura e críticas por seu conteúdo considerado obsceno. Almeida (2021) destaca que, apesar das controvérsias, seus textos atraíam grande público, que, mesmo indignado, consumia suas crônicas e peças teatrais. Enquanto setores conservadores condenavam a exploração de tabus em suas obras, grupos progressistas o acusavam de reacionário, evidenciando a complexidade de sua recepção crítica e popular.

Essa dualidade entre reconhecimento e rejeição traz à tona outro ponto relevante na análise da carreira de Rodrigues: os ataques que suas obras sofreram.

Sua proeminência artística acarretou, paradoxalmente, uma série de embates com a censura estatal, transformando-o em um dos autores mais perseguidos do século XX brasileiro. David Mandelbaum (2024) analisa que esse processo teve início durante o Estado Novo (1937-1945), quando Getúlio Vargas institucionalizou o controle sobre a produção cultural por meio da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão responsável por censurar conteúdos considerados contrários aos interesses do regime. No entanto, Segundo Castro (2014, p. 163), “o fato é que, em todos os anos em que Getúlio foi ditador ou presidente constitucional, Nelson nunca foi aborrecido pela censura. E sempre teve o Teatro Municipal à sua disposição”.

Embora a redemocratização de 1946 tenha descentralizado o aparato censor, transferindo para os estados a competência de fiscalizar as diversões públicas, a estrutura repressiva manteve-se intacta, demonstrando a permanência de um conservadorismo moral que transcendia regimes políticos. O advento do novo governo marcou um momento crucial na trajetória de Nelson Rodrigues, sendo *Álbum de Família* (1945) a primeira obra do autor a sofrer censura em âmbito nacional. Significativamente, o decreto que interditaria a peça constituiu-se em uma das primeiras medidas oficiais do governo Dutra, emitido em 17 de fevereiro de 1946, o que demonstra tanto a centralidade do caso no debate cultural do período quanto a prioridade atribuída pelo novo regime ao controle da produção artística. Esse episódio inauguraria uma longa série de embates entre o dramaturgo e os mecanismos de censura estatal, estabelecendo um padrão de repressão que se estenderia por décadas na história cultural brasileira.

O golpe militar de 1964 representou um agravamento significativo desse cenário, marcado pela recentralização e radicalização da censura. Nesse período, como destaca

Mandelbaum (2024), o mecanismo censor foi ampliado e federalizado, passando a ser coordenado pelo Ministério da Justiça em conjunto com a Polícia Federal. Essa nova configuração ampliou exponencialmente os critérios de proibição: além da tradicional acusação de obscenidade, frequentemente dirigida às obras rodrigueanas, os censores passaram a interditar produções sob a alegação de atentado à segurança nacional, utilizando-se de um discurso político-ideológico para justificar a repressão cultural. Nesse contexto, a produção de Rodrigues sofreu sistemáticas restrições, sendo *Álbum de Família* (1946) proibida por quase duas décadas e obras como *Toda Nudez Será Castigada* (1965) submetidas a cortes arbitrários.

Esse histórico de perseguição ilustra o paradoxo enfrentado pelo autor: quanto mais consagrado, tornava-se, como figura central da dramaturgia nacional, mais suscetível era à repressão estatal. A censura, nesse sentido, funcionava como um reconhecimento invertido do poder transformador de sua obra, que, ao desafiar tabus morais e políticos, colocava-se na linha de frente das tensões entre arte e poder no Brasil. Como demonstra Mandelbaum (2024), o caso Rodrigues revela como os diferentes regimes autoritários brasileiros, apesar de suas distintas orientações ideológicas, compartilhavam uma mesma vocação para o controle da expressão artística, utilizando mecanismos análogos de repressão cultural. Essa trajetória de conflitos com a censura não apenas marcou profundamente a recepção da obra rodrigueana, como também a transformou em símbolo da resistência artística frente ao autoritarismo no Brasil.

Segundo Castro (2014, p. 350), um momento inusitado na produção de Nelson Rodrigues é *O Casamento*, obra que se distingue não apenas por ter sido publicamente reconhecida como sua, mas também por ter sido alvo de sua defesa aberta. O contexto de sua produção remonta ao início de 1966, quando Carlos Lacerda, em fase de criação da Editora Nova Fronteira, encomendou a Rodrigues a escrita de um romance. Contudo, a obra acabou sendo publicada pela Editora Eldorado, alcançando expressiva circulação inicial, com oito mil exemplares vendidos nas primeiras quinzenas de setembro daquele ano. Entretanto, em outubro de 1966, o então Ministro da Justiça, Carlos Medeiros Silva, expediu uma portaria determinando a proibição da circulação do livro em território nacional, fundamentando a decisão na alegação de que o conteúdo apresentava cenas torpes e uma linguagem indecorosa, características que, segundo o texto oficial, ofendiam os valores familiares. Como consequência, a medida resultou na apreensão dos exemplares disponíveis no mercado editorial brasileiro.

Ainda no que se refere à diversidade da produção de Nelson Rodrigues, outro aspecto relevante pode ser observado na sua atuação no campo jornalístico. De acordo com Lidia Argôlo (2010, p. 98), em 1951, o proprietário do periódico *A Última Hora*, Samuel Wainer, sugeriu ao

escritor Nelson Rodrigues a elaboração de uma coluna diária fundamentada em ocorrências verídicas, preferencialmente vinculadas a temas policiais ou comportamentais. Essa proposta originou a seção intitulada *A vida como ela é...* Contudo, na execução, Rodrigues distanciou-se da premissa inicial de basear-se estritamente em fatos contemporâneos, optando pela criação de narrativas ficcionais. Ambientados predominantemente no subúrbio carioca, seus contos caracterizavam-se pela representação das dinâmicas sociais nesse contexto, combinando elementos de humor e ironia com uma abordagem marcada pela dramaticidade dos enredos e desfechos.

Além disso, é possível observar que a coluna *A Vida Como Ela É...* consolidou-se como uma expressão do realismo literário de Nelson Rodrigues, transcendendo o caráter meramente jornalístico inicialmente proposto. Ao incorporar uma linguagem coloquial e uma estrutura narrativa fragmentada, o autor capturou a essência das camadas populares cariocas, assim como subverteu as expectativas do gênero crônica, aproximando-se de uma prosa de ficção densamente carregada de crítica social. Essa abordagem permitiu que os textos, embora aparentemente focados no cotidiano, revelassem contradições e tensões inerentes à sociedade brasileira da época, reforçando o caráter ambivalente entre o trágico e o grotesco que marcou a produção rodrigueana.

Como já mencionado, a obra de Nelson Rodrigues se destaca por sua singularidade e inovação, estabelecendo um universo dramático que transcende as convenções tradicionais do teatro. Em vez de simplesmente reproduzir a realidade, Rodrigues cria um microcosmo teatral que reflete suas inquietações e visões de mundo. Essa abordagem não se limita apenas ao enredo, mas se estende à construção de seus personagens e diálogos, os quais revelam as contradições e tensões da sociedade brasileira. A força de sua dramaturgia reside na capacidade de provocar reflexões profundas sobre a moralidade, os relacionamentos humanos e as questões sociais, utilizando esse universo particular como um espaço de reflexão crítica.

Neste contexto, Carolina Soares Pires (2015, p. 7) afirma:

O universo rodrigueano funciona de acordo apenas com suas regras internas, sua linguagem fala por si mesma. Sem submeter-se a convenções e modelos, a obra é, em si, o valor máximo, tudo o que é externo a ela está em segundo plano. O dramaturgo nunca procurou *representar* a vida no palco, seu procedimento era criar, ali mesmo, uma vida que servia a seus propósitos estéticos, como o deus de seu próprio universo. Nelson construiu uma linguagem própria e autônoma que, se permite tantas possibilidades de abordagem e análise, é tão-somente por sua qualidade intrínseca e vital, por seu modo de ser genuinamente original.

Assim, a autonomia da obra rodrigueana reafirma a importância de sua contribuição para a dramaturgia brasileira, apresentando uma linguagem que não apenas narra, mas que

também instiga e provoca. A originalidade de sua criação permite múltiplas leituras e interpretações, reafirmando a relevância de suas temáticas em contextos diversos e contemporâneos. A capacidade de Rodrigues de moldar um universo que opera sob suas próprias regras é um testemunho de sua genialidade, assegurando que suas obras continuem a ressoar e a desafiar novas gerações de artistas e estudiosos.

A predileção por temas complexos e tabus sociais, que incessantemente atraíam a censura sobre sua obra, consolida Nelson Rodrigues como o precursor da estética expressionista na literatura brasileira. Sua obsessão por conflitos morais, pela exploração do grotesco e pela exposição deliberada da feiura humana não apenas desafiaram os padrões artísticos de sua época, como também o condenaram a um ostracismo cultural que ele mesmo reconhecia. Rodrigues não apenas desnudou as hipocrisias de seu tempo, mas também pagou o preço por essa ousadia, tornando-se um autor marginalizado por setores que se recusavam a encarar o reflexo distorcido — porém verídico — que sua literatura lhes devolvia. Nas palavras do dramaturgo:

Não tive ninguém por mim. Os intelectuais ou não se manifestavam ou me achavam também um “caso de polícia”. As esquerdas não exalaram um suspiro. Nem o centro, nem a direita. Só um Bandeira, um Gilberto Freyre, uma Raquel, um Prudente, um Pompeu, um Santa Rosa e pouquíssimos mais ousaram protestar. O Schmidt lamentava a minha “insistência na torpeza”. As senhoras me diziam – Eu queria que seus personagens fossem como todo mundo. E não ocorria a ninguém que, justamente, meus personagens são “como todo mundo” – e daí a repulsa que provocavam. “Todo mundo” não gosta de ver no palco suas íntimas chagas, suas inconfessas abjeções. (Rodrigues, 2016, p. 212)

Dessa forma, Rodrigues relaciona a solidão intelectual a que foi relegado por sua abordagem literária, assim como a resistência da sociedade brasileira diante de uma representação artística que desvelava suas contradições mais profundas. Ao afirmar “Não tive ninguém por mim”, o autor expõe o isolamento decorrente de sua escolha estética, rejeitada tanto por setores conservadores quanto por grupos progressistas, que viam em sua obra um incômodo perturbador. A passagem sintetiza a reação ambivalente diante de uma literatura que, ao retratar o humano em sua crueza, confrontava as convenções sociais e os limites do aceitável no campo artístico.

Conforme assinala Fraga (1998, p. 90), a dramaturgia brasileira anterior a Nelson Rodrigues não registra a presença de autores influenciados de maneira significativa pelo Expressionismo, tampouco havia uma aplicação sistemática de seus procedimentos estéticos e temáticos. Embora seja possível identificar elementos expressionistas pontuais em obras de vanguarda, como as de Oswald de Andrade — cujo teatro experimental, em peças como *O Rei*

da Vela (1937), apresenta distorções críticas da realidade — tais manifestações não configuram uma adoção plena ou consciente do movimento. O Expressionismo, enquanto linguagem artística organizada, caracteriza-se pela deformação deliberada da realidade, pela intensificação emocional e pela ruptura com a representação mimética, elementos que, no contexto brasileiro, só encontraram expressão consolidada na obra rodrigueana.

A originalidade de Nelson Rodrigues reside justamente na transposição desses princípios para o teatro nacional de forma coerente e contínua. Seus dramas, marcados pela atmosfera claustrofóbica, pela exploração do patológico e pela estilização hiperbólica das paixões humanas, alinham-se diretamente às convenções expressionistas, tais como formuladas na Europa por autores como Georg Kaiser e Ernst Toller. Enquanto Oswald de Andrade operava com uma crítica paródica e fragmentária, Rodrigues aprofundou-se na subjetividade exacerbada, na dissolução das fronteiras entre o real e o alucinatório, consolidando, assim, uma dramaturgia que não apenas dialogava com o expressionismo, mas o reinventava no âmbito das tensões sociais brasileiras. Dessa forma, sua obra não apenas preenche uma lacuna histórica, mas também estabelece um marco estético decisivo para a modernização do teatro no Brasil.

Fraga (1998, p. 90) menciona ainda:

Parece-me que a maior parte da dramaturgia Nelson rodrigueana evidencia fortes características expressionistas. Não que fosse um expressionista na acepção estrita do termo, mas sua visão do mundo fundamenta-se nessa concepção existencial, na recusa violenta da realidade (embora nela alicerçada), na distorção exagerada da sociedade que nos cerca, no privilegiar o grotesco do comportamento humano. Das dezessete peças que ele escreveu, três afastam-se dessa tendência: *Viúva, porém Honesta*, *Anti-Nelson Rodrigues*, e *A Serpente*.

Como observa Almeida (2021), a construção dos personagens no universo rodrigueano não se limita a meros instrumentos narrativos, mas constitui-se como peça fundamental para a compreensão de sua antropologia literária. Seus protagonistas, dotados de uma pulsão autodestrutiva que os conduz inexoravelmente ao aniquilamento, transcendem a simples representação de indivíduos em crise para encarnarem forças sociais e psicológicas em tensão. Desse modo, essa recorrência de trajetórias marcadas pela queda não apenas consolida o que se convencionou chamar de Teatro Desagradável, mas também revela uma opção estética deliberada: a de desnudar, por meio da deformação expressionista, as estruturas hipócritas e repressivas que regem a sociedade.

Segundo Almeida (2021, p. 58):

Para entender a “antropologia rodrigueana”, então, é fundamental perceber o modo como são construídos os personagens, suas representações, e principalmente os seus protagonistas, elementos fundamentais para a ação do

drama, cuja personalidade adquire uma pulsação própria que os encaminha ao próprio aniquilamento. Tal comportamento, ou melhor dito, tais trajetórias chamam atenção pela recorrência no conjunto de peças do autor, dando margem a outra concepção do seu Teatro Desagradável, para além da concepção comum de “peças violentas” ou “cheia de horrores”. Antes, indicam um caminho ao qual se filou o dramaturgo para expressar sua compreensão artística e sua perspectiva analítica da natureza humana, em suma, sua opção pela estética do desagradável e o questionamento feroz às estruturas sociais: o diálogo com o expressionismo.

Tal perspectiva dialoga diretamente com a análise de Fraga (1998) sobre a singularidade expressionista de Nelson Rodrigues no cenário dramático brasileiro. Se Fraga destaca a ausência de uma tradição expressionista anterior a Rodrigues, Almeida avança ao demonstrar como essa estética materializa-se na própria arquitetura dos personagens — seres dilacerados por desejos inconfessáveis, vícios e violências que os empurram para o abismo. A recusa ao realismo convencional e a preferência por figuras que encarnam o grotesco e o excesso não são meros recursos de impacto, mas estratégias de desestabilização do espectador, obrigando-o a confrontar aquilo que a moral vigente insiste em ocultar.

Nesse sentido, a opção pelo desagradável — longe de ser um mero culto ao chocante — configura-se como uma ferramenta crítica. Ao exacerbar as paixões humanas até o paroxismo, Rodrigues não apenas se filia ao expressionismo, como também radicaliza seu potencial de questionamento. Seus personagens, como destaca Almeida, não são monstros à margem da sociedade, mas espelhos hiperbólicos de uma humanidade corroída por seus próprios conflitos. Assim, a obra rodrigueana opera em dois movimentos complementares: por um lado, filia-se a uma tradição estética europeia que privilegia a subjetividade extrema; por outro, transplanta essa linguagem para o contexto brasileiro, expondo as fissuras de uma sociedade que se pretendia harmoniosa. O resultado é um teatro que, ao mesmo tempo em que desconcerta, revela — e, nessa revelação, cumpre uma função profundamente política.

Os elementos analisados ao longo deste trabalho reafirmam o papel central de Nelson Rodrigues na literatura e na dramaturgia brasileira, consagrando-o como uma figura paradoxal: ora celebrado como gênio, ora repudiado como provocador do escândalo. Sua obra, marcada pela ousadia temática e pela radicalidade estética, desafiava as convenções artísticas de seu tempo, assim como as estruturas morais de uma sociedade ainda profundamente conservadora. Essa dualidade entre admiração e repulsa apenas atesta o impacto de sua produção, que jamais se furtou a desvelar as contradições mais incômodas da condição humana.

Além disso, Rodrigues desempenhou um papel fundamental na inovação do teatro nacional, rompendo com as tradições realistas e naturalistas que predominavam no cenário

artístico brasileiro. Sua dramaturgia, ao incorporar elementos expressionistas como a distorção psicológica, o grotesco e a hiperbolização das emoções, inaugurou uma nova forma de representação cênica no país. Essa ruptura estética não apenas ampliou os limites da linguagem teatral, mas também pavimentou o caminho para futuras experimentações, influenciando gerações de dramaturgos que buscavam uma arte mais crítica e menos conformista.

Como precursor da estética expressionista na literatura brasileira, Rodrigues assimilou as influências europeias, assim como as reinventou em um contexto local, imprimindo em suas peças uma visão singularmente brasileira do desespero, do desejo e da hipocrisia social. Seus personagens, muitas vezes arrastados para a autodestruição, não são meras ficções, mas alegorias de uma sociedade em crise. Ao explorar o lado sombrio da psique humana, Rodrigues antecipou discussões que só mais tarde ganhariam espaço no debate cultural, o que também estabeleceu um diálogo permanente com as tensões sociais de seu tempo.

Todos esses pontos atestam a significativa contribuição de Nelson Rodrigues para o teatro brasileiro, a qual transcende sua produção escrita: ele foi um catalisador para uma mudança significativa na percepção do teatro como um veículo poderoso para a crítica social. Suas peças, ao exporem as feridas morais e os tabus recalcados da sociedade, transformaram o palco em um espaço de confronto e reflexão. Essa capacidade de interrogar os valores vigentes por meio da arte teatral não apenas revolucionou o cenário cultural do país, mas também consolidou o teatro como um instrumento de questionamento político e existencial.

Em síntese, o legado de Nelson Rodrigues permanece vigoroso, uma vez que suas obras continuam a ser encenadas, estudadas e admiradas, consolidando seu status como um dos pilares da dramaturgia nacional. Um exemplo elucidativo é a peça *O Beijo no Asfalto*, a qual foi adaptada em três versões cinematográficas e uma versão em HQ, esta última sendo objeto de análise nesta dissertação de mestrado. Tal obra reflete a extensão da influência de Rodrigues além do teatro e da literatura, ressoando no cinema e nas artes visuais, evidenciando a atualidade de sua perspectiva crítica. Ao desafiar convenções e expor as fissuras sociais com coragem e originalidade, Nelson Rodrigues não apenas transformou a cena artística brasileira, mas também assegurou sua posição como um dos autores mais significativos e provocadores da cultura nacional. Sua obra permanece como um convite constante à reflexão, à contestação e, acima de tudo, à liberdade criativa.

3.2 Nelson Rodrigues e *O Beijo no Asfalto*

A peça *O Beijo no Asfalto*, escrita por Nelson Rodrigues em 1960, destaca-se como uma das mais relevantes obras da dramaturgia brasileira, notabilizando-se por sua crítica incisiva ao moralismo e à hipocrisia que permeiam as relações sociais. A narrativa tem início com um evento central que desencadeia uma série de acontecimentos: Arandir, um homem comum, beija um moribundo na rua a pedido deste. Este ato, que se insere no domínio da compaixão humana, rapidamente se transforma em um escândalo de proporções significativas, envolvendo a mídia, a polícia e a família de Arandir, expondo as contradições e as perversidades subjacentes à sociedade brasileira.

Encenada pela primeira vez em 1961 pelo grupo Teatro dos Sete, sob a direção de Gianni Ratto, contava com a atuação da renomada Fernanda Montenegro no elenco. Estruturada em três atos, a obra segue a tradição do teatro clássico, mas incorpora inovações que refletem a complexidade psicológica dos personagens e uma crítica mordaz à moralidade vigente. No primeiro ato, são apresentados os personagens centrais: Arandir, sua esposa Selminha, seu sogro Aprígio, o repórter sensacionalista Amado Ribeiro e o delegado Cunha. A tensão dramática é instaurada com a introdução do beijo no asfalto, um evento perturbador que serve como catalisador para os conflitos que se desenrolam. O segundo ato intensifica esses conflitos, explorando as consequências da atitude de Arandir em sua vida pessoal e profissional, utilizando diálogos rápidos e incisivos que revelam as motivações e os medos dos personagens. Por fim, o terceiro ato culmina em um clímax trágico, no qual a vida de Arandir é irrevogavelmente destruída pela manipulação midiática e pela moralidade distorcida que o cerca, um desfecho que incita o público a uma reflexão profunda sobre os temas abordados.

Joel Cardoso (2024, p. 94) resume a trama da peça:

Um texto inicialmente encomendado pela atriz Fernanda Montenegro, formalmente com três atos, a peça *O beijo no asfalto* oscila entre o dramático, o trágico e o realismo mágico e se tornou um dos textos mais populares do dramaturgo. Quando da sua primeira encenação, provocou contundentes protestos. Foi um escândalo para a época. No primeiro ato, temos o beijo entre dois homens, numa cena que se constitui como o mote desencadeador de todo o drama que virá a seguir. No segundo, ante a leitura do contexto, a propagação de uma mentira que, célere e bem forjada, estremece e abala os alicerces das certezas, das verdades. No terceiro, o desfecho e, como não há mais saídas, o desnudamento das consequências que culmina na tragédia. Cada personagem vive o conflito de ver suas crenças ruindo, suas certezas abaladas, seu mundo se desmoronando.

Desse modo, os temas centrais da obra incluem a homofobia, a corrupção moral, a hipocrisia social, a manipulação da verdade e a vulnerabilidade do indivíduo frente às forças

sociais opressivas. Nelson Rodrigues utiliza o beijo — um ato simples e humano — como um ponto de partida para desencadear uma série de eventos que revelam a podridão oculta sob a superfície da sociedade. Essa escolha simbólica promove uma reflexão sobre como atos cotidianos podem ser distorcidos e utilizados como armas em um contexto social hostil.

No contexto histórico de sua primeira montagem, a peça pode ser apontada como um reflexo das tensões sociais e políticas da década de 1960. Tal período marcado por atritos entre forças progressistas e conservadoras que culminaram no golpe militar de 1964. A narrativa de Rodrigues reflete e critica a hipocrisia e a corrupção das instituições sociais, destacando a pressão moral e o preconceito que permeavam a sociedade da época. A obra serve, portanto, como um testemunho crítico das dinâmicas sociais e políticas que moldavam o Brasil naquele momento.

Além disso, ao abordar temas sensíveis como a sexualidade e a masculinidade, a peça provocou uma reação visceral na plateia, refletindo não apenas a resistência à discussão de questões homossexuais, mas também a fragilidade das estruturas familiares tradicionalmente estabelecidas. Castro (2014) destaca a reação do público durante suas primeiras exposições:

“Protesto em nome da família brasileira!”, gritou um espectador exaltado, em cena aberta de *Beijo no asfalto*. Todos se voltaram para ele: os outros espectadores, o elenco, os contrarregas. Era como se aquele homem de gravata, sobraçando uma honesta pasta, representasse ali, na plateia do Teatro Ginástico, a típica célula familiar brasileira de 1961, composta de marido, mulher, amante, um casal de filhos, a sogra, a cunhada, o gato e o papagaio. Alguém ainda tentou reagir:

“Cala a boca!”

Mas outras vozes se juntaram à do homem de pasta:

“Isto é um acinte!”

“Onde está a polícia que não fecha esta indecência?”

O motivo da revolta era uma fala de Selminha, interpretada por Fernanda Montenegro, quando ela tentava defender a virilidade de seu marido Arandir (Oswaldo Loureiro) contra as sórdidas insinuações do delegado Cunha (Ítalo Rossi) de que Arandir seria homossexual:

“— Ou o senhor não entende quê? Eu conheço muitas que é uma vez por semana, duas e, até, quinze em quinze dias. Mas meu marido todo dia! Todo dia! Todo dia! (Num berro selvagem.) Meu marido é homem! Homem!”

A insurreição da plateia só não foi adiante porque maridos em quantidade apreciável, talvez pouco assíduos em suas obrigações domésticas, tomaram suas mulheres pelo braço e retiraram-se masculinamente do teatro. Uma dessas mulheres protestou:

“Eu não quero ir, Aparício! Quero ficar!”

Mas foi arrastada do mesmo jeito.

(p. 541)

A figura do espectador exclamando em defesa da família brasileira simboliza a luta pela preservação de valores conservadores, enquanto a reação das mulheres que desejavam permanecer no teatro aponta para um desejo de emancipação e a busca por espaços de voz e

expressão. Diante desse cenário, a cena retratada por Castro (2014) não é apenas um reflexo de um momento específico no tempo, mas uma representação das lutas sociais que reverberam até os dias atuais. A resistência dos maridos em levar as esposas para fora do teatro, mesmo diante do desejo destas de permanecer e ouvir, revela um padrão de dominação que se perpetua nas relações de gênero. Essa insurreição, portanto, não é meramente uma reação a uma peça teatral, mas a um sistema que continua a silenciar vozes femininas e a reforçar papéis tradicionais dentro da estrutura familiar. Desse modo, a obra de Nelson Rodrigues torna-se um campo fértil para a análise das intersecções entre arte, sociedade e as mudanças nas concepções de masculinidade e feminilidade.

Além disso, um ponto relevante que evidencia a relação entre o real e o ficcional na obra é a fonte de inspiração para a concepção da trama, que se origina de um evento verídico relatado ao autor. Trata-se da história de um homem atropelado que, à beira da morte, solicitou a uma desconhecida que o beijasse. Intrigado pela intensidade e pela dramaticidade desse episódio, Nelson Rodrigues desenvolveu a narrativa da peça, aprofundando-se nas repercussões sociais e pessoais inerentes a um ato simples de compaixão, realizado neste contexto por um homem. Tal abordagem suscita uma reflexão sobre a fragilidade da vida, além de incitar questionamentos acerca das normas sociais que regulam as interações humanas.

De mesmo modo, outro aspecto interessante da peça está ligado à criação do personagem Amado Ribeiro, uma clara homenagem a um jornalista sensacionalista que Rodrigues conheceu. Ao introduzir esse personagem, Rodrigues lança uma crítica contundente sobre a corrupção no jornalismo, assim como utiliza sua figura para intensificar a crítica à sociedade e suas instituições. Através do personagem Amado Ribeiro, o autor expõe a manipulação da verdade e a busca incessante por audiência em detrimento da ética, revelando a intersecção entre a mídia e a vida pública.

Essa homenagem define diretamente a obra como uma crítica às práticas jornalísticas do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX, visto que era imperativo considerar o papel central que os repórteres policiais desempenhavam nas redações dos jornais da época. Estes profissionais emergiam como figuras de destaque devido à sua habilidade de capturar o interesse do público por meio de narrativas que exploravam a complexidade e a intensidade das relações humanas. As matérias policiais possuíam um apelo intrínseco, não apenas por sua capacidade de informar, mas também por seu potencial de entreter e engajar a audiência. Nesse contexto, a cidade do Rio de Janeiro tornava-se palco para histórias que combinavam elementos de paixão e vingança, elementos estes que seriam explorados com maestria pela literatura de Nelson Rodrigues.

Sobre isso, Castro (2014) destaca o cenário jornalístico carioca:

Exceto pelos redatores políticos e pelo editor da página literária, os repórteres policiais, menos mal pagos, eram as estrelas da redação. [...] Os jornais da época, principalmente os vespertinos, davam dezenas de ocorrências policiais por dia. E, numa cidade lindamente sem assaltos como o Rio, em que a captura de um ladrão de galinhas era uma sensação, quase todos os crimes envolviam paixão ou vingança. Maridos matavam mulheres por simples suspeita, sogras envenenavam genros porque estes não tinham dado bom-dia aquela manhã e casais de namorados faziam pactos de morte como se estivessem marcando encontro no "*Ponto Chic*". (p. 47).

A citação de Castro (2014) ilustra de maneira vívida o ambiente jornalístico da época, destacando a forma como os crimes, mesmo os mais triviais, eram transformados em narrativas de grande apelo emocional. Essa abordagem capturava a atenção dos leitores, assim como servia um reflexo da sociedade carioca, na qual as paixões humanas frequentemente transbordavam para o espaço público. Nelson Rodrigues, em suas obras, soube absorver e reinterpretar esse cenário, utilizando-o como pano de fundo para suas próprias explorações literárias. A constante interseção entre jornalismo e literatura revela uma compreensão profunda das forças que moldam as narrativas, sejam elas factuais ou ficcionais, e convida o leitor a refletir sobre a natureza complexa e multifacetada da verdade.

A ficção, em suas múltiplas dimensões, atua como um reflexo da sociedade, permitindo que os autores revelem as complexidades da condição humana. Nelson Rodrigues exemplifica essa prática ao utilizar a ficção para expor dilemas morais e a hipocrisia que permeiam as relações sociais. Nesse contexto, a peça não se limita a narrar uma história impactante; provoca, antes, uma reflexão profunda sobre moralidade e as consequências das ações humanas. Rodrigues, em outras obras como *Vestido de Noiva* e *A Falecida*, também recorre à ficção para explorar temas como a loucura, o amor e a morte, revelando a capacidade da narrativa ficcional de iluminar aspectos sombrios e complexos da vida. Dessa forma, a obra de Rodrigues transforma-se em um campo fértil para a análise da condição humana, reafirmando a relevância da ficcionalização como uma ferramenta essencial para a compreensão do ser.

Pode-se afirmar que Nelson Rodrigues exemplifica a tendência de não se restringir à reprodução das convenções sociais de sua época, mas sim por desconstruí-las através da ficção, utilizando-a como um veículo para explorar as tensões e contradições da moralidade humana. Os personagens complexos e as situações que desafiam a ética convencional convocam o leitor a adentrar um mundo onde a realidade e a ficção se entrelaçam, instigando reflexões sobre a natureza da verdade e da aparência.

Ademais, a linguagem empregada por Nelson Rodrigues é marcada por sua aparente simplicidade vocabular, mas impregnada de intensa carga dramática e poética, o que confere profundidade emocional às suas narrativas. Embora acessível, seu estilo é deliberadamente transgressor, fazendo uso recorrente de expressões vulgares, termos pejorativos e construções linguísticas coloquiais que visam não apenas chocar o público, mas, sobretudo, evidenciar as tensões morais e a hipocrisia social. Em *O Beijo no Asfalto*, por exemplo, expressões como “viado” e “invertido” são repetidamente utilizadas por personagens secundários e pela imprensa sensacionalista como forma de desqualificar Arandir e insinuar sua suposta perversão. Essa escolha lexical não se dá de forma gratuita: trata-se de um recurso discursivo empregado pelo autor para revelar a violência simbólica do preconceito e a corrosão dos valores familiares que se pretendem preservar. Tal procedimento estilístico é recorrente em sua obra, como se vê também em *Vestido de Noiva* e *A Falecida*, nas quais o vocabulário popular é intensificado por tons melodramáticos que revelam o grotesco e o trágico que permeiam o cotidiano. A habilidade de Rodrigues em articular essas questões universais confere à obra uma ressonância que transcende épocas, possibilitando que novas gerações de leitores se conectem com suas inquietações.

Por fim, os ecos contemporâneos de *O Beijo no Asfalto* são evidentes na maneira como a obra continua a inspirar adaptações e interpretações diversas, refletindo sua vitalidade no panorama cultural atual. A ficção rodrigueana, ao se distanciar da mera reprodução da realidade, convida o público a um exercício de reflexão crítica e empatia, desafiando-o a confrontar suas próprias concepções de verdade e moralidade. Assim, *O Beijo no Asfalto* reafirma a relevância da obra de Nelson Rodrigues na literatura brasileira, bem como solidifica sua posição como um campo fértil para o debate sobre a condição humana, perpetuando a importância da ficcionalização como uma ferramenta essencial para a compreensão das complexidades da vida.

3.3 Adaptações da obra rodrigueana

A adaptação das obras de Nelson Rodrigues configura-se como um fenômeno recorrente e de significativa relevância no panorama cultural nacional, uma vez que ele possivelmente é o dramaturgo brasileiro cuja produção mais foi adaptada para o teatro e cinema. Entre os anos de 1950 e 2025, foram realizados vinte e sete filmes, oito adaptações para o formato televisivo (incluindo novelas e minisséries) e quatro histórias em quadrinhos. Essas remontagens evidenciam a perene relevância de suas narrativas e a resiliência dos temas que permeiam sua obra.

Dentre as adaptações das obras de Nelson Rodrigues para a televisão, podemos citar *A Morta Sem Espelho*, uma telenovela produzida pela TV Rio e TV Record em 1963, sob a direção de Fernando Tôrres e Sérgio Britto. Nesse mesmo ano, foram veiculadas outras produções relevantes, como *Pouco Amor Não É Amor* e *Sonho de Amor*, ambas também dirigidas por Fernando Tôrres e Sérgio Britto. Em 1964, *O Desconhecido* foi mais uma telenovela dirigida pela mesma equipe. Já em 1982, *O Homem Proibido* foi produzido pela TV Globo, sob a direção de Teixeira Filho. Em 1984, a minissérie *Meu Destino É Pecar* foi dirigida por Ademar Guerra e Denise Saraceni, enquanto em 1995, *Engraçadinha, Seus Amores e Seus Pecados* foi exibida pela Rede Globo de Televisão. Outro destaque é a série *A Vida Como Ela É...*, que foi ao ar em 1996 pela TV Globo.

No que diz respeito ao cinema, destacam-se adaptações como *Somos Dois* (1950), dirigido por Milton Rodrigues; *Meu Destino É Pecar* (1952), sob a direção de Manuel Pelufo; e *Mulheres e Milhões* (1961), dirigido por Jorge Ileli. Além disso, *Boca de Ouro* (1963), sob a direção de Nelson Pereira dos Santos, e *Bonitinha, mas Ordinária* (1963), dirigido por J. P. de Carvalho, também são notáveis. A adaptação *A Falecida* (1965), dirigida por Leon Hirszman, e *O Beijo* (1965), sob a direção de Flávio Tambellini, apresentam-se como importantes marcos no cinema brasileiro. Outras adaptações significativas incluem *Engraçadinha Depois dos Trinta* (1966), *Toda Nudez Será Castigada* (1973) e *O Casamento* (1976), ambas dirigidas por Arnaldo Jabor. Em sequência, *A Dama do Lotação* (1978) foi dirigida por Neville d’Almeida, e *Perdoa-me Por Me Traíres* (1980) por Braz Chediak. O filme *Os Sete Gatinhos* (1980), também sob a direção de Neville d’Almeida, e *O Beijo no Asfalto* (1981), dirigido por Bruno Barreto, complementam essa lista. Além de *Bonitinha, Mas Ordinária* (1981) e *Álbum de Família – Uma História Devassa* (1981), ambos dirigidos por Braz Chediak, houve ainda *Engraçadinha* (1981), sob a direção de Haroldo Marinho Barbosa.

Outras adaptações cinematográficas incluem *Perdoa-me Por Me Traíres* (1983) e *Boca de Ouro* (1990), dirigidas por Braz Chediak e Walter Avancini, respectivamente, assim como *Traição* (1998), com direção de Arthur Fontes, José Henrique Fonseca e Cláudio Torres, e *Gêmeas* (1999), sob a direção de Andrucha Waddington. Mais recentemente, *Vestido de Noiva* (2006) foi dirigido por Joffre Rodrigues, seguido por *Bonitinha, Mas Ordinária* (2013), com direção de Moacyr Góes, *Ninguém Ama Ninguém Por Mais de Dois Anos* (2015), dirigido por Clovis Mello, *O Beijo no Asfalto* (2018), sob a direção de Murilo Benício, e *Boca de Ouro* (2019), dirigido por Daniel Filho. Por fim, *Zimba* (2021) foi dirigido por Joel Pizzini, comprovando a continuidade do interesse pelas obras de Nelson Rodrigues no âmbito das adaptações.

Destarte, as diversas interpretações e recriações que emergem em distintos meios artísticos, como o cinema, o teatro e, não menos importante, os quadrinhos, evidenciam a riqueza do material rodrigueano, assim como a capacidade de sua obra de dialogar com diferentes contextos sociais e históricos. Essa multiplicidade de adaptações propicia uma reflexão crítica acerca das questões abordadas, como moralidade, hipocrisia e relações interpessoais, permitindo que novas gerações de artistas e públicos se conectem com as complexidades intrínsecas das narrativas do universo rodrigueano.

Além disso, as adaptações servem como um meio de reinvenção narrativa, na qual cada nova versão traz consigo uma perspectiva contemporânea que realça a pertinência dos temas rodrigueanos. A adaptação de suas obras para outras mídias muitas vezes resulta em uma reconfiguração significativa do enredo e dos personagens, permitindo que questões que antes eram discutidas em um contexto específico sejam reinterpretadas à luz de novas realidades sociais. Dessa forma, o processo de adaptação não se limita à mera reprodução do texto adaptado, mas transforma-se em um exercício criativo que enriquece a experiência estética e promove um diálogo contínuo entre o passado e o presente, reafirmando a importância da obra de Nelson Rodrigues na cultura brasileira.

De acordo com Marcos Francisco Pedrosa Sá Freire de Souza (2004), a obra de Nelson Rodrigues é caracterizada por um profundo diálogo com textos universais, refletindo referências a diversos autores e obras que abarcam desde a literatura brasileira, como Machado de Assis, até grandes nomes da literatura mundial, como Fiódor Dostoiévski, Liev Tolstói e Gustave Flaubert. Essa intertextualidade revela a capacidade de Rodrigues em articular sua produção literária com um amplo espectro de influências, permitindo que suas narrativas dialoguem com questões universais e atemporais.

No entanto, o autor menciona um episódio da juventude de Rodrigues que levanta questões sobre a originalidade em sua escrita. Segundo Freire de Souza (2004, p. 62), o dramaturgo teria copiado integralmente uma frase de Raimundo Correia, extraída de seu poema *As Pombas*, ao utilizá-la em um de seus contos. Este fato não apenas sugere a possibilidade de uma influência direta do poeta em sua formação literária, mas também destaca as complexidades que cercam o conceito de originalidade na literatura. A prática de apropriação de frases ou ideias alheias, comumente observada entre escritores em formação, pode ser interpretada como uma fase de experimentação e aprendizado, na qual o autor busca consolidar sua voz e estilo. Assim, a obra de Nelson Rodrigues, longe de ser um produto isolado, insere-se em uma rede intertextual rica e multifacetada, que contribui para sua relevância e capacidade de ressoar com diferentes gerações de leitores.

Em sua tese de doutorado defendida em 2015, o pesquisador Daniel de Thomaz destaca uma declaração de Nelson Rodrigues a respeito de suas aspirações concernentes à perpetuidade de sua obra, afirmando:

Certa vez, Nelson Rodrigues disse que a posteridade não lhe interessava. O morto esquecido é o único que realmente descansa em paz, afirmou. A declaração consta no filme *Fragmentos de Dois Escritores*, de 1969, uma coprodução entre Brasil e Estados Unidos dirigida pelo cineasta João Bethencourt. Quarenta e seis anos depois dessa máxima, podemos concluir que o escritor, dramaturgo e jornalista pernambucano Nelson Falcão Rodrigues, morto em 1980, não descansa em paz. Se estivesse vivo, em carne e osso, leria seu nome em manchetes de alguns sites da internet em dias recentes. (Thomaz, 2015, p. 7)

A afirmação de Nelson Rodrigues sobre a posteridade, proferida no documentário *Fragmentos de Dois Escritores* em 1969, revela um desdém aparente pela fama póstuma, sugerindo que o verdadeiro descanso está no esquecimento. No entanto, a realidade contradiz essa visão, visto que, décadas após sua morte, a obra de Rodrigues continua a ser objeto de análise, adaptação e celebração, mantendo seu nome em evidência no cenário cultural. A duradoura presença de suas obras na mídia e na academia desafia sua declaração, indicando que seu legado literário e teatral transcende o tempo, permanecendo relevante e provocativo.

A longevidade do impacto de Nelson Rodrigues reflete uma complexidade intrínseca em suas obras, que abordam questões universais e atemporais sobre a natureza humana e as contradições sociais. As tramas rodrigueanas, com suas críticas incisivas ao moralismo e à hipocrisia, continuam a ressoar em um mundo constantemente confrontado por desafios éticos e culturais. A permanência de sua obra no imaginário coletivo é alimentada por uma contínua revisão e adaptação, que permite novas interpretações e discussões sobre seus temas centrais. Essa interação contínua entre o legado de Rodrigues e as novas gerações de artistas e intelectuais demonstra como sua contribuição cultural permanece viva, contrariando sua própria visão de que a posteridade seria irrelevante.

Além disso, a constante revisitação das obras de Rodrigues em diversos formatos, como cinema, teatro e literatura, assegura que suas reflexões sobre a sociedade brasileira permaneçam pertinentes. Em um mundo cada vez mais interconectado e digital, sua capacidade de incitar o debate e desafiar o *status quo* encontrou novas plataformas e públicos. A presença de seu nome nas manchetes modernas não é apenas um sinal de sua relevância contínua, mas também uma prova do poder duradouro de suas narrativas em provocar reflexão e autocrítica. Portanto, ao contrário de descansar em paz, o legado de Nelson Rodrigues persiste, estimulando

o diálogo cultural e inspirando novas abordagens criativas, solidificando sua posição como um dos mais importantes dramaturgos e escritores do Brasil.

Um exemplo inicial das remontagens e revisitações das obras de Nelson Rodrigues pode ser observado na apresentação da peça *Vestido de Noiva*, realizada quinze anos após sua estreia. Esta nova montagem, sob a direção de Sergio Cardoso, foi objeto de análise por Eduardo Nunomura (2023, p. 10), que destaca os elogios recebidos pelo crítico teatral Décio de Almeida Prado. Anteriormente, Prado havia avaliado positivamente a montagem de Ziembinski, reconhecendo sua inovação; no entanto, ao se deparar com a produção de Cardoso, sentenciou: “Sergio Cardoso conseguiu realizar o milagre em que ninguém acreditava: reapresentar 'Vestido de Noiva' como se Ziembinski e o expressionismo nunca tivessem existido.” Essa afirmação sublinha a habilidade de Cardoso em reinterpretar a obra, oferecendo uma nova perspectiva que, ao mesmo tempo, preserva sua essência dramática.

Décadas mais tarde, *Vestido de Noiva*, após inúmeras remontagens no teatro, foi adaptada para o cinema em 2006 e posteriormente para uma versão em quadrinhos em 2013. A adaptação cinematográfica contou com a direção e o roteiro de Joffre Rodrigues, filho de Nelson Rodrigues, e teve como protagonistas Simone Spoladore, na pele de Alaíde, Marília Pêra, interpretando Madame Clessi, e Letícia Sabatella, que assumiu o papel de Lucia, irmã e rival de Alaíde.

A recepção desse filme foi, de maneira geral, desfavorável, não conquistando nenhum prêmio significativo, nem mesmo uma indicação. No entanto, a obra foi exibida na *Première Brasil* do Festival do Rio em 2005. Entre as razões apontadas para o insucesso da produção, destaca-se a análise publicada em 2006 por Luiz Fernando Gallego, intitulada *Queria Ser Bela Da Tarde - Mas Foi Atropelada!!!*, na qual ele afirma:

Infelizmente, o esforço, ao que tudo indica, apaixonado de Joffre Rodrigues em fazer a sua “tradução” para o cinema da peça mais famosa de seu pai, por mais empenhado que tenha sido, não voa muito alto - nem com asas próprias. O roteiro parece emblematicamente teatral e com um certo artificialismo de linguagem poética, “armadilha” denunciada por Sabato Magaldi e que existe em várias peças de Nelson, podendo atrapalhar até mesmo atores de grande experiência no palco – onde a interpretação tem características bem diversas daquela solicitada pelos filmes. (Gallego, 2012. p. 2)

No caso em questão, o insucesso da obra é pontado diretamente pela sua dimensão expressionista adaptada para o cinema. Entretanto, em 1994, Eudinyr Fraga analisava que a desistência desse aspecto da obra seria um dos motivos pelos quais algumas adaptações cinematográficas das obras rodrigueanas não logravam êxito. Segundo ele, ao tentarem abordá-las sob uma perspectiva naturalista, essas adaptações revelavam uma incompreensão do caráter

expressionista, que é uma das características centrais da produção de Nelson Rodrigues. Ele afirma:

Atribuo o fracasso da maioria dos filmes baseados em peças de Nelson ao fato de tentarem visualizá-las sob ótica naturalista que as desvirtua, melhor, as descaracteriza. Ha dois ou três anos, não estou certo, Vivien Lando concebeu montar *Anjo Negro* procurando retirar sua carga melodramática, tornando o espetáculo clean, antisséptico. Foi desastroso. (Fraga, 1994, p. 93)

Em contrapartida, o argumento de Fraga (1994) acerca da dificuldade das adaptações cinematográficas das obras rodrigueanas não pode ser considerado absoluto, uma vez que existem exceções que desafiam essa premissa. A adaptação da peça *A Falecida*, produzida em 1965 e dirigida por Leon Hirszman, por exemplo, embora não tenha alcançado sucesso em bilheteria, obteve êxito junto à crítica. Essa adaptação, que manteve o título da peça, destacou-se no cenário cultural ao conquistar prêmios significativos, incluindo a distinção de melhor filme, melhor direção, melhor ator e melhor argumento no Festival de Cinema de Teresópolis.

Em virtude de sua destacada atuação, Fernanda Montenegro foi agraciada com múltiplos prêmios em 1965. Ela conquistou o Troféu Candango de melhor atriz durante o Festival de Brasília e, nesse mesmo ano, o Prêmio Governador do Estado de São Paulo na mesma categoria, além de receber um terceiro prêmio na Primeira Semana do Cinema Brasileiro, pelo seu papel como Zulmira, a protagonista. No contexto do segundo Festival de Cinema de Teresópolis, realizado também em 1965, o filme foi laureado em diversas categorias, incluindo melhor filme, melhor direção para Leon Hirszman, melhor ator para Paulo Gracindo e melhor argumento para Nelson Rodrigues.

Adicionalmente, o longa-metragem foi reconhecido com o Prêmio Gaivota de Ouro no Festival Internacional do Filme do Rio de Janeiro e obteve a quinta posição no Prêmio Governador do Estado de Guanabara, concedido pela Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica do Rio de Janeiro. Demonstrando sua relevância duradoura, a obra foi incluída, em novembro de 2015, na lista elaborada pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), que destaca os cem melhores filmes brasileiros de todos os tempos.

A consagração de *A Falecida* (1965) ilustra que, embora as adaptações das obras de Nelson Rodrigues possam enfrentar desafios inerentes à transposição de seu caráter expressionista, elas também têm o potencial de alcançar reconhecimento e sucesso, ampliando o alcance e a influência de sua dramaturgia no contexto cultural brasileiro.

Outro aspecto relevante das adaptações de Nelson Rodrigues diz respeito às suas quadrinizações, com destaque para uma versão em histórias em quadrinhos da obra *A Mulher Sem Pecado*. Um fato interessante a ser destacado é que Rodrigues recorreu à quadrinização

como uma estratégia para contornar a censura que, até aquele momento, havia restringido a produção e exibição dessa peça teatral. Produzida em 1941, com a colaboração criativa do próprio autor, *A Mulher Sem Pecado* foi reimaginada como uma adaptação do clássico *O Mágico de Oz*.

Essa adaptação para o formato de HQ permitiu que a narrativa de Rodrigues alcançasse um novo público, assim como evidenciou sua habilidade em transitar entre diferentes linguagens artísticas. O sucesso da quadrinização foi tão significativo que a obra conquistou a apreciação do público, levando à necessidade de estender sua publicação até o segundo semestre de 1942, o que resultou na formação de uma base de leitores cativos.

“*A mulher sem pecado*” continuava na gaveta e ninguém queria encena-la. Para faturar uns cobres extras, Nelson convenceu Djalma Sampaio a deixá-lo adaptar em quadrinhos, só que ao seu jeito, uma história americana para “*O Globo Juvenil*”, recebendo por fora. Alceu Penna (o futuro criador das “*Garotas do Alceu*” em “*O Cruzeiro*”) faria os desenhos. A história era “*O mágico de Oz*”, de L. Frank Baum, em grande voga pelo filme com Judy Garland. “*O mágico de Oz*” de Nelson e Alceu começou a sair em outubro de 1941, sempre às terças feiras, e os leitores não queriam que ela acabasse. Tiveram de esticá-la até o segundo semestre de 1942. Era uma adaptação ainda mais louca do que o original, com sardinhas falando a gíria dos anos 40, citações futebolísticas em penca, o Leão Covarde explicitamente vaidoso e *O Mágico de Oz* transformado no autor, o qual se referia a si próprio como um “gênio de porta de livraria” - uma referência aos inéditos e ociosos que faziam ponto na livraria “José Olympio”, na rua Primeiro de Março, para bajular os escritores e ser cumprimentados por estes. (Castro, 2014. p. 144)

Desse modo, pode-se afirmar que essa popularidade ressalta a relevância da obra de Rodrigues na cultura brasileira da época e demonstra como a adaptação para as histórias em quadrinhos não apenas serviu como um meio de resistência à censura, mas também como um veículo eficaz para a disseminação de suas ideias e temáticas, permitindo que suas narrativas continuassem a ressoar e a impactar o imaginário coletivo.

Ainda no que tange às quadrinizações das obras de Nelson Rodrigues, é pertinente destacar a adaptação de *Vestido de Noiva* para o formato de histórias em quadrinhos, que se destacou entre as produções contemporâneas. A gênese desta adaptação pode ser atribuída ao sucesso prévio da versão em HQ de *O Beijo no Asfalto*, publicada em 2007 pela editora Nova Fronteira, que já havia conquistado reconhecimento e apreço do público. Ambas as adaptações contaram com o roteiro de Arnaldo Branco e a arte de Gabriel Goés, que, juntos, conseguiram traduzir as narrativas rodrigueanas para um novo meio expressivo.

No que diz respeito à quadrinização de *Vestido de Noiva*, os adaptadores tomaram a decisão de integrar elementos da vida pessoal de Nelson Rodrigues à narrativa, estabelecendo um diálogo entre a biografia do autor e os três planos em que a trama da obra é desenvolvida.

Essa escolha não apenas enriqueceu a adaptação, mas também proporcionou uma camada adicional de profundidade, permitindo que os leitores compreendessem melhor as complexidades da obra, que trata de temas como a memória, a identidade e a percepção da realidade. Assim, a intersecção entre a vida do autor e suas criações literárias torna-se um recurso valioso, elucidando a relação intrínseca entre a biografia de Rodrigues e suas produções, ao mesmo tempo que reafirma a relevância de suas obras no contexto das narrativas contemporâneas.

Débora Almeida de Oliveira (2019) analisa particularmente essa adaptação e como os adaptadores optaram por recursos próprios da linguagem visual para a apresentação da trama:

Apesar de, à primeira vista, parecer simples, a transposição dos planos da realidade, memória e alucinação funde a paleta de cores e os formatos da moldura em momentos decisivos. Nesses momentos, o leitor corre o risco de não se encontrar no plano correto caso não preste atenção a mudanças sutis de cores ou de outros recursos técnicos, como o uso de recordatórios, por exemplo, que será visto mais adiante. É importante ressaltar que *Vestido de Noiva* é uma peça que se passa no íntimo de uma mente conturbada e, sendo assim, muitas vezes a mente se desfragmenta, iludindo a si própria a respeito de personagens e ações. Sua adaptação para os quadrinhos manteve a mesma desagregação. (Oliveira, 2019, p. 7)

Nesse contexto, a adaptação de *Vestido de Noiva* para o formato de histórias em quadrinhos não apenas preserva a complexidade estrutural da peça, mas também permite uma exploração mais dinâmica dos elementos que compõem a narrativa. A transposição das diferentes camadas da experiência humana, como a realidade, a memória e a alucinação, é habilmente representada por meio de recursos visuais que desafiam o leitor a decifrar o enredo. A utilização de variações cromáticas e técnicas de composição gráfica serve não apenas como suporte à narrativa, mas também como reflexo da instabilidade emocional da protagonista, enfatizando a fragmentação de sua psique.

Consequentemente, a experiência de leitura torna-se um processo ainda mais ativo, em que o público é instigado a interagir com a obra, buscando compreender as sutilezas que permeiam a trama e suas implicações psicológicas. Desse modo, a adaptação em quadrinhos não apenas recria a obra de Nelson Rodrigues, mas também a reinventa, ampliando suas possibilidades interpretativas e reforçando sua relevância no contexto das narrativas visuais contemporâneas.

Outra obra significativa do repertório rodrigueano que passou por dois distintos processos de adaptação é *Toda Nudez Será Castigada*. A trama segue Herculano, um viúvo que, ao se casar com a prostituta Geni, provoca a desintegração de sua família. Sua primeira adaptação ocorreu no âmbito cinematográfico, sob a direção de Arnaldo Jabor, em 1973. O

filme obteve destaque por sua crítica incisiva à moral e aos costumes da sociedade brasileira da época, particularmente no contexto da ditadura militar.

A relevância dessa adaptação cinematográfica foi imediatamente reconhecida, sendo vencedora do Urso de Prata no Festival de Berlim em 1973. A estética do filme, marcada pela decadência, reflete a ruína das instituições familiares e sociais. Darlene Glória, ao interpretar Geni, traz uma intensidade que encapsula os conflitos da obra rodrigueana. A aprovação de Nelson Rodrigues ao filme foi imediata, o que levou a ceder a Jabor os direitos para filmar a adaptação de *O Casamento*, em 1976.

Subsequentemente, uma nova interpretação da mesma obra foi realizada na forma de uma quadrinização digital, concebida por Leandro Assis. Esta adaptação foi estruturada em episódios, os quais foram publicados semanalmente na plataforma de redes sociais Instagram durante o ano de 2024. A escolha por esse formato digital reflete uma tendência contemporânea de disseminação de narrativas visuais, permitindo uma interação mais dinâmica com o público e ampliando o alcance da obra adaptada.

Para além do formato, essa escolha é notável por não demandar custos editoriais, o que evidencia uma independência dos autores em relação ao mercado tradicional. Além disso, a quadrinização possibilita uma nova leitura estética e interpretativa da obra adaptada, enriquecendo a experiência do espectador ao integrar elementos visuais e textuais de maneira inovadora.

Uma ilustração dessa abordagem pode ser observada na imagem a seguir.

Figura 6: Adaptação de Leandro Assis



Fonte: Instagram de Leandro Assis

A escolha do formato digital para a quadrinização reflete uma tendência contemporânea de reinterpretação de clássicos literários através de mídias acessíveis e interativas em formatos de E-books, permitindo assim que novas gerações de leitores e espectadores se conectem com a obra de Nelson Rodrigues de maneira inovadora.

Um aspecto relevante na adaptação de *Toda Nudez Será Castigada* para o formato de histórias em quadrinhos é a interação direta entre o autor da HQ, Leandro Assis, e seu público, um diferencial proporcionado pelo meio digital. Por meio de comentários e mensagens nas postagens do Instagram, os leitores têm a oportunidade de se engajar ativamente com a obra, criando um espaço contínuo de diálogo que enriquece a experiência de leitura e aproxima a produção da recepção. A narrativa, por ser estruturada em capítulos semanais, potencializa essa dinâmica e alimenta o interesse do público pela continuação da história.

Essa estratégia de publicação em série se alinha, de maneira notável, ao conceito de Tensão Pré-Adaptação (TPA) proposto por Hattnher (2023, p. 17), já mencionado anteriormente. Essa tensão é particularmente evidente pela natureza anunciada e seriada da adaptação, que cria expectativas constantes e fomenta a interação ativa entre o autor e seu público. Assim, a espera semanal pela nova parte da história funciona como um motor de engajamento, permitindo que o público participe, com seus comentários e expectativas, da própria construção da experiência adaptativa, estabelecendo um ciclo virtuoso de antecipação e consumo.

Além disso, Assis introduz o rosto de Nelson Rodrigues como um personagem na trama (Fig. 7), atribuindo-lhe o papel de delegado, uma estratégia que remete à abordagem utilizada por Gabriel Goés em sua quadrinização de *Vestido de Noiva*. Contudo, ao contrário de Goés, que incorporou memórias e eventos da vida pessoal de Rodrigues à sua adaptação, Assis opta por utilizar apenas o rosto do dramaturgo.

Figura 7: Nelson Rodrigues desenhado



Fonte: Instagram de Leandro Assis

Essa escolha sugere uma homenagem sutil do ilustrador ao autor, destacando a influência de Rodrigues na cultura brasileira e sua relevância como figura central na narrativa. A inclusão do rosto do dramaturgo não apenas enriquece a obra, mas também estabelece uma conexão emocional entre o autor e a história, reforçando a presença de Rodrigues como ícone da dramaturgia nacional e convidando os leitores a refletirem sobre a intersecção entre a vida do autor e sua produção literária.

Entre as diversas produções que integram o universo dramatúrgico de Nelson Rodrigues, destaca-se também *O Beijo no Asfalto*. A peça recebeu três versões cinematográficas ao longo do tempo. A primeira, lançada em 1964 sob o título *O Beijo*, foi dirigida por Flávio Tambellini, cineasta associado ao movimento do Cinema Novo — corrente estética e política que propunha uma leitura crítica e realista da sociedade brasileira. Essa adaptação surgiu em um momento histórico particularmente conturbado, marcado pelo início do regime militar, contexto que repercutiu diretamente na forma como a obra foi interpretada e recebida pelo público. Na produção, Reginaldo Faria dá vida a Arandir, e sua atuação revela uma profunda vulnerabilidade, traduzindo as tensões sociais e o julgamento moral que cercam o personagem.

A versão cinematográfica dirigida por Flávio Tambellini procurou conservar uma estreita fidelidade em relação ao texto teatral, preservando tanto os diálogos quanto a estrutura dramática original. Contudo, o diretor incorporou modificações perceptíveis no plano técnico e estético, explorando os recursos próprios da linguagem cinematográfica (Fig. 8). Filmado em preto e branco, o longa adquire uma expressividade singular, na qual o uso da luz e das sombras intensifica a atmosfera dramática e ressalta a composição visual das cenas e dos personagens.

Figura 8: Cena do interrogatório em *O Beijo* (1964)



Fonte: *O Beijo*. Direção de Flávio Tambellini (1964).

A adaptação reflete esse aspecto, optando por uma narrativa visual que enfatiza a claustrofobia moral da trama, embora com algumas liberdades em relação ao texto adaptado. Percebe-se essa característica através do uso de close-ups, mudanças de planos nas cenas e recursos sonoros intensificam a experiência emocional, criando uma atmosfera que ressoa com a intensidade do drama humano apresentado.

Segundo Linda Hutcheon (2013, p. 39-42), essa abordagem evoca a noção de transposição anunciada da história, mediante o diálogo entre a obra adaptada e sua adaptação para uma nova mídia, em que a fidelidade ao texto adaptado é mantida, mas a adaptação acrescenta elementos que só podem ser expressos através de técnicas exclusivas do cinema. Essa adaptação revela uma interação entre teatro e cinema, equilibrando a ligação entre o texto da peça e a incorporação de novos elementos audiovisuais. Esse equilíbrio resulta em uma nova obra que explora as inovações proporcionadas pelo meio cinematográfico.

Desse modo, enquanto a obra teatral concentra-se no diálogo e na tensão psicológica entre os personagens, o filme explora recursos visuais para intensificar o drama, como planos fechados que destacam a angústia do protagonista. A cena do beijo, central na peça, ganha no cinema um tratamento mais prolongado e simbólico, reforçando assim seu caráter transgressor. Tambellini manteve a estrutura básica da narrativa, mas suprimiu alguns monólogos introspectivos da peça, substituindo-os por expressões faciais e ambientação sonora. Além disso, o filme amplia o papel da mídia, representada por cenas de jornalistas que distorcem o fato, reforçando a crítica ao sensacionalismo. Outra mudança relevante é a caracterização de Arandir, que no cinema apresenta traços mais dóceis, enquanto na peça sua ambiguidade moral é mais acentuada. Essas escolhas evidenciam uma adaptação que prioriza o impacto visual e a condensação dramática, sem, no entanto, perder de vista o cerne da crítica rodrigueana. *O Beijo* (1964), foi o primeiro de cinco filmes exibidos na Mostra Nelson Rodrigues & o Cinema, organizada pelo Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performáticas da UFMG em 26 de março 2019, o que ressalta a relevância contínua da obra, assim como de suas adaptações, e sua capacidade de provocar discussões em torno dos temas abordados.

Em 1981, a segunda adaptação cinematográfica da peça rodrigueana surge sob o título homônimo, *O Beijo no Asfalto*, dirigida por Bruno Barreto e com roteiro de Doc Comparato. Esta versão foi lançada, contando com um elenco que incluía Ney Latorraca como Arandir, Christiane Torloni como Selminha, Daniel Filho e Tarcísio Meira. O período de seu lançamento é marcado por um movimento em direção à redemocratização brasileira, o que trouxe à tona

novas interpretações para a obra de Rodrigues, enfatizando a crítica à corrupção e à manipulação midiática.

Na adaptação dirigida por Bruno Barreto, a performance de Ney Latorraca apresenta um Arandir menos introspectivo do que o interpretado por Reginaldo Faria na versão anterior, mas igualmente marcado por dilemas internos que emergem em meio a uma moralidade social distorcida (Fig. 9). Barreto faz uso dos recursos da linguagem cinematográfica para evidenciar o sensacionalismo e a teatralidade que permeiam o escândalo público, refletindo, assim, as inquietações culturais e sociais da década de 1980. Sua leitura da peça distancia-se da proposta original em diversos aspectos, oferecendo uma releitura contemporânea que dialoga com os desafios e transformações de seu tempo.

Nessa versão, o Arandir de Ney Latorraca é construído como uma figura mais complexa e assertiva, que, em determinados momentos, chega a se contrapor às acusações e ironias dos colegas de trabalho. A abordagem de Barreto pode ser compreendida, conforme sugere Stam (2008, p. 29), como marcadamente intertextual, ao incorporar elementos contextuais da época e técnicas cinematográficas alinhadas ao realismo social. O personagem, portanto, adquire maior ambiguidade moral e profundidade psicológica, revelando as contradições que o definem. Os movimentos de câmera ágeis e a montagem paralela contribuem para instaurar um ritmo de urgência e para acentuar as pressões externas que cercam o protagonista.

Figura 9: Cena do interrogatório em *O Beijo no Asfalto* (1981)



Fonte: *O Beijo no Asfalto*. Direção de Bruno Barreto (1981).

Essa complexidade e assertividade podem ser visualmente apreendidas na imagem acima (Fig. 9), na qual a performance de Ney Latorraca, na adaptação de Bruno Barreto,

apresenta o protagonista Arandir no momento do interrogatório. Sua postura se distancia da passividade total observada na versão de Reginaldo Faria. A imagem captura essa construção mais complexa do personagem, que, ao ser confrontado pelas acusações e ironias de seus interrogadores, chega suavemente a resistir. Em vez de se render ao ambiente opressor, o Arandir de Latorraca tenta resistir, revelando-se uma figura de maior ambiguidade moral e profundidade psicológica, que luta contra as pressões externas e a moralidade social distorcida.

A contribuição do roteirista Doc Comparato também é notável na atualização do enredo para um ambiente urbano contemporâneo. A utilização de espaços abertos, como ruas e calçadas, amplia o horizonte visual da narrativa e reforça sua pertinência diante de um novo contexto social. Conforme observa Seger (2007, p. 31–51), o processo de adaptação de uma peça teatral para o cinema demanda transformações estilísticas capazes de adaptar os arcos narrativos às especificidades da linguagem audiovisual. Essas alterações, ao mesmo tempo que renovam a estética da obra, influenciam profundamente a caracterização de Arandir, refletindo tanto as opções criativas do diretor quanto a evolução das leituras da peça.

A terceira adaptação, lançada em 2018 sob a direção de Murilo Benício, insere-se em um cenário de intensa polarização política e social. O diretor adota uma perspectiva contemporânea ao integrar à narrativa elementos das redes sociais e da mídia digital, atualizando o contexto da trama e oferecendo uma nova abordagem sobre os temas centrais da obra rodrigueana.

Figura 10: Cena do interrogatório em *O Beijo no Asfalto* (2018)



Fonte: *O Beijo no Asfalto*. Direção de Murilo Benício. (2018)

Na atuação de Lázaro Ramos como Arandir, sob a direção de Murilo Benício, evidencia-se uma abordagem profundamente contemporânea, que resgata temas centrais de

Nelson Rodrigues — como o preconceito, a moralidade e a identidade — inserindo-os em um contexto social atual. Ramos constrói um protagonista de grande densidade emocional, cuja sutileza expressiva revela a complexidade psicológica e o conflito interno que o personagem enfrenta (Fig. 10). Por meio de olhares, gestos contidos e mudanças sutis de expressão, o ator comunica o turbilhão de sentimentos que atravessam Arandir, conduzindo o público a experimentar, de forma visceral, a dor e o desespero que o consomem.

Murilo Benício, por sua vez, estabelece uma relação dialógica e criativa entre o texto teatral e sua adaptação cinematográfica, preservando os elementos essenciais da peça rodriguesana ao mesmo tempo em que reinterpreta sua narrativa à luz das possibilidades estéticas e discursivas do cinema contemporâneo. Essa recriação ultrapassa a mera transposição de conteúdo, configurando-se como uma reelaboração significativa da obra, ajustada às novas condições de produção e recepção audiovisual. O diretor faz uso de enquadramentos amplos, de uma fotografia minuciosamente planejada e de uma trilha sonora que amplifica os momentos de maior tensão dramática, resultando em uma experiência cinematográfica intensa e sensorial.

A recepção crítica do filme foi notoriamente positiva, refletindo o êxito da proposta estética e interpretativa. *O Beijo no Asfalto* (2018) conquistou diversos prêmios no Festival SESC Melhores Filmes, entre eles Melhor Filme Nacional, Melhor Atriz (Débora Falabella), Roteiro, Direção (Murilo Benício) e Fotografia (Walter Carvalho). A produção também recebeu o prêmio de Melhor Filme na 7ª edição do *International Filmmaker Festival of New York*, além do *Outstanding Achievement in Acting* concedido a Lázaro Ramos e do Prêmio do Público na 2ª Mostra de Cinema do Brasil em Lisboa (2019). No 24º Prêmio Guarani de Cinema Brasileiro, o longa foi indicado em várias categorias — incluindo Melhor Filme, Direção, Ator (Lázaro Ramos), Atriz Coadjuvante (Fernanda Montenegro), Revelação Feminina (Luiza Tiso), Elenco, Direção de Fotografia, Montagem e Roteiro Adaptado — e, no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de 2019, recebeu novas indicações para Melhor Atriz (Débora Falabella), Ator (Lázaro Ramos), Atriz Coadjuvante (Fernanda Montenegro), Fotografia e Roteiro Adaptado.

Paralelamente às produções cinematográficas, destaca-se a adaptação de *O Beijo no Asfalto* para o formato de história em quadrinhos, que constitui o objeto central de análise desta dissertação. Essa versão foi concebida em um momento de renovação do cenário dos quadrinhos nacionais, período em que as editoras passaram a investir em projetos interdisciplinares que estabeleciam pontes entre literatura, cinema e artes visuais. O roteiro adaptado, desenvolvido por Arnaldo Branco, e a arte gráfica de Gabriel Góes resultaram em uma obra que mantém a essência estrutural da peça, ao mesmo tempo em que explora as especificidades da linguagem sequencial.

Os autores enfrentaram o desafio de converter um texto essencialmente dialógico e introspectivo em uma narrativa predominantemente visual, na qual o impacto dramático é construído por meio de escolhas estéticas e simbólicas. Diferentemente do cinema, que dispõe de elementos como a *performance* dos atores, a fotografia e a trilha sonora para potencializar a emoção, a adaptação em quadrinhos recorre a soluções gráficas para expressar a intensidade dos conflitos da peça. Produzida em preto e branco, a obra adota um estilo expressionista, marcado pelo uso acentuado do *chiaroscuro*¹ e por composições angulares que acentuam a atmosfera de tensão e paranoia. As cenas do beijo — núcleo dramático da narrativa — recebem um tratamento visual impactante, com enquadramentos que destacam o caráter transgressor e simbólico do gesto, reafirmando o poder expressivo da linguagem dos quadrinhos na releitura da obra rodrigueana.

A adaptação foi concebida em preto e branco, e o ilustrador adotou um estilo de traço expressionista, marcado pelo intenso uso do *chiaroscuro* e por composições angulares que acentuam o ambiente de tensão e paranoia.

Figura 11: O beijo no jornal



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007. p. 5)

¹ Técnica artística utilizada para criar contraste entre luz e sombra, com o objetivo de definir formas e volumes em uma pintura.

Nesse contexto visual, a figura de Arandir, quando retratada no jornal, recebe um tratamento particularmente expressivo com o objetivo de intensificar sua imagem como assassino (Fig. 11). Os enquadramentos e a distorção do traço são utilizados para destacar o aspecto transgressor e o julgamento moral que o recaem, refletindo a manipulação midiática e o linchamento público que se tornam o ponto central da trama.

Na análise dos procedimentos de adaptação propriamente ditos, observa-se que Arnaldo Branco e Gabriel Góes mantiveram a estrutura básica da narrativa teatral, mas introduziram modificações significativas na apresentação do material. Os longos monólogos da peça, característicos do estilo rodrigueano, foram convertidos em balões de pensamento ou narração em *off*, integrando-se organicamente ao fluxo visual da história. A passagem do tempo, que no teatro é marcada pela sucessão de cenas, ganha representação gráfica através de vinhetas que sugerem a progressão temporal. Nota-se ainda o cuidadoso trabalho de *lettering*², no qual as variações no tamanho e forma dos balões reforçam as nuances emocionais do texto.

A caracterização dos personagens na HQ merece atenção especial. Enquanto no teatro e no cinema a interpretação dos atores acrescenta camadas aos personagens, nos quadrinhos, essa dimensão precisa ser construída visualmente de forma estática. Essa solução demonstra como uma adaptação em quadrinhos pode acrescentar novas camadas de interpretação ao texto adaptado.

Para tanto, Goés desenvolveu uma linguagem gráfica distinta para cada personagem. Arandir é retratado com traços que gradualmente se desfazem, refletindo seu desespero crescente; Selminha aparece frequentemente enquadrada por elementos que sugerem aprisionamento; e o repórter Amado Ribeiro é desenhado com feições quase caricaturais que destacam seu caráter vilanesco (Fig. 12).

O desenvolvimento da análise sobre o repórter Amado Ribeiro ilustra de maneira particularmente eficaz a capacidade do quadrinho de utilizar o visual como ferramenta de comentário crítico. Essa escolha gráfica serve ao propósito de acentuar o seu caráter vilanesco e a sua função como agente do sensacionalismo e da moralidade hipócrita. Essa estilização visual, que o distancia de uma representação estritamente realista, enfatiza a dimensão grotesca do personagem rodrigueano — aquele que se alimenta da tragédia alheia para construir uma narrativa pública distorcida. Assim, os traços exagerados e a composição de seu semblante não apenas o identificam imediatamente como um antagonista, mas também sublinham a crítica de

² Arte de desenhar ou criar letras, palavras e frases de forma individual, como se fossem desenhos ou ilustrações, em vez de simplesmente escrevê-las.

Nelson Rodrigues ao jornalismo e ao espetáculo social que corrói a vida privada do protagonista.

Na imagem a seguir (Fig. 12), podemos observar em detalhe a materialização desses aspectos estilísticos. O uso expressivo das hachuras escuras e contrastantes no rosto do repórter não é apenas um recurso estético, mas uma técnica que realça sua caracterização. Esse sombreamento acentuado cumpre, portanto, a função de conferir profundidade e densidade dramática à sua figura, reforçando visualmente a atmosfera de intriga e maldade que o cerca e alinhando-se à dimensão grotesca já analisada no personagem.

Figura 12: A face de Amado Ribeiro



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007, p. 19)

De modo geral, as releituras das obras de Nelson Rodrigues — especialmente *O Beijo no Asfalto* — revelam a potência criativa do processo adaptativo, compreendido como uma prática de recriação e diálogo entre diferentes linguagens e contextos. Mais do que reproduzir o texto teatral em outro meio, cada adaptação reinterpreta a narrativa de acordo com as transformações culturais e históricas do período em que é concebida. As versões cinematográficas, realizadas em distintas décadas, evidenciam essa dinâmica, uma vez que cada uma delas imprime novos sentidos e perspectivas, sem abandonar o caráter provocativo e crítico

que marca a dramaturgia rodrigueana. Desde a adaptação de 1964 até a de 2018, a peça tem servido como um espelho das tensões e inquietações de cada época, reafirmando sua atualidade.

A adaptação em quadrinhos, por sua vez, confirma a maleabilidade da obra e a sensibilidade dos artistas responsáveis por reinterpretá-la. Mantendo o esqueleto narrativo da peça teatral, os quadrinistas exploram com liberdade os códigos visuais e gráficos do gênero, criando novas camadas de leitura. O uso expressivo do enquadramento, da disposição dos quadros e dos contrastes visuais reforça os dilemas psicológicos e morais dos personagens, transformando o texto dramático em uma experiência visualmente intensa. Elementos como os balões de pensamento e as transições temporais contribuem para a construção de uma narrativa que, mesmo fiel à essência da peça, adquire autonomia estética e interpretativa.

Assim, as diferentes versões de *O Beijo no Asfalto* demonstram como a adaptação, longe de ser um exercício de mera reprodução, constitui-se como um espaço de invenção e reflexão crítica. Cada nova leitura reativa o potencial simbólico da obra, permitindo que ela se renove e permaneça significativa ao longo do tempo. Dessa forma, o legado de Nelson Rodrigues continua a suscitar debates sobre os valores sociais, os preconceitos e as contradições humanas que atravessam a modernidade, reafirmando sua relevância artística e cultural.

4 O BEIJO NO ASFALTO EM DUAS LINGUAGENS

Ao adaptar uma obra teatral para a linguagem das histórias em quadrinhos, o processo criativo não se restringe à transposição do enredo, mas implica a reconstrução de sua lógica expressiva dentro de outro regime semiótico. A passagem do texto dramático para a narrativa gráfica demanda a ressignificação dos elementos cênicos e verbais, que passam a operar em uma sintaxe verbo-visual específica.

A versão em quadrinhos de *O Beijo no Asfalto* ilustra de forma exemplar essa dinâmica ao adaptar o discurso teatral para uma linguagem visual que mobiliza novos recursos expressivos. Elementos como o gesto, o silêncio e o enquadramento passam a desempenhar funções análogas às deixas e ao subtexto presentes na dramaturgia, revelando uma profunda sensibilidade dos adaptadores diante do universo rodrigueano. Assim, à luz dos conceitos de Umberto Eco (2015), pode-se compreender essa recriação como uma instância de transmutação: o texto resultante, embora preserve vínculos com sua matriz teatral, adquire autonomia estética e discursiva, instaurando uma experiência de leitura singular e coerente com a natureza multimodal das histórias em quadrinhos.

A análise proposta neste capítulo, orientada por um viés comparatista, toma como base o enfoque de Zeni (2009), que enfatiza a importância de delimitar previamente as unidades a serem examinadas na comparação entre uma obra literária e sua adaptação em histórias em quadrinhos. Fundamentado no conceito de “unidade narrativa” de Barthes, Zeni (2009) defende que o recorte analítico deve incidir sobre momentos significativos para o desenvolvimento da narrativa, a fim de evitar amplitude excessiva que comprometa a precisão da leitura.

Com base nessa perspectiva, considera-se mais apropriado adotar a cena como unidade de análise. Esta pode ser compreendida como uma sequência breve de eventos narrativos que culminam em uma situação decisiva cuja resolução se projeta para a cena subsequente. Sem essa delimitação, as unidades analíticas poderiam abarcar desde parágrafos inteiros até fragmentos muito reduzidos, o que dificultaria a sistematização e a eficácia da comparação.

Assim, ao adotar uma segmentação orientada pelo conceito de unidade narrativa, torna-se possível estruturar a análise em torno de momentos-chave da trama. Essa abordagem não apenas favorece a observação dos processos de construção e recriação do protagonista, como também permite uma comparação mais precisa entre os pontos de intersecção das obras, assegurando a integridade e a representatividade dos trechos selecionados tanto no texto adaptado quanto na adaptação em quadrinhos.

A metodologia de análise articula, portanto, contribuições oriundas de diferentes campos teóricos. Dos estudos da imagem, destacam-se as formulações de Umberto Eco (2021) e Donis A. Dondis (2003); dos estudos narrativos, as reflexões Lielson Zeni (2009); e, no âmbito das pesquisas sobre histórias em quadrinhos, as abordagens de Will Eisner (2001, 2005), Thierry Groensteen (2015) e Paulo Ramos (2023), entre outros. Tal articulação teórica sustenta uma leitura comparativa entre a peça teatral *O Beijo no Asfalto* e sua adaptação em HQ, com foco na representação do protagonista Arandir.

Busca-se compreender de que modo a subjetividade do personagem — marcada pela ambiguidade moral, pela vitimização social e pela crise existencial desencadeada pelo gesto do beijo — é reconfigurada na linguagem verbo-visual dos quadrinhos. Nesse sentido, a análise concentra-se nas estratégias gráficas e narrativas que articulam os sentidos da adaptação e constroem Arandir como figura alegórica de um julgamento social implacável.

A hipótese que orienta esta investigação é a de que a representação gráfica do protagonista constitui uma chave interpretativa essencial para a compreensão das escolhas estéticas e narrativas dos adaptadores. A forma como Arandir é desenhado, posicionado nos enquadramentos e envolto em silêncios ou sombras revela camadas significativas do processo

adaptativo, demonstrando como a subjetividade rodrigueana encontra nova expressão na sintaxe visual dos quadrinhos.

Por fim, a análise organiza-se em eixos complementares: o exame das estratégias narrativas e gráficas da adaptação, a construção simbólica do protagonista, o uso dos elementos verbo-visuais que intensificam a atmosfera dramática e, por último, a reflexão sobre os aspectos de continuidade e ruptura entre o texto teatral e sua adaptação para a linguagem gráfica.

4.1 A adaptação de *O Beijo no Asfalto* para HQ: escolhas estéticas e processo criativo

A quadrinização da peça *O Beijo no Asfalto*, realizada por Branco e Góes (2007), no formato de *graphic novel*, insere-se em um movimento significativo da indústria editorial brasileira no início dos anos 2000: a valorização das histórias em quadrinhos como veículo de adaptação de obras literárias canônicas. Esse fenômeno, impulsionado por políticas públicas de incentivo à leitura — como o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) — e pelo amadurecimento do mercado de *graphic novels*, consolidou as HQs como instrumentos pedagógicos e artísticos. Editoras como Ática, Scipione e Conrad investiram em adaptações de autores como Machado de Assis, José de Alencar e, notadamente, Nelson Rodrigues, com o propósito de conciliar o rigor literário à linguagem acessível voltada aos jovens leitores.

Para o adequado desenvolvimento da presente análise, faz-se necessário delimitar alguns pontos fundamentais, especialmente no que se refere às diferenças estruturais entre a linguagem teatral e a linguagem das histórias em quadrinhos. Embora ambos os gêneros se insiram, conforme a tipologia de modos de engajamento proposta por Linda Hutcheon (2013), na categoria do “mostrar” — ou seja, são formas narrativas que apresentam a história por meio de elementos visuais e performativos — é imprescindível reconhecer que seus mecanismos de construção narrativa são substancialmente distintos.

No teatro, a encenação é realizada por atores que conferem corpo, voz e presença aos personagens, dando forma concreta à obra dramática. Já na HQ, essa função cabe ao ilustrador, que, com base nas orientações do roteirista, desenvolve graficamente cada personagem, procurando manter coerência visual e identidade reconhecível ao longo da narrativa. Essa distinção entre a representação corpórea e a representação gráfica é essencial para compreender as diferentes estratégias de construção de sentido em cada linguagem.

A criação dos cenários e dos efeitos visuais também se dá de maneira distinta. No teatro, esses elementos são concebidos e executados pela equipe técnica, de acordo com os recursos disponíveis e as decisões do diretor. Por sua vez, na HQ, tais elementos são

determinados previamente pelo roteirista e materializados pelo ilustrador, seguindo diretrizes relacionadas ao estilo estético da obra, ao perfil do público-alvo, às exigências editoriais e até mesmo a aspectos pragmáticos, como prazos de entrega e a opção por publicação em preto e branco ou colorida.

Outro ponto a ser considerado é o papel da direção. No teatro, o diretor assume a responsabilidade de orientar a atuação dos intérpretes, estabelecendo a dinâmica da encenação. Na HQ, essa função é exercida pelo roteirista, que define no script cada quadro, detalhando expressões faciais, enquadramentos e demais elementos visuais que devem compor a narrativa gráfica.

Por fim, é relevante observar a estrutura textual de cada linguagem. O texto teatral é organizado em atos e quadros, como se apresenta a peça analisada nesta dissertação. Na HQ, por outro lado, a narrativa flui de maneira contínua através dos quadros, requadros e sarjeta. Outro ponto são os momentos de transição que, no teatro, corresponderiam às pausas entre atos e cenas, enquanto na HQ são indicados por meio de recursos próprios do gênero, como os balões de narração e os quadros descritivos, que orientam o leitor ao longo da progressão narrativa. Dessa forma, embora compartilhem o mesmo modo narrativo geral, teatro e quadrinhos operam com linguagens distintas que exigem abordagens específicas em sua análise e adaptação.

Diante disso, para dar início à análise, recorre-se a trechos de uma entrevista concedida pelo roteirista da HQ, Arnaldo Branco, ao pesquisador Tiago Collect, publicada em 2024. Nessa ocasião, Branco detalhou os desafios inerentes ao processo criativo e as escolhas estéticas que nortearam a adaptação, realizada em colaboração com o desenhista Gabriel Góes. Um aspecto particularmente relevante dessa entrevista é a própria formulação do título quando transformada em artigo acadêmico, no qual Collect opta por enfatizar a expressão “reinvenção em quadrinhos” ao se referir à peça adaptada. Essa escolha evidencia o caráter de recriação que permeia a adaptação do texto teatral para a linguagem gráfico-narrativa. De acordo com Hattnher (2023), a adaptação deve ser compreendida como um processo de recriação, em que os elementos centrais da obra adaptada são reinterpretados e reorganizados, dando origem a uma nova configuração estética e narrativa. Nesse sentido, a ênfase no termo reinvenção sinaliza a reconfiguração da narrativa e das estratégias expressivas, assim como ressalta a autonomia criativa dos autores da HQ, que, ao reconstituírem Arandir e seu universo dramático, promovem uma experiência de leitura distinta, própria da linguagem multimodal dos quadrinhos.

O roteirista comenta sobre os desafios e as escolhas envolvidos na adaptação da peça, destacando o cuidado em preservar a essência da obra adaptada. Ao explicitar tais escolhas, o

discurso do roteirista contribui para iluminar o processo adaptativo como um campo de negociação entre linguagens, no qual a manutenção de determinados núcleos temáticos convive com a necessidade de reformulação estética, reforçando a adaptação como um gesto interpretativo e autoral, como se observa na afirmação a seguir:

É importante ressaltar que uma peça de teatro espera ser encenada e que o texto em um livro não é a obra final, mas sim uma adaptação. Fizemos escolhas cênicas e editamos os diálogos para caber no tamanho proposto pela editora sem perder a essência da obra original. Acredito que realizamos um milagre e que a adaptação ficou muito boa, tanto que foi vendida para o sistema do PNBE e distribuída nas escolas, além de ter sido um sucesso de vendas. (Collect, 2024. p. 88)

Arnaldo Branco adota, em sua declaração, um tom de autoavaliação — “realizamos um milagre” — que evidencia sua consciência quanto aos desafios inerentes ao processo de adaptação intermediática. Em outro momento da entrevista, o autor menciona o curto prazo estabelecido pela editora para o desenvolvimento da adaptação: um período médio de pouco mais de um mês e meio. Esse depoimento corrobora a perspectiva teórica de Hutcheon (2013, cap. III), que compreende o processo de adaptação como uma atividade condicionada por múltiplos fatores, entre os quais se destacam as motivações financeiras, os desafios editoriais e o envolvimento direto do adaptador com tais contingências.

Percebemos também o uso de termos como essência da obra ou original, referindo-se à obra rodrigueana, o que destaca que Branco procurou manter uma forte ligação entre sua adaptação e o texto adaptado.

Optamos por manter a fidelidade à obra original. Por exemplo, o beijo inter-racial seria um problema adicional. Talvez tivéssemos que destacar ainda mais alguns aspectos. Não tínhamos tempo para fazer atualizações ou mudanças na obra. Quando fizemos *Vestido de Noiva*, optamos por seguir o mesmo caminho, mas levamos em conta que grande parte das produções de Nelson Rodrigues e sua temática são baseadas em mitos gregos. Têm um sabor dos anos 1940, 1950 e 1960, valorizam a virgindade e abordam uma série de questões que perdem o sentido se houver mudanças. É mais interessante fazer uma adaptação para coisas que ainda são tabus hoje. Acho maravilhoso isso em Nelson, porque ele é tão temporal que você pode discutir questões modernas usando o texto dele. (Collect, 2024. p. 93)

Ao mencionar a preocupação com a preservação da essência da obra adaptada, o autor explicita um cuidado estético que orientou suas escolhas criativas. Tal posicionamento revela os critérios adotados no processo de roteirização, especialmente no que se refere à manutenção da crueza característica da dramaturgia rodrigueana, em vez de atenuá-la. Esse

comprometimento é perceptível na manutenção da estrutura narrativa da obra adaptada, cuja trama foi preservada desde a primeira cena e se mantém ao longo de toda a adaptação.

Destarte, a menção ao "sabor dos anos 1940, 1950 e 1960", bem como à recorrência de elementos temáticos vinculados a mitos gregos e à valorização da virgindade, demonstra que, para o adaptador, alterar esses aspectos significaria comprometer a lógica interna da narrativa e sua potência simbólica. Nesse sentido, a fidelidade à ambientação e aos tabus originais torna-se uma estratégia deliberada, que busca preservar a força crítica da obra. O roteirista ainda destaca a atemporalidade da dramaturgia rodrigueana, ao sugerir que as questões abordadas — embora ancoradas em um tempo histórico específico — mantêm relevância contemporânea, possibilitando discussões atuais a partir de estruturas narrativas e simbólicas consolidadas.

Adicionalmente, Zeni (2009) aponta que, ao realizar uma análise comparativa entre uma obra literária e sua adaptação em história em quadrinhos, é fundamental examinar os aspectos narrativos, divididos em trama e enredo, além da representação e recriação dos personagens, incluindo as diferenças visuais na sua composição. Segundo ele, a análise pode ainda verificar a correspondência dos fatos narrativos e o grau de fidelidade da adaptação, considerando as distinções entre as linguagens literária e gráfico-visual, bem como a eventual supressão de elementos descritivos presentes na obra literária durante sua adaptação para os quadrinhos. No entanto, Zeni (2009, p. 130) ressalta ainda que, “se uma adaptação é um tipo de obra que pretende se aproximar de outra preexistente, seria um bom caminho medir sua qualidade pelo quanto ela recupera do original. Mas não é bem essa a melhor direção”. Segundo o autor, ao analisar uma adaptação, o enfoque mais apropriado não reside em aferir o grau de fidelidade à obra adaptada, mas sim, deve-se compreender as duas obras como produções autônomas, dotadas de especificidades próprias.

Nesse contexto, a noção de preservação da essência não deve ser compreendida como imobilidade criativa, mas como um princípio orientador que convive com operações de seleção e reorganização. Ao adaptar a dramaturgia para a linguagem dos quadrinhos, o roteirista é levado a realizar escolhas que implicam necessariamente transformações formais, seja na condensação de diálogos, seja na visualização de atmosferas e conflitos que, no texto teatral, dependem majoritariamente da palavra. Assim, a adaptação se constrói a partir de um equilíbrio entre continuidade e ruptura, no qual a fidelidade aos núcleos simbólicos da obra teatral coexiste com a necessidade de explorar os recursos expressivos próprios do meio gráfico, preparando o terreno para uma análise que ultrapassa a dicotomia entre manter ou alterar o texto adaptado.

Portanto, a escolha pela preservação da obra adaptada não se configura como simples reprodução, mas como um posicionamento interpretativo, no qual a manutenção dos elementos centrais é vista como uma via legítima para promover o diálogo entre passado e presente, entre o texto dramático e o suporte gráfico-sequencial da adaptação.

Dito isso, avançamos para um outro ponto também destacado pelo roteirista: a dinâmica colaborativa na adaptação. Branco revela aspectos decisivos para a construção visual da HQ; em sua declaração, o roteirista enfatiza:

É o *storyboarder* quem, de fato, dá vida aos personagens [...] O desenhista, por sua vez, também precisa de espaço para trabalhar, pois é ele quem deve solucionar, a partir de sua imaginação, as peças que eventualmente faltam, apresentando soluções visuais. Basicamente, essa é uma parceria em que cada um tem seu papel bem definido. (Collect, 2024. p. 90)

Essa descrição do processo criativo, na qual, a colaboração ocorre por trocas pontuais, mas com autonomia executiva, ilumina diretamente as estratégias de caracterização do protagonista na HQ. Quando Branco atribui ao *storyboarder*³ (função que ele próprio exerceu) a responsabilidade por dar vida aos personagens, refere-se concretamente à arquitetura da expressão dramática dos personagens. São escolhas de enquadramento, ritmo sequencial e linguagem corporal definidas nessa fase — como os close-ups claustrofóbicos durante o interrogatório ou a progressão de planos abertos para composições assimétricas — que estruturam a trajetória visual da crise existencial do protagonista.

O que nos remete a outro ponto também abordado pelo roteirista, e este pode ser considerado um aspecto decisivo: a caracterização visual dos personagens. Branco revela como foi dar forma visual aos personagens, principalmente sobre como escolheram recriar o repórter Amado Ribeiro.

Na citação a seguir, Branco revela uma tensão entre a figura histórica e sua representação ficcional, um elemento recorrente na obra de Nelson Rodrigues e que, ao ser adaptado para a linguagem das HQs, exige do adaptador um posicionamento ético e estético:

Tínhamos a intenção de utilizá-los como referência, especialmente porque Amado Ribeiro, um personagem da vida real, era um colega de redação de Nelson. Embora tenha sido retratado como um canalha pelo escritor, que o descrevia como alguém intimidador e que andava armado, ele era uma pessoa maravilhosa. (Collect, 2024. p. 92)

O reconhecimento dessa dualidade por parte do roteirista evidencia o esforço de preservar a complexidade dos personagens, mesmo quando há uma dissociação entre a referência real e a construção dramatúrgica. Tal escolha reforça o caráter interpretativo do

³ Profissional que cria o storyboard

processo de adaptação, no qual o roteirista assume a responsabilidade de respeitar a densidade simbólica da obra adaptada e de seus personagens, sem desconsiderar os limites entre realidade e ficção. A inclusão de figuras inspiradas em pessoas reais, ainda que modificadas, contribui para manter o vínculo com o contexto de origem da peça e potencializa a crítica social que perpassa a narrativa rodrigueana.

Branco menciona essa representação, atentando-se a aspectos físicos de Amado Ribeiro, seja por apego a uma noção de fidelidade, seja por respeito à figura histórica e sua representação na ótica rodrigueana. Nas palavras dele, podemos evidenciar tal cuidado:

Ele é realmente maravilhoso. Eu disse ao Gabriel: «Coloque o Amado com o cabelo de lado, como ele realmente é». Ele merece estar na história e ficou muito bonito, mais engraçado do que na peça do livro que foi adaptada para a Globo. Por isso, optei por manter a mesma disposição daquela época, pois se encaixa melhor nas gírias. Isso permite que o leitor fique mais imerso nessa cápsula do tempo. (Collect, 2024. p. 93)

Ao analisarmos a representação de Amado Ribeiro na adaptação em quadrinhos, é possível perceber que o ilustrador busca conferir ao personagem uma aparência reconhecível, alinhada à proposta de realismo mencionada por Arnaldo Branco. Elementos como o penteado com o cabelo dividido reforçam essa tentativa de verossimilhança (Fig. 13). Simultaneamente, o uso recorrente de jogos de luz e sombra contribui para construir uma atmosfera de obscuridade em torno da figura do jornalista, antecipando visualmente seu posicionamento ético e narrativo como antagonista na obra.

Essa escolha de representação visual, que equilibra a referência histórica e a função dramática do personagem, é fundamental para que a adaptação em quadrinhos preserve a essência da crítica social rodrigueana. A obscuridade visual que o ilustrador lhe confere, por meio da luz e sombra, opera, assim, como uma metáfora de sua conduta ética duvidosa e da atmosfera de intriga que ele projeta na narrativa.

Dessa forma, a fidelidade ao aspecto físico, mencionada por Branco, transcende o mero reconhecimento facial. Ela se torna um recurso que ancora o público na realidade factual da peça (o uso de nomes reais na época) ao mesmo tempo em que utiliza a estética da HQ para intensificar a percepção de sua natureza vilã. Ao fazer isso, a adaptação consegue honrar a complexidade do texto adaptado, no qual a tragédia individual do protagonista se desenrola sob o peso da moralidade pública e da manipulação midiática, temas que permanecem incisivos e atuais.

Considerando o exposto, a imagem subsequente materializa a tensão entre o realismo físico e a dimensão simbólica do personagem. Nela, torna-se evidente como os traços

reconhecíveis de Amado Ribeiro se mesclam à ambientação sombria, confirmando a estratégia visual adotada pela HQ para sublinhar a complexidade ética e o papel corrosivo do jornalista dentro do drama rodrigueano.

Figura 13: Amado Ribeiro na HQ



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007, p. 7)

Em contrapartida, outras representações foram no caminho inverso ao destinado a Amado Ribeiro. A exemplo disto temos Selminha, esposa de Arandir, que segundo Branco, optou por não criar uma representação reconhecível a Fernanda Montenegro, atriz que fez a primeira montagem da peça e para a qual Nelson Rodrigues teria criado a personagem (Fig. 14). Dessa forma, ao discorrer sobre os desafios de representação dos personagens, o adaptador confronta diretamente as expectativas convencionais ao explicitar o abandono de referências a intérpretes teatrais consagrados.

Tal decisão evidencia uma postura consciente de distanciamento em relação a leituras cristalizadas da personagem, permitindo sua reconstrução a partir das exigências expressivas

da linguagem dos quadrinhos. Ao romper com a associação imediata a uma figura emblemática do teatro, a adaptação amplia as possibilidades interpretativas de Selminha, reafirmando a autonomia da HQ enquanto obra que reelabora seus personagens segundo critérios próprios, visuais e narrativos.

Segundo o roteirista:

A editora afirmou que a entrega estava bem-feita e que foi um milagre termos cumprido o prazo estipulado. No entanto, sempre há questões a serem consideradas, como a seleção do elenco. Embora pudéssemos ter colocado a atriz Fernanda Montenegro em cena, optamos por trabalhar com elementos mais ágeis. Afinal, a primeira montagem de *O beijo no Asfalto* contou com um elenco grandioso. Já no livro seguinte, decidimos desenhar os personagens com mais detalhes, destacando a expressão dos olhos. Neste caso, os olhos são representados por duas bolinhas, o que causou estranheza na editora. Esta argumentou que no teatro a expressão é mais evidente, todavia, o formato do quadrinho proporciona a possibilidade de transmitir sensações por meio de outros elementos, além do rosto humano, e é justamente isso que torna a arte do quadrinho tão fascinante. (Collect, 2024. p. 90)

Assim, essa declaração evidencia uma mudança significativa de perspectiva em relação aos modelos tradicionais de representação. A recusa em reproduzir a fisionomia reconhecível de Fernanda Montenegro vai além de uma escolha meramente funcional, representando uma aposta na potência expressiva e na síntese própria da linguagem dos quadrinhos. Branco, portanto, destaca a decisão consciente de privilegiar os recursos gráficos em detrimento do realismo mimético, fato que pode ser observado na imagem abaixo.

Essa opção estética revela, portanto, uma compreensão das especificidades da linguagem dos quadrinhos, na qual a expressividade não está condicionada à reprodução fiel de traços realistas ou a referências externas consagradas. Ao investir em formas mais sintéticas e estilizadas, a adaptação desloca o foco da identificação imediata para a construção de sentidos por meio da composição visual, do enquadramento e da relação entre texto e imagem. Dessa maneira, a personagem Selminha passa a ser definida menos por um rosto reconhecível e mais por sua função dramática e por sua inserção no conjunto narrativo da obra.

Além disso, a ênfase nos olhos como elemento central da expressividade gráfica evidencia uma estratégia narrativa que explora o potencial simbólico dos detalhes visuais. Mesmo reduzidos a traços mínimos, esses elementos tornam-se veículos de emoção, tensão e subjetividade, demonstrando que, nos quadrinhos, a comunicação de afetos não depende exclusivamente da complexidade fisionômica. Essa escolha reforça a ideia de que a linguagem dos quadrinhos opera por síntese e sugestão, convidando o leitor a participar ativamente da construção emocional da cena.

Dessa forma, a postura adotada por Branco reforça a compreensão da adaptação como um exercício de autonomia criativa, no qual o diálogo com a obra teatral e com suas montagens não implica submissão a modelos pré-estabelecidos. Ao romper com expectativas vinculadas à tradição cênica, a HQ afirma sua identidade própria e reivindica o direito de reinterpretar personagens a partir de suas possibilidades expressivas específicas. Assim, a recriação de Selminha exemplifica como a adaptação em quadrinhos pode não apenas preservar a força dramática da obra de Rodrigues, mas também expandi-la por meio de soluções visuais singulares.

Figura 14: As formas de Arandir



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007, p.24)

Na construção de Arandir, essa opção materializou-se como estratégia de desestabilização identitária: ao substituir traços realistas por uma economia formal progressiva (dos olhos esquemáticos como duas bolinhas à distorção expressionista do corpo), os criadores converteram a abstração gráfica em metonímia visual do deslocamento social do protagonista. A resistência editorial mencionada, fundamentada na suposta superioridade expressiva do teatro, ignorava o princípio fundamental da adaptação intersemiótica: cada meio mobiliza protocolos sensoriais distintos. A defesa de Branco corrobora que a força trágica de Arandir

emana precisamente dessa transmutação, na qual sua crise existencial não se ancora no rosto humano, mas na simbiose entre gestualidade distorcida, cenografia simbólica e ritmo sequencial, elementos que constituem a gramática própria das HQs.

A compreensão da representação gráfica da obra demanda, por sua vez, a consideração da relação colaborativa entre o roteirista e o ilustrador. Arnaldo Branco, responsável pelo roteiro, delineou não apenas os enquadramentos e o desenvolvimento da trama, mas também forneceu orientações específicas acerca da representação dos personagens e da ambientação. Como já discutido, a opção por uma abordagem pragmática e a adoção de uma estética de simplificação mimética foram elementos centrais na concepção visual da obra.

Entretanto, apesar das diretrizes estabelecidas pelo roteirista e das limitações impostas pelo projeto editorial, a arte revela um caráter autoral por parte do ilustrador. Gabriel Goés, ao dar forma às orientações recebidas, realiza escolhas próprias e constrói a sequência imagética que estrutura e dinamiza a narrativa, conferindo singularidade à adaptação.

Desse modo, a autonomia concedida ao desenhista Gabriel Góes para solucionar peças que faltam materializou-se em soluções gráficas que ilustram o universo rodrigueano e, por sua vez, externalizam o tormento íntimo de Arandir. Essa divisão funcional explica a coerência narrativo-visual observada na degradação psicológica do protagonista.

É na manipulação da sintaxe visual que a autonomia de Góes se manifesta com maior impacto, transformando os elementos dramáticos em soluções cinéticas próprias do *comics*. A maneira como ele concebe o arranjo dos quadros, o ritmo da leitura e a disposição dos personagens no espaço sequencial demonstra um domínio da narrativa gráfica capaz de materializar as tensões internas da obra de Nelson Rodrigues. Essa liberdade criativa se estende à forma como o artista gerencia a progressão da ação, utilizando recursos que sugerem movimento e continuidade temporal, essenciais para adaptar a dramaticidade do palco para o papel.

Antes de observar a aplicação concreta desses recursos, é relevante destacar que a construção do movimento nos quadrinhos não depende da animação contínua, mas da articulação entre imagens fixas organizadas em sequência. A sensação de deslocamento e ação é produzida pela relação entre os quadros, pelo enquadramento e pela variação de planos, que orientam o olhar do leitor e sugerem a progressão temporal da cena. Desse modo, o quadrinista atua como um mediador do ritmo narrativo, utilizando estratégias visuais para conduzir a leitura e simular a dinâmica do movimento, preparando o leitor para interpretar os efeitos de sentido gerados pela disposição sequencial das imagens.

A título de exemplo, a (Fig. 15) ilustra a aplicação da noção de "imagem-movimento"

(Groensteen, 2015, p. 31), adaptada à linguagem dos quadrinhos. Nela, observa-se como o ilustrador organiza a movimentação de um personagem que se retira de cena, posicionando-o em segundo plano no primeiro quadro e, posteriormente, em primeiro plano no segundo, enquanto Arandir é cercado por seus interrogadores.

Figura 15: Os movimentos em cena



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007, p. 16)

Nesse sentido, a dinâmica de quatro mãos não-simultâneas descrita por Branco, na qual cada profissional executa sua tarefa em sua mesa, permitiu que o que ele aponta ser a essência da obra teatral, por ele citada anteriormente, fosse recriada não por fidelidade literal, mas através da reinvenção plástica do núcleo trágico. Enquanto o *storyboard*⁴ estabeleceu a espinha dorsal dramática (como a sequência do julgamento público), a interpretação gráfica de Góes amplificou a dimensão existencial através de recursos não previstos no texto teatral, como o uso de vinhetas sobrepostas para visualizar memórias intrusivas ou das grades invisíveis que enquadram Arandir em cenas de isolamento social.

Além disso, observa-se que o ilustrador opta por não enfatizar o detalhamento dos cenários na adaptação em quadrinhos, concentrando sua atenção predominantemente na representação dos personagens. Essa escolha pode ser interpretada como uma decisão estética consciente, que busca aproximar a adaptação ao texto adaptado ao retomar o foco teatral centrado na figura dos personagens. Alternativamente, tal estratégia pode também refletir uma abordagem pragmática, voltada para a agilização do processo de construção narrativa da obra em quadrinhos.

⁴ storyboard é um esboço visual de uma história, usado principalmente em produções audiovisuais para planejar a sequência de cenas.

Outro aspecto relevante a ser destacado na versão em quadrinhos de *O Beijo no Asfalto* é a evidente inclinação estética expressionista adotada por Gabriel Góes, elemento essencial para a compreensão da adaptação da peça para o universo das HQs. Tal característica não se limita a uma marca estilística recorrente no traço do ilustrador, mas configura-se como uma estratégia narrativa que dialoga diretamente com a composição dramática de Nelson Rodrigues. Segundo Eudinyr Fraga (1998), a obra do dramaturgo apresenta fortes traços do expressionismo, o que justifica a adoção dessa linguagem visual na adaptação.

Na HQ, essa estética é intensificada por uma série de recursos visuais: a paleta restrita ao preto e branco, o uso sistemático de sombras projetadas que acompanham o protagonista, a distorção das formas em momentos de tensão e angústia, e a representação grotesca das figuras secundárias. Esses elementos não apenas reforçam a atmosfera de opressão e descompasso emocional que permeia a trama, como também funcionam como expressões visuais de estados psíquicos complexos, muitas vezes intransponíveis pela linguagem verbal.

Duas cenas, apresentadas a seguir, ilustram com clareza a eficácia dessa abordagem estética: na primeira (Fig. 16), um colega de trabalho ameaça Arandir após este reagir às constantes acusações relacionadas ao beijo no asfalto; na segunda, Aprígio é confrontado por Selminha e, sob pressão, revela ter sentimentos por uma pessoa inicialmente não identificada — mais adiante revelada como Arandir, seu genro.

Figura 16: A deformação em cena



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007, p. 33)

Na primeira cena o colega de Arandir tem traços grotescos, uma deformação típica da estética expressionista. Enquanto última cena (Fig. 17), o uso das sombras confere intensidade dramática ao semblante de Aprígio, enquanto os *close-ups* nos rostos dos personagens

ênfatizam suas expressões, e os traços pontiagudos e angulosos do rosto de Aprígio reforçam visualmente sua inquietação interna. Dessa forma, a adaptação não apenas traduz o conteúdo da peça, mas o reinterpreta visualmente à luz de uma estética que potencializa a densidade emocional e simbólica da obra.

Figura 17: As sombras de Aprígio



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007, p. 37)

Logicamente, estes pontos são mais destacados pelo fato de a obra ser produzida em preto e branco, como já mencionado, porém, essa opção fora adotada pela editora por questões comerciais do programa de financiamento e publicação. Este fato, mencionado por Branco como uma feliz coincidência, funcionou perfeitamente como um elemento de destaque na proposta que ele e o ilustrador idealizavam para a adaptação e toda atmosfera da trama.

No caso da adaptação para HQ, esta dupla motivação, econômica e estética, converteu-se em potência expressiva para a representação da crise existencial do protagonista. A restrição orçamentária inicial transformou-se em estratégia semântica ao alinhar-se à memória visual das fontes históricas (a montagem seminal de 1961 e a adaptação cinematográfica de 1964). O predomínio do preto e branco operou como dispositivo catalisador da atmosfera rodrigueana: a

dicotomia radical entre luz e sombra materializou plasticamente a fratura moral que permeia a narrativa. A eficácia do contraste mencionada por Branco manifestou-se especialmente na caracterização visual do protagonista, cujo isolamento trágico foi intensificado pela paleta reduzida – suas silhuetas recortadas contra fundos negros, os clarões abruptos que o expõem nos momentos de humilhação pública, e as sombras densas que invadem seu espaço íntimo funcionaram como extensões gráficas de sua desintegração psíquica. Ao substituir a cor pela textura e pelo claro-escuro, a adaptação não apenas dialogou com a tradição iconográfica da obra, mas elevou a limitação econômica a princípio estético, convertendo o monocromatismo em metáfora visual da polarização social que constrói e destrói Arandir. Para Donis A. Dondis (2003, p. 82- 95) o uso de sombras intensas na composição de uma imagem e o contraste tonal acentuado não são meramente estéticos, mas sim atuam como elementos visuais que intensificam a carga dramática da imagem.

Arnaldo Branco menciona também a relação da sua adaptação com outras produzidas anteriormente, em particular a versão de 1981 dirigida por Bruno Barreto com Tarcísio Meira. Segundo ele, esta estabeleceu um paradigma interpretativo inevitável para qualquer adaptação posterior. Essas obras, ao transcreverem a dramaturgia rodrigueana para a linguagem fílmica, operaram não como meras reproduções, mas como releituras contextualizadas pelos códigos estéticos e sociopolíticos de suas épocas. A versão de Barreto, por exemplo, incorporou elementos do cinema novo brasileiro, diluindo a temporalidade específica da peça (ambientada nos anos 1960) em favor de uma atmosfera intemporal que refletia os debates dos anos 1980.

O segundo filme, estrelado por Tarcísio, apresenta uma peculiaridade interessante: foi contaminado pela estética da época em que foi produzido, diferentemente da nossa escolha em fazer uma obra de época, ambientada no período em que se passa a história original. Optamos por manter a fidelidade ao contexto histórico e não modernizar o figurino dos personagens. (Collect, 2024. p. 92)

Essa abordagem, ainda que legitimamente artística, introduz uma tensão fundamental para adaptadores subsequentes sobre como negociar o legado das reinterpretações midiáticas sem subverter o locus histórico originário da narrativa. No campo das histórias em quadrinhos, esse desafio amplifica-se pela natureza dupla do meio: enquanto arte sequencial, ela compartilha com o cinema a construção de temporalidades visuais; como linguagem gráfica, porém, possui protocolos próprios de representação do real.

A adaptação de Branco posicionou-se conscientemente nesse debate ao rejeitar a via da atualização anacrônica (estratégia recorrente em HQs contemporâneas que buscam *aggiornamento* comercial). Ao optar pela fidelidade ao contexto histórico da criação da obra,

os criadores resistiram à sedução da modernização e, assim, afirmaram a especificidade dos quadrinhos como meio capaz de reconstruir eras passadas através da sintaxe gráfica.

O contraste com a adaptação cinematográfica de 1981 torna-se, assim, um operador crítico essencial. Enquanto o filme de Barreto utilizou a descontextualização temporal como ferramenta de universalização da tragédia, a HQ adotou o caminho inverso: a ancoragem histórica precisa como dispositivo para intensificar o impacto sociopolítico da narrativa. Essa opção revela-se particularmente crucial ao longo de toda a obra e para a caracterização de Arandir, cujo drama individual ganha densidade precisamente pela imersão em um tecido social concreto, ou seja, a moralidade hipócrita da imprensa sensacionalista dos anos 1960, o conservadorismo familiar, e os códigos de honra patriarcais que fundamentam seu linchamento simbólico.

A distinção estabelecida por Branco (entre contaminação estética contemporânea e reconstrução histórica intencional) transcende a mera discussão sobre figurinos. Ao recusar a modernização (não modernizar o figurino), a equipe criativa preservou a topografia social precisa que condiciona a tragédia do protagonista. Nesse contexto, o traje formal engomado de Arandir, o cabelo e as roupas das personagens femininas e os objetos de época (como microfones antigos e máquinas de escrever) funcionam como extensões materiais de seu aprisionamento moral. Enquanto no filme com Tarcísio Meira a abstração temporal diluía o peso das estruturas sociais, na HQ a precisão histórica intensifica o caráter sistêmico da violência sofrida pelo protagonista: sua queda não é fruto do acaso, mas produto de um dispositivo sociocultural minuciosamente reconstruído.

Essa opção corrobora um dos pontos centrais da análise comparativa trabalhada neste capítulo: a fidelidade ao contexto originário não constitui arqueologia passiva, mas ferramenta de imersão psicológica. A ambientação histórica meticulosa – desde os anúncios de jornal até os modelos de automóveis – cria um ecossistema verossímil onde o desespero de Arandir adquire plausibilidade existencial. O milagre adaptativo mencionado por Branco manifesta-se aqui na conversão do detalhe histórico em potência dramática: cada elemento cenográfico fiel ao período funciona como engrenagem na máquina trágica que esmaga o protagonista, confirmando que a força da HQ reside precisamente nessa capacidade de articular microfísica social e catástrofe individual através da linguagem gráfica.

Dessa forma, a análise da adaptação da peça *O Beijo no Asfalto* para o formato de história em quadrinhos revela um processo complexo de recriação, marcado por decisões que articulam fidelidade textual, construção visual e diálogo com outras mídias. A opção do roteirista Arnaldo Branco por manter integralmente o texto de Nelson Rodrigues reflete uma

postura interpretativa que privilegia a preservação do discurso dramatúrgico, conferindo à adaptação um caráter de literalidade textual. Tal escolha delimita os contornos da adaptação, deslocando a liberdade criativa para o campo da visualidade, onde o ilustrador Gabriel Góes assume um papel decisivo na composição estética da obra.

Nesse aspecto, destaca-se a representação dos personagens, cuja construção imagética ora se aproxima das referências consagradas — como no caso de Amado Ribeiro, cuja aparência remete à figura já consolidada em outras mídias —, ora se distancia significativamente, como ocorre com Selminha, cuja ilustração não remete à atriz Fernanda Montenegro, intérprete emblemática da personagem nas adaptações cinematográficas. Essa abordagem evidencia uma orientação estética que recusa a mimese realista em favor de uma estilização gráfica marcada por traços simplificados, como os olhos representados por pequenos pontos, recurso recorrente na figuração de Arandir. Tais escolhas apontam para uma inclinação à estética expressionista, na qual a subjetividade e a deformação visual são empregadas como estratégias de intensificação dramatúrgica.

Por fim, a HQ estabelece um diálogo intertextual com as adaptações cinematográficas que a antecederam, posicionando-se como mais uma leitura possível da peça rodrigueana. Embora compartilhe com os filmes o gesto adaptativo, a narrativa gráfica se distingue pelo modo como explora os códigos da linguagem sequencial visual, conferindo à obra uma nova camada de significação. Assim, a adaptação em quadrinhos se configura como um produto híbrido, que conjuga fidelidade ao texto adaptado com liberdade estética na construção imagética, reafirmando a multiplicidade interpretativa da obra de Nelson Rodrigues e sua ressonância em distintos suportes e contextos culturais.

4.2 A construção verbo-visual de Arandir na adaptação em quadrinhos

A figura de Arandir ocupa papel central na peça e, do mesmo modo, constitui o núcleo simbólico em torno do qual a adaptação para história em quadrinhos se estrutura. A representação do protagonista, marcada pela tensão emocional e pela constante interpelação social, sofre transformações significativas ao ser adaptada da linguagem teatral para a estética gráfica dos quadrinhos. De fato, toda a obra orbita em torno dele. Esta seção dedica-se à análise da sua construção visual e simbólica na HQ de Arnaldo Branco e Gabriel Góes, explorando as implicações estéticas e discursivas dessa recriação. A análise concentra-se em pontos cruciais que possibilitam entender a representação da narrativa dentro da linguagem dos quadrinhos:

sua caracterização no quadrinho, a ilustração da cena do beijo, o interrogatório, a interação do protagonista com sua família e sua representação no trabalho.

A construção do protagonista Arandir na HQ evidencia uma operação estética e simbólica que transcende a simples transposição do personagem teatral para o suporte gráfico. Desde sua criação por Nelson Rodrigues, Arandir é a figura central na engrenagem dramática da peça, ocupando o papel de protagonista absoluto: todas as cenas o incluem diretamente ou fazem referência a ele, reafirmando sua onipresença na narrativa. Essa centralidade condiz com outras peças do autor, como *Vestido de Noiva* ou *Toda Nudez Será Castigada*, nas quais a tessitura narrativa também é compartilhada entre poucos personagens e vozes. Em *O Beijo no Asfalto*, Arandir é o centro gravitacional em torno do qual gravitam os discursos sociais, a moral pública e a ambiguidade do desejo.

Na peça, Arandir é apresentado de forma relativamente contida, com destaque para seu comportamento reservado, sua juventude e sua postura ética diante do absurdo cotidiano que o cerca. Nelson Rodrigues descreve-o em sua primeira aparição como “uma figura jovem, de uma sofrida simpatia que faz pensar num coração atormentado e puro” (Rodrigues, 1961, A. I, C. 3, p. 18), enfatizando simultaneamente a delicadeza e a complexidade emocional do personagem.

Embora esta análise se concentre na adaptação em história em quadrinhos, é possível recorrer brevemente às versões cinematográficas de Arandir para ilustrar como diferentes intérpretes construíram o personagem ao longo do tempo, destacando elementos que inspiram ou dialogam com a HQ. No cinema, Arandir foi representado em três momentos distintos: por Reginaldo Faria em 1964, por Ney Latorraca em 1981 e por Lázaro Ramos em 2018, sendo esta última adaptação posterior à versão em HQ. Cada intérprete conferiu ao protagonista nuances emocionais próprias, revelando diferentes dimensões de sua subjetividade e exemplificando, na prática, o conceito de Hutcheon (2013, p. 61) de adaptação como uma repetição criativa que incorpora variações significativas.

Figura 18: As faces de Arandir



Fonte: *O Beijo* (1964); *O Beijo no Asfalto* (1981); *O Beijo no Asfalto* (2018).

Nas adaptações cinematográficas, a figura de Arandir é constantemente reelaborada no plano visual, revelando diferentes interpretações de sua subjetividade e complexidade dramática. No filme de Flávio Tambellini (1964), Reginaldo Faria confere ao personagem uma serenidade contida, marcada por gestos comedidos e uma expressão de introspecção. Já na versão de Bruno Barreto (1981), Ney Latorraca enfatiza o conflito interior e a tensão emocional do protagonista, ampliando sua dimensão trágica. Por fim, na adaptação de Murilo Benício (2018), Lázaro Ramos imprime maior densidade e intensidade afetiva, projetando um Arandir mais expressivo e consciente de sua condição. Cada intérprete, ao corporificar o personagem, reflete os valores estéticos e as inquietações socioculturais de seu tempo, contribuindo para a constituição de um arquétipo em constante transformação ao longo das décadas.

Na HQ, Arandir é apresentado pela primeira vez na ilustração que é criada em paralelo ao diálogo entre Cunha e Amado Ribeiro, como podemos observar a seguir (Fig. 19):

Figura 19: Antes do interrogatório



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007, p. 16)

A partir desse momento, estabelecemos a face de Arandir na HQ (Fig. 19), uma representação que busca ser mais próxima ao modelo apresentado por Rodrigues, como o próprio roteirista da adaptação afirmou. Na obra de Arnaldo Branco e Gabriel Góes, essa construção assume contornos marcados por traços esquemáticos, angulosos e, por vezes, deformados, evocando mais uma representação simbólica do que uma tentativa de mimese realista. Seu rosto, por exemplo, é frequentemente retratado em *close-ups*, com olhares vazios ou perturbados, sugerindo um estado de constante inquietação.

O corpo de Arandir, na adaptação gráfica, é esguio, rígido, quase sem peso. Essa figuração contrasta com os corpos reais dos atores citados, como o rosto sereno e sóbrio de Reginaldo Faria ou a expressividade de Ney Latorraca, mas não os contradiz. Pelo contrário, a HQ parece condensar os traços centrais de cada representação anterior, depurando-os em uma síntese visual que beira a estilização.

Essa figura de Arandir — esguia, rígida e quase sem peso — ganha um significado ainda mais agudo no contexto da ação. Essa desmaterialização gráfica do corpo, que já sugere o seu deslocamento social e psicológico, prepara o terreno para a violência do interrogatório. Desse modo, a síntese visual do personagem não é apenas um contraste com as interpretações cinematográficas anteriores, mas sim uma premonição formal da sua fragilidade iminente. É com essa figura já esvaziada que ele é conduzido à próxima cena, na qual o espaço opressor e os rituais da polícia e do sensacionalismo iniciarão o processo de sua completa anulação.

Além disso, é importante considerar que a construção visual de Arandir na HQ resulta de um processo de seleção e depuração de traços que dialoga tanto com a matriz teatral quanto com suas releituras cinematográficas. A opção por uma figura estilizada indica uma recusa deliberada do naturalismo, privilegiando uma abordagem simbólica que traduz, em termos gráficos, as tensões internas do personagem. Assim, a adaptação não busca fixar Arandir em uma imagem definitiva ou reconhecível, mas apresentá-lo como um corpo em constante instabilidade, cuja identidade visual reflete sua condição de sujeito pressionado por forças sociais, morais e institucionais.

Nesse sentido, a face e o corpo de Arandir passam a funcionar como superfícies expressivas sobre as quais se inscrevem os conflitos centrais da narrativa. Os traços angulosos, a economia de detalhes e a recorrência de enquadramentos fechados não apenas individualizam o personagem, mas também intensificam sua dimensão trágica, deslocando o foco da verossimilhança física para a expressividade emocional e simbólica. Essa estratégia visual reforça a leitura de Arandir como uma figura fragilizada desde sua apresentação, antecipando,

no plano gráfico, o processo de exposição, vigilância e violência que se intensificará ao longo da sequência narrativa que se segue.

Em seguida, a cena (Fig. 20) ilustra um momento crucial: Arandir, após ser abordado e conduzido a outro cômodo, é surpreendido com a execução de um registro fotográfico e, subsequentemente, submetido ao início do interrogatório conduzido por Cunha e Amado Ribeiro.

Figura 20: A foto



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007, p. 17).

A inclinação expressionista da ilustração torna-se evidente na representação de Arandir nesta cena em questão (Fig. 20). Segundo o que postula Eisner (2005), podemos entender que a mudança entre os personagens da cena e o *clouse up* no rosto de Arandir, direcionam não somente a atenção, como também insere um peso dramático a cena. Frequentemente caricaturado por meio de deformações faciais e expressões de pavor, o protagonista adquire

traços visualmente densos, nos quais o delineado disforme de sua figura intensifica, em determinados momentos, a transmissão de seu desespero ao leitor. Essa característica também pode ser observada de maneira exemplar na próxima cena, em que Arandir é surpreendido ao descobrir que o beijo no asfalto foi estampado na capa do jornal (Fig. 21).

Figura 21: No Jornal



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007, p. 31)

Na cena em que Arandir é interrogado pelo delegado Cunha e pelo jornalista Amado Ribeiro (Fig. 22), os recursos visuais utilizados na adaptação em HQ intensificam a atmosfera de opressão que recai sobre o personagem. McCloud (2008) aborda a importância do enquadramento e como este é o ponto que direciona o olhar do leitor. Nesta cena, o enquadramento em *plongée* — ângulo de cima para baixo — posiciona Arandir em situação de inferioridade, sugerindo sua submissão diante das figuras de autoridade que o confrontam. Essa disposição visual é reforçada pela representação gráfica que diminui sua estatura em comparação aos demais personagens, acentuando sua fragilidade frente ao poder institucional e midiático.

Expressões faciais marcadas pelo olhar temeroso, suor escorrendo pela testa e sombras que recobrem parte de seu corpo compõem uma cena carregada de tensão simbólica, na qual o protagonista se vê esmagado pelo peso da acusação e pelo julgamento a que é submetido (Fig. 22). Esses elementos gráficos não apenas constroem a ambiência dramática, mas também revelam um traço expressionista da obra, ao projetar visualmente o estado emocional do personagem por meio de distorções e contrastes.

Ademais, conforme destaca Eco (2021), a imagem, assim como a linguagem verbal, constitui um sistema complexo de signos, no qual cada elemento visual carrega significados

que são interpretados com base em códigos culturais compartilhados. Assim, o uso do enquadramento em *plongée* na cena do interrogatório ultrapassa a dimensão estética e assume uma função semiótica (Fig. 22): ele codifica visualmente a submissão de Arandir, contribuindo para a construção narrativa e simbólica da obra.

Figura 22: Interrogatório



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007, p. 21)

Esta cena é um dos pontos centrais da dramaturgia rodrigueana, não apenas por dar continuidade à tensão instaurada pelo beijo, mas sobretudo por intensificar a violência simbólica e institucional que se abate sobre Arandir (Fig. 22). A peça constrói essa cena como um embate assimétrico entre o sujeito que tenta explicar-se e o sistema que, personificado na figura do delegado Cunha, não está interessado na verdade dos fatos, mas sim em enquadrá-lo dentro de uma narrativa de culpa já previamente construída.

Adicionalmente, o uso de sombras intensas sobre Arandir e o contraste tonal acentuado não são meramente estéticos; eles são, segundo Dondis (2003, p. 72-92), elementos visuais que intensificam a carga dramática e a sensação de opressão na cena. O tom inquisitorial do interrogatório ressalta o funcionamento da justiça como espetáculo e do interrogatório como rito de humilhação, e esse aspecto é mantido e reforçado na HQ. Em vez de esclarecer, o discurso da autoridade distorce, pressiona e manipula, ecoando práticas repressivas que Nelson Rodrigues denuncia em sua obra.

Para aprofundar a dimensão psicológica da opressão vivenciada pelo protagonista, essa estratégia visual é retomada e intensificada na cena a seguir (Fig. 23), na qual o ilustrador modifica deliberadamente a perspectiva para apresentar o acontecimento a partir do ponto de vista de Arandir. Ao deslocar o olhar do leitor para uma focalização interna, a HQ não apenas

representa a ação externa, mas também simula a experiência subjetiva do personagem, aproximando o leitor de sua sensação de cerco, vulnerabilidade e desorientação. Essa escolha composicional reforça o caráter opressivo da cena, uma vez que o enquadramento e a perspectiva passam a funcionar como extensões do estado psicológico de Arandir, convertendo a linguagem visual em um instrumento de empatia e tensão narrativa.

Figura 23: Sem aliança



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007. p. 21)

Como se observa na cena acima (Fig.23), a adaptação em quadrinhos intensifica a caracterização das figuras do delegado Cunha e de Amado Ribeiro, conferindo-lhes traços visuais mais grotescos do que aqueles sugeridos no texto teatral. Na peça, a didascália “Amado começa a rir com ferocidade” (Rodrigues, 1961, A. I, C. 3, p. 21) indica uma tensão dramática expressa pela performance do ator. Já na HQ, essa mesma indicação é traduzida em imagens que ampliam o tom de brutalidade, por meio do exagero fisionômico e da ênfase gráfica. Assim, o gesto de rir, originalmente cênico e momentâneo, transforma-se em um signo visual

permanente de crueldade e desumanização, reforçando o caráter opressor e simbólico dessas figuras dentro da narrativa. Segundo Donis (1997, p. 51-61), o poder expressivo de uma ilustração começa em sua forma primária, o ponto, e avança na construção das linhas. Nesta cena, o traço acentua suas expressões faciais com um exagero que remete à caricatura, transformando-o em uma alegoria do Estado que interroga, condena e expõe, sem garantir o direito à defesa. Essa estilização aproxima-se de certa tradição dos quadrinhos de crítica social, em que a desproporção física e expressiva é um recurso de denúncia.

No texto teatral, a cena é composta por falas que se sobrepõem em tensão, com alternâncias entre o cinismo de Cunha, as interrupções, as sugestões maliciosas de Amado Ribeiro e o desespero contido de Arandir. Há um ritmo quase sufocante, produzido pela repetição de perguntas enviesadas e pelas tentativas frustradas de defesa. A teatralidade do interrogatório reside justamente no jogo de poder verbal, na armadilha linguística à qual Arandir é submetido. O delegado não investiga: ele acusa por meio de insinuações e deturpações, evidenciando a violência institucionalizada que estrutura a peça.

Na adaptação em HQ, esse embate é transposto com grande potência visual. Arnaldo Branco e Gabriel Góes reformulam a cena a partir de uma composição gráfica que acentua o desequilíbrio entre os personagens. O delegado é representado de forma impositiva: sua figura ocupa com frequência a maior parte dos quadros em que aparece, sendo desenhado com traços duros, olhar penetrante e expressões caricaturais que reforçam seu autoritarismo. Já Arandir surge encolhido, com o corpo curvado, o rosto sombreado e os olhos baixos — detalhes visuais que simbolizam sua vulnerabilidade diante da violência discursiva e institucional.

A escolha dos enquadramentos contribui para amplificar essa hierarquia simbólica. Há um uso recorrente de planos fechados nos rostos, principalmente no de Arandir, o que intensifica a sensação de clausura e desconforto. Estas escolhas gráficas ilustram o que Eisner (2005) e McCloud (2008) afirmam sobre o direcionamento do olho do leitor e sua carga semântica dentro da HQ. O espaço gráfico do interrogatório é marcado por uma ambientação opressiva: tons escuros dominam as páginas, o cenário é reduzido a linhas austeras, quase claustrofóbicas, os dois interrogadores que as vezes parecem crescer de tamanho pela forma que o enquadramento é criado, como se sua voz invadissem não só a cena, mas também a integridade psicológica do protagonista. Além disso, ao inserir elementos expressionistas na composição da cena, como sombras projetadas de modo exagerado, distorções angulares nos ambientes e alterações na tipografia dos diálogos. Há uma estilização da tensão: o interrogatório, que na peça depende inteiramente da performance verbal, mas na HQ é transformado em imagem carregada de subjetividade e terror.

Na imagem a seguir (Fig. 24), correspondente ao Ato I, Cena III da peça, observa-se a recorrente posição de inferioridade atribuída a Arandir, elemento que, na adaptação em quadrinhos, é reforçado por meio do enquadramento em ângulo inferior. Essa escolha gráfica contribui para acentuar sua vulnerabilidade diante dos interrogadores. Paralelamente, o delegado Cunha é representado com linhas de ação ao seu redor, recurso visual que indica intensidade em sua fala, especialmente nos momentos em que grita. No texto teatral, essa expressividade é orientada por indicações do autor, que descreve Arandir como “desesperado” e Cunha como “exagerando”, evidenciando a assimetria emocional entre os personagens. A HQ traduz essas indicações por meio da linguagem visual: Arandir surge com expressão de medo, reforçada pelo ângulo rebaixado de sua figura, enquanto Cunha aparece com olhos bem abertos e cercado por traços que sugerem sua explosão verbal, preservando, assim, a tensão dramática da cena. O que nos remete a Eisner (2005), ele afirma que a força dos quadrinhos reside na capacidade de a arte visual amplificar e modificar o significado das palavras.

Figura 24: Nem de vista



Ademais, a cena do interrogatório, ao ser adaptada para o suporte gráfico, preserva sua função estrutural na narrativa — intensificar o cerco contra Arandir — e adquire novas camadas de sentido por meio da linguagem visual. A HQ transforma o jogo cênico do teatro em uma *mise-en-scène* gráfica, reconfigurando a violência institucional como espetáculo de imagens, silêncios e distorções. Se na peça Arandir é interrogado por um delegado em um espaço cênico delimitado, na HQ ele é julgado pelo olhar do leitor, que, ao ver os quadros e seu *layout*, é também convidado a refletir sobre o poder da imagem e do discurso na fabricação da culpa.

Essa dimensão da representação de Arandir na HQ manifesta-se com ainda mais intensidade na cena abaixo (Fig. 25), ambientada em sua casa, durante uma conversa com sua esposa, Selminha, e sua cunhada, Dália. Após horas de interrogatório, o personagem aparece visivelmente exausto, e sua aparência gráfica traduz esse estado de esgotamento psíquico. No primeiro quadro da sequência, sobressaem as olheiras densas, delineadas por traços repetitivos sob os olhos, a testa franzida e os olhos reduzidos a pequenos círculos negros. A combinação desses elementos visuais produz um efeito de desfiguração progressiva do protagonista, como se ele se dissolvesse lentamente sob o peso das pressões externas — recurso típico da estética expressionista que, nesse contexto, intensifica a carga dramática e emocional da cena.

Figura 25: Arandir deformado



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007, p. 23)

Outra cena de destaque para a análise da adaptação é aquela ambientada no local de trabalho de Arandir (Fig. 26), na qual se evidencia uma elaboração gráfica cuidadosa das emoções do personagem diante da hostilidade crescente de seus colegas. A sequência constrói visualmente um percurso afetivo que se inicia no susto e na perplexidade, manifestados por expressões faciais contidas e posturas corporais defensivas, e evolui progressivamente para a

raiva e o confronto. Essa transição emocional é reforçada por escolhas de enquadramento, pela proximidade dos corpos no espaço da cena e pela intensificação dos traços e sombras, que contribuem para criar uma atmosfera de tensão coletiva. Assim, o ambiente de trabalho deixa de ser um espaço neutro e cotidiano para se transformar em mais um palco de julgamento e violência simbólica, no qual Arandir passa a ser percebido não mais como indivíduo, mas como objeto de suspeita e estigmatização social.

Figura 26: Arandir no trabalho



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007, p. 32)

Nesta cena, Arandir é confrontado após ser chamado de viúvo e ter sua masculinidade questionada por insinuações sobre um suposto envolvimento com o homem agonizante a quem beijou. As reações do protagonista a essa violência simbólica são expressas por meio de um cuidadoso trabalho visual centrado, sobretudo, na representação do olhar. No primeiro quadro, Arandir surge com olheiras acentuadas por traços paralelos e olhos compostos por dois pequenos círculos inseridos em uma área maior, o que revela o impacto e o susto diante da falsa

acusação. No quadro seguinte, ele leva a mão à boca e se mostra estarrecido ao ler a manchete do jornal, momento em que seus olhos são reduzidos a meros pontos e seu rosto é marcado por linhas tensas que evidenciam sua perplexidade.

A progressão do abalo psicológico é evidente na sequência: no quarto quadro, a expressão facial de Arandir transforma-se completamente. Seu rosto assume contornos deformados pela raiva, com os dentes cerrados evidenciados e as sobrancelhas fortemente demarcadas, compondo um olhar agressivo. A presença de uma gota de suor intensifica essa sensação de descontrole emocional. Nos dois últimos quadros da sequência, Arandir é representado de perfil, com sua silhueta em primeiro plano, enquanto uma nova personagem assume o foco da cena. Essa mudança de composição reforça a transição emocional e narrativa, sugerindo que, a partir desse ponto, Arandir não apenas é atingido pela violência simbólica do ambiente, mas também começa a se colocar em confronto direto com os elementos sociais que o oprimem. Trata-se, portanto, de uma cena emblemática na qual os recursos expressivos dos quadrinhos são explorados de forma eficaz para traduzir visualmente o abalo psicológico e a crescente tensão vivida pelo personagem.

Em suma, observa-se que a HQ recorre a uma linguagem visual que amplifica o caráter trágico da obra, reconfigurando a tensão dramática por meio de signos próprios da arte sequencial. O jogo entre luz e sombra, o uso de *close-ups* e a ênfase nas expressões faciais funcionam como mecanismos de intensificação semântica, permitindo que o leitor experimente o desconforto do protagonista. Desse modo, a adaptação não apenas traduz a dramaticidade rodrigueana, mas também a reinventa, instaurando um diálogo intersemiótico no qual a visualidade assume papel central na construção do sentido. Arandir, assim, deixa de ser apenas uma vítima das circunstâncias narrativas e passa a representar, na materialidade gráfica dos quadrinhos, o reflexo de uma sociedade que pune a sensibilidade e confunde empatia com desvio.

O sucesso em traduzir essa complexidade dramática para a visualidade estática dos quadrinhos é o que confere à adaptação sua força interpretativa e sua permanência. Ao utilizar o *design* de personagens, a diagramação e a ênfase nas reações faciais, a HQ garante que a tragédia de Arandir seja sentida pelo leitor de forma visceral e imediata, extrapolando as limitações do texto teatral para criar um novo espetáculo de opressão e resistência. Essa maestria na adaptação das tensões rodrigueanas é um fio condutor que perpassa toda a obra.

Assim, o impacto e a profundidade alcançados em cenas como o interrogatório preparam o leitor para o clímax da trama. De modo semelhante às demais cenas, o diálogo entre Arandir e seu sogro, Aprígio, momentos antes do desfecho trágico, constitui uma das cenas

mais emblemáticas da adaptação em quadrinhos, destacando-se pela densidade simbólica e pela eficácia dos recursos visuais empregados (Fig. 27). Podemos observar a seguir:

Figura 27: Arandir, o grito!



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007, p. 66)

A construção gráfica intensifica o conflito emocional e psicológico entre os personagens, recorrendo a planos fechados, contrastes acentuados entre luz e sombra e expressões faciais marcadamente tensas. O olhar fixo e ríspido de Aprígio, por exemplo, revela ambivalência emocional, oscilando entre ressentimento e afeto contido, enquanto Arandir é representado com traços que evidenciam fragilidade e tensão, antecipando a violência que está prestes a se concretizar. Essa ambientação aproxima-se de uma estética expressionista que, como aponta Giulio Carlo Argan (1992), busca “visualizar o drama interior e a perturbação existencial por meio da deformação das formas e do uso intenso do contraste” (Argan, 1992, p. 185).

A progressiva eliminação de elementos do cenário e o destaque para os rostos e gestos corporais conferem à cena uma atmosfera claustrofóbica e inevitável, conduzindo o leitor ao ápice dramático da narrativa. Um aspecto particularmente expressivo dessa sequência é a deformação gráfica de Arandir, cuja figura remete diretamente à icônica pintura *O Grito* (1893), de Edvard Munch — referência visual que insere a adaptação em uma tradição estética expressionista, ao externalizar o desespero e a angústia do personagem de forma visceral. Essa aproximação não apenas reforça a intensidade emocional da cena, mas também amplia o alcance simbólico da adaptação, ao dialogar com uma obra consagrada na história da arte como representação universal da aflição humana.

Observa-se uma recusa deliberada ao realismo, substituído por uma visualidade saturada de subjetividade, tensão emocional e estilização. A obra afasta-se da representação realista presente nas adaptações cinematográficas, optando por uma simplificação mimética que privilegia o essencial em detrimento do detalhamento. Essa escolha estética, longe de comprometer a expressividade, aproxima a HQ da teatralidade da peça de Nelson Rodrigues, estabelecendo um espaço de tensão entre o real e o alegórico, entre o concreto e o simbólico.

A figura de Arandir, conforme representada por Gabriel Góes, exemplifica esse processo. Sua face, constantemente marcada por hachuras densas e traços carregados, funciona como um dispositivo gráfico que intensifica seus estados emocionais. As linhas repetidas acentuam o sofrimento do personagem, assim como conferem a ele uma aparência ferida, como se cada marca gráfica expressasse a dor psicológica e física que o atravessa. Tal representação visual é coerente com a trajetória trágica do protagonista, cuja deterioração emocional é simbolicamente antecipada por essa linguagem gráfica expressionista. Ao usar a distorção e o contraste visual para externalizar o estado emocional de Arandir, a HQ emprega o que Donis (2003, p. 51-85) chamaria de linguagem visual expressiva, utilizando os elementos básicos da

composição (linha, forma, tom) de modo a provocar uma resposta emocional e transmitir uma mensagem subjetiva, característica fundamental do expressionismo.

Assim, a estilização promovida pelo ilustrador não apenas substitui o realismo dos rostos encenados por atores, mas potencializa a dramaticidade da obra ao explorar o potencial subjetivo da imagem desenhada.

Na dramaturgia de Nelson Rodrigues, os vínculos familiares são atravessados por contradições profundas: amor e ódio, proteção e controle, lealdade e desconfiança coexistem em uma tensão constante. A família, longe de constituir um espaço de amparo incondicional, revela-se frequentemente como uma estrutura de repressão, pautada por valores patriarcais, obsessões morais e práticas de silenciamento. Conforme observa Sábato Magaldi (2017, p. 132), a família é um dos núcleos dramáticos centrais da obra rodrigueana, funcionando como o espaço em que a tragédia se infiltra com naturalidade, transbordando convenções e expondo as hipocrisias mais íntimas.

Na adaptação em HQ, por conseguinte, esses elementos são preservados, mas reorganizados por meio da linguagem visual, que ativa recursos expressivos e simbólicos para dar materialidade aos conflitos. A tragédia familiar, cerne da dramaturgia rodrigueana, é, portanto, adaptada não apenas pelo diálogo, mas pela sintaxe do corpo e do espaço. As tensões morais, a repressão e a desconfiança que desintegram a família são manifestas através da rigidez da pose dos personagens e da distância imposta entre eles nos quadros. Essa disposição visual serve como metonímia da falência do lar como santuário, evidenciando que a repressão não é apenas externa (social), mas estruturalmente interna, originada no próprio ambiente doméstico. É nesse contexto de aprisionamento visual que os protagonistas se movimentam.

A personagem Selminha, por exemplo, é graficamente representada com traços suaves, olhares de angústia e posturas retraídas, o que reforça sua condição de fragilidade e hesitação. Sua presença, muitas vezes marginal nos quadros, sugere um processo de apagamento simbólico. Em contraste com a Selminha da peça teatral — cuja subjetividade é construída através de diálogos mais extensos — a versão em quadrinhos opta por silenciar boa parte de suas falas, privilegiando a expressividade visual como estratégia para traduzir seu conflito interno. Essa dinâmica torna-se particularmente evidente na cena a seguir (Fig. 28), na qual Arandir reencontra a esposa após o beijo no asfalto. Nesse momento, Selminha já expressa desconfiança e questiona o marido sobre ter beijado um homem na boca.

Figura 28: Na boca?



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007, p. 44)

A organização dos quadros enfatiza esse afastamento afetivo: há uma predominância de enquadramentos que mantêm os personagens distantes, sombras que fragmentam os rostos e uma disposição espacial que sublinha o isolamento emocional da personagem. Assim, a HQ, ao silenciar e enquadrar Selminha de forma a sugerir dúvida e apagamento, reforça visualmente o colapso da unidade familiar e o abalo das certezas afetivas que a sustentavam.

Na imagem a seguir (Fig. 29), observamos um momento significativo em que Selminha defende Arandir das acusações de Aprígio. Nessa ocasião, a personagem busca reafirmar a honestidade do marido, relatando ao pai que ele sempre foi transparente e que compartilhava tudo com ela. No texto teatral, essa passagem é acompanhada por três indicações cênicas que marcam a evolução do estado emocional de Selminha: "frenética", "exaltada" e, por fim, "atônica, quase sem voz" (Rodrigues, 1961, A. II, C. 3, p. 32-33), sinalizando um esvaziamento progressivo da personagem à medida que ela enfrenta o confronto.

Figura 29: Sem segredos



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007, p. 35)

Na adaptação em quadrinhos (Fig. 29), esses aspectos são retrabalhados por meio da organização dos quadros e da disposição visual das falas. A sequência é construída de maneira linear na página, permitindo que o leitor acompanhe com clareza a progressão narrativa. Um detalhe significativo encontra-se no penúltimo quadro: o balão de fala ocupa mais espaço do que a personagem, o que revela uma escolha expressiva dos adaptadores de valorizar o conteúdo do discurso em detrimento da presença corporal de Selminha, destacando, assim, o peso de seu depoimento. O último quadro da página funciona como um *flashback* visual, ilustrando a cena que Selminha acabara de narrar. Esse recurso iconográfico não apenas reforça a veracidade de seu relato, como também substitui a memória verbalizada por uma imagem, ampliando a potência simbólica do testemunho feminino dentro da lógica dramática e gráfica da adaptação.

Uma cena que evidencia com grande eficácia o potencial narrativo da linguagem dos quadrinhos é a chegada de Arandir ao trabalho (Fig. 30), logo após o incidente central da peça.

Figura 30: Chegando no trabalho



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007, p. 30)

No texto teatral, essa passagem é descrita de maneira sucinta: “Luz na firma, onde Arandir trabalha. O rapaz acaba de chegar. É cercado pelos colegas” (Rodrigues, 1961, A. II, C. 2, p. 29). Essa descrição, embora breve, carrega uma tensão implícita, que será explorada visualmente na adaptação para HQ. O roteirista e o ilustrador transformam esse momento em

uma sequência elaborada, composta por seis quadros que conduzem o olhar do leitor por meio da movimentação de Arandir no espaço da redação, guiando sua trajetória de forma fluida e silenciosa. Como aponta Thierry Groensteen (2015, p.49-62), a articulação sequencial dos quadrinhos permite construir redes de sentido em que a imagem ganha densidade narrativa própria, criando atmosferas de tensão que não dependem exclusivamente do texto.

Particularmente expressivos são os quadros de quatro a seis, que, juntos, compõem uma única imagem panorâmica. Nela, Arandir é representado de costas, caminhando para o interior do ambiente de trabalho, permitindo ao leitor visualizar simultaneamente o cenário que se descortina à sua frente e os colegas que o observam. Um dos funcionários expressa um gesto de escárnio (uma vaia), mas, curiosamente, essa ação não é acompanhada por qualquer balão de fala ou onomatopeia, o que sugere uma ambiência sonora abafada ou silenciada. Tal escolha pode ser interpretada como uma tentativa de simular a perspectiva subjetiva do protagonista, que, imerso em seu estado emocional, filtra os sons ao seu redor. A ausência de marcação sonora confere à cena um tom introspectivo e opressivo, reforçando a sensação de isolamento e julgamento velado que Arandir enfrenta e exemplificando a maneira como a linguagem visual dos quadrinhos pode intensificar o subtexto dramático presente na peça adaptada. A HQ ainda acentua a crítica à espetacularização do escândalo. Ao representar os colegas de trabalho como figuras anônimas e distantes, muitas vezes escondidas atrás dos jornais, os autores evidenciam a perda de individualidade e o predomínio da massa julgadora. O espaço laboral torna-se uma arena silenciosa de exclusão.

Desse modo, a adaptação em HQ mantém a função dramática da cena da peça, mas a amplia ao explorar as possibilidades semióticas do meio gráfico. A visualidade da condenação, a espacialização do escândalo e a opressão do olhar alheio são elementos que se somam à crítica rodrigueana à moral pública e à atuação da imprensa. A cena da chegada de Arandir ao trabalho, assim, adquire em quadrinhos uma dimensão ainda mais alegórica: ele não é mais apenas um indivíduo em crise, mas um corpo exposto, marcado e absorvido pelo espetáculo da reprovação social.

O Arandir dos quadrinhos não é apenas um personagem: é um ícone da condenação pública, uma personificação da vítima do julgamento social — papel que se intensifica nas cenas em que sua imagem é reproduzida nos jornais fictícios, como se sua figura fosse absorvida e reconfigurada pela mídia sensacionalista. Neste sentido, Arandir transforma-se em uma alegoria: deixa de ser apenas um indivíduo para tornar-se o reflexo de um sistema que julga antes de compreender, que condena antes de escutar. A HQ intensifica essa alegorização ao fazer do rosto de Arandir uma espécie de máscara do escândalo público, explorando o potencial

simbólico da imagem reproduzida e manipulada. A mídia impressa, tema constante na obra, reaparece como vetor dessa deformação da imagem do sujeito, e o próprio Arandir, com sua face exposta ao julgamento das massas, converte-se em uma figura-tótem da violência simbólica que permeia o texto de Nelson Rodrigues.

Desse modo, a construção visual de Arandir na HQ não apenas traduz a peça teatral, mas a amplia em outra chave estética: expressionista, simbólica e crítica. Se no palco Arandir era o homem comum enredado em uma tragédia urbana, nos quadrinhos ele assume uma dimensão arquetípica — a do indivíduo reduzido à caricatura pública, esvaziado de subjetividade e condenado ao silêncio. A face de Arandir, na adaptação, não é apenas um rosto: é um espelho da histeria coletiva.

4.3 Elementos de continuidade e ruptura: entre palco e página

O processo de adaptação de uma obra para outra implica, inevitavelmente, em escolhas estéticas e narrativas que promovem tanto continuidades quanto rupturas em relação ao texto adaptado. No caso da adaptação aqui estudada, observam-se estratégias que preservam aspectos fundamentais da peça — como a densidade psicológica dos personagens, os diálogos marcadamente dramáticos e a crítica social latente — ao mesmo tempo em que se introduzem recursos próprios da linguagem dos quadrinhos, como a composição visual dos quadros, a manipulação do tempo e a exploração de elementos não verbais. Este tópico propõe uma análise dessas permanências e transformações, atentando para os modos como o discurso dramatúrgico é ressignificado na página, em uma dinâmica que tensiona fidelidade e reinvenção, mantendo o diálogo com a obra adaptada enquanto se reconfigura em uma nova obra, uma adaptação.

Destarte, além da construção de Arandir na HQ, também podemos analisar um elemento significativo na obra: o beijo, gesto que dá título à peça de Nelson Rodrigues (*O Beijo no Asfalto*). Este beijo alimenta, por sua vez, o núcleo simbólico e dramático da narrativa. Nele, condensam-se tensões sociais, afetivas e morais que reverberam ao longo de toda a obra.

No teatro, esse beijo é descrito com sobriedade, quase sem espetáculo. Arandir curva-se diante do corpo agonizante de um desconhecido e, frente ao pedido do moribundo, oferece-lhe um último gesto de compaixão: um beijo nos lábios. A simplicidade da ação contrasta com a complexidade de sua repercussão: na peça, esse momento não é encenado de forma enfática, mas é textual e simbolicamente amplificado pelas reações que desencadeia. A tragédia rodrigueana reside justamente na desproporção entre o gesto e suas consequências — o que se observa é um ato de humanidade que será lido socialmente como desvio, transgressão e

escândalo.

Na adaptação em quadrinhos, esse mesmo beijo ganha contornos gráficos expressionistas (Fig. 31). Diferentemente da peça, que depende da imaginação do espectador e da atuação do ator para a recepção do gesto, a HQ precisa fixá-lo em imagens. Branco e Góes optam por uma representação direta, mas também estilizada: o beijo é enquadrado em um close que acentua a tensão entre os corpos, os rostos e o ambiente ao redor. O traço deliberadamente simplificado e a paleta restrita ao preto e branco conferem ao momento uma aura quase sacralizada. O beijo, na HQ, é congelado em uma vinheta que remete à fotografia jornalística, reiterando a maneira como a imagem será reproduzida, distorcida e julgada socialmente.

Figura 31: O beijo



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007, p. 9)

Outro ponto de distinção diz respeito à recepção da imagem. Enquanto, na peça, o público teatral é convidado a imaginar o gesto e a acompanhar suas repercussões narrativas, na HQ o leitor é confrontado com a imagem do beijo. Esta, ao ser registrada graficamente, remete diretamente à ideia de prova, evidência, fato consumado. Essa mediação entre o gesto e sua reprodução visual mimetiza o funcionamento da mídia sensacionalista, tema central na obra de Rodrigues. A HQ, nesse sentido, não apenas traduz a cena, mas a reinscreve criticamente em uma lógica visual que reproduz e denuncia o poder da imagem na fabricação de escândalos.

Essa escolha estética aproxima o gesto da sua iconização: ele deixa de ser apenas um ato e passa a funcionar como signo. Na peça, o beijo é narrado e ressoa mais pelas falas dos personagens e pela reação da sociedade fictícia do que por sua visualização direta. Já nos quadrinhos, o beijo precisa ser visível e, por isso, é moldado com uma visualidade ambígua:

não se trata de uma representação erótica, tampouco de um gesto abertamente político, mas de uma imagem que permanece em suspensão interpretativa — ecoando, portanto, o espírito da peça.

Desse modo, a adaptação em quadrinhos transforma o beijo em um ponto de convergência entre arte e crítica social, revelando o quanto a imagem pode ser simultaneamente reveladora e manipulável. Ao congelar o instante do gesto, os autores criam um ícone que sintetiza o drama moral e midiático da narrativa, permitindo que o leitor perceba a complexa rede de sentidos que emerge da relação entre visibilidade e julgamento. A vinheta, ao mesmo tempo em que registra o momento, o distorce, pois a fixidez da imagem elimina as nuances do contexto e favorece a leitura simplificada e condenatória. Essa operação estética, ao destacar o poder ambíguo da representação, evidencia como a adaptação não se limita a transpor a cena teatral, mas a recria em outro regime de sentido: aquele em que a imagem não apenas mostra, mas também fabrica a verdade.

Portanto, o beijo no asfalto, na adaptação em quadrinhos, é simultaneamente fiel e reinterpretado. Fiel, porque mantém a potência simbólica do gesto teatral; reinterpretado, porque lhe acrescenta camadas visuais que intensificam sua dimensão alegórica. Ao imortalizar o beijo e o descrever em uma sequência de quadros, os autores Branco e Góes realçam aquilo que a peça já intuía: não é o gesto em si que define a tragédia, mas o olhar social que o perverte.

A partir desse deslocamento de foco, a adaptação em quadrinhos explicita o papel central da mediação discursiva na construção do escândalo. Ao passar do gesto silencioso para o relato de Amado Ribeiro, a narrativa evidencia como a palavra — articulada de modo sensacionalista — atua como mecanismo de distorção e amplificação simbólica. Nos quadrinhos, esse processo é reforçado visualmente pela encenação gráfica do discurso do repórter, que frequentemente ocupa mais espaço que o próprio acontecimento original, sugerindo que a versão narrada se sobrepõe à experiência vivida. Assim, a HQ torna visível a transformação do beijo em narrativa manipulada, submetida às convenções do espetáculo midiático.

Nesse sentido, a figura de Amado Ribeiro assume uma função estratégica na economia narrativa da adaptação. Mais do que um simples transmissor de informações, ele se configura como agente ativo da fabricação do sentido, responsável por reorganizar os fatos segundo uma lógica de choque e condenação moral. A linguagem gráfica potencializa essa atuação ao associar sua fala a enquadramentos agressivos, expressões caricaturais e recursos visuais que acentuam sua presença invasiva. Dessa forma, a adaptação reforça a crítica já presente em Nelson Rodrigues, evidenciando que a tragédia de Arandir não decorre apenas do gesto inicial,

mas do modo como ele é narrado, recortado e espetacularizado.

Por fim, ao contrastar o silêncio do beijo com a verborragia do relato jornalístico, a HQ constrói uma reflexão contundente sobre os regimes de visibilidade e poder que atravessam a narrativa. O gesto, inicialmente marcado pela compaixão e pela urgência humana, é progressivamente esvaziado de sua complexidade ética, sendo reduzido a um signo acusatório. Nesse processo, a adaptação reafirma sua dimensão crítica ao demonstrar que a violência simbólica não se dá apenas pela ação direta, mas pela circulação de imagens e discursos que impõem uma verdade única. Assim, os quadrinhos não apenas representam a tragédia, mas a analisam visualmente, expondo os mecanismos sociais que a produzem.

Na cena a seguir (Fig. 32), Amado Ribeiro relata ao delegado Cunha o episódio do beijo dado por Arandir em um homem moribundo, observa-se uma diferença significativa na construção narrativa entre a peça teatral e sua adaptação para os quadrinhos.

Figura 32: A fabricação do criminoso



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007, p. 9)

Ainda na interação entre Amado Ribeiro e o delegado Cunha, outros momentos

também revelam as escolhas criativas adotadas na adaptação. Embora o enredo central seja preservado, a estrutura dos diálogos passa por uma reconfiguração significativa no processo de adaptação para os quadrinhos. As falas são condensadas, e determinadas passagens são suprimidas, especialmente nos discursos do delegado Cunha e do detetive Aruba, o que confere maior dinamismo à narrativa visual. Essa economia verbal, longe de empobrecer o texto, amplia o papel da imagem na construção do sentido, deslocando o peso dramático das palavras para os gestos e olhares. Assim, o silêncio e a pausa gráfica passam a desempenhar funções expressivas que, no teatro, estariam restritas à performance do ator e à entonação da voz.

Além dessas alterações no plano verbal, a HQ incorpora uma dimensão visual que redefine as relações de poder e tensão entre as personagens (Fig. 33). O delegado, antes apresentado na peça como figura autoritária e pragmática, ganha contornos mais introspectivos na adaptação, especialmente nas vinhetas em que seu semblante é capturado em *close*, sugerindo dúvida e desconforto diante da abordagem de Amado Ribeiro. A *mise-en-scène* gráfica, marcada por enquadramentos fechados e contrastes de luz e sombra, enfatiza a ambiguidade do momento e reforça a atmosfera de manipulação e suspeita que permeia o diálogo. Desse modo, a adaptação não apenas traduz os recursos dramáticos de Nelson Rodrigues, mas também os reinterpreta por meio da linguagem visual, conferindo novas camadas psicológicas às personagens e renovando a intensidade das relações que sustentam o conflito.

Figura 33: A conversa



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007, p. 8)

Na peça, esse acesso só é concedido após Amado Ribeiro provocar a retirada de Aruba ao sugerir que ele deixaria a sala; o detetive, no entanto, resiste e questiona a autoridade do repórter, sendo necessário que Cunha intervenha com firmeza, utilizando o termo “desinfeta”,

ainda que enfrente certa relutância do subordinado. Já na HQ, essa mesma situação é conduzida de forma mais direta e com maior agressividade: o delegado repete a mesma expressão enquanto aponta para a porta, e o detetive obedece sem demonstrar resistência. Tais escolhas, tanto na linguagem verbal quanto nos recursos gráficos, preservam a essência do conflito, mas oferecem novos matizes interpretativos que exploram as possibilidades expressivas do suporte visual.

No texto dramatúrgico de Nelson Rodrigues, a força da cena reside sobretudo nas orientações de entonação e ritmo dos diálogos. A tensão é construída por meio da oralidade: a forma como Amado pronuncia suas palavras, com insinuações e pausas calculadas, e a maneira como Cunha responde, inicialmente com desinteresse, revelam uma manipulação discursiva crescente à medida que a cena avança. A teatralidade, nesse contexto, é sustentada por elementos sonoros e pela expressividade da voz, que delineiam a perversidade contida nas intenções do jornalista e sua capacidade de persuasão.

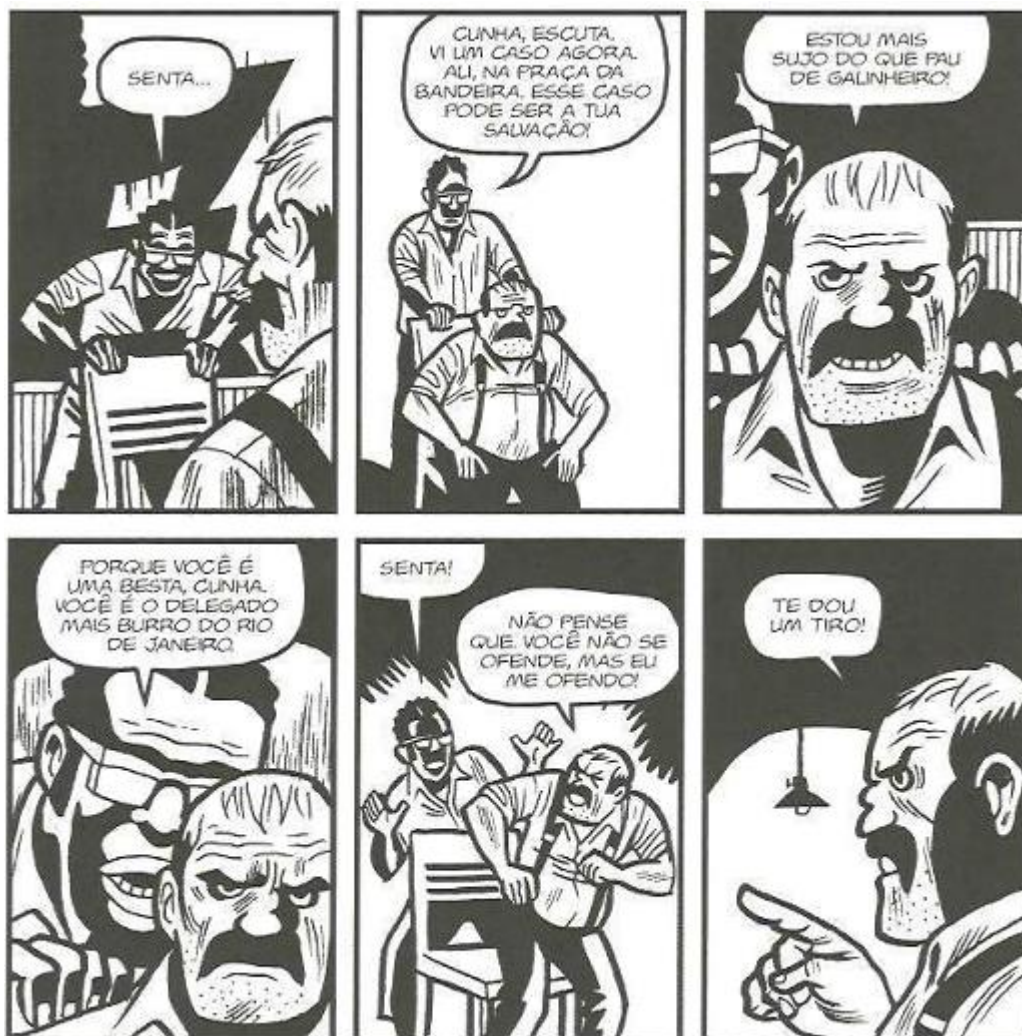
Antes de se chegar a esse confronto direto entre os personagens, é relevante observar como a adaptação em quadrinhos constrói gradualmente o clima de tensão que envolve a interação entre Amado Ribeiro e o delegado Cunha. Diferentemente do texto teatral, em que a progressão dramática se apoia majoritariamente na palavra e no tempo da cena, a HQ antecipa visualmente os conflitos por meio da composição dos quadros, do uso de closes e da rigidez corporal das personagens. O olhar invasivo de Amado, aliado à postura contida, porém desconfiada, de Cunha, já sinaliza a assimetria de forças que se estabelecerá no diálogo, preparando o leitor para a escalada de manipulação e autoridade que se seguirá.

Além disso, a relação de poder entre jornalista e delegado é reorganizada graficamente de modo a evidenciar o controle progressivo da situação por Amado Ribeiro. A disposição espacial dos personagens nos quadros — frequentemente com Amado ocupando posições de destaque ou dominando o campo visual — sugere sua capacidade de conduzir o rumo da conversa, mesmo diante de uma autoridade institucional. Essa antecipação visual do embate discursivo reforça o caráter estratégico do jornalista e intensifica a leitura crítica da cena, criando uma transição fluida para o momento em que o acesso à informação é negociado e imposto.

Essa relação se evidencia de modo mais contundente na cena a seguir (Fig. 34), que, em continuidade às duas imagens anteriores, representa o encontro entre o delegado Cunha e o jornalista Amado Ribeiro. Nessa passagem, a adaptação em quadrinhos enfatiza as nuances do diálogo por meio de recursos visuais específicos, como a composição dos quadros, a proximidade entre os personagens e a expressividade corporal, evidenciando as transformações impostas pela adaptação da linguagem teatral para o suporte gráfico. Desse modo, a cena

reproduz o confronto verbal presente no texto dramaturgico, assim como o ressignifica visualmente, explorando tensões e hierarquias de poder que se manifestam de maneira distinta no campo imagético.

Figura 34: O acordo



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007, p. 9)

Na adaptação em quadrinhos, observa-se que os elementos sonoros e de performance vocal característicos do teatro são adaptados por meio de estratégias visuais que reconfiguram a atmosfera da cena. O uso expressivo de luz e sombra, por exemplo, desempenha um papel fundamental na construção da tensão narrativa, especialmente na representação gráfica de Amado Ribeiro.

O repórter, frequentemente envolto por sombras densas, adquire contornos quase espectrais, evocando uma presença inquietante que parece pairar sobre a ação. Essa estética visual sugere uma aura maléfica que o distancia dos demais personagens e o aproxima de uma figura manipuladora. Essa leitura é reforçada pela composição gráfica, na qual Amado é

frequentemente contraposto ao delegado Cunha, que, por sua vez, é apenas parcialmente iluminado. Tal contraste acentua o desequilíbrio entre as figuras e sugere um jogo de influência e persuasão.

No texto teatral, esse poder de convencimento é traduzido pela didascália que descreve Cunha como alguém que “parece beber as palavras do repórter” (Rodrigues, 1961, A. I, C. 1, p. 13), enfatizando a passividade com que recebe os argumentos do jornalista. A adaptação gráfica, portanto, converte essa descrição textual da passividade em um efeito visual de subordinação. O contraste entre a sombra que envolve Amado Ribeiro e a iluminação parcial de Cunha estabelece, sem a necessidade de diálogos adicionais, a hierarquia de poder e manipulação na cena. O leitor é, assim, inserido em um ambiente onde o mal não é apenas falado, mas visualizado na composição de cada quadro, reforçando a denúncia rodrigueana da corrupção moral e institucional.

Em um movimento de desdobramento narrativo, o foco da opressão muda de Arandir para sua esposa. A violência simbólica da cena anterior na delegacia estende-se ao ambiente familiar, atingindo Selminha por meio do sensacionalismo e da dúvida. A forma como essa nova personagem é manipulada e questionada, especialmente após o interrogatório, evidencia a rápida propagação da maledicência na sociedade, que corrói até mesmo os laços conjugais.

Essa transferência do eixo da violência evidencia que a opressão não se restringe ao espaço institucional da polícia, mas infiltra-se no cotidiano íntimo dos personagens, revelando sua dimensão estrutural. Selminha passa a experimentar, de forma indireta, as consequências do julgamento social dirigido a Arandir, sendo progressivamente submetida a um processo de deslegitimação moral. A suspeita, o silêncio e o constrangimento operam como mecanismos de controle que deslocam a violência física para uma violência simbólica contínua, marcada pela exposição e pela culpa imposta.

É nesse contexto de desintegração que a HQ explora sua versatilidade gráfica para traduzir a angústia de Selminha. Outro momento que evidencia o uso expressivo dos recursos visuais da história em quadrinhos é a cena em que Selminha relata à irmã o que lhe ocorreu após ser interrogada pelo delegado Cunha e pelo repórter Amado Ribeiro.

Ao optar por expandir visualmente esse relato, a adaptação em quadrinhos rompe com a contenção dramática da cena teatral e explicita aquilo que, no texto teatral, permanece sugerido. A HQ, nesse sentido, assume uma postura interpretativa mais incisiva, utilizando a imagem para materializar a violência psicológica sofrida pela personagem. Esse recurso não apenas intensifica o impacto emocional da cena, mas também desloca o foco da narrativa para a experiência subjetiva de Selminha, permitindo que o leitor compartilhe de sua memória

traumática e compreenda a gravidade da situação para além do discurso verbal.

Essa passagem, que na peça teatral se encontra no terceiro ato, quadro dois, é construída por meio do relato verbal da personagem, com uma reação indiferente por parte de Dália, sua irmã. Na adaptação para HQ, entretanto, os elementos visuais amplificam o impacto emocional da cena ao incorporar um *flashback* gráfico no terceiro quadro, no qual Selminha aparece despida diante dos dois homens (Fig. 35). O ilustrador representa Amado Ribeiro ao fundo, com o rosto sombreado e um sorriso irônico, enquanto Cunha surge com uma expressão analítica e mãos na cintura — gesto que pode denotar uma atitude de dominação e frieza. A composição visual reforça o desequilíbrio de poder e a violência implícita, colocando Selminha em uma posição de extrema vulnerabilidade. Ademais, ao contrário da peça, em que a irmã pouco reage, a HQ insere uma expressão de tristeza no rosto de Dália, conferindo maior densidade emocional à cena e sugerindo um deslocamento interpretativo que valoriza a dor da personagem violentada.

Figura 35: Violência



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007, p. 61)

A cena seguinte também apresenta modificações significativas na adaptação para HQ

(Fig. 36). Diferentemente da peça teatral, não há, no texto adaptado, qualquer indicação cênica ou textual que sugira que a personagem Selminha estivesse com um dos seios à mostra. Tal representação visual, introduzida pelos adaptadores na imagem analisada, configura, portanto, uma escolha interpretativa que não encontra respaldo direto nas rubricas ou nas falas da peça. Essa decisão constitui uma adição visual notória que altera o grau de exposição e de vulnerabilidade da personagem.

Analisando essa intervenção, percebe-se que a inclusão da nudez parcial atua como um reforço gráfico da opressão e da degradação simbólica que a personagem sofre. Ao expor Selminha visualmente em um momento de fragilidade, os adaptadores acentuam a dimensão de vitimização, intensificando a carga dramática da cena sem alterar a essência do conflito. Essa escolha, embora não literal ao texto teatral, dialoga com a atmosfera de *voyeurismo* e escândalo que permeia a obra de Nelson Rodrigues, conferindo à adaptação um tom de realismo chocado que ressalta a invasão da vida privada pela maledicência social.

Figura 36: Selminha violada



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007, p. 53)

Como cena final a ser analisada no que tange à permanência ou modificação de elementos na adaptação da peça teatral para os quadrinhos, destaca-se o desfecho trágico da obra (Fig. 37). Após um tenso diálogo entre Aprígio e Arandir — marcado por acusações e por uma declaração ambígua dos sentimentos do sogro em relação ao genro — consuma-se o clímax dramático com a morte de Arandir. No texto teatral, Aprígio atira duas vezes: o primeiro disparo atinge Arandir, que, cambaleando, agarra-se a um jornal e o abre numa tentativa simbólica de se proteger; em seguida, é alvejado novamente, vindo a falecer enquanto Aprígio repete insistentemente seu nome.

Na versão em quadrinhos, contudo, embora o núcleo dramático da cena seja preservado, algumas alterações são perceptíveis. O assassinato ocorre com um único disparo;

Arandir, ao ser atingido, derruba o jornal que se encontrava sobre a mesa — único objeto cenográfico presente na representação gráfica. Em seguida, Aprígio curva-se sobre o corpo do genro, tomando-o nos braços e pronunciando repetidamente seu nome. A morte de Arandir é simbolicamente marcada pela palavra "fim" estampada no jornal caído. A cena ocupa uma página inteira da HQ, organizada em três quadros que ampliam o impacto visual e emocional do desfecho, enfatizando tanto a tragédia quanto o vínculo ambíguo entre os personagens.

Figura 37: O fim de Arandir



Fonte: RODRIGUES, N; BRANCO, A; GÓES, G. *O Beijo no Asfalto* (HQ). (2007, p. 69)

Em suma, a reflexão sobre os limites entre fidelidade e liberdade criativa é uma das tensões centrais no campo da adaptação. Por essa razão, dedicamos este tópico a essa discussão. Ao adaptarmos uma obra de uma linguagem artística para outra, o adaptador inevitavelmente

opera escolhas que implicam tanto manutenções quanto rupturas em relação ao texto adaptado. Nesse processo, surgem debates em torno da legitimidade das alterações realizadas e de como elas dialogam com novos contextos socioculturais. Arnaldo Branco, por exemplo, posiciona-se de forma contundente a respeito desse tema:

Mas detesto o fato das pessoas ficarem revoltadas porque mudaram o sexo do personagem ou qualquer outra coisa do gênero. As coisas que falam... são absurdas. Se você se sente tão ofendido por ele ter sido alterado, o texto original ainda está lá, intacto, e você ainda pode ler o livro ou fazer o que quiser. O mundo muda, e as coisas que devem ser discutidas mudam com ele. É importante fazer alterações, é mais interessante e fala mais aos tempos atuais do que “respeitar sua infância”. É complicado se incomodar com a cor da cueca de um super-herói agora, por exemplo. (Collect, 2024. p. 93- 94)

A observação do roteirista ilustra uma perspectiva interpretativa que valoriza a adaptação como reconfiguração crítica e atualizadora da obra adaptada. Longe da limitação de um mero exercício de transposição formal, a adaptação é compreendida como um gesto criativo que busca ressignificar a narrativa de acordo com as urgências e sensibilidades do presente. Nesse sentido, as alterações não são vistas como agressões ao texto adaptado, mas como manifestações legítimas de diálogo entre linguagens, tempos e públicos distintos. Portanto, o que está em jogo não é apenas o respeito ao material de origem, mas a capacidade de reinventá-lo sem esvaziá-lo, promovendo novas camadas de sentido a partir das possibilidades expressivas do meio em que se insere.

Nessa perspectiva, observa-se uma estreita proximidade entre a peça de Nelson Rodrigues e sua adaptação em história em quadrinhos, evidenciada já nos quadros iniciais da HQ. Conforme declarado por Branco, os adaptadores optam, em linhas gerais, por preservar o conteúdo dos diálogos, demonstrando um compromisso com a essência dramática da obra. No entanto, essa preservação textual é acompanhada por uma significativa condensação: trechos que, na peça teatral, se desdobram em quatro cenas consecutivas são sintetizados em um único quadro na versão em quadrinhos. Isso ocorre porque a tão almejada fidelidade absoluta não se concretiza nesta adaptação — como provavelmente em nenhuma outra — uma vez que cada meio impõe demandas técnicas específicas para a construção do enredo.

Em síntese, cada escolha narrativa reflete uma estratégia de adequação ao suporte da nova mídia, que, neste caso, é o formato visual-sequencial da HQ. Tal especificidade delimita, naturalmente, que a concisão verbal seja compensada pela expressividade das imagens e pela organização espacial dos elementos gráficos. A adaptação aqui analisada, portanto, não se restringe à mera transposição literal, mas realiza uma reconfiguração narrativa que mantém fidelidade, sobretudo, ao estilo interpretativo do adaptador, e não necessariamente ao espírito

integral do texto adaptado. Simultaneamente, explora as potencialidades da linguagem dos quadrinhos para otimizar o ritmo, o impacto e a fluidez da leitura na nova obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação propôs uma análise da adaptação da peça *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, para o formato de histórias em quadrinhos, publicada em 2007 com roteiro de Arnaldo Branco e arte de Gabriel Góes, com foco na recriação do protagonista Arandir. O objetivo central foi examinar de que modo as linguagens literária e quadrinística dialogam na adaptação do texto dramático para o formato gráfico-narrativo, observando os deslocamentos estéticos, narrativos e simbólicos que emergem desse processo.

A partir de uma abordagem qualitativa, de cunho analítico-comparativo, constatou-se que a adaptação não se restringe a um esforço de reprodução do texto teatral, mas se configura como uma instância de recriação pautada por escolhas artísticas que reinterpretam a obra à luz das especificidades da linguagem gráfica. Ao migrar do palco para as páginas dos quadrinhos, *O Beijo no Asfalto* reafirma suas camadas de significação, sobretudo ao renovar a crítica à hipocrisia social, tema recorrente na dramaturgia rodrigueana, por meio da forma como Arandir é visualmente representado, enquadrado e simbolicamente elaborado no novo suporte.

A hipótese central, de que a adaptação da peça para os quadrinhos não apenas preserva, mas amplia o alcance simbólico e crítico da obra ao reinterpretar visualmente a subjetividade de Arandir, mostrou-se confirmada e, em certa medida, ampliada. A leitura evidenciou que a HQ não apenas reitera as tensões éticas e morais do texto rodrigueano, mas introduz novas camadas de sentido derivadas da potência expressiva do código visual.

Nesse sentido, a adaptação quadrinística evidencia uma compreensão sofisticada dos códigos da linguagem teatral e os reconfigura por meio de recursos próprios dos quadrinhos, elementos que, conforme discutem McCloud (1995, 2006, 2008), Eisner (2001, 2005), Postema (2018) e Ramos (2023), conferem à HQ um estatuto autônomo de expressão estética. A figura de Arandir, central na dramaturgia de Nelson Rodrigues, é visualmente ressignificada, ganhando contornos influenciados pela estética expressionista, o que reforça seu papel como catalisador das tensões morais, sociais e afetivas que estruturam o enredo.

No primeiro eixo analítico, voltado à configuração da adaptação, constatou-se que o trabalho de Branco e Góes se constrói a partir de uma compreensão profunda dos mecanismos da linguagem teatral e dos modos de narrar próprios das HQs. À luz das reflexões de Linda Hutcheon (2013), Robert Stam (2008) e Álvaro Luiz Hattner (2023), a adaptação foi

compreendida como uma forma de diálogo intertextual e intermidial, não subordinada à obra adaptada, mas criadora de novos sentidos. A peça, ao migrar para o universo gráfico, mantém sua crítica à hipocrisia social e ao moralismo urbano, mas adquire novo ritmo narrativo mediado pelo enquadramento, pelos balões e pela composição sequencial das cenas, aspectos que, conforme apontam Eisner (2001, 2005) e McCloud (1995, 2006, 2008), constituem a especificidade expressiva dos quadrinhos.

O segundo eixo, centrado na construção visual e simbólica de Arandir, demonstrou que o protagonista é o principal catalisador das tensões morais e afetivas que estruturam o drama rodrigueano. Na adaptação, sua representação assume uma dimensão expressionista, marcada por contrastes de luz e sombra, deformações visuais e enquadramentos claustrofóbicos que intensificam sua solidão e vulnerabilidade diante do olhar público. Esses elementos revelam como os quadrinhos aprofundam a psicologia do personagem por meio de recursos imagéticos, conferindo-lhe uma nova legibilidade simbólica. A análise, fundamentada nas contribuições de Donis (2003), Eco (2021), Zeni (2009), Eisner (2005), McCloud (2008) e Groensteen (2015), evidencia o papel da materialidade visual na construção da narrativa e na produção de sentido. Assim, Arandir deixa de ser apenas o protagonista de um escândalo moral para se tornar um emblema da alienação e da violência simbólica impostas pela sociedade do espetáculo, atualização que reafirma a relevância social e estética da obra no contexto contemporâneo.

O terceiro eixo, relativo às relações de continuidade e ruptura entre as duas linguagens, permitiu identificar tanto a fidelidade da HQ ao núcleo dramático e temático da peça quanto as inovações formais e interpretativas que emergem do novo suporte. A adaptação preserva a crítica à espetacularização da tragédia e à manipulação midiática, mas reconfigura esses temas por meio da visualidade, do ritmo narrativo e do uso simbólico das cores e dos ângulos. As noções de intertextualidade, propostas por Tiphaine Samoyault (2008), e de recriação adaptativa, discutidas por Hutcheon (2013), foram essenciais para compreender como o processo de tradução entre mídias implica simultaneamente continuidade e ruptura, uma tensão produtiva que amplia o horizonte interpretativo da obra rodrigueana.

Além disso, a análise das implicações estéticas e culturais da adaptação mostrou como as escolhas visuais e narrativas dos quadrinistas atualizam os conflitos da peça e dialogam com problemáticas contemporâneas, como a espetacularização da intimidade, os mecanismos de opressão moral e o papel da mídia na construção das narrativas públicas. Esses aspectos reforçam a pertinência das HQs como veículo crítico e reflexivo, capaz de rerepresentar clássicos da literatura brasileira sob novas formas de recepção e apreensão.

Dessa forma, este trabalho contribui para o campo dos estudos sobre adaptação ao oferecer uma leitura que ultrapassa a dicotomia entre obra adaptada e adaptação, privilegiando a noção de recriação como prática criativa. Ao destacar a complexidade do processo de adaptação do personagem Arandir do texto teatral para os quadrinhos, a dissertação reafirma a relevância das histórias em quadrinhos como linguagem artística autônoma e fértil, capaz de estabelecer diálogos profícuos com outras formas de expressão, como a literatura e o teatro.

Em síntese, esta pesquisa não apenas ilumina aspectos específicos da obra de Nelson Rodrigues, mas também convida a novas investigações sobre o potencial narrativo e crítico das HQs enquanto meio de reinterpretação cultural e estética de obras literárias canônicas no cenário contemporâneo.

REFERÊNCIAS

ALMEIRA, Samantha Lima de. **Pelas lentes do anjo pornográfico: Nelson Rodrigues e uma leitura expressionista**. Revista Encontros de Vista, Recife, 27 (1): 56-69, jan./jun. 2021.

AZEVEDO, Aluísio de; JAF, Ivan; ROSA, Rodrigo. **O Cortiço (HQ)**. São Paulo: Ática, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGÔLO, Lidia. As diversas faces de Nelson Rodrigues. **Latitude**, Maceió, v. 4, n. 2, 2018. DOI: 10.28998/lte.2010. n.2.842. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/latitude/article/view/842>. Acesso em: 4 abr. 2025.

BARROS, Diana Luz Pessoa de.; FIORIN, José Luís. (Orgs.) **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1999.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica** (Org. e Prefácio – Márcio Seligmann-Silva), Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2019.

CAGNIN, Antônio Luiz. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975.

CADEMARTORI, Ligia. **Criança e quadrinhos**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CARDOSO, Joel. **O Beijo no Asfalto, de Nelson Rodrigues: Texto literário e versões cinematográficas**. Revista Verbo de Minas, juiz de fora, v. 25, n. 45, p. 91 – 107, JAN/JUN. 2024 – ISSN 1984-6959.

CIRNE, Moacy. **A explosão criativa dos quadrinhos**. 1. ed. João Pessoa: Parahyba, 2024.

COLLECT, Tiago. **Traçando diálogos: Arnaldo Branco e a reinvenção de *O Beijo no Asfalto* em quadrinhos**. Universidade Federal de Santa Maria. Gutenberg - Revista de Produção Editorial, Santa Maria, RS, Brasil. v. 4, n. 1, p. 85 - 96, 2024.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2. ed. São Paulo: M. Fontes, 2003.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. 7. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2019.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2020.

_____. **Obra aberta**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **Tratado Geral de Semiótica**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2021.

EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Narrativas gráficas**. Tradução de Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2005.

ENTREVISTA: Felipe Greco e Mario Cau, autores da HQ Dom Casmurro Por Paulo Floro: 18 de fevereiro de 2013, 11:00. Revista O grito! Disponível em: <https://revistaogrito.com/entrevista-felipe-greco-e-mario-cau-autores-da-hq-dom-casmurro/> Acesso em: 18 mar. 2025.

FARIA, João Roberto. **Nelson Rodrigues e o debate sobre a modernização teatral no brasil**. Revista literatura e sociedade | n. 38 | P. 19-36 | jul./dez. 2023.

_____. **A revolução Nelson Rodrigues**. Ciclo “Caminhos do teatro brasileiro”. Conferência proferida em 10 de maio de 2011.

FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues expressionista**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

_____. **Nelson Rodrigues e o Expressionismo**. Travessia- Revista de Literatura Brasileira N. 28- UFSC- Florianópolis, 10 semestre de 1994; pp. 89-103.

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015.

HATTNHER, Álvaro Luiz. (2023). **Adaptação, tradução: o que há em um nome?**. Tradterm, 44, 11-20. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v44p11-20> Acesso em: 14 abr. 2025.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed - Florianópolis: UFSC, 2013.

JOHNSON, Randal. **Literatura e Cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo**. São Paulo, T. A. Queiroz, 1982.

MAGALDI, Sábato. Introdução. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo Nelson Rodrigues**: Box. vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

MANDELBAUM, David. **A primeira censura de Nelson Rodrigues**. Artigo internet. Disponível em <https://offlattes.com/archives/16416>. Acesso em: 26 mar. 2025.

MELO, Bruno Santos. **Protagonismo constelar em guerra civil**: história, linguagem e multiplicidade nas HQ's da Marvel. 2024. 218 f. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2024. Disponível em: <https://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/5025>. Acesso em: 20 set. 2025.

MOYA, Alvaro de. **História da História em Quadrinhos**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Makron Books. São Paulo, 1995.

_____. **Reinventando os quadrinhos**. Makron Books. São Paulo, 2006.

_____. **Desenhando os quadrinhos**. Makron Books. São Paulo, 2008.

OLIVEIRA, Débora Almeida de. O teatro de Nelson Rodrigues em HQ: a quadrinização de vestido de noiva. **Darandina Revisteletrônica**, Juiz de Fora, v. 10, n. 2, p. 1-14, 2019. DOI: 10.34019/1983-8379.2017. v. 10.28123. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/darandina/article/view/28123>. Acesso em: 3 abr. 2025.

O BEIJO. Direção de Flávio Tambellini. Serrador Companhia Cinematográfica Flávio Tambellini Produções Cinematográficas. Brasil. Columbia Pictures. 1964.

O BEIJO no Asfalto. Direção de Bruno Barreto. Brasil. Produção: Luís Carlos Barreto. 1981.

O BEIJO no Asfalto. Direção de Murilo Benício. Brasil. Produção: Murilo Benício Marcello Ludwig Maia. 2018.

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

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2023.

RODRIGUES, Nelson. **O Beijo no Asfalto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. **O óbvio ululante**: primeiras confissões. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

_____. **O reacionário**: memórias e confissões / Nelson Rodrigues. - 2. ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. **Teatro completo de Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

_____; BRANCO, Arnaldo; GÓES, Gabriel. **O Beijo no Asfalto (HQ)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. Milton Park: Routledge, 2016.

SEGER, Linda. **A arte da adaptação**: como transformar fatos e ficção em filme. São Paulo: Bossa Nova, 2007.

SOUZA, Marcos Francisco Pedrosa Sá Freire de. Nelson Rodrigues: Os escritos do cronista e seu diálogo com os grandes nomes da literatura. **GARRAFA**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 60-68, maio-ago. 2004. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/20069/11659>. Acesso em: 4 abr. 2025.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade a intertextualidade.in: CORSEUIL, Analise Reich. Ilha do Desterro: Film beyond boudaries. Florianópolis: Editora UFSC, n°51, Jul/Dec 2006.

_____. **A literatura através do cinema**: Realismo, magia e teoria da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

THOMAZ, Daniel de. **Nelson Rodrigues adaptador e adaptado**: a vida como “deveria ser”, do conto à tela. /Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2015. Referências bibliográficas: f. 101-106.

WHELEHAN, Imelda. **Adaptations**: The contemporary dilemmas. In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (ed.). Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text. New York: Routledge, 1999. p. 1-17.

_____. **'A doggy fairy tale'**: The film metamorphoses of The Hundred and One Dalmatians. In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (ed.). Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text. New York: Routledge, 1999. p. 214-225.

VERGUEIRO, Waldomiro. RAMOS, Paulo. (org.). **Quadrinhos na Educação**: da rejeição à prática São Paulo: Editora Contexto, 2009.

ZENI, Lielson. **Literatura em Quadrinhos**. In: VERGUEIRO, Waldomiro. RAMOS, Paulo. (org.). Quadrinhos na Educação: da rejeição à prática São Paulo: Editora Contexto, 2009 p.127-158.