

LEONARDO VINICIUS MACEDO PEREIRA

**AI DE TI, YORICK BROWN:
A PARÓDIA DO DRAMA SHAKESPEARIANO COMO
EVOLUÇÃO DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL
2015

**Ficha catalográfica preparada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Câmpus Viçosa**

T

P434a
2015
Pereira, Leonardo Vinícius Macedo, 1981-
 Ai de ti, Yorick Brown : a paródia do drama shakespeariano
 como evolução das histórias em quadrinhos / Leonardo Vinícius
 Macedo Pereira. – Viçosa, MG, 2015.
 viii, 124f. : il. (algumas color.) ; 29 cm.

Inclui anexos.

Orientador: Sirlei Santos Dudalski.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f.105-115.

1. Literatura comparada. 2. Literatura - Adaptação.
3. Histórias em quadrinhos. 4. Paródia. 5. Shakespeare,
William, 1564-1616 . I. Universidade Federal de Viçosa.
Departamento de Letras. Programa de Pós-graduação em Letras.
II. Título.

CDD 22. ed. 809

LEONARDO VINICIUS MACEDO PEREIRA

**AI DE TI, YORICK BROWN:
A PARÓDIA DO DRAMA SHAKESPEARIANO COMO
EVOLUÇÃO DAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 13 de março de 2015.

Fulvio Torres Flores

Nilson Aduino Guimarães da Silva

Sirlei Santos Dudalski
(orientadora)

Para Moacy, Jack e Stan, operários de maravilhas.

Some people will say, “Why read a comic book? It stifles the imagination. If you read a novel you imagine what people are like. If you read a comic, it’s showing you.” The only answer I can give is, “You can read a Shakespeare play, but does that mean you wouldn’t want to see it on the stage?” - Stan Lee, em entrevista para o Denver Post, maio de 2013

AGRADECIMENTOS

À Sirlei, pela boa vontade demonstrada desde o literal primeiro minuto, pela dedicação materna na orientação, por fazer jus à lendária fama de exigente, pela sinceridade tanto do elogio quanto da bronca, pelos livros emprestados às dezenas, pelos e-mails respondidos prontamente e também pelos que continham links preciosos, pelas boas conversas e risadas junto ao Reginaldo e à Nina, pelas pizzas e tapiocas para compensar o inacreditável ângulo ascendente da rua e, acima de tudo, pela amizade.

Aos professores Nilson Aduato e Fulvio Torres Flores, por aceitarem o convite de participar da banca, pela disponibilidade e interesse de lidar com o assunto em questão e principalmente pelo fato de terem lido, em adição ao já extenso trabalho, mais de 1500 páginas de quadrinhos no processo. O mesmo agradecimento se estende aos professores Gerson Roani e Adélcio de Sousa, por participarem como suplentes da defesa.

Aos professores do mestrado – Ângelo de Assis, Elisa Lopes, Joelma Siqueira e Luiz Carlos, além dos supracitados Gerson, Nilson e Sirlei – importantes cada um a seu modo pelo direcionamento do que veio a se tornar este trabalho graças às suas lições.

Ao Pai e à Mãe, pelo incentivo, pelos esforços desmedidos, pelo orgulho, pelo exemplo, pela compreensão, pelo acolhimento, por toda a ajuda, pelos “preocupa não, a gente dá um jeito”, pelos parabéns, pelo consolo, pela presteza, pela reza, pelos “vai dormir, pelo amor de Deus, são quatro e meia da manhã” e pelo arroz com alegria e panquecas.

À Lu e ao Betto, por serem os melhores irmãos que um sujeito pode querer - independente do fato de que são casados um com o outro - pelas conversas, por colocarem pilha, pelo apoio nos momentos que nem vale a pena lembrar e pelas gargalhadas naqueles que são inesquecíveis, pelos lanches, pelo encorajamento, pelas piadas internas, pelas caronas e pelos potrinhos.

À Bia, pelo amor, pela preocupação, pelo porto seguro, pelo carinho, pelas crises de riso, por ser o adulto responsável da dupla, pelo seu sorriso, por conhecer seu gado, pela inspiração, pelo Rafa, por ter ido embora e ter voltado, por ter resistido e superado, por acreditar, por aquela sua cara de descrença geralmente seguida de uma gargalhada minha, por nunca deixar de me surpreender, pela tranquilidade, pelo seu potencial inacreditável, pelos “homessa!”, pela ametista, pelos dois ramos da sua família e por ouvir estrelas.

À Cláudia, a antítese de todas as histórias de sogras, por me presentear com um livro – entre tantos, frutos de uma mudança que nem houve – que calhou de mudar todo o direcionamento dado a este trabalho, fazendo com que se tornasse efetivamente possível. Ah, e pela Bia também, claro.

À Márcia, pela amizade inoxidável e inexorável, pela torcida, por *Firefly*, por ser toda ouvidos, pelos “e você esperava algo diferente?”, por ser incansável quando se trata de ajudar, pelo otimismo, pela prontidão, por sempre ter razão até mesmo quando não tem, pela tansice e pelo tráfico de livros, quadrinhos e outros materiais oriundos das áreas mais favorecidas do país, mesmo às custas dos inevitáveis “como vocês não têm isso aí?”.

Ao mestre Waldomiro Vergueiro, por um de seus artigos que me caiu em mãos de uma forma inesperada e que acabou tornando-o um dos principais culpados por eu voltar à vida acadêmica, acusação que rendeu uma bela risada ao próprio quando o conheci pessoalmente um par de anos depois.

Aos colegas do mestrado pelos momentos preciosos, longas discussões, boas gargalhadas, demorados cafés, curiosas histórias de bastidores, brindes internos, trocadilhos hilários e por relevarem apresentações de quinze minutos que duravam uma hora e quarenta.

À Adriana, por ser a eficiência em pessoa, o coração do programa de mestrado e por sua inacreditável capacidade de resolver qualquer problema, nem que para isso seja preciso se passar pela mãe dos outros ao telefone para solucionar um entrave burocrático.

Ao Tom e à Janis, pelo companheirismo dos horários mais improváveis, por serem um par de obras de arte ambulantes e ronronantes e também por provarem a noção de que vale muito mais investir em ração e areia do que em terapia.

Aos meus bons amigos, que sabem o uso parcimonioso que eu faço dessa palavra, tão raros e preciosos quanto um *First Folio*.

A todos aqueles a figurar nos créditos das histórias que ajudaram a mostrar o meio fascinante que os quadrinhos podem ser.

Ao Bardo, por sua obra que irá nos interessar e intrigar por mais numerosos séculos.

E a Deus, que está vendo e permitindo.

O resto é silêncio.

SUMÁRIO

RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUÇÃO – Literatura, quadrinhos e entrementes	1
CAPÍTULO 1 – Shakespeare, Hamlet e seu legado	11
1.1 O Bardo por trás das histórias	12
1.2 - Camadas de textos	19
1.3 - Príncipe da Dinamarca, herdeiro da humanidade	24
CAPÍTULO 2 – Shakespeare em quadrinhos e através dos quadrinhos	31
2.1 – Argumentista e coadjuvante de luxo	32
2.2 – O pioneirismo do Japão	35
2.3 - Shakespeare, personagem de gibi	38
CAPÍTULO 3 – A Era Marvel: narrativas e temáticas literárias nos gibis	45
3.1 O nascimento e apogeu do meio	46
3.2 A sedução do inocente	49
3.3 Nasce um universo	53
3.4: Os quadrinhos após a Marvel	59
3.5 Nos bastidores, também estava o Bardo	65
CAPÍTULO 4 – Y: O Último Homem versus Hamlet	73
4.1: O último homem da Terra	74
4.2 - Y: o Último Hamlet?	84
CONCLUSÃO – Literatura, quadrinhos e horizontes	96
REFERÊNCIAS	105
ANEXOS	116

RESUMO

PEREIRA, Leonardo Vinícius Macedo, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, março de 2015. **Ai de ti, Yorick Brown: a paródia do drama shakespeariano como evolução das histórias em quadrinhos.** Orientadora: Sirlei Santos Dudalski.

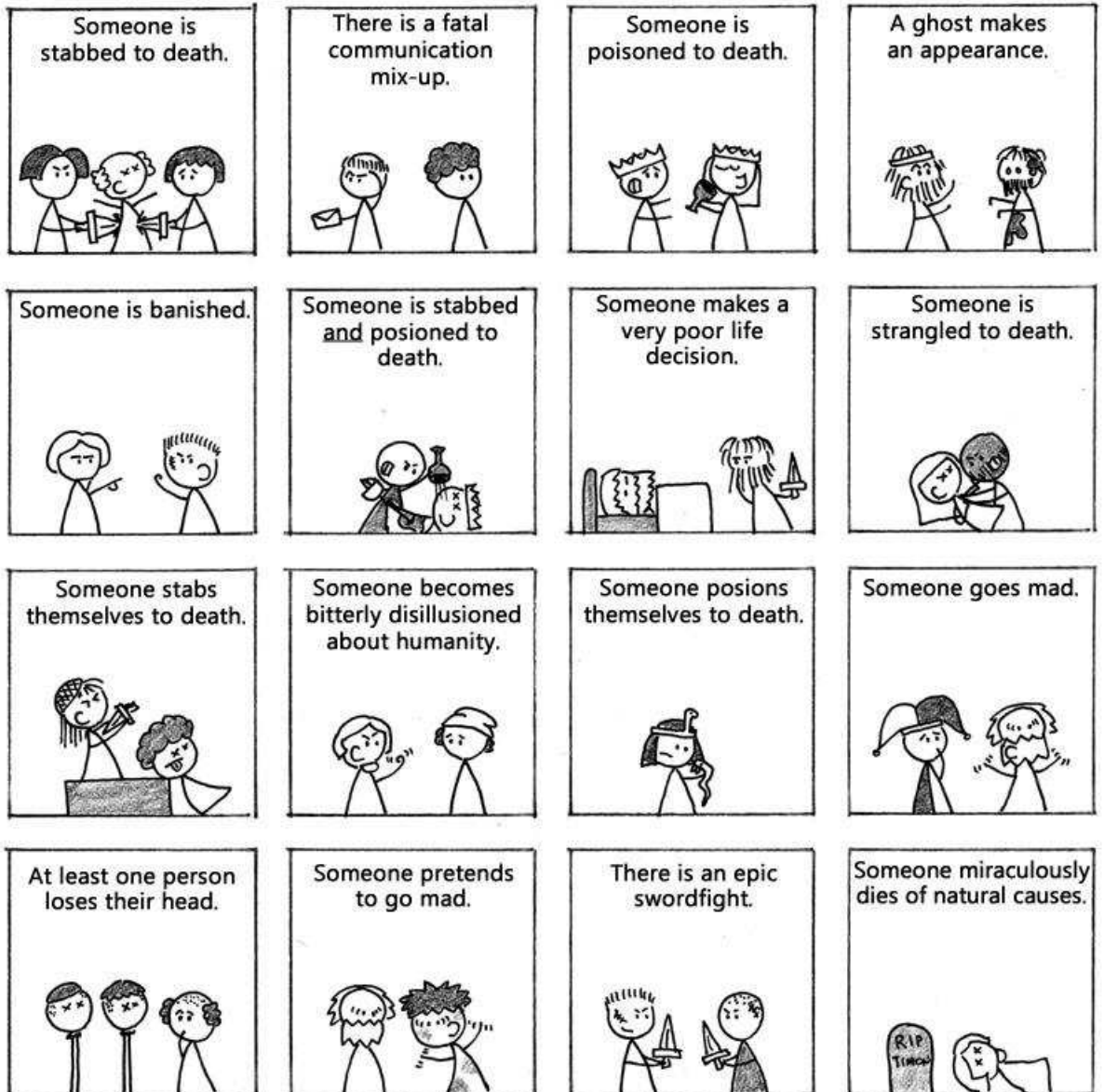
O impacto das peças do dramaturgo William Shakespeare na cultura mundial pode ser sentido pelas recorrentes revisitações à elas, seja na forma de adaptações das mesmas para diversos meios ou em obras que as referenciem ou retrabalhem de alguma forma. O mesmo pode ser dito das histórias em quadrinhos, que desde a infância do gênero se utilizou dos enredos de Shakespeare em transposições ilustradas e também na forma de citações e menções à sua obra e figura. Entretanto, o meio dos quadrinhos acabaria por se beneficiar de outra forma dessa relação com a literatura, quando na década de 1960 – após um período de perseguição aos gibis por seu suposto papel no desvirtuamento da juventude – a editora estadunidense Marvel Comics passa a publicar revistas com temáticas fortemente influenciadas pelas obras de Shakespeare, alterando definitivamente o mercado de quadrinhos e seu status dentro da comunicação de massa. Esse tipo de adaptação paródica da literatura, notadamente direcionada à obra de Shakespeare e conforme as noções de autores como Gerárd Genette, Linda Hutcheon, Julie Sanders e Marjorie Garber, pode ser percebida ainda nos dias de hoje, de forma ainda mais amadurecida e inovadora, em obras como *Y: O Último Homem*, de Brian K. Vaughan e Pia Guerra, entre outras referências da cultura de massa guarda uma relação temática e narrativa com diversos clássicos da literatura – principalmente o *Hamlet* de Shakespeare. Dada essa simbiose entre os meios, a análise das histórias em quadrinhos se configura como uma opção válida e repleta de possibilidades na pesquisa acadêmica no campo da literatura.

ABSTRACT

PEREIRA, Leonardo Vinícius Macedo, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, March, 2015. **Alas, poor Yorick Brown: the Shakespearean drama parody as evolution of the comic book genre.** Adviser: Sirlei Santos Dudalski.

The impact of William Shakespeare's plays on global culture can be noticed by their recurring revisitations, like in their adaptation for many media or in works that mention or rework them in some form. The same could be said about the comic book media, because since the early days of the genre Shakespeare's plots were used in illustrated transpositions and in quotes and references to his work and persona. However, the comic book media would benefit in other ways from this relationship with literature, because in the 1960s – after a period of persecution of comics books for their supposedly role in the bad behavior of the youth – the American publisher Marvel Comics begins to produce comics with the strong influence of Shakespearean themes, forever changing its market and status in the mass media. This kind of parodic adaptation of the literature, mostly with Shakespeare's works and in accordance with the writings by authors like Gérard Genette, Linda Hutcheon, Julie Sanders e Marjorie Garber, can still be noticed nowadays, in more matured and innovative ways, in titles like *Y: The Last Man*, by Brian K. Vaughan and Pia Guerra, that among other media references shares a thematic and narrative relation with many literature classics – mainly with Shakespeare's *Hamlet*. Because of this symbiosis among the media, the analysis of comic books can be a valid and full of possibilities option of scholar research in the literature field.

SHAKESPEAREAN TRAGEDY BINGO



©2015 Mya Gosling

www.goodticklebrain.com

INTRODUÇÃO LITERATURA, QUADRINHOS E ENTREMENTES

I have known many adults who have treasured throughout their lives some of the books they read as children. I have never come across any adult or adolescent who had outgrown comic-book reading who would ever dream of keeping any of these 'books' for any sentimental or other reason¹ - Fredric Wertham, *Seduction of the Innocent*, 1954, p. 89

Quando se pesquisa o tratamento acadêmico das histórias em quadrinhos, não é difícil encontrar menções a Fredric Wertham (1895-1981). O psicólogo alemão radicado nos Estados Unidos deixou sua marca na história do meio por ser um dos símbolos da perseguição sofrida pelos quadrinhos naquele país durante os anos 1940/1950, contemporânea da histeria anticomunista exponenciada pelo senador Joseph McCarthy (1909-1957). Após o final da Segunda Guerra Mundial e com o início da Guerra Fria, a “Ameaça Vermelha” voltava a ser motivo de preocupação naquele país a exemplo do que acontecera após a Revolução Russa de 1917, mas agora na forma de supostos espões e simpatizantes comunistas agindo em solo americano. McCarthy aproveitou-se desse sentimento para ganhar notoriedade no cenário político ao revelar que possuía uma listagem desses indivíduos, promovendo uma caça às bruxas:

Much more important was the effect of the great fear on American citizens themselves. Their lives were devastated for four years, and even after the acute phase passed, in 1954-5, there was a long aftermath of uncertainty, anxiety and occasional oppression. Journalists, diplomats, authors, actors (HUAC² particularly enjoyed investigating Hollywood, for it thus generated a unique amount of publicity), trades-unionists, scientists, scholars were called before Congressional committees and forced to testify against themselves. (...) A sort of panic spread through American life. Suspect individuals were blacklisted – that is, diligent private groups denounced them as unfit for employment, at any rate in the jobs they were trained for – and then sacked³. (BROGAN, 1990, p. 620)

¹ “Eu conheci muitos adultos que mantêm como tesouro durante suas vidas alguns dos livros que eles leram enquanto crianças. Eu nunca encontrei qualquer adulto ou adolescente que deixou de ler quadrinhos que sequer sonhou em manter qualquer um desses “livros” por razões sentimentais ou qualquer outra.” – tradução nossa.

² House Un-American Activities Committee – Comitê de Atividades Anti-Americanas, em tradução livre.

³ “Muito mais importante foi o efeito do grande medo nos próprios cidadãos americanos. Suas vidas foram devastadas por quatro anos e, mesmo após a fase aguda, em 1954-5 havia um grande resquício de incerteza, ansiedade e opressão ocasional. Jornalistas, diplomatas, autores, atores (o Comitê de Atividades Anti-Americanas particularmente apreciava investigar Hollywood pois isso gerava uma quantidade única de publicidade), integrantes dos *trade-unions*, cientistas e estudiosos foram chamados perante os comitês do Congresso e forçados a testemunhar contra eles mesmos. [...] Um tipo de pânico se propagou pela vida americana. Indivíduos suspeitos foram colocados na lista negra – isto é, grupos

Ao mesmo tempo, acontecia um processo semelhante em relação à delinquência juvenil desde os meados da década de 1940, focada principalmente em uma das mídias mais populares daquele tempo, as histórias em quadrinhos. Após uma primeira tentativa de regularização do mercado em 1948 – época em que Wertham começou a fazer suas críticas – através da criação de uma associação das editoras, a tensão sobre o assunto culminaria em subcomissões do Senado americano sobre conteúdo das revistas e na criação por parte das próprias editoras do Comics Code Authority, que limitaria o tipo de histórias a figurar nos quadrinhos a partir de então.

Através de seus estudos sobre a delinquência juvenil, que dariam origem em 1954 ao livro *Seduction of the Innocent*⁴, Wertham apontaria os “quadrinhos de crime” (uma definição vasta do autor, que não abrangeria somente as histórias policiais mas também as revistas de terror e super-heróis) como um dos principais responsáveis sobre o que considerava desvios comportamentais dos adolescentes naquele tempo, da tendência à violência até a influência na orientação sexual dos leitores. Ao contrário de McCarthy, Wertham estava genuinamente preocupado com o bem-estar desse público, vide seu histórico de trabalho clínico comunitário direcionado para os jovens, mas o conteúdo e a maneira de colocar em prática suas ideias e intenções foram bastante equivocados, com consequências que seriam reproduzidas em diversos pontos do globo nos anos que se seguiriam.

The controversy over comic books was neither a subset of the Red Scare nor a direct parallel to it, however. McCarthyism, a movement out the heartland to purge the country of modes of thinking associated with the Northeastern intelligentsia and the New Deal, was a form of anti-elitism as well as anti-Communism. The sentiment against comics was the near opposite, despite the New York origin of its target; it was a kind of anti-anti-elitism, a campaign by protectors of rarefied ideals of literacy, sophistication, and virtue to rein in the practitioners of a wild, homegrown form of vernacular American expression⁵. (HADJU, 2008. p. 210)

privados diligentes os denunciaram como impróprios de serem empregados de qualquer forma nos trabalhos para os quais foram treinados para – e então dispensados” – tradução nossa.

⁴ “A Sedução do Inocente”, em tradução literal.

⁵ “A controvérsia sobre quadrinhos não era nem derivada da Ameaça Vermelha nem diretamente paralela a ela, entretanto. O Macartismo, uma movimento do interior para eliminar do país os modos de pensar associados com a *intelligentsia* do Nordeste e o *New Deal*, era uma forma de antielitismo bem como de anticomunismo. O sentimento contra os quadrinhos era praticamente o oposto, apesar da origem nova-iorquina de seu alvo; era uma espécie de antielitismo, uma campanha de protetores de ideais rareados de alfabetização, sofisticação e virtude para frear os praticantes de uma selvagem e caseira forma de expressão do vernáculo americano” – tradução nossa.

Em diversos momentos de seu livro mais conhecido, Wertham executa esse mesmo tipo de contraposição de literatura versus quadrinhos apontado por David Hadju, enumerando as qualidades e benefícios do primeiro meio em detrimento do caráter rasteiro, desprovido de conteúdo e alienante do segundo. O dramaturgo inglês William Shakespeare (1564-1616), por sinal, é um dos nomes mais citados pelo psicólogo nessas comparações.

Wertham não foi o primeiro a levantar a bandeira contra os quadrinhos, tendo antecessores como Gershon Legman, que em 1949 dedicaria um capítulo do seu livro *Love and Death*⁶ para tratar da ameaça dos quadrinhos a seus jovens leitores. Mesmo no Brasil, conforme lembra Gonçalo Junior (2004, p. 79), já em 1939, o padre carioca Arlindo Vieira escrevia artigos em jornais católicos denunciando o perigo dos gibis para crianças e adolescentes. Entretanto, por conta da repercussão de seu livro e da gravidade dos resultados obtidos por suas pesquisas – hoje reconhecidos como imprecisões, exageros e distorções - Wertham acabou se tornando uma espécie de símbolo do tratamento dado aos quadrinhos no momento imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial, colaborando para difundir uma imagem do meio dos quadrinhos como sendo um tipo prejudicial de literatura popular⁷, desprovido de qualidades para seus leitores.

Felizmente, tanto a própria mídia dos quadrinhos quanto os estudos direcionados a ela acabaram por comprovar que essa noção é uma falácia. Desde as primeiras defesas das tirinhas de jornal feitas por Gilbert Seldes (1893-1970), às quais dedicou um capítulo de seu livro de 1924 *The Seven Lively Arts*⁸, passando pelas análises do meio feitas por Umberto Eco nos anos 1960 – tendo seu paralelo no Brasil através dos estudos pioneiros de Moacyr Cirne (1943-2014) e Álvaro de Moya nos anos 1970 – e chegando até os trabalhos consagrados de Scott McCloud (1960) e Will Eisner (1917-2005) nos anos 1980, os quadrinhos, suas características e sua evolução foram aos poucos se tornando temas mais comuns de pesquisa. Eisner tem um papel especial dentro desse processo, visto que além de décadas dedicadas à produção dos quadrinhos – entre outros, é pai do

⁶ Amor e Morte”, em tradução literal.

⁷ O termo “literatura popular” aqui é usado em concordância com o verbete da *Encyclopædia Britannica* (2015), que o classifica como “os escritos destinados à massa e que encontram aprovação em grandes audiências. Pode ser diferenciada da literatura artística por ser feita primariamente para entreter. [...] A fronteira entre literatura artística e popular é nublada, com muito tráfego entre as duas categorias de acordo com a preferência corrente do público e a avaliação crítica posterior” (tradução nossa).

⁸ “As Sete Artes Vivazes”, em tradução literal.

consagrado personagem Spirit e também ajudou a popularizar o formato de história fechada denominado *graphic novel* – também terminou por cunhar o termo *arte sequencial* para denominar a estética “universalmente empregada” nos quadrinhos:

Por motivos que têm muito a ver com o uso e a temática, a Arte Sequencial tem sido geralmente ignorada como forma digna de discussão acadêmica. Embora cada um dos seus elementos mais importantes, tais como design, o desenho, o cartum e a criação escrita, tenham merecido consideração acadêmica isoladamente, esta combinação única tem recebido um espaço bem pequeno (se é que tem recebido algum) no currículo literário e artístico. Creio que tanto o profissional como o crítico são responsáveis por isso. Sem dúvida, a preocupação pedagógica séria ofereceria um clima melhor para a produção do conteúdo temático mais digno e para a expansão do gênero como um todo. Mas, a menos que os quadrinhos se ocupem de temas de maior importância, como podem esperar por um exame intelectual sério? Não basta que o trabalho artístico seja de boa qualidade. (EISNER, 1999, p. 5)

Desde a publicação original do *Quadrinhos e Arte Sequencial* de Eisner em 1985, de onde o trecho acima foi retirado, os gibis foram galgando cada vez mais seu espaço na academia, embora ainda sejam considerados por alguns de forma preconceituosa como “terreno metodologicamente fraco” (SANTOS; VERGUEIRO, 2010, p. 183). Essas possibilidades de pesquisa têm a ver justamente com um ponto citado por Eisner: o conteúdo temático das histórias em quadrinhos. Da mesma forma que o cinema evoluiu dos curtas-metragens mudos e cômicos e da dicotomia do bem contra o mal dos *serials* de aventura para as possibilidades mostradas por diretores como Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa e Stanley Kubrick em seus filmes, também os quadrinhos se mostraram uma mídia capaz de conter histórias diferenciadas por meio de escritores e artistas dispostos a ousar e subverter as convenções do meio. Hoje temos quadrinhos figurando em meio a romances consagrados nas listas dos melhores livros já publicados, ganhando honrarias da imprensa como o Pulitzer e também gerando premiações próprias para seu mercado (uma das maiores, mais do que merecidamente, é chamada de *Eisner*), ganhando adaptações de cinema, televisão e teatro e ainda sendo relevantes, enquanto mídia centenária, dentro dos meios de comunicação de massa.

O presente trabalho é focado justamente no aspecto do conteúdo temático das histórias em quadrinhos, mais precisamente em demonstrar a importância da intersecção dos clássicos da literatura nesse processo. Pode parecer absurdamente fácil apontar a convergência dos meios, visto que tanto literatura e quadrinhos são meios impressos e

que se utilizam das palavras para gerar sua narrativa, no caso dos gibis em parceria com imagens. Adicione a essa tentativa de resposta o fato de que a literatura serviu como fonte de argumento para os quadrinhos – a exemplo do que aconteceu com o cinema - desde os primórdios do meio, na forma das transposições de obras consagradas para o formato da arte sequencial, em versões ilustradas de histórias conhecidas que serviam tanto para atrair os leitores dos livros quanto para tentar emprestar aos gibis certo requinte literário. Entretanto, a herança dos clássicos para os quadrinhos como são praticados hoje em dia – desde a década de 1960 – se deu de uma forma bem menos óbvia e muito mais específica do que a simples adaptação ilustrada. Novamente, tudo tem a ver com temáticas e a forma de se lidar com elas, como será demonstrando pelos variados níveis de interseção entre a peça *Hamlet, o Príncipe da Dinamarca* (1601), de Shakespeare e a série em quadrinhos *Y: O Último Homem* (2002), de Brian K. Vaughan e Pia Guerra.

Este trabalho, pelos próprios limites de extensão e dada a intensa produção de quadrinhos nos últimos 50 anos, de forma alguma pretende se apresentar como uma linha evolutiva completa das relações entre literatura e gibis. Objetiva, sim, propor um ponto de partida no qual a simbiose entre os dois meios se tornou mais notável a ponto de marcar definitivamente a arte sequencial e influenciar os caminhos da mesma a partir de então. A análise de uma obra contemporânea em quadrinhos na qual pode ser detectada a mesma aproximação com a literatura, mas em um grau e com possibilidades ainda maiores do que as praticadas nos anos 1960 em termos de diálogos com outros textos e tratamento de temas, serve para demonstrar que essa tendência ainda pode ser sentida nas obras tidas como diferenciadas pelo público e crítica nos dias de hoje.

Uma das particularidades das histórias em quadrinhos em contraponto à literatura com a qual serão comparadas é a presença do elemento visual trabalhando junto ao texto. A presença das ilustrações, na verdade, é o motivo pelo qual o meio sempre foi relacionado às crianças, visto que muitas eram atraídas às revistas por elas antes mesmo de serem alfabetizadas. Em um tempo no qual as crianças mais novas cada vez mais conhecem os personagens das histórias por meio dos desenhos animados e filmes, essa noção ainda se faz presente. O mesmo é válido para alguns ilustradores notáveis dos quadrinhos direcionados a leitores adolescentes e adultos, de Alex Ross (1970) a Milo Manara (1945), cujo traço e estilo acabam por atrair um público fiel, a exemplo do que acontece com alguns escritores. Para os fins deste estudo, visto que pretendemos analisar temáticas de

ambos os meios e a relação entre elas, o enfoque primordial será dado ao texto; entretanto, como não podemos dissociar a narratividade dos quadrinhos de sua parte visual, referências a ela serão feitas em alguns momentos, como poderá ser visto na análise de *Y: O Último Homem*.

O leitor vai perceber também que todos os capítulos desta obra tem como epígrafe passagens de *Seduction of the Innocent*, fato motivado por um par de razões. Em primeiro lugar, por se tratar de uma obra muito mais citada do que efetivamente lida e discutida; muito se fala do impacto das teorias de Wertham nos quadrinhos, conforme é afirmado no começo desta introdução, mas efetivamente pouco se vai além da repetição (geralmente reproduzindo menções de terceiros) das noções mais conhecidas do livro, como a questão da sexualidade dos super-heróis ou as imagens subliminares contidas nos desenhos das “revistas de crime”. Um dos fatores para este cenário pode estar ligado justamente à escassez de cópias disponíveis do livro, que desde sua primeira edição contou com tiragens pequenas, tornando-se hoje em dia um valorizado “item de colecionador” para interessados e chegando até a alcançar algumas centenas de dólares em sites de leilões. Mesmo nos tempos da internet, visto que não existem *e-books* oficiais da obra, não é uma tarefa fácil encontrar uma cópia completa da mesma em versão digitalizada. Para os pesquisadores brasileiros, pesa ainda o fato de a obra nunca ter sido traduzida para o português – as ideias de Wertham foram reproduzidas aqui de maneira resumida em exemplares da revista *Seleções do Reader's Digest* ainda nos anos 1950, por si só também um material difícil de ser encontrado nos dias de hoje.

O outro motivo para as citações é por ser interessante observar como algumas das proposições feitas por Wertham em 1954 acabam sendo antíteses de várias das teorias apresentadas nesta obra, principalmente quando contrastadas com o que os quadrinhos viriam a se tornar na década posterior à publicação do livro. Mesmo antes da revolução promovida pela Marvel, as citações demonstram que a postura de Wertham para com os quadrinhos, embora travestidas de rigor científico e reiterada análise, representava um notável preconceito para o meio – vale mencionar o fato de que o psicólogo, por exemplo, chegou a declarar nas comissões do Senado Americano a respeito dos quadrinhos que o ditador alemão Adolf Hitler era um “amador” perto do estrago que os gibis promoviam na juventude (QUARLES, 2012). Por mais que a maioria dos trechos soe absurdo aos olhos de nossos contemporâneos, vale ressaltar que vários deles foram tomados como

verdades absolutas pelo público e imprensa, que confiaram na palavra de um renomado pesquisador da época e cujos resultados para o mercado de quadrinhos se fizeram sentir por décadas. Cada um dos trechos de *Seduction of the Innocent* reproduzidos aqui tem a ver diretamente com o assunto do capítulo no qual ele está contido; por isso, convido o leitor a refletir sobre cada um deles na leitura da parte em questão deste trabalho.

Tomemos por exemplo a citação de Wertham que abre esta introdução, que trata do suposto fato de que os adultos poderiam até manter como recordação os livros de sua infância, mas não os quadrinhos que liam no mesmo período. Mesmo no período antes da perseguição aos gibis, os quadrinhos eram lidos por diversos públicos, não sendo exclusivos de crianças. Em tempos atuais, a faixa etária dos leitores de quadrinhos nos Estados Unidos é de cerca de 25 anos (STANDBERRY, 2012), muitos deles leitores desde a infância e que justamente cresceram com os personagens das revistas que ainda são consumidores. Inclusive, uma parte significativa do mercado tem a ver com reedições de histórias antigas, compiladas em edições de capa mole (*trade paperback*), edições de capa dura (*hardcover*) e também edições de luxo que compilam dezenas de histórias, às vezes até reunindo todas as edições de uma mesma equipe criativa à frente do título, os chamados *omnibus*. As crianças acabam sendo atraídas para os quadrinhos por outros meios, como as adaptações das histórias para desenhos animados, filmes e videogames, justamente as mídias eletrônicas com as quais os quadrinhos competem por atenção há décadas nessa faixa etária. Assim, a proposição de Wertham não é precisa nem como retrato de seu tempo e nem como previsão das transformações sofridas pelo mercado nos tempos que se seguiram.

O primeiro capítulo desta dissertação tem o objetivo de ressaltar algumas características presentes na obra de Shakespeare que serão utilizadas para delinear as relações entre clássicos da literatura e os quadrinhos, principalmente no que diz respeito aos temas e personagens. Usando como exemplo inicial o cinema, perceberemos como as contribuições do autor para a literatura e o teatro não ficaram restritas a esses meios, aflorando nas demais vertentes artísticas. Dado o volume e a variedade das obras do autor, bem como os limites de extensão deste trabalho, o foco dessa análise será direcionado à peça *Hamlet*, uma das mais conhecidas do dramaturgo. A escolha da peça se dá tanto pela popularidade da mesma – sendo praticamente um sinônimo de Shakespeare para boa parte do público em geral, junto a *Romeu e Julieta* (1595) – quanto

pelas possibilidades que a fortuna crítica a respeito da peça permite, no que diz respeito à análise de seu conteúdo.

Para que nos seja possível entender essa simbiose diferenciada entre quadrinhos e literatura, o primeiro capítulo também conta com o direcionamento do referencial teórico a ser aplicado neste trabalho. Além de uma breve linha evolutiva do estudo das modalidades de relação entre textos distintos, os objetivos do trabalho nos levam a adotar os preceitos teóricos defendidos pela autora canadense Linda Hutcheon. Além de contar com um corpo de trabalho que evoluiu da desmitificação do conceito de paródia até um abrangente tratado do que pode ser considerado (ou não) adaptação, em termos tanto de produto cultural como de processo, a razão da escolha de Hutcheon como guia teórico tem a ver também com seus escritos sobre o pós-modernismo.

O segundo capítulo pretende ser uma ligação inicial entre os trabalhos de Shakespeare e o meio dos quadrinhos, ao mostrar como o autor foi referenciado, aludido e adaptado nos primeiros tempos do meio, antes que a intenção por trás dessa relação adquirisse um peso maior no que diz respeito à inovação da proposta narrativa da arte sequencial. Além das adaptações que pretendiam simplesmente a transposição da peça para as páginas ou então das menções ao dramaturgo e sua obra, temos também exemplos de como os trabalhos de Shakespeare foram usados até mesmo na forma costumeira de prosa dentro de publicações de quadrinhos para tentar render certo valor ao meio. Ao mesmo tempo, vislumbramos usos mais contemporâneos para o autor e suas peças dentro dos quadrinhos, já a partir da década de 1990, quando Shakespeare chega até mesmo a figurar como personagem coadjuvante em alguns títulos que flertam com sua obra. Em paralelo, são discutidas as diferenças entre a aproximação dos quadrinhos com o autor no que diz respeito à obras ocidentais e orientais, sendo bem mais precoce na arte sequencial japonesa.

O terceiro capítulo objetiva compreender, através da análise da cronologia dos quadrinhos estadunidenses – e, por consequência, do tipo de quadrinhos praticado em todo o ocidente – o cenário de fundo que levou Shakespeare a ser mais do que um fornecedor de enredos prontos ou mesmo um nome a ser citado para tentar agregar valor a um meio tido como menor dentro dos meios de comunicação de massa. Veremos como a história do meio tem a ver com a própria evolução da imprensa, os momentos de glória alcançados pelo nascente gênero dos super-heróis, a crescente perseguição sofrida pela mídia na esteira

da Segunda Guerra Mundial, sua fase de decadência e o eventual sopro de vitalidade oferecido pelo advento da editora Marvel Comics. Através dos trabalhos de Stan Lee, Jack Kirby e seus contemporâneos, o meio alcançaria novos patamares e possibilidades de se contar histórias para públicos diversos, através de uma aproximação com os clássicos da literatura – mais precisamente, Shakespeare – que não a reprodução de suas peças na arte sequencial, mas através da atualização de seus temas e soluções para um meio que se encontrava desacreditado. Os frutos desse trabalho são colhidos pelas diversas modalidades da cultura de massa até os dias de hoje – lembrando que nosso uso aqui de “cultura de massa” não carrega o tom geralmente pejorativo que acompanha a expressão, mas sim para indicar seu caráter popular, comercial e destinado a um mercado de massa (STRINATI, 2004, p. 10).

No quarto capítulo temos a análise de uma obra contemporânea que segue a linha evolutiva da relação entre alta literatura e quadrinhos, passando por diversas esferas culturais - *Y: O Último Homem*. Contando com recorrentes flertes com Shakespeare e muitos outros autores e textos em prol de uma história complexa, a obra é um retrato das possibilidades que os quadrinhos apresentam desde que começaram a dialogar de forma temática com a literatura, em um processo de imitação paródica que levou a uma nova identidade para o meio, tornando-o cada vez mais atraente e promissor para as pesquisas acadêmicas.

Partamos então para o elo inicial na sequência de eventos que permitirá aos quadrinhos alcançarem sua forma atual, cada vez mais afastada daquilo que Wertham apregoava para o meio: William Shakespeare.

“Super Shakespeare”, Mathew McFarren, óleo sobre tela, 2012



CAPÍTULO 1
SHAKESPEARE, HAMLET E SEU LEGADO

What the comic books of "classics" and "famous authors" do shows our disregard for literature or for children or for both. In the comic books which go to millions of children, these mutilations are advertised with such phrases as "Told in the Modern Manner," "No longer is it necessary to wade through hundreds of pages of text... preserve all the excitement and interest... if it's thrills you want, then you'll find them aplenty... Ask your parents if they think you should read Shakespeare..." *Macbeth* is offered to your child "Stream lined for Action," "...a dark tragedy of jealousy, intrigue and violence adapted for easy and enjoyable reading. Packed with action from start to finish..." Shakespeare and the child are corrupted at the same time⁹. – Fredric Wertham, *Seduction of the Innocent*, 1954, p. 143

1.1 O Bardo por trás das histórias

Em mais uma de suas combativas acusações aos quadrinhos, Wertham questiona o tratamento dado a Shakespeare quando transposto para as histórias em quadrinhos. Enquanto ao mesmo tempo defende o caráter canônico da obra do autor inglês, dizendo-o tão vítima de corrupção quanto as crianças daquela geração, o psicólogo alemão denota sua repulsa para com as adaptações nos quadrinhos das peças de Shakespeare e a maneira como são divulgadas. Embora seja outro claro exemplo dos exageros e generalizações cometidos por Wertham em seu livro mais famoso, a citação acima serve para ilustrar o papel de Shakespeare dentro da cultura e literatura mundial e as constantes revisitações feitas à sua obra por diversas mídias, incluídos aqui os quadrinhos.

Na introdução de *Reading Shakespeare Historically*¹⁰ (1996, p. 3), a autora Lisa Jardine justifica os caminhos de seu continuado trabalho a respeito das obras do dramaturgo com base em suas próprias experiências como professora. Um desses fatores, segundo ela, foi sua mudança acadêmica de Cambridge, na qual os alunos tinham mais familiaridade com a obra do autor, para Londres, onde seus discentes afirmavam conhecer apenas as peças que lhes eram exigidas durante o curso, como *Hamlet*, *Rei Lear* e *Otelo*. Além disso, frequentemente ela se encontrava indagada por seus novos alunos: qual a razão de se

⁹ "O que os quadrinhos de 'clássicos' e de 'autores famosos' fazem demonstra nosso desrespeito para a literatura ou para com as crianças ou para com ambos. Nos quadrinhos que chegam a milhares de crianças, estas mutilações são propagandeadas com frases como "contado da maneira moderna", "não é mais necessário enfrentar centenas de páginas de texto... preserve todo a excitação e interesse... se é emoção que você quer, então vai encontrá-la à vontade... pergunte a seus pais se eles acham que você deve ler Shakespeare...". *Macbeth* é oferecida ao seu filho "otimizado para ação", "...uma tragédia sombria de inveja, intriga e violência adaptada para uma leitura fácil e agradável. Repleta de ação do início ao fim...". Shakespeare e a criança são corrompidas ao mesmo tempo" – tradução nossa.

¹⁰ "Lendo Shakespeare Historicamente", em tradução literal.

estudar Shakespeare? Esta pergunta, para a qual Jardine defende que a presença continuada dos textos de Shakespeare na cultura britânica deixou sedimentos que podem ser percebidos no dia a dia (JARDINE, 1996, p. 3), acaba tendo um leque de abrangência maior do que apenas o país de origem do autor – em 1896, com o tipo de devoção excessiva à obra do autor no que hoje é chamado de bardolatria, Machado de Assis afirmava em uma crônica de jornal que “um dia, quando já não houver império britânico nem república norte-americana, haverá Shakespeare; quando se não falar inglês, falar-se-á Shakespeare” (ASSIS, 2008).

Essa abrangência é demonstrada em uma cena particularmente interessante no início de *Jornada nas Estrelas VI – A Terra Desconhecida* (1991), o último filme da franquia a ter como elenco os atores originais da clássica série televisiva de ficção científica dos anos 1960. A tripulação da nave espacial Enterprise promove um encontro de paz com os alienígenas da raça guerreira klingon, numa tentativa de resolver as históricas hostilidades entre este povo e a Federação dos Planetas Unidos, da qual a Terra faz parte. Tentando quebrar o clima de tensão instalado no local, o chanceler klingon propõe um brinde ao futuro, que chama de “a terra desconhecida”. Quando o vulcano Spock comenta o fato da expressão ser uma citação a *Hamlet*, especificamente da primeira cena do terceiro ato, o chanceler afirma que “você nunca experimentou Shakespeare até lê-lo no idioma klingon original”.

Apesar de soar como uma piada, nos comentários disponibilizados no DVD do filme o diretor Nicholas Meyer disse que tirou a ideia para a cena das tentativas do partido nazista da Alemanha pré-Segunda Guerra Mundial de se apropriar da figura de Shakespeare e suas obras, elencando-as como “legitimamente” alemãs. Mesmo remetendo a esse lamentável período da história da humanidade, a comparação serve ao seu propósito de demonstrar que existe algo no texto shakespeariano que é reconhecível e familiar aos seus leitores independente de sua origem – ou mesmo do cenário nos quais Shakespeare lhes é apresentado. Isso obviamente não passa despercebido aos estudiosos, pois a cada dia a fortuna crítica sobre o autor inglês ganha novas facetas em todo o globo, com novos questionamentos e aspectos de sua obra se transformando em estudos direcionados a realidades e meios diversos. Quase 400 anos após sua morte, Shakespeare aparenta ter deixado um impacto cultural na forma de seus textos e nas constantes adaptações dos mesmos que parece ainda muito distante de ser esgotado.

Ben Crystal (2008, p. 14) comenta sobre o fascínio que a ideia de apenas uma pessoa ter concebido uma obra como a de Shakespeare provoca, gerando de teorias da conspiração sobre sua identidade até mesmo razões sobrenaturais sobre seu talento, a exemplo do que acontece com o cantor e guitarrista de blues Robert Johnson. Ambos são “vítimas” da mesma tentativa de se explicar um autor do qual praticamente nada se conhece através de sua obra consagrada. Mas, segundo o próprio Crystal, “it doesn’t matter who Shakespeare might have been, because who he was isn’t as important as to us as *when* he was and *what* he did¹¹” (CRYSTAL, 2008, p. 14, grifos do próprio autor). Isso é particularmente válido para o presente trabalho, no qual a carga histórica da figura de Shakespeare, já tão bem documentada em outras fontes, é preterida a favor de um direcionamento ao estudo de sua obra, o que nos levará ao ponto principal deste estudo.

Marjorie Garber, em sua obra *Shakespeare and the Modern Culture*¹² (2008, p. xiii), afirma que a razão para as obras de Shakespeare permanecerem significativas através dos tempos se deve ao texto do autor sempre soar atual, por tratar de temas que continuam relevantes em cada tempo que são lidos, publicados, produzidos e discutidos. Isso acabaria por se configurar em uma influência das obras e personagens do dramaturgo na literatura e sociedade posterior a ele, um legado que perduraria através dos tempos. Não é de se estranhar, portanto, que os personagens e situações dos textos de Shakespeare sejam constantemente revisitados de diversas maneiras, como por exemplo em adaptações.

Em seu *Uma Teoria da Adaptação* (2011), Linda Hutcheon abre sua exposição sobre o tema com uma descrição da prática, enquanto comenta sobre como o ato de adaptar é geralmente malvisto tanto pela academia quanto pela crítica, que tendem a julgar a adaptação como inferior à obra da qual é derivada:

Todos esses adaptadores contam histórias a seu modo. Eles utilizam as mesmas ferramentas que os contadores de histórias sempre utilizaram, ou seja, eles tornam as ideias concretas ou reais, fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além, fazem analogias, criticam ou mostram seu respeito, e assim por diante. As histórias que contam, entretanto, são tomadas de outros lugares, e não inteiramente inventadas. Tal como as paródias, as adaptações tem uma relação

¹¹ “Não importa quem Shakespeare tenha sido, porque quem ele é não é tão importante para nós quanto *quando* ele esteve e *o que* ele fez” – tradução nossa.

¹² “Shakespeare e a Cultura Moderna”, em tradução literal.

declarada e definitiva com os textos anteriores, geralmente chamados de “fontes”; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação. A valorização (pós-) romântica da criação original e do gênio criativo é claramente uma das fontes de depreciação de adaptadores e de adaptações. No entanto, essa versão negativa é, na realidade, um acréscimo tardio ao velho e jovial hábito da cultura ocidental de emprestar e roubar – ou, mais precisamente, de partilhar – diversas histórias (2011, p. 24).

O cenário descrito por Hutcheon nos leva a duas questões. Primeiro, a dicotomia entre a obra “original” (a necessidade das aspas se revelará em breve) e sua contraparte adaptada; em segundo lugar, a intenção de se adaptar. Sobre este último ponto se aprofunda Julie Sanders (2006, p. 18), ao mesmo tempo que nos fornece uma primeira relação entre Shakespeare e suas adaptações:

Adaptation is frequently involved in offering commentary on a source text. This is achieved most often by offering a revised point of view from the “original”, adding hypothetical motivation, or voicing the silenced and marginalized. Yet adaptation can also constitute a simpler attempt to make texts ‘relevant’ or easily comprehensible to new audiences and readerships via the process of proximation and updating. This can be seen as an artistic drive in many adaptations of so-called ‘classic’ novels or drama for television and cinema. Shakespeare has been a particular focus, a beneficiary even, of these “proximations” and updatings¹³.

Entretanto, Sanders (2006, p. 46) também situa Shakespeare na primeira questão apontada, a relação entre uma obra e sua adaptação:

The ongoing adaptation of central figures of Western culture such as Shakespeare raises all kinds of question about originality, authority and intellectual property rights. Some authors are accused of seeking to authenticate their own work by attaching the Shakespearean aura and reputation to their own writing. Such writers are assumed to have a celebratory or honorific approach to their source. Others are seen to be more iconoclastic in intention, rewriting or ‘talking back’ to Shakespeare as an embodiment of the conservative politics, imperialism and patriarchalism of a previous age. Whatever the ideological stance(s) of his adaptors, one inescapable fact is that

¹³ “A adaptação frequentemente envolve oferecer comentário em um texto fonte. Isso é alcançado mais comumente ao se oferecer um ponto de vista revisado do ‘original’, adicionando motivações hipotéticas’ ou dando voz para os silenciados ou marginalizados. Ainda assim adaptação pode constituir uma simples tentativa de fazer textos ‘relevantes’ ou mais compreensíveis para novas audiências e leitores pelo processo de aproximação e atualização. Isso pode ser visto como uma motivação artística em muitas adaptações nos chamados romances ‘clássicos’ ou nos dramas para televisão e cinema. Shakespeare tem sido um foco particular, um beneficiário até, dessas ‘aproximações’ e atualizações” – tradução nossa.

Shakespeare was himself an active adaptor and imitator, an appropriator of myth, fairy tale and folklore, as well as works of specific writers as varied as Ovid, Plutarch and Holinshed¹⁴.

Ou seja, de maneira semelhante à qual autores vêm se utilizando de Shakespeare para guiar, embasar, justificar ou margear seus trabalhos, o próprio escritor também derivou a sua obra de textos e histórias prévias. Isso de forma alguma vai de encontro à relevância anteriormente citada por Garber, mas acaba por colaborar com a noção de abrangência, bem como destaca uma das principais características do autor: o uso criativo de seus temas. Barbara Heliodora (2004, p. 147) exemplifica essa noção:

É muito comum ouvir-se a afirmação de que Shakespeare não criou enredos originais, e tudo, nesse tipo de discussão, depende do que quer se dizer com originalidade: *The Menaechimi*, de Plauto, mostra os conflitos que podem nascer da confusão entre gêmeos idênticos que não se conhecem, mas só em Shakespeare é que aparece a ideia da perda de identidade do indivíduo e da sua reconquista em função da desagregação e eventual reunião da família. Arthur Brooke, em seu poema *Romeus and Juliet*, talvez sob a influência da *Tragicomédia de Calisto e Melibea*, mais conhecida como *Celestina*, moraliza e condena sua Julieta à morte, porque ela não se casa com quem seus pais ordenam. Porém, só em Shakespeare a história adquire seu ritmo implacável e denuncia os males da guerra civil, fazendo seus amantes serem vitimados do ódio entre suas famílias. Em todas as suas fontes anteriores, Lear volta ao trono em um *happy ending* típico dos contos de fadas (duas filhas más e uma boa, como em *Cinderella*), mas só em Shakespeare o ato impensado do rei tem suas implacáveis consequências.

Da mesma maneira que o texto de Shakespeare fluiu de diversas fontes, a visão particular sobre os temas retratados em suas peças também frutificou-se em novos trabalhos. De obras que guardam mais semelhanças em termos de ambientação temporal com a peça do

¹⁴ “As continuadas adaptações de figuras centrais da cultura ocidental como Shakespeare levanta todo tipo de questões sobre originalidade, autoridade e direitos de propriedade intelectual. Alguns autores são acusados de procurar autenticar seu próprio trabalho ao anexar a aura e reputação shakespeariana à sua própria escrita. Assume-se que tais autores tenham uma aproximação celebrada ou honorífica para com sua fonte. Outros são vistos como iconoclastas em intenção, reescrevendo ou “discutindo” com Shakespeare como uma personificação de políticas conservadoras, imperialismo ou patriarcalismo de uma era prévia. Independente da(s) postura(s) ideológica(s) de seus adaptadores, um fato inescapável é que o próprio Shakespeare era um ativo adaptador e imitador, um apropriador de mito, contos de fadas e folclore, bem como trabalhos de autores específicos tão variados quanto Ovídio, Plutarco e Holinshed” – tradução nossa

autor inglês até outras que se transportam para outro contexto histórico, as intervenções à obra de Shakespeare estão sempre presentes na cultura mundial.

Usando como exemplo o meio do cinema, temos casos como os filmes *A Megera Domada* (1967) e *Romeu e Julieta* (1968), ambos do diretor Franco Zeffirelli, que apesar de algumas diferenças preservam em boa parte o texto e a ambientação original das obras. As peças ganham novos ambientes em *Romeu+Julieta* (1996) de Baz Luhrmann, que conserva a forma dos diálogos originais da peça, mas os realoca em cenários e situações mais contemporâneos, ou mesmo nas adaptações televisivas inspiradas em *A Megera Domada – A Indomável* (1965), *O Machão* (1974) e *O Cravo e a Rosa* (2000), que têm em comum o fato de serem ambientadas no Brasil nas primeiras décadas do século XX.

Além de introduzir um dado notável sobre o número de representações cinematográficas e televisivas das peças de Shakespeare, Robert Hapgood (1986, p. 275) ainda acrescenta uma razão pela qual as obras do autor tendem a ganhar novas leituras nesses formatos:

As this historical sketch illustrates, many of the Shakespeare's plays have a proven adaptability for film and television. Shakespeare of all dramatists has had by far the largest number of his plays filmed; the same is even more true of television. His prestige as the pre-eminent dramatist is one reason for this. Another, more basic reason is the colorfulness and complexity of his characters, despite the few roles he gives to women. Most important, his plots read like scripts for motion pictures and television, with their continuous action, free changes of scene, rhythmic cutting from one plot-line to another, strong situations, and satisfying climaxes. In some ways, indeed, the camera seems even better suited to his purposes than was the thrust stage of his own time. The Elizabethan public stage was remarkable for allowing both intimate effects (as the soliloquies) and large crowd scenes, often in sharp juxtaposition. Yet the camera (with its close-ups) can allow even greater intimacy while at the other extreme affording panoramic views, shot on location¹⁵.

¹⁵ “Como este rascunho histórico ilustra, muitas das peças de Shakespeare têm uma provada adaptabilidade para o cinema e a televisão. De todos os dramaturgos, Shakespeare tem de longe o maior número de suas peças transformadas em filme; o mesmo é verdadeiro para a televisão. Seu prestígio como dramaturgo preeminente é uma razão para isto. Outra, mais básica, é a cor e a complexidade de seus personagens, apesar dos poucos papéis que dá para mulheres. Mais importante, seus enredos são lidos como roteiros para cinema e televisão, com sua ação continuada, mudanças livres de cenas, cortes ritmados de uma trama para outra, situações fortes e clímax satisfatórios. De algumas formas, realmente, a câmera parece melhor destinada aos seus propósitos do que no teatro impulsivo de seu tempo. O palco público elisabetano era notável por permitir tanto efeitos íntimos (como os solilóquios) e grandes cenas de multidão, muitas vezes em perfeita justaposição. Ainda assim, a câmera (com seus closes) pode permitir ainda maior intimidade enquanto no outro extremo permite vistas panorâmicas feitas em locações” – tradução nossa.

Outra forma de adaptação no caso de Shakespeare são versões mais experimentais de seus trabalhos, envolvendo por exemplo a combinação de duas ou mais peças do autor em uma nova obra. Exemplos dessa prática são as peças *Boa Noite, Desdêmona (Bom Dia, Julieta)* (2001) de Ann-Marie MacDonald, que mescla *Romeu e Julieta* e *Otelo* em seu argumento, e *Milkshakespeare* (2010), de Júlio Zannota Vieira, que reutiliza várias personagens do autor inglês numa comédia sobre a verdadeira autoria de suas obras.

Entretanto, Shakespeare não necessariamente reaparece apenas nos livros, peças, filmes e televisão, visto que outros meios também podem se apoiar no legado do Bardo. Tomemos por exemplo os jogos eletrônicos: uma mídia muito mais recente do que as supracitadas, popularizada a partir do final dos anos 1970 e cujo avanço na tecnologia permitiu que proporcionasse novas experiências de interatividade e narratividade, com tramas que se prolongam até por centenas de horas. Por conta desse desenvolvimento do meio, que evoluiu das formas geométricas simples que podiam ser movimentadas na tela até gráficos cada vez mais realistas embasados por enredos complexos, não é surpresa alguma que eventuais citações aos trabalhos de Shakespeare possam ser encontradas – variando desde um inimigo chamado Yorick que ao morrer deixa para trás seu crânio em *Castlevania: Symphony of the Night* (1997) até uma cena em *A Maldição da Ilha dos Macacos* (1997) na qual um personagem afirma que irá apresentar as obras completas de Shakespeare em uma peça de teatro de 45 minutos chamada *SPEARE!*. Esse mesmo nome é dado a um jogo educacional online feito para computadores pela University of Guelph (2007), que combina a estética dos jogos de naves espaciais com o texto de *Romeu e Julieta*, cujo roteiro deve ser recuperado na forma de fragmentos pelo jogador. Entretanto, as adaptações das peças para os videogames ainda são poucas; Steven Van Overbeke (2013) aponta as razões para isso, bem como imagina possibilidades para a mídia:

Relatively speaking, video games are still a young medium, in the sense that they have really only been around since the late 1970's. It stands to reason then, the reason that there are so few games based on Shakespeare's works is because no one has given video games a chance to tell Shakespeare's plays. Today's critics and artists don't even see how video games can be used to tell the stories of Shakespeare's plays. Many do not even see video games as story telling vehicles. Yet, what many fail to realize is that this is how a lot of kids are connecting with each other today. Video games have become the new movies, novels, and music. Video games are an emerging art form that are being used to tell stories. Which is why they are perfect for Shakespeare and his plays. I ask you this: Can you imagine what it would be like to play a video game

based on *Macbeth*, *Romeo and Juliet*, or how about *A Midsummer Nights Dream*? I would welcome the chance to be able to do that. I can just see myself picking a side during Shakespeare's *Richard III* and his War of the Roses. How about playing through *A Winter's Tale* or *As You Like It*? Playwrights and theatre people are always looking for new ways to interact with audiences. Perhaps, with the new consoles just getting ready to come out, now would be the perfect time for Shakespeare to get digitally interactive with his audience¹⁶.

Um outro meio merece sua carga de atenção no que diz respeito à sua relação com as obras de Shakespeare. Há muito mais tempo em circulação do que os videogames – na verdade tão antigas quanto o cinema, visto que ambos remetem ao final do século XIX - as histórias em quadrinhos, quando avaliadas rapidamente, poderiam se encontrar em uma situação semelhante aos jogos eletrônicos, equilibrando algumas citações com um número reduzido de adaptações. A proposta do presente trabalho é justamente levar o leitor a reavaliar este cenário, através da exposição dos motivos que demonstram que a relação entre as obras de Shakespeare e o meio dos quadrinhos foi fundamental para a maturidade deste último.

1.2 - Camadas de textos

Para se compreender a natureza da relação de Shakespeare com os quadrinhos – bem como a evolução da mesma – é necessária uma reflexão sobre os possíveis graus de interação entre duas obras, a começar pela chamada intertextualidade. O termo foi cunhado por Julia Kristeva em um ensaio de 1966 denominado “Word, Dialogue and Novel¹⁷”, no qual apresentava e discutia as ideias do pesquisador russo Mikhail Bakhtin

¹⁶ “Relativamente falando, videogames ainda são um meio jovem, no sentido de que eles realmente só existem desde o final dos anos 1970. Pode-se entender então que a razão de existirem tão poucos jogos baseados nas obras de Shakespeare é que ninguém deu a chance dos videogames contarem as peças de Shakespeare. Críticos e artistas de hoje nem ao menos veem como videogames podem ser usados para contar as histórias das peças de Shakespeare. Muitos nem ao mesmo veem videogames como veículos de contar histórias. Ainda assim, muitos falham em perceber que é assim que muitas crianças estão se conectando umas às outras hoje em dia. Videogames se tornaram os novos filmes, romances e música. Videogames são uma forma de arte emergente que está sendo usada para contar histórias. O que é perfeito para Shakespeare e suas peças. Eu pergunto a você: consegue imaginar o que seria jogar um videogame baseado em *Macbeth*, *Romeu e Julieta* ou então *Sonho de Uma Noite de Verão*? Eu aproveitaria a chance de fazer isso. Eu posso me ver escolhendo um lado no *Ricardo III* de Shakespeare e sua Guerra das Rosas. Que tal jogar *Um Conto de Inverno* ou *Como Gostais*? Dramaturgos e as pessoas do teatro estão sempre procurando por novas maneiras para interagir com o público. Talvez, com os novos consoles chegando, agora seria o momento exato para Shakespeare interagir digitalmente com seu público” – tradução nossa.

¹⁷ “A Palavra, o Diálogo e o Romance”, em tradução literal.

sobre a análise estrutural da narrativa. Segundo Kristeva (1986, p. 35), Bakhtin foi o primeiro nesse campo a compreender que a estrutura literária não existe por si só, mas é gerada em relação à outra estrutura, em uma interseção de “superfícies textuais” que levam em consideração não apenas o escritor como também o leitor e o contexto cultural contemporâneo e passado da obra. A autora diz que através dessas proposições Bakhtin chegou à noção de que “[...] any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of the intersubjectivity, and poetic language is read as at least double¹⁸” (KRISTEVA, 1986, p. 37). O conceito foi sendo aprimorado posteriormente através de novas proposições dentro da semiótica, como nos trabalhos de Michael Riffaterre e Roland Barthes:

O supremo valor do trabalho de Michael Riffaterre é que reconhece o facto de só um leitor (ou, falando de uma maneira mais geral, um decodificador) pode activar o intertexto[...]. Riffaterre, como Roland Barthes [...], define a intertextualidade como uma modalidade da percepção de um ato de descodificação de textos à luz de outros textos. Para Barthes, no entanto, o leitor é livre para associar os textos mais ou menos ao acaso, limitado apenas por sua idiosincrasia individual e a cultura pessoal. (HUTCHEON, 1989, p. 54)

Uma outra visão sobre a intertextualidade - mais restritiva do que a de Riffaterre, segundo seu autor - é dada por Gérard Genette em sua obra *Palimpsestos – A Literatura de Segunda Mão*, originalmente publicado em 1981. O próprio título escolhido já é uma alegoria para o que chama de transtextualidade, ou transcendência do texto:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos (GENETTE, 2010, p. 5)

Ele classifica a intertextualidade (2010, p. 12) como uma de cinco categorias possíveis de relações transtextuais, a saber: a paratextualidade (aparatos do texto, como títulos,

¹⁸ “Todo texto é construído como um mosaico de citações; qualquer texto é a absorção e transformação de outro. A noção de *intertextualidade* substitui a de intersubjetividade e a linguagem poética é lida como pelo menos dupla” – tradução nossa.

notas de rodapé, ilustrações etc.), metatextualidade (comentário/crítica de um texto), arquitextualidade (a “categoria” assumida pelo próprio texto, como romance ou tragédia) e também a hipertextualidade, que veremos mais detalhadamente em breve. A intertextualidade pode dividir-se em citação (na qual um texto declaradamente aparece em outro), plágio (uma aparição não declarada mas ainda literal) e a alusão, “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, no qual necessariamente uma de suas inflexões remete”. Já a hipertextualidade (GENETTE, 2010, p. 16) seria toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto) do qual “brota de uma forma que não é a do comentário”, ou seja, sofre uma transformação ou se configura em uma imitação. Genette (2010, p. 17) explica que o primeiro caso seria por exemplo a transposição da *Odisseia* de Homero para o *Ulisses* de James Joyce, a história sendo relativamente preservada mas levada para outro cenário – semelhante também às adaptações anteriormente citadas de alguns filmes baseados em Shakespeare. Já o segundo caso seria como a relação entre a *Odisseia* e a *Eneida* de Virgílio, histórias diferentes mas que se assemelham pela inspiração e pela imitação do estilo.

Embora Genette faça sua própria subdivisão dentro de cada categoria, trabalhos posteriores de outros autores dão novos enfoques nesses temas. Linda Hutcheon (2011, p. 30) define em linhas gerais o que considera adaptação: uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis (a adaptação enquanto produto formal), um ato criativo e interpretativo de apropriação e recuperação (a adaptação como processo) ou um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada (a adaptação enquanto seu processo de recepção). Percebe-se que a primeira categoria de classificação é bastante semelhante entre Genette e Hutcheon, naquilo que é geralmente mais “reconhecido” como adaptação. Já aquilo que Genette considera como “imitação” ganha desdobramentos dentro dos outros conceitos de adaptação da autora, que se estende em questões como fidelidade, intenção, modos de engajamento, recepção e conteúdo para exemplificar sua visão sobre as relações entre textos. Hutcheon também trabalha no sentido de definir o que não poderia ser considerado adaptação:

Em resposta a essa questão, a definição de adaptação como revisitação anunciada, extensiva e deliberada de uma obra de arte em particular, de fato consegue estabelecer alguns limites: rápidas alusões intertextuais a outras obras ou regravações de fragmentos musicais não seriam adaptações. As paródias, por outro lado, seriam

adaptações, e a paródia, de fato, é uma subdivisão irônica da adaptação, quer envolva mudança de mídia ou não. Afinal, nem toda adaptação é necessariamente uma recodificação, conforme visto. (HUTCHEON, 2011, p. 225).

A autora nos introduz aqui ao conceito de paródia, um termo geralmente relacionado com a imitação satírica, mas que Hutcheon também considera um termo mais complexo; para ela, a paródia seria uma repetição que inclua diferença de uma obra, bem como uma imitação com distanciamento crítico, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo (HUTCHEON, 1989, p. 54). A pesquisadora retira a noção de paródia do lugar comum de que se refere única e exclusivamente à versão de escárnio para um texto pré-existente:

Há de ter-se já tornado claro de aquilo que aqui designo por paródia não é apenas aquela imitação ridicularizadora mencionada nas definições dos dicionários populares. O desafio a essa limitação do seu sentido original, tal como é sugerido (como veremos), pela etimologia e história do termo, é uma das lições da arte moderna a que há que atender em qualquer tentativa de elaborar uma teoria da paródia que se lhe adegue. [...] Com efeito, o que é notável na paródia moderna é o seu âmbito intencional do irônico e jocoso ao desdenhoso ridicularizador. A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do termo parodiado. (HUTCHEON, 1989, p. 16)

No quesito à etimologia do termo, Hutcheon (1989, p. 47) mais uma vez expõe evidências para essa face não óbvia da paródia; segundo ela, *parodia* é um substantivo grego que quer dizer “contracanto”, sendo advindo de *odos* (canto) e *para* (oposto, contrário a). Assim, geralmente essa definição serve para justificar o “contraste entre textos”, ou seja, a zombaria de um por parte do outro. O que Hutcheon ressalta é que *para* também significa “ao longo de”, que ao invés de significar oposição tem mais a ver com concordância:

Nada existe em *parodia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou *burla*, do burlesco. [...] Está implícita uma distância crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia pode ser tanto apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vai-vém” intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Foster, entre cumplicidade e distância (HUTCHEON, 1989, p. 48)

Para situar de forma mais evidente esse uso não limitado da paródia, é necessário apresentá-lo no contexto em que é mais detectável: o pós-modernismo. Longe de ser apenas um sinônimo de contemporâneo, Hutcheon o classifica como “uma atividade cultural que pode ser detectada na maioria das formas de arte e em muitas correntes de pensamento atuais, [...] fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político.” (1991, p. 20). Ou seja, o pós-modernismo seria mais a intenção dentro da atividade artística do que o momento da mesma; o motivo pelo qual uma obra seria alvo desse processo pode ter muito menos a ver com um ataque a um texto estabelecido e reconhecido em seu meio do que o uso criativo que pode ser feito dele.

Parody also contests our humanist assumptions about artistic originality and uniqueness and our capitalist notions of ownership and property. With parody – as with any form of reproduction – the notion of the original as rare, single and valuable (in aesthetic or commercial terms) is called into question. This does not mean that art has lost its meaning and purpose, but that it will inevitably have a new and different significance. In other words, parody works to foreground the *politics* of representation. Needless to say, this is not the accepted view of postmodernist parody. The prevailing interpretation is that postmodernism offers a value-free, decorative, de-historicized quotation of past forms and that this is a most apt mode for a culture like our own that is oversaturated with images. Instead, I would want to argue that postmodernism parody is a value-problematizing, de-naturalizing form of acknowledging the history (and through irony, the politics) of representation¹⁹. (HUTCHEON, 2002, p. 89)

Com base nesse referencial teórico sobre as modalidades de interação entre os textos, continuamos a analisar como as peças de Shakespeare têm dialogado com os quadrinhos ao longo da história do meio, bem como a crescente complexidade e natureza dessas interações e o resultado das mesmas para o meio da arte sequencial.

¹⁹ “A paródia também contesta nossas percepções humanistas sobre originalidade artística e singularidade e as nossas noções capitalistas de posse e propriedade. Com a paródia – assim como com toda de reprodução – a noção de original como raro, único e valioso (em termos estéticos ou comerciais) é colocada em questão. Isso não significa que a arte perdeu seu significado e razão, mas isso vai inevitavelmente ter uma nova e diferente significância. Em outras palavras, a paródia trabalha para evidenciar as *políticas* da representação. Desnecessário dizer, isso não é a visão aceita da paródia pós-modernista. A interpretação corrente é de que o pós-modernismo oferece citações sem valor, decorativas e sem historicidade a formas passadas e que este é o modo mais apto para uma cultura como a nossa que é saturada de imagens. Ao invés disso, eu gostaria de argumentar que a paródia pós-modernista é uma forma problematizadora de valor e desnaturalizante de se reconhecer a história (e, pela ironia, das políticas) da representação” – tradução nossa

1.3 - Príncipe da Dinamarca, herdeiro da humanidade

No primeiro tópico deste capítulo, o legado de Shakespeare foi definido como sendo uma combinação da abrangência e utilização de seus temas, da relevância duradoura dos mesmos, do ritmo de suas tramas e das subseqüentes releituras e revisitações de sua obra, com breves relances destas características sendo realçados dentro de sua obra. De modo a demonstrar esses preceitos para os propósitos deste trabalho, levando em conta a comparação a ser realizada com o meio das histórias em quadrinhos, torna-se imperativo o foco em uma peça do autor para que tais características sejam melhores observadas. Para tal, a escolhida é a tragédia *Hamlet, o Príncipe da Dinamarca*.

Se fosse necessário escolher uma única peça que melhor ilustrasse a profundidade e a abrangência da criação dramática shakespeariana, e, simultaneamente possibilitasse o maior número de leituras, a peça indubitavelmente seria *Hamlet*. [...] Primeira grande tragédia de Shakespeare, sucesso imediato de bilheteria, composta entre 1599 e 1601, e estreada no palco em 1603, a obra encontra o dramaturgo no ápice do seu gênio. Tendo transposto a etapa das peças históricas e comédias românticas, criadas na última década do século XVI, iniciara a fase das grandes tragédias e das comédias problemáticas (*problem plays*), cujo desfecho aparentemente feliz mais ironiza que disfarça a amargura da condição humana. Entre as tragédias, nenhuma resume mais claramente que *Hamlet* a dupla capacidade, própria do texto clássico, de remeter ao universal, e, ao mesmo tempo, manter-se compatível com diferentes visões de mundo, trazidas pelas revoluções culturais (OLIVEIRA, 2008, p. 13)

Para a mais extensa peça de Shakespeare também é direcionada grande parte da fortuna crítica do autor, geralmente tendo como pontos de destaque a complexidade e multiplicidade da trama. Entremeadas ao desenvolvimento do enredo, algumas metáforas e referências podem ser percebidas em uma análise mais detalhada; o pesquisador, diretor teatral e cineasta Fernando Kinas (2004, p. 17) chama a atenção para as dualidades e paralelismos do texto da peça, como o fato de Hamlet, Laertes e Fortinbrás serem filhos de pais assassinados em busca da vingança e o fato de Polônio afirmar ter representado Júlio César na juventude e acabar sendo assassinado à maneira deste; também podem ser notadas proximidades do enredo da peça com a história grega, com Hamlet assemelhando-se a Pirro e Prometeu. Marjorie Garber (2008, p. 208) também chama a atenção, neste assunto do tratamento do personagem-título, para a faceta psicológica da peça; ela cita Ernest Jones (1879-1958), que considera Shakespeare um psicanalista antes mesmo da existência da psicanálise, complementando a seguir essa relação:

In the course of the twentieth and twenty-first centuries, there have been at least three kinds of psychoanalytic readings associated with literature: a psychoanalysis of the author (Shakespeare symptoms), a psychoanalysis of the character (Hamlet's symptoms) and a psychoanalysis of the text (the symptoms exhibited by *Hamlet* the play, like the splitting of the characters into good father and bad father, or the linguistic symptoms like repetition, metaphor, or other figures of speech). In this last kind of reading, the play is like a dream, an imaginative work made of signs and symbols, available for interpretation. It is really only this last kind of work that escapes from "character criticism" in the old speculative style, and moves toward an understanding of the texts multiplicities, the way it can be read and performed at different times in different ways, each persuasive. The business of the literary critic is not diagnosis but interpretation²⁰ (GARBER, 2008, p. 209).

A peça e principalmente seu personagem acabaram também tornando-se sinônimos não só de Shakespeare, mas também da dramaturgia em si. Frequentemente, o exercício da atuação é representado de forma caricatural por alguém segurando um crânio humano diante do rosto ou mesmo recitando a famosa linha "ser ou não ser, eis a questão" (ato III, cena I²¹), quando não realizando os dois atos ao mesmo tempo – sendo que na peça tais ações acontecem em momentos distintos. Essa relação chegou até mesmo ao ponto de a empresa fabricante de blocos de montar Lego incluir em sua linha de bonecos uma figura denominada "Ator" que visualmente se assemelha a alguém caracterizado de Hamlet, incluindo uma gola elisabetana e um crânio para ser usado como acessório. Posteriormente, uma figura do próprio William Shakespeare, cujos acessórios são uma pena de escrever e uma folha de papel na qual se lê "to build or not to build²²", foi lançada pela mesma empresa.

Hamlet, a peça, suscita discussões já no que se refere à publicação de sua primeira edição impressa – ou, melhor dizendo, suas primeiras edições impressas: *in quarto* inicial (Q 1),

²⁰ "Durante os séculos XX e XXI, existiram pelo menos três tipos de leituras psicanalíticas associadas à literatura: a psicanálise do autor (sintomas de Shakespeare), a psicanálise do personagem (sintomas de Hamlet) e a psicanálise do texto (os sintomas exibidos por *Hamlet* a peça, como a divisão de personagens entre pai bom e pai ruim ou então os sintomas linguísticos como repetição, metáfora ou outras figuras de linguagem). Neste último tipo de leitura, a peça é como um sonho, uma obra imaginativa feita de sonhos e símbolos, disponível para interpretação. É realmente só neste último tipo de obra se foge da "crítica do personagem" no antigo estilo especulativo e se direciona ao entendimento da multiplicidade dos textos, a maneira que pode ser lida e representada em diferentes maneiras, cada uma persuasiva. O trabalho da crítica literária não é diagnóstico, mas interpretação." – tradução nossa

²¹ Todas as referências a *Hamlet* deste texto são retiradas da tradução de Millôr Fernandes, publicada na coleção *Os Grandes Dramaturgos* da Editora Peixoto Neto (2004).

²² "Construir ou não construir", em tradução literal, uma referência ao "to be or not to be" do solilóquio mais conhecido de *Hamlet*.

o segundo *in quarto* (Q 2) e a que foi incluída no *First Folio* (F 1). O nome das duas primeiras se refere à maneira na qual as folhas a serem impressas eram dobradas duas vezes, fazendo com que se tornassem quatro folhas menores. Ambos foram publicados enquanto Shakespeare ainda estava vivo, possivelmente em edições não autorizadas pelo autor. Já o *First Folio*, cujo nome deriva de apenas uma dobra da folha de impressão, foi publicado alguns anos após a morte do dramaturgo e reunia 36 de suas peças, incluindo a terceira versão conhecida de *Hamlet*. Além da editoração própria de cada versão, elas se diferem principalmente na extensão. O Q 1 é substancialmente menor, contando com pouco mais da metade das linhas presentes nas versões posteriores – somando-se ao fato de seus notáveis erros de editoração, isso fez com que a versão fosse conhecida como “*quarto ruim*”; já o Q 2 e F 1 aproximam-se na questão da extensão, embora sejam diferentes em aproximadamente duas centenas de linhas. As versões da peça adotadas hoje em dia geralmente são uma combinação entre o material do segundo *quarto* e a do *First Folio*.

Antes mesmo da questão das edições, a própria concepção e datação de *Hamlet* também é um bom exemplo da anteriormente citada aura de mistério que cerca a figura e as obras de Shakespeare, pela falta de informações precisas combinada às diversas teorias que dissertam sobre o pouco que foi preservado pela história. Supõe-se que a mesma tenha sido escrita entre 1599 e 1601, visto que os *in-quartos* datam respectivamente de 1603 e 1604; entretanto, uma versão mencionada em diversos relatos – conhecida hoje como *Ur-Hamlet* – dataria de pelo menos dez anos antes. A autoria deste texto anterior não é precisa, embora Kinas (2004, p. 12) afirme que seja lugar comum a ideia de ser um trabalho do dramaturgo Thomas Kyd, dadas algumas semelhanças de elementos do *Hamlet* mais conhecido com *A Tragédia Espanhola* (1592) do mesmo autor – essa relação entre os textos se intensifica dado que foram encontradas evidências de que Shakespeare teria adicionado passagens próprias em uma versão d’*A Tragédia Espanhola* publicada em 1602 (SCHUESSLER, 2013).

Independente da autoria de *Ur-Hamlet*, a fonte primária para a tragédia de Shakespeare é bem anterior a ela, conforme lembra Solange Ribeiro de Oliveira (2008, p. 15):

Para emoldurar o majestoso edifício de *Hamlet*, como, de resto, virtualmente toda sua obra dramática, Shakespeare não julgou necessário criar um novo enredo. Reescreveu uma velha lenda, uma saga mencionada pela primeira vez por Snæbjörn, poeta

islandês do século X. Em fins do século XII, em sua história da Dinamarca, redigida em latim, o historiador e poeta Saxo Grammaticus refere-se à lenda, já então provavelmente influenciada pela história clássica de Lucius Junius Brutus. Na versão escandinava, o personagem central, com o nome de Amleth, vive a tragédia que constituiria o cerne da peça shakespeariana. Como Hamlet, Amleth suspeita que seu pai tenha sido assassinado por um irmão, que o sucede no trono e desposa a rainha viúva. Privado do apoio paterno e da coroa, Amleth finge insanidade. Na *persona* aparentemente inócua de louco, espera mais facilmente apurar o crime do tio e a cumplicidade da mãe. A lenda escandinava já contém esboços de outros personagens integrantes do texto shakespeariano, como Ofélia, jovem cortejada pelo príncipe, e seu pai, Polônio, conselheiro do rei. A saga também menciona um plano frustrado de Cláudio, o irmão assassino. Para livrar-se do incômodo sobrinho (cuja loucura lhe parece suspeita), o padraсто/rei o envia para a Inglaterra, com um documento lacrado, que contém uma ordem secreta de morte contra o portador.

Uma versão da história de Amleth foi traduzida para o francês em 1570 por François de Belleforest em seu *Histoires Tragiques*²³. Seja qual a forma com que Shakespeare tenha tomado conhecimento da lenda de Amleth – Hilda Davis Ellison (1996, p. 67) nota que Belleforest só foi traduzido para o inglês em 1608, indicando a possibilidade do dramaturgo ter lido o texto de Saxo em uma tradução anterior para o latim – o ponto principal a ser apreendido deste exemplo é o tratamento dado à história pelo Bardo. Utilizando-se de um conceito já existente, Shakespeare reinventa a trama dando sua própria visão dos fatos, injetando ritmo, ação, questionamentos, humor, diálogos memoráveis e os característicos solilóquios pelos quais sua peça é conhecida. Essa estrutura diferenciada proporcionada por Shakespeare é que faz *Hamlet* destacar-se e sobreviver à prova do tempo; seu destaque vem justamente do tratamento particular de um enredo.

Unindo esse uso da trama com as demais características citadas por Hapgood (1986, p. 275) que facilitam a transposição das peças de Shakespeare para roteiros, *Hamlet* também tem sua cota de adaptações e releituras para as telas. Uma busca pelo nome da peça no site Internet Movie Database (IMDB), catálogo virtual que reúne produções cinematográficas e televisivas, retorna 137 obras que teriam sido adaptadas desse texto específico de Shakespeare na forma de filmes e séries. Esse recorte audiovisual das adaptações de *Hamlet* nos é útil para não apenas provar a força deste texto, mas também

²³ “Histórias trágicas”, em tradução literal.

sua versatilidade: a tragédia do príncipe da Dinamarca não fica restrita somente a seu cenário natal, sendo transportada com surpreendente eficiência para épocas e momentos diversos da história. Do Japão pós-segunda Guerra de *Homem Mau Dorme Bem* (1960) até a Nova York da virada do milênio de *Hamlet: Vingança e Tragédia* (2000), da Índia dos anos 1990 de *Haider* (2014) até o faroeste sertanejo e abrigado de *A Herança* (1971), o enredo do filho hesitante em vingar a morte do pai encontra terreno fértil em diversas situações.

Mesmo em termos puramente estéticos a peça acaba encontrando referências frequentes no cinema: Linda Hutcheon (1989, p. 40), cita por exemplo um aparecimento paródico de *Hamlet* com uma cena aparentemente sem qualquer relação com a obra de Shakespeare de um dos filmes da série *Guerra nas Estrelas*, mais precisamente *O Império Contra-Ataca*. O personagem Chewbacca, alienígena do qual a plateia não consegue entender a fala – ele se comunica através de rugidos e grunhidos – em determinado momento encontra o corpo despedaçado do companheiro robô C3PO; ao pegar a cabeça decapitada, Chewbacca emite uma série de bramidos, “mas os bramidos tem a sintaxe rítmica da fala de Hamlet: *Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio; a fellow of infinite jest, of excellent fancy*²⁴”.

Dessa maneira, outro feito relevante que deve ser atribuído a *Hamlet* é provavelmente ser a peça de Shakespeare que mais contribuiu para a cultura popular²⁵ com citações, que permeiam os demais meios de comunicação de massa em diferentes usos. Além da menção que provavelmente é a mais conhecida e associada à obra - o fragmento “Ser ou não ser, eis a questão” - diversas outras passagens da peça shakespeariana frequentemente são referenciadas nas mais diversas situações na literatura, música, cinema e outros.

A expressão “Há algo de podre no Estado da Dinamarca” (ato I, cena IV)”, é um lugar comum na cultura de massa para descrever uma situação que esconde algum fato ou acontecimento obscuro, frequentemente aparecendo em filmes, novelas e até em revistas em quadrinhos direcionadas a um público que possivelmente ainda nem tomou contato

²⁴ “Olá, pobre Yorick! Eu o conheci, Horácio. Um rapaz de infinita graça, de espantosa fantasia” (ato V, cena I)

²⁵ O termo “cultura popular” é usado aqui como sinônimo de “cultura de massa”. É importante esta menção visto que a expressão em língua portuguesa também costuma se referir à “cultura do povo”, ou seja, manifestações artísticas, crenças, folclore etc. Em inglês, essa diferenciação geralmente é feita como “popular culture” e “folk culture” (STRINATI, 2004, p. 8)

formal com a obra de Shakespeare. Usada de forma e sentido semelhantes está “Há mais coisas no céu e na terra [...] do que supõe a tua filosofia” (ato I, cena V), bem como o uso de “Boa noite, amado Príncipe” (ato V, cena II) em situações de luto ou morte iminente.

Já “Fragilidade, teu nome é mulher!” (ato I, cena II), além de comumente citada nos estudos sobre gênero em Shakespeare (LAGO; GOULART, 2010), acabou dando nome a um filme mudo da década de 1920 – *Thy Name Is Woman*, que trata de um soldado que tenta seduzir uma mulher para tentar encontrar seu marido criminoso e seu bando – e também à tradução brasileira de *Designing Woman* (1957), filme estrelado por Lauren Bacall e Gregory Peck, chamado aqui de *Teu Nome é Mulher*. Ainda sobre títulos de obras, entre os fragmentos de *Hamlet* que acabaram batizando livros de outros autores estão “O resto é silêncio” (ato V, cena II), que nomeiam os romances homônimos de Érico Veríssimo (2008) e Augusto Monterroso (2011). Outro título diretamente ligado à obra é *O Universo Numa Casca de Noz*, do físico e cosmólogo Stephen Hawking, derivado da citação “[...] eu poderia viver recluso numa casca de noz e me achar o rei do espaço infinito se não tivesse maus sonhos” (ato II, cena II).

Assim, além de conhecido por seu enredo, temáticas e adaptações, *Hamlet* também está arraigado na cultura geral por conta do uso de seus trechos em outros contextos. Isso acontece seja ao se fazer referência ao texto de Shakespeare – como nas obras cujos nomes são menções, a exemplo dos casos supracitados, que preservam alguma relação com o contexto das quais foram retiradas – como em citações que funcionariam simplesmente como “frases de efeito”, sem que o interlocutor necessariamente compreenda o contexto originário. Entender a complementação da relevância conceitual das obras de Shakespeare em si com o uso que os demais meios de comunicação de massa fazem dela é essencial para justificar a escolha desse autor – e, principalmente, de seu *Hamlet* – para demonstrar a simbiose entre a literatura e a arte sequencial.

Conforme mencionado anteriormente, a tradução para o português da peça de Shakespeare a ser utilizada no presente trabalho será a de Millôr Fernandes (1923-2012). A escolha se dá não apenas pelo fato de ter sido um autor teatral que contava com vasta experiência de tradução visando à montagem de peças (MARTINS, 1999, p. 298), mas também pela linguagem utilizada. Em uma análise das traduções de *Hamlet* feitas no Brasil, Márcia A. P. Martins (1999, p. 303) exemplifica porque essa versão em português se destaca:

After presenting some findings of the corpus analyzed, some further remarks can be made about possible contributions of the translators studied to new ways of translating in general and of translating Shakespeare in particular. The major contribution seems to be made by Millôr Fernandes, whose colloquial register and diction elicited approving reviews and commentaries in the late 1980s and early 1990s. It might be inferred that his colloquial prose does not merely reflect the informality of the 1980s and the shrinking gap between oral and written language. In fact, it is more likely to indicate a break with the tradition of overly “respectful”, elaborate, scholarly translations of Shakespeare drama²⁶.

A coloquialidade e a contemporaneidade da tradução de Millôr Fernandes vão ao encontro da proposta deste trabalho, dada a maior semelhança entre sua versão e forma na qual as passagens de *Hamlet* geralmente aparecem citadas em outras obras – o que é fundamental para uma análise da presença dos temas de Shakespeare na cultura moderna.

²⁶ “Após apresentar algumas descobertas sobre o corpus analisado, alguns considerações adicionais podem ser feitas sobre possíveis contribuições dos tradutores estudados para as novas formas de tradução em geral e de se traduzir Shakespeare em particular. A maior contribuição parece ter sido feita por Millôr Fernandes, cujo registro e dicção coloquiais obtiveram resenhas e comentários de aprovação no fim dos anos 1980 e começo dos anos 1990. Deve-se deduzir que sua prosa coloquial não apenas reflete a informalidade dos anos 1980 e a distância cada vez menor entre linguagem oral e escrita. De fato, parece mais indicar uma quebra com a tradição de traduções demasiadamente “respeitosas”, elaboradas e acadêmicas do drama shakespeariano” – tradução nossa.

EDIÇÃO MARAVILHOSA - 60

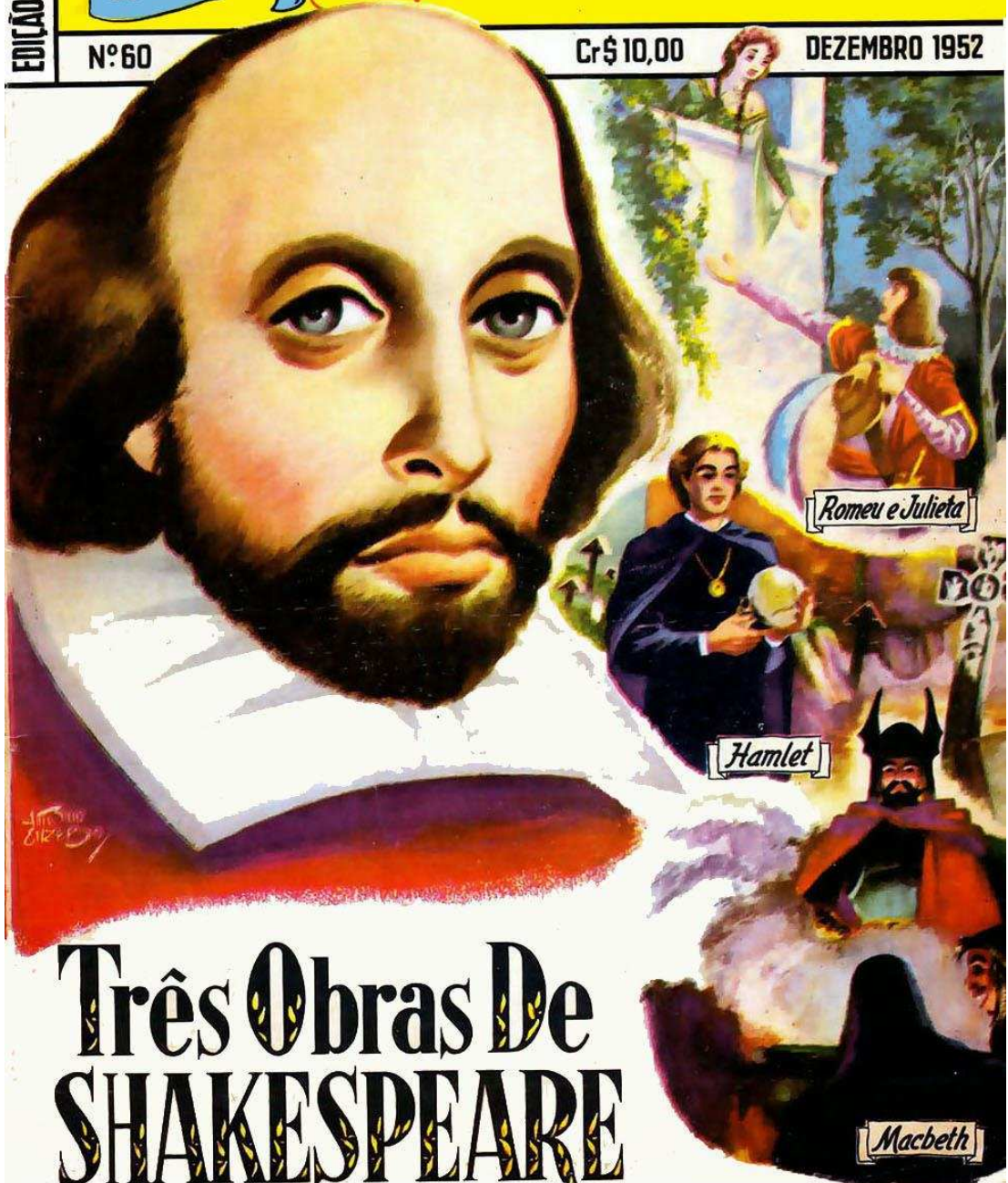
Edição
ESPECIAL

CLÁSSICOS
ILUSTRADOS
Maravilhosa

Nº 60

Cr\$ 10,00

DEZEMBRO 1952



**Três Obras De
SHAKESPEARE**

CAPÍTULO 2

SHAKESPEARE EM QUADRINHOS E ATRAVÉS DOS QUADRINHOS

In questioning hundreds of children I have found that comic-book reading and reading good books for pleasure are for all purposes opposites. Actually many children nowadays do not know what the word classic means; they think it means a "classics" comic book. For many children, the entire concept of book is concerned with comic books. I have yet to see a child who was influenced to read "classics" or "famous authors" in the original by reading them in comic-book versions. What happens instead is that the comic book version cuts the children off from this source of pleasure, entertainment and education. Typical is the case of the eleven-year-old boy of superior intelligence, from a good social and economic background, who exhibited the "classics" comic-book version of *Robinson Crusoe* with these words: "Why should I read the real book if I have this? If I had to make a report I could use this. It would leave out all the boring details that would be in a book²⁷". – Fredric Wertham, *Seduction of the Innocent*, 1954, p. 142.

2.1 – Argumentista e coadjuvante de luxo

Ecoss de Shakespeare podem ser vistos nas histórias em quadrinhos em todo o mundo desde os primeiros tempos deste meio. Um exemplo diz respeito à primeira revista brasileira dedicada aos quadrinhos, *O Tico-Tico* (1905), que trouxe o texto de *Hamlet*, entre outras obras literárias, em formato de folhetim para evitar que a publicação ficasse restrita aos quadrinhos, visando também a popularização da leitura de autores clássicos e o surgimento de novos autores do gênero infanto-juvenil (INSTITUTO, 2006, p. 74). A tragédia do príncipe da Dinamarca também estaria entre os números da *Edição Maravilhosa* da Editora Ebal, versão nacional da estadunidense *Classics Illustrated*²⁸, em um volume em que também apareciam adaptações de *Romeu e Julieta* e *Macbeth* (1952).

²⁷ "Ao questionar centenas de crianças eu descobri que a leitura de quadrinhos e a leitura de bons livros por prazer são, de todas as maneiras, opostos. Na verdade, muitas crianças hoje em dia não sabem o que a palavra clássico significa; eles pensam que significa uma história em quadrinhos de "clássicos". Para muitas crianças, todo o conceito de livro tem a ver com quadrinhos. Eu ainda estou para presenciar uma criança que foi influenciada a ler os "clássicos" ou "autores famosos" no original ao lê-los nas versões em quadrinhos. Ao invés disso, o que acontece é que a versão em quadrinhos desliga a criança dessa fonte de prazer, entretenimento e educação. Típico é o caso do garoto de onze anos de inteligência superior, de um bom contexto social e econômico, que exibe a versão em quadrinhos "clássicos" de *Robinson Crusoe* com estas palavras: "Porque eu deveria ler o livro de verdade se eu tenho isso? Se eu tivesse que fazer um trabalho eu usaria isso. Ela deixa de lado todos os detalhes chatos que estariam em um livro" – tradução nossa.

²⁸ "Clássicos Ilustrados", em tradução literal.

Uma outra adaptação da “peça escocesa²⁹” também seria alvo dos ataques promovidos por Fredric Wertham aos quadrinhos (1954, p. 22); o psicólogo a usa como exemplo para indicar tanto o suposto “empobrecimento” da trama nessa transposição quanto a apologia ao crime, demonstrada já na primeira página da revista, que promove o caráter violento da obra para as crianças que a consomem - o qual só seria deduzido pelos adultos após a leitura de todo o *Macbeth* que lhe deu origem. Como adaptações de obras para quadrinhos eram uma prática comum na época e Wertham não especificou de qual revista específica tratava³⁰, não é possível analisar seus argumentos nesse caso.

A transposição para os quadrinhos de obras clássicas nessa época geralmente consistia em uma simplificação do roteiro do texto-fonte, focada em seus momentos principais, nos quais as imagens serviam mais como ilustração do que estava sendo descrito em caixas de texto ou então para apresentar os diálogos entre os personagens. Isso se dava, além da óbvia limitação de espaço – seria necessário um grande número de páginas ilustradas para transpor o texto integral de uma obra – bem como pelo próprio estilo dos quadrinhos em suas primeiras décadas. A sinergia entre texto e imagem ainda não alcançara um grau em que as ilustrações pudessem, através da representação de um conjunto de ações, tomarem para si parte da narrativa sem que fosse necessário o acompanhamento de um texto.

Um exemplo hipotético dessa noção: a representação do duelo de espadas entre o príncipe da Dinamarca e Laertes (ato V, cena II) ao final de *Hamlet*. Na peça original, temos a descrição de como a taça de vinho destinada a Hamlet e a espada de Laertes seriam ambos envenenados a partir dos diálogos das personagens (ato IV, cena VII). Em uma adaptação tradicional, poderíamos ter uma única ilustração de todos os participantes da cena –

²⁹ O termo é um dos muitos nomes informais dados à *Macbeth* e tem a ver com uma suposta maldição, que parece remontar à época das primeiras encenações da peça, que acometeria atores e diretores que pronunciassem o título original da mesma quando não estivessem no palco, gerando acidentes e até mesmo mortes. O jornalista Armando Antenore compilou algumas das histórias relativas à essa superstição em um artigo chamado “A Maldição da Peça Escocesa” (2007).

³⁰ Em *Seduction of the Innocent*, Wertham na maioria das vezes faz apenas menções vagas às revistas que está analisando, como “em uma capa de uma edição” ou “em um número de uma revista de crime”. O mesmo vale para as imagens que usou no livro, pois nenhuma delas conta com a referência de onde foram retiradas. A primeira edição do livro apenas contava em sua última página com uma lista das editoras cujas obras foram abordadas por Wertham, mas a mesma foi retirada das versões posteriores por pressão dessas próprias empresas. Mesmo as cópias já existentes da primeira edição tiveram a página em questão rasgada pela própria editora do livro; pouquíssimos exemplares contando com a página em questão ainda existem, fazendo com que sejam ainda mais valorizados do que as já escassas edições normais do livro para colecionadores. Alguns entusiastas e estudiosos de quadrinhos, a exemplo do trabalho realizado pelo site *Seduction of the Innocent* – www.seductionoftheinnocent.org - têm buscado e compilado os quadrinhos mostrados no livro com base nas descrições e imagens usadas por Wertham.

Hamlet e Laertes em posição de batalha, Osric, o Rei e a Rainha observando ao fundo – com uma caixa de texto que resumiria a questão, como por exemplo:

Enquanto se preparavam para o combate, Hamlet não poderia imaginar que Laertes envenenara a ponta de sua espada e que o Rei fizera o mesmo com o cálice de vinho a ser oferecido ao príncipe durante o duelo.

Em uma adaptação mais contemporânea da história, o envenenamento de ambos os itens poderia ser demonstrados com um par de quadrinhos – ou mesmo como um detalhe dentro de um quadrinho principal – no qual os conspiradores adicionam discretamente algum tipo de substância suspeita às peças, atitude essa que sugere ser algum tipo de veneno. Tudo isso sem que sejam necessários diálogos ou descrições, apenas pela sugestão da imagem a ser interpretada pelo leitor. Outros acontecimentos desta mesma cena, como a contagem de pontos na luta entre Hamlet e Laertes e o momento no qual acidentalmente as espadas são trocadas, fazendo com que ambos sejam envenenados no processo, poderiam também ganhar esse tipo de representação imagética.

Mas os trabalhos de Shakespeare não apareceriam nos primeiros tempos dos quadrinhos americanos apenas na forma de adaptações das peças, mas também em alusões de seus elementos isolados ou na figura do próprio autor. Em maio de 1940, os leitores da estreante antologia em quadrinhos *Crack Comics*³¹ da editora Quality são apresentados à Madame Fatal – na verdade um ator que se disfarça de uma aparentemente inofensiva senhora para combater o crime, por sinal o primeiro herói travestido dos quadrinhos (PINAJIAM, 1940). A personagem tinha como mascote um papagaio chamado Hamlet, que conversava com o herói/heroína através de citações shakespearianas.

Em 1941, Will Eisner incluiria entre os coadjuvantes de seu herói Spirit uma personagem chamada Hazel P. Macbeth, uma bruxa arquetípica que não por acaso remete às suas congêneres da peça shakespeariana que lhe dá nome (EISNER, 1997). Em 1942, na revista *U.S.A. Comics*, um nada convencional herói chamado Fighting Hobo – algo como “Mendigo Combatente” – faria sua única aparição, lutando contra o crime inspirado por um livro com as peças de Shakespeare que achara no lixo (SEKOWSKY, 1942). Já em 1948, um busto do dramaturgo inglês apareceria nas páginas da coletânea *Sensation*

³¹ “Quadrinhos Estrondosos”, em tradução literal.

*Comics*³² como uma importante peça de um dos mistérios da heroína Lady Danger (KANIGHER, OKSNER, 1948).

Até mesmo o super-herói que inaugurou o gênero teve seu encontro com William Shakespeare. Na edição 44 de sua revista (SIEGEL, SHUESTER, 1947), o Super-Homem, em sua identidade secreta de Clark Kent, acaba viajando acidentalmente no tempo junto com a repórter Lois Lane para a Inglaterra do século XVII – salvando no processo a vida do dramaturgo inglês, que estava prestes a ser morto por um nobre que o acusava de ter baseado o bufão Falstaff em sua pessoa. Além de fundar junto a Lois Lane um jornal para denunciar a tirania do Rei James, o herói ainda precisa convencer um impressionado Shakespeare (que deduziu em instantes que Clark Kent e Super-Homem são a mesma pessoa) a não escrever uma peça a seu respeito, alterando assim o curso da história. Ao invés disso, ele convence o autor a encenar *Macbeth*, ao redigir de memória e em poucos instantes todo o texto da peça com sua supervelocidade, além de salvar a primeira apresentação da mesma de ser arruinada por um temporal. Uma trama perfeitamente normal para uma era mais ingênua dos quadrinhos, por sinal.

Como podemos ver, Shakespeare teria nos primórdios dos quadrinhos de herói apenas figurações e citações. Pelo menos vinte anos se passariam para que a obra do escritor não fosse tratada apenas como um aceno à sua figura ou um elemento isolado da trama, mas que influenciasse diretamente a concepção do roteiro e a forma com que a universalidade dos temas fossem trabalhados. Pelo menos, no que diz respeito ao Ocidente.

2.2 – O pioneirismo do Japão

No período entre 1953 e 1956, o quadrinista japonês Osamu Tezuka – que ganhou a alcunha de “deus do mangá” por ter sido responsável pela popularização do gênero no período pós-Segunda Guerra Mundial – escrevia uma das séries mais importantes de sua carreira, *A Princesa e o Cavaleiro*, que estabeleceu as bases para os quadrinhos direcionados para meninas naquele país, categoria conhecida hoje como *shojo*. A história gira em torno da princesa Safiri, herdeira do Reino da Prata, mas que diante de seus súditos finge ser um homem por conta das leis de sucessão do trono. A obra é diretamente influenciada pelos temas de troca de gênero/travestismo das peças do grupo de teatro

³² “Quadrinhos Sensacionais”, em tradução literal.

feminino Takarazuka Revue³³ - que Tezuka assistia em sua infância e que também acabariam por serem marcantes no gênero *shojo* - que Yukari Yoshihara (2007, p. 153) considera ser o responsável pelo sucesso de peças shakespearianas como *Noite de Reis* e *Como Gostais* no Japão, dada a similaridade dos temas.

Entretanto, a semelhança mais marcante de *A Princesa e o Cavaleiro* é com outra obra de Shakespeare: *Hamlet*. Temos um rei morto em uma trama obscura pela sucessão, envenenamentos, duelos de espadas, um protagonista em conflito com sua condição, elementos sobrenaturais, exílio, mortes acidentais, tramas políticas e invasões, entre outros. Esses paralelos não passaram despercebidos ao diretor de teatro japonês Shinji Kimura, que adaptou a obra de Tezuka para os palcos em 2006:

I would like to end this part by referring to another ‘top of the pops’, ‘girlie’ stage play with the quasi-Shakespearian theme of a girl disguised as a boy directed by Kimura. In August 2006, just one month after his *Julius Caesar*, Kimura directed *Ribon no Kishi (Princess Knight)*, starring the members of an all-female pop group, *Morning musume* (morning girls). In *Princess Knight*, Sapphire disguises herself as a prince as her country laws forbid girls to succeed the throne. While Kimura’s *Julius Caesar* is about the homosocial world of men, his *Princess Knight* depicts a girl’s struggle against patriarchal gender hierarchy. Kimura manages to smuggle some elements of *Hamlet* into his *Princess Knight*. An evil minister suspects that Sapphire might be a girl pretending to be a boy. He (played by a woman) sets up an occasion in which Sapphire fights with Prince Franz (her future husband) in a practice-fencing bout, and anoints Prince Franz’s sword with poison, reminiscent of the swordplay scene in *Hamlet*. Furthermore, the “confession drug” the evil minister administers to the queen is evidently designed to make the audience associate it with the poisoned ‘potion’ Gertrude drinks³⁴. (YOSHIHARA, 2007, p. 134)

³³ “Teatro de Revista Takarazuka”, em tradução literal.

³⁴ “Eu gostaria de terminar esta parte fazendo referência a outra peça “extremamente pop” e “só de meninas” com o semi-shakespeareano tema de uma menina vestida de menino dirigido por Kimura. Em agosto de 2006, apenas um mês depois de seu *Júlio César*, Kimura dirigiu seu *Ribon no Kishi (A Princesa e o Cavaleiro)*, estrelando os membros do grupo feminino pop *Morning musume* (Garotas da manhã). Em *A Princesa e o Cavaleiro*, Safiri se disfarça de príncipe pois as leis de seu país proibem garotas de suceder ao trono. Enquanto o *Júlio César* de Kimura é sobre o mundo homosocial dos homens, seu *A Princesa e o Cavaleiro* mostra a luta de uma garota contra a hierarquia de gênero patriarcal. Kimura consegue contrabandear alguns elementos de *Hamlet* em seu *A Princesa e o Cavaleiro*. Um ministro malvado suspeita que Safiri possa ser uma menina se fingindo de menino. Ele (interpretado por uma mulher) arma uma ocasião em que Safiri luta contra o príncipe Franz (seu futuro marido) em um treino de esgrima e embebe a espada de Franz com veneno, remanescente da cena da luta de espadas de *Hamlet*. Além disso, a “droga da confissão” que o ministro malvado administra à rainha é evidentemente delineada para fazer a plateia associá-la com a “poção” envenenada que Gertrudes bebe.” – tradução nossa.

É possível perceber assim que nos quadrinhos japoneses a apropriação dos temas tratados por Shakespeare em meios que não uma adaptação declarada ou citação se deu de forma mais precoce do que em suas contrapartes ocidentais, como veremos no próximo capítulo. Um parêntese aqui se faz necessário para compreender como funcionavam os vetores de influência entre a produção cultural japonesa e americana no decorrer do século XX. De maneira geral, é possível afirmar que até a década de 1960, a apropriação de elementos se dava quase exclusivamente do Ocidente para o Oriente. O próprio Tezuka era notadamente influenciado pelas obras de Walt Disney, tendo decupado bastante do estilo do pioneiro do cinema de animação americano nos traços de seus mangás – Tezuka assistiu a *Bambi* (1942) de Disney cerca de 80 vezes quando o filme foi lançado nos cinemas do Japão. Ao criar seu *Tetsuwan Atom*³⁵ (1952), um dos primeiros marcos da animação japonesa, Tezuka também beberia na fonte dos desenhos do Super-Homem feitos pelos estúdios Fleischer (1941). Ícones do cinema japonês como *Godzilla* (1954, por si só uma metáfora às bombas nucleares americanas lançadas em Hiroshima e Nagasaki) eram herdeiros diretos de *King Kong* (1933) e dos filmes que contavam com as animações em *stop motion* de Ray Harryhausen. Já seriados pioneiros da TV japonesa, como *Moonlight Mask* (1958) e *National Kid* (1960), eram respostas diretas aos *serials* de cinema e desenhos animados dos heróis americanos.

O vetor de influência começaria a se alterar a partir dos anos 1960, a exemplo da adaptação de *Os Sete Samurais* de Akira Kurosawa, transformada no clássico do cinema de faroeste americano *Sete Homens e um Destino* (1960). No campo das animações, caberia justamente em 1963 ao *Tetsuwan Atom* de Tezuka, agora renomeado *Astro Boy*, ser uma das primeiras animações japonesas a fazer sucesso nos Estados Unidos, junto a *Speed Racer* (*Mach GoGoGo*, 1967) e *O Homem de Aço* (*Tetsujin 28-go*³⁶, 1963). O segmento se fortaleceria ainda mais com o chamado *anime boom* dos anos 1970, quando animações como *Patrulha Estelar* (*Uchuu Senkan Yamato*³⁷, 1974) e *A Batalha dos Planetas* (*Kagaku Ninjatai Gatchaman*³⁸, 1972), consagrariam o gênero no mercado americano, que até os dias atuais é um grande consumidor de séries japonesas.

³⁵ “Poderoso Átomo”, em tradução literal

³⁶ “Homem de Ferro nº28”, em tradução literal

³⁷ “Encouraçado Espacial Yamato”, em tradução literal

³⁸ “Esquadrão Científico Ninja Gatchaman”, em tradução literal

No tocante aos quadrinhos, e aqui voltamos à questão da diferenciação dos temas entre os dois mercados, a mudança do vetor tardaria mais a acontecer. Somente nos anos 1980 é que o mangá começou a ter maior penetração nos Estados Unidos e por consequência no mercado brasileiro, primeiro na forma de influência clara em obras como *Ronin* (1983) de Frank Miller, depois na publicação em inglês de mangás como *Lobo Solitário* (1970) e *Akira* (1982) a partir da metade da década. Na esteira do sucesso de um novo *boom* das animações japonesas nos anos 1990, a cargo de desenhos como *Dragon Ball* (1986) e *Evangelion* (1995), um grande número de mangás tanto atuais quanto de décadas anteriores seria traduzido para o inglês, espanhol e português – entre eles as obras de Tezuka, como *A Princesa e o Cavaleiro*, que chegou aos Estados Unidos em 2001 e ao Brasil em 2002.

Por conta desse relativo atraso na popularização do mangá no Ocidente e por consequência das obras de Tezuka, não é possível identificar intersecções no aparecimento das temáticas shakespearianas nos quadrinhos entre os dois mercados, com ambos tendo se desenvolvido com relativa independência nesse aspecto. Vale a pena ressaltar esse aspecto de diferença para justificar o foco do presente estudo nos quadrinhos americanos, pois por terem se originado em condições diversas não fazem parte da mesma “linha evolutiva” que os mangás neste quesito. O mesmo pode ser dito dos quadrinhos europeus, que também contam com um desenvolvimento paralelo e a exemplo dos quadrinhos japoneses também merecem um estudo à parte no que tange à interpretação e apropriação das obras de Shakespeare.

2.3 - Shakespeare, personagem de gibi

Uma das mais conhecidas representações do dramaturgo inglês nos quadrinhos foi sua figuração como personagem no premiado *Sandman* (1989) de Neil Gaiman. A saga conta os feitos de entidades, chamadas de Eternos, que são personificações de conceitos; além do protagonista Sonho, também conhecido como Morfeu, Oneiros e outras alcunhas, temos Morte, Destino, Delírio, Desejo, Desespero e Destruição. Em uma de suas peregrinações, Sonho encontra um desiludido William Shakespeare – debatendo em um taverna com Christopher Marlowe, já consagrado por seu *Fausto* – a quem concede o dom da escrita em troca da promessa de que lhe escreva duas peças, uma para presentear alguns amigos e uma para o próprio deus onírico. A primeira delas, que dá nome a uma

das edições, é *Sonho de Uma Noite de Verão*, que para o espanto de Shakespeare e seu grupo de teatro é representada em uma localidade deserta para as próprias entidades fantásticas do reino das fadas citadas na peça, como Oberon, Titânia e Puck – com este último, em mais uma de suas travessuras, assassinando nos bastidores o ator que faria o seu papel e tomando seu lugar. Já a segunda peça seria *A Tempestade*, que também batiza a edição final da trama e cuja temática do exílio de Próspero teria um paralelo com a trajetória do Sonho e do próprio Shakespeare.

Outro quadrinho recente na qual o autor inglês figura tanto como inspiração quanto personagem é *Kill Shakespeare*³⁹. Escrita por Anthony Del Col e Conor McCreary e ilustrada por Andy Belanger, a obra é uma minissérie em doze edições publicada entre 2010 e 2011. Trata-se de uma espécie de *mash-up* entre as obras do autor inglês, entrecruzando-as em algum ponto através de pequenas alterações nos textos originais. Nela, acompanhamos a história do príncipe Hamlet, que após ser banido para a Inglaterra é apanhado por uma tempestade que o leva até o reino de Ricardo III, que se encontra em conflito com Tito Andrônico e Lear. O rei oferece a Hamlet a chance de ressuscitar seu pai em troca de que o príncipe assassine William Shakespeare, um homem tido como deus e que ameaça a soberania do reino. Em sua busca, auxiliado por Iago e posteriormente por Falstaff e Puck, ele encontra um grupo de oposição à Ricardo III, liderado por Julieta e Otelo, que julgam Hamlet como o escolhido para encontrar Shakespeare e trazê-lo de volta para ajudar a lutar contra a tirania do regente e de sua aliada Lady Macbeth.

As relações com a obra de Shakespeare, entretanto, não se limitam ao uso das personagens mais conhecidas do mesmo. Diversas situações fazem referência a acontecimentos dentro das peças, como a tempestade mágica que acomete o navio de Hamlet (semelhante à realizada por Próspero em *A Tempestade*), a “peça-dentro-da-peça” usada como elemento de epifania (do próprio *Hamlet*) ou o uso da adaga encantada pela Hécate (de *Júlio César*). Algumas citações, entretanto, podem passar despercebidas numa leitura superficial, como a discreta placa do bordel denominado “As Alegres Comadres de Windsor” ou mesmo o “Como Desejais” em uma das falas de Falstaff.

³⁹ “Mate Shakespeare”, em tradução literal

Para que as peças pudessem ser interligadas, alguns detalhes nos roteiros originais foram modificados, principalmente no tocante ao destino e morte das personagens, a exemplo do que Alan Moore fez com suas personagens vitorianas em *A Liga Extraordinária* (2010). Como citado anteriormente, Hamlet não participa dos eventos posteriores ao seu exílio, Otelo foi impedido tanto de ferir Iago quanto de se matar após assassinar Desdêmona, Julieta é detida e expulsa de Verona antes de se suicidar, Romeu é trazido de volta à vida do envenenamento por um frade e assim por diante.

Também é possível encontrar em *Kill Shakespeare* outros tipos de referência à obra do autor inglês. Em uma determinada passagem, Hamlet conversa com Otelo sobre preferir enfrentar outro assassino a ter que ver Falstaff vestido de mulher novamente, ao que o mouro lembra ao príncipe que este também se encontrava travestido – por si só uma recorrência em Shakespeare – para fugir de seus inimigos quando se conheceram. Hamlet pergunta a Otelo se o vestido não valorizava seus olhos, tendo como resposta o fato de que ele estava prestando mais atenção ao enchimento da “donzela” do que qualquer outra coisa, ao que Hamlet replica que pensara que Otelo nunca notaria. Entre gargalhadas, eles concluem que não entendem porque as pessoas os julgam como pessoas sérias quando na verdade são tão hilários quanto um bufão. Isso é uma clara menção ao fato de serem personagens de obras trágicas do autor, ao contrário de tipos cômicos a exemplo de Falstaff.

Em relação ao papel do próprio Shakespeare, este funciona como um literal *deus ex machina*⁴⁰ – neste caso, da mata na qual se refugiava e que levava a propícia denominação de Globe, não por acaso o nome do teatro do autor. De seu isolamento e portando uma pena mágica que dá vida a todas as coisas, o objeto desejado por Ricardo III e Lady Macbeth, ele se arrepende de todo o sofrimento imposto a seus personagens ao criá-los e se recusa a tomar partido na guerra entre seus fiéis e os déspotas. Apenas quando decide participar dos acontecimentos pelos quais se culpa ele consegue se perdoar pelo “mundo imperfeito” que criou, recusando-se a ser venerado e passando a andar entre as pessoas

⁴⁰ “O *deus ex machina* (literalmente, o deus que desce numa máquina) é uma noção dramaturgica que motiva o fim da peça pelo aparecimento de uma personagem inesperada. Em certas encenações de tragédias gregas (especialmente Eurípedes) recorria-se a uma máquina suspensa por uma grua, a qual trazia para o palco um deus capaz de resolver, ‘num passe de mágica’, todos os problemas não resolvidos. Por extensão, e figurativamente, o *deus ex machina* representa a intervenção inesperada e providencial de uma personagem ou de alguma força qualquer capaz de desenredar uma situação inextricável” (PAVIS, 2011, p.92)

para aprender com elas. Durante toda a série, seu prenome Will é utilizado sempre que se faz referência a um poder divino – “graças a Will”, “que Will te guie” – mas é interessante observar que *will* em inglês também remete à *vontade*, justamente o desejo que motiva todos os personagens em busca da libertação da tirania. Isso dá diversas leituras a algumas passagens do texto.

Também merece destaque a adaptação de uma cena de *Hamlet* feita por Will Eisner (1999, p. 122), cujos méritos, ao exemplificar a relação entre o escritor e o desenhista de quadrinhos, explica Jason Tondro (2011, p. 5):

The roots of collaboration in superhero comics go back to the creation of the genre and so-called “assembly line” production systems designed for speed and economy. Despite the fact that collaboration has outgrown many of its limitations, creating comics which do not resort to collaboration by necessity but rather by choice, with an eye towards art which is greater than that which each partner would make alone, there remains a very vocal group of comics creators who insist that a single artistic vision is superior to collaboration. Will Eisner, one of the greatest and most influential talents in comics, illustrates this point of view in his ten-page adaptation of Shakespeare’s most famous speech, which Eisner calls “Hamlet on a Rooftop”. In his enthusiastic urge to cast off all trappings of authorial intent and take command of the text in order to interpret it for his own purposes, Eisner thoroughly recasts and appropriates Shakespeare’s language, stripping the supernatural elements of the play, emphasizing the Freudian aspects of Hamlet’s “madness,” altering Hamlet’s goal from revenge to the double murder of both his mother and Claudius, clarifying Ophelia’s status as Hamlet’s “betrothed” and offering her a chance to survive the play. Most significant, Eisner transforms the indecisive Hamlet of Act III, whose long soliloquy ends in frustration and a lack of action, into an emotional and bold executioner who can only pause for a longwinded moment before diving into bloodshed. And, in tribute to Eisner’s storytelling experience, he makes all these changes to Hamlet within the course of a single speech⁴¹.

⁴¹ As raízes da colaboração nos quadrinhos de super-heróis remetem à criação do gênero e aos sistemas de produção chamados de “linha de montagem” feitos para rapidez e economia. Apesar do fato de que a colaboração suplantou muitas de suas limitações, criando quadrinhos que não apelavam para a colaboração por necessidade mas sim por escolha, com um olho voltado para a arte que é maior do que cada parceiro fazia sozinho, existe um grupo bem ruidoso de criadores de quadrinhos que insistem que uma única visão artística é superior à colaboração. Will Eisner, um dos maiores e mais influentes talentos dos quadrinhos, ilustra seu ponto de vista em sua adaptação de dez páginas da mais famosa fala de Shakespeare, que Eisner chama de “Hamlet no telhado”. Em seu entusiástico chamado para libertar todas as armadilhas da intenção autoral e tomar as rédeas do texto para interpretar para seus próprios propósitos, Eisner cuidadosamente se reutiliza e apropria da linguagem de Shakespeare, retirando os elementos sobrenaturais da peça, enfatizando os aspectos freudianos da “loucura” de Hamlet, alterando

O comentário de Eisner sobre suas mudanças na releitura da mencionada passagem, colocando o protagonista em trajes e características do começo dos anos 1980 e tendo como cenário os subúrbios de uma cidade da mesma época, também é esclarecedora sobre sua intenção ao adaptar o trecho:

Este casamento da linguagem shakespeariana com um moderno habitante do gueto pode não ser apropriado, mas o exercício serve para demonstrar o potencial do veículo, já que o conteúdo emocional é bastante universal (EISNER, 1999, p. 121).

Então, assim como acontece com os demais meios culturais, a narrativa de Shakespeare decididamente teve seu impacto nos quadrinhos. Entretanto, existe uma diferença clara entre as obras da arte sequencial dos tempos das primeiras adaptações e inferências estéticas para o que é praticado nas obras contemporâneas a *Sandman* e *Kill Shakespeare* – não apenas às obras que referenciam as peças do autor inglês de alguma forma, mas o mercado como um todo.

A linguagem dos quadrinhos e as possibilidades apresentadas pelo meio apresentaram uma evolução notável nas últimas cinco décadas, graças a uma abordagem diferenciada da arte sequencial nascida em um momento histórico específico, mais precisamente com a Marvel Comics nos anos 1960. Esse salto narrativo para o meio e que afetou a comunicação de massa de forma definitiva deve-se principalmente a uma nova forma de lidar com os temas apresentados nas histórias, personagens com mais profundidade e uma consciência diferenciada na intenção de se escrever para essa mídia, tudo isso advindo da paródia shakespeariana. É justamente essa nova mentalidade que vai permitir a existência de obras como *Y: o Último Homem*.

Lançada em 2002 nos Estados Unidos, a série foi composta de 60 edições mensais do selo Vertigo da DC Comics, posteriormente reunidas em 10 volumes na edição brasileira. Na história criada pelo escritor Brian K. Vaughan e a desenhista Pia Guerra, o jovem Yorick e seu macaco de estimação Ampersand são os únicos sobreviventes de uma praga

o objetivo de Hamlet de ter a vingança sobre o assassinato duplo cometido por sua mãe e Claudius, clarificando o status de Ofélia como a “amada” de Hamlet e oferecendo a ela a chance de sobreviver à peça. Mais significativo, Eisner transforma o indeciso Hamlet do Ato III, cujo longo solilóquio termina em frustração e na falta de ação, em um emocional e ousado executor que apenas pausa por um demorado momento antes de mergulhar em um banho de sangue. E, em tributo à experiência de Eisner em contar histórias, ele faz todas essas mudanças em Hamlet no tempo de uma simples fala.” – tradução nossa.

misteriosa que dizimou todos os mamíferos machos do planeta. Em um mundo à beira do caos por ter perdido instantaneamente metade de sua população, a dupla é protegida por uma agente do governo americano e uma cientista, que planejam descobrir a causa da imunidade de Yorick e usá-la para garantir o futuro da raça humana – enquanto são perseguidos por diversos grupos com seus próprios interesses em relação ao último homem da terra. Entretanto, Yorick está mais preocupado com o paradeiro de sua noiva Betty do que com a sobrevivência da raça.

Desde as referências shakespearianas nos nomes dos personagens Yorick e Hero, respectivamente coadjuvantes de *Hamlet* e *Muito Barulho Por Nada*, até a miríade de menções a músicos, filmes, seriados, atores, livros e peças de teatro feitas pelos personagens em suas falas – é raro um diálogo sem que uma metáfora ou comparação com outra obra seja feita – *Y: O Último Homem* é um festival de citações e alusões. Entretanto, ao contrário do que acontecia nos primeiros tempos dos quadrinhos, algumas dessas relações palimpsestuosas saem da esfera da simples ilustração para se integrar de forma significativa na trama – através principalmente da paródia, conforme veremos no quarto capítulo.

Essa nova mentalidade para os quadrinhos também teve seu impacto nas possibilidades de pesquisa sobre o meio. Jason Tondro (2011, p. 8) define da seguinte forma as categorias de estudo sobre Shakespeare ligadas aos quadrinhos:

We begin with the state of the art of criticism on the topic of Shakespeare and comics; this academic work can broadly be divided into three categories. The first includes surveys of Shakespeare in comics, usually dwelling primarily on Shakespeare in adaptation, such as the various incarnations of *Classics Illustrated*, its competitors, and descendants. The second category, and by far the largest, is made up of scholarship which specifically examines Neil Gaiman's use of Shakespeare in *The Sandman*, especially that project's nineteenth issue, "A Midsummer Night's Dream", and its final issue, "The Tempest." Gaiman's use of Shakespeare is provocatively complex, at the same time portraying Shakespeare as a haunted genius inspired by otherworldly powers and also as a working class author struggling to put food on the table and wood in the hearth, so it is no surprise that scholars have cleaved to these stories. But the third category of Shakespeare-comics study, that which we might describe as "everything else," is woefully small, including only a few noteworthy

articles which examine lesser known tales in which Shakespeare is presented, appropriated, or commented upon⁴².

Seguindo pelos rumos desta terceira categoria, os dos caminhos ainda não suficientemente explorados nos desdobramentos da obra do escritor inglês, vamos investigar o surgimento, ou melhor, o ressurgimento da editora estadunidense Marvel Comics no início dos anos 1960 – para compreender como William Shakespeare se tornou uma peça fundamental para o que vem acontecendo aos quadrinhos desde então.

⁴² “Começamos com o estado da arte na crítica no que diz respeito a Shakespeare e quadrinhos; este trabalho acadêmico pode ser dividido em três categorias. A primeira inclui pesquisas de Shakespeare em quadrinhos, geralmente lidando basicamente com Shakespeare em adaptações, como nas várias encarnações da *Classics Illustrated*, seus competidores e descendentes. A segunda categoria, e de longe a mais vasta, é feita de pesquisas que especificamente examinam o uso de Shakespeare feito por Neil Gaiman em *Sandman*, especialmente em sua décima-nona edição, “Sonho de uma Noite de Verão”, e sua edição final, “A Tempestade”. O uso de Shakespeare por Gaiman é provocativamente completo, ao mesmo tempo mostrando Shakespeare como um gênio assombrado inspirado por poderes sobrenaturais e ao mesmo tempo um autor trabalhador lutando para colocar comida em sua mesa e lenha na lareira, então não é surpresa que acadêmicos se fixem nessas histórias. Mas a terceira categoria, que vamos descrever como “todo o resto”, é infelizmente pequena, incluindo apenas alguns artigos dignos de nota que examinam histórias menos conhecidas em que Shakespeare é apresentado, apropriado ou comentado” – tradução nossa.

72 BIG PAGES

Fantastic FOUR ANNUAL #1 1963

"THE UNDERSEA LEGIONS OF SUB-MARINER!"

AT LAST! SUB-MARINER FINDS HIS LONG-LOST FACE! AND HE BEGINS THE MOST FANTASTIC BATTLE OF ALL TIME! INSIDE THE PAGES OF THIS, THE WORLD'S GREATEST COMIC MAGAZINE!

SPIDER-MAN WAITS WITHIN THESE PAGES!!

Also... "THE ORIGIN OF THE FANTASTIC FOUR!" THE MOST REQUESTED SAGA EVER PRINTED!

Don't miss the "GALLERY OF VILLAINS!"

72 BIG PAGES

STRANGE TALES ANNUAL #2 1963

THE AMAZING SPIDER-MAN

FACE-TO-FACE WITH... THE HUMAN TORCH

DON'T GET CALLED FROM YOUR BACK IN THE BACK, CRAWL ON JUST GET IN FRAYED!

EVEN FROM TORCH, CANNOT ESCAPE FROM THE WEB OF SPIDER-MAN!

THE MARVEL COMICS GROUP USHERS IN THE MARVEL AGE OF COMICS!

THE LONG-BOUNDED EPIC... LEWIS THRIFFER... IS ONLY ONE OF THE MANY WONDERFUL FEATURES WITHIN THESE UNFORGETTABLE PAGES!

PLUS... THE NEWEST, GREATEST, MOST ORIGINAL SUPER-TEAM EVER!

THE STRANGEST SUPER-HEROES OF ALL!

the X-MEN

APPROVED BY THE COMICS CODE AUTHORITY

SURE TO BE A SELL-OUT! RESERVE YOUR COPY TODAY!!

CAPÍTULO 3

A ERA MARVEL: NARRATIVAS E TEMÁTICAS LITERÁRIAS NOS GIBIS

Folklore has intimate connections with other arts, from dances to folk plays and songs. In the history of mankind folklore has played an important role. It is one of the fountains of wisdom and of literature. Many writers - among them the greatest, such as Shakespeare and Goethe - have drawn on it. It does not require much thought to realize that comic books are just the opposite. They are not poetic, not literary, have no relationship to any art, have as little to do with the American people as alcohol, heroin or marijuana, although many people take them, too. They are not authentic creations of the people, but are planned and concocted. They do not express the genuine conflicts and aspirations of the people, but are made according to a cheap formula. Can you imagine a future great writer looking for a figure like Prometheus, Helena or Dr. Faustus among the stock comic-book figures like Superman, Wonder Woman or Jo-Jo, the Congo King?⁴³ – Fredric Wertham, *Seduction of The Innocent* p. 232, 1954

3.1 O nascimento e apogeu do meio

Em se tratando de qualidade narrativa, o cenário dos quadrinhos americanos entre o final da Segunda Guerra Mundial e o começo da década de 1960, imediatamente anterior ao advento da Marvel Comics, não era muito promissor. O meio passava por uma grande crise em relação ao conteúdo e temática de suas histórias, oriundas de uma perseguição que o relacionava diretamente à delinquência juvenil. Para compreender o surgimento desse status e o declínio de um mercado que anteriormente cativava seus leitores, é necessário entender o contexto histórico e social dos quadrinhos até a primeira metade do século XX.

⁴³ “O folclore tem conexões íntimas com outras artes, de danças até peças e canções do povo. Na história da humanidade, o folclore tem desempenhando um papel importante. É uma das fontes da sabedoria e da literatura. Muitos escritores – entre eles alguns dos maiores, como Shakespeare e Goethe – se inspiraram nele. Não é preciso pensar muito para perceber que as histórias em quadrinhos são justamente o oposto. Elas não são poéticas nem literárias, não tem qualquer relação com qualquer arte, tem tão pouco a ver com o povo americano quanto o álcool, heroína ou a maconha, embora muitas pessoas as usem, também. Eles não são criações autênticas do povo, mas são planejadas e combinadas. Elas não expressam os genuínos conflitos e aspirações do povo, mas feitas de acordo com uma fórmula barata. Você consegue imaginar um futuro grande escritor procurando por uma figura como Prometeu, Helena ou Doutor Fausto entre o repositório dos tipos dos quadrinhos como Super-Homem, Mulher Maravilha ou Jo-Jo, o Rei do Congo?” – tradução nossa.

Embora a ideia de uma arte de imagens em sequência remonte às pinturas rupestres da pré-história e à arte religiosa – como por exemplo, nos painéis da Via Sacra – a origem das histórias em quadrinhos enquanto meio remonta ao século XIX. Nesse período, autores europeus como Rudolphe Topffer, Wilhelm Busch e Georges Colomb já trabalhavam com histórias ilustradas, nas quais imagens divididas em quadros acompanhavam os curtos textos descritivos. No Brasil, um dos grandes expoentes desse tipo de arte foi Ângelo Agostini, italiano radicado no país e cuja tira *As Aventuras de Nhô-Quim, ou Impressões de uma Viagem à Corte* (1869) é considerada o primeiro exemplo de quadrinhos nacionais.

A popularização do gênero se daria através da expansão dos jornais impressos. Os magnatas da imprensa estadunidense do fim do século XIX, Joseph Pulitzer (*New York World*) e William Randolph Hearst (*Mourning Journal*), travaram inúmeros embates comerciais para colocar seus periódicos em evidência. Uma das frentes de batalha eram a impressão em cores e os suplementos dominicais, que foram fundamentais para o surgimento dos desenhos humorísticos que dariam origem às tiras diárias e sequenciais de quadrinhos.

O sucesso das tiras expandiria seu alcance, antes limitado aos jornais dos grandes centros dos Estados Unidos, até os jornais e publicações do interior do país, através da distribuição via *syndication*, ou seja, a disponibilização de material via agências, o que já acontecia com notícias, por exemplo. Isso também serviria para expandir internacionalmente as histórias em quadrinhos.

Outro fator importante foi o lançamento das revistas dedicadas aos quadrinhos, uma evolução das tiras e suplementos dominicais. Num primeiro momento apenas republicando material de jornais como forma de publicidade para uma empresa farmacêutica, o formato alcançaria um sucesso ainda maior quando do surgimento de revistas dedicadas apenas a material inédito. Outro passo fundamental foi o lançamento de revistas dedicadas a gêneros específicos, como histórias de detetive, comédia e também o nascente filão dos super-heróis.

Foi no primeiro número da revista *Action Comics*⁴⁴ (1938), publicada pela editora National (que com o tempo ficaria conhecida como DC Comics), que o mundo

⁴⁴ “Quadrinhos de Ação”, em tradução livre

testemunhou a chegada do Super-Homem, que se destacaria dos humanos normais por seus feitos e poderes extraordinários. Heróis que fugiam do convencional já não eram novidade àquela altura, como por exemplo o explorador espacial Flash Gordon, o defensor da selva Fantasma e o mago Mandrake, todos eles protagonistas de tiras e imbuídos do espírito *pulp* de predecessores literários como Doc Savage. Entretanto, a aparição do Super-Homem elevaria as possibilidades do herói a uma nova categoria.

Único sobrevivente de um planeta condenado à destruição e enviado à Terra ainda bebê em um foguete, portador de poderes que o diferenciavam dos humanos normais, como força e velocidade extraordinárias, o jovem Clark Kent decide usar seus dons para proteger a humanidade, alternando entre o vistoso uniforme do Super-Homem e seu disfarce de um tímido jornalista. Embora soe simplista para as narrativas de hoje, o impacto desse novo modelo de história fantástica foi fundamental para o meio dos quadrinhos:

A great shame regarding the earliest *Superman* stories (including his first appearances in *Action Comics*) is that the initial impact of the first true superhero (one with powers, a costume and secret identity) can't be conceived by anyone familiar with its immense legacy. Superman's debut was thrilling stuff in 1938⁴⁵. (GRAVETT, 2011, p. 110)

Na esteira do sucesso do Super-Homem – que em poucos anos seria um sucesso não só nos quadrinhos, mas também em brinquedos, roupas, seriados de rádio e cinema, entre outros – diversos super-heróis apareceriam nas páginas dos quadrinhos, como Batman, Capitão Marvel, Mulher Maravilha, Flash, Lanterna Verde e outros. Uma das empresas de quadrinhos da época, a Timely Comics, também aproveita o filão lançando personagens como o androide Tocha Humana, o anti-herói submarino Namor e o patriótico Capitão América, parceria do escritor Joe Simon com o desenhista Jacob Kurtzberg, mais conhecido como Jack Kirby. Um jovem chamado Stanley Lieber também ingressa na empresa nessa época, mas como contínuo. Ele ganharia uma chance escrevendo histórias curtas para as revistas, usando o pseudônimo de Stan Lee - visto que queria guardar seu nome real para assinar os romances que sonhava fazer no futuro. Com a saída dos criadores do Capitão América da empresa, debandando para a concorrente DC

⁴⁵ “Uma grande vergonha relacionada às primeiras histórias do Super-Homem (incluindo suas primeiras aparências em *Action Comics*) é que o impacto inicial do primeiro super-herói real (um com poderes, uniforme e identidade secreta) nunca vai poder ser concebido por qualquer pessoa familiar com seu imenso legado. A estreia do Super-Homem foi algo emocionante em 1938.” – tradução nossa.

Comics em 1941, o jovem acabaria sendo nomeado editor dos quadrinhos da Timely. Em vinte anos, a parceria renovada entre Lee e Kirby seria determinante para o mercado de quadrinhos, como veremos em breve.

O mercado vivia até os primeiros anos daquela década a Era de Ouro dos Quadrinhos – termo cunhado por Richard A. Lupoff em seu artigo “Re-Birth” (LUPOFF, 1961). Entretanto, esse período de prosperidade do gênero não teria uma longa duração. O Capitão América, cuja edição de estreia em 1940 vendeu meio milhão de exemplares (GRAETT, 2011, p. 118), já não despertava mais o mesmo interesse de seus leitores após o fim da Segunda Guerra Mundial em 1945. O mesmo valia para praticamente todos os heróis, que viam sua popularidade ao fim da década desaparecer, “[...] pois não tinham mais inimigos do Eixo nem os leitores fiéis que estavam no Exército” (HOWE, 2013, p. 36). Outras vertentes dos quadrinhos estavam em voga, como histórias românticas e também as infantis no estilo das produções de Walt Disney. Em adição a isso, o meio dos quadrinhos sofreria o maior golpe de sua história na forma de um inimigo implacável: a censura.

3.2 A sedução do inocente

Em uma época na qual a ameaça do comunismo promovia uma caça às bruxas moderna, uma nova preocupação era pauta de pais e mestres: o estrago que os quadrinhos estariam promovendo nas jovens mentes, incentivando a delinquência e a violência. Embora não tenha sido o primeiro a levantar essa bandeira (AUGUSTO, 2008), um dos principais responsáveis por promover a ideia que a arte sequencial era nociva foi o anteriormente citado psicólogo alemão Fredric Wertham e sua infame obra *Seduction of the Innocent* (1954).

Na obra, Wertham culpava diretamente os “quadrinhos de crime” – termo que em sua concepção abrangia qualquer temática que julgava inapropriada e que podia variar das histórias de suspense até ficção científica e os super-heróis – pela delinquência juvenil. Através de estudos que anos depois seriam revelados como manipulações de dados e inverdades (NEWITZ, 2013) mas que à época foram aceitos como fruto de um elaborado trabalho de pesquisa, o psicólogo chegava à conclusão de que o comportamento inadequado e agressivo dos jovens vinha de exemplos dos gibis, visto que as crianças e

jovens problemáticos tinham acesso a esse meio – o que era verdade para praticamente quase qualquer jovem da época, inclusive a grande maioria que não manifestava o suposto comportamento delinquente descrito pelo psicólogo. Em uma breve reflexão, pode-se perceber que o mesmo pode ser dito de praticamente qualquer forma de diversão da época, como o cinema ou esportes, em um evidente exercício de sofisma.

Não se pode negar que Wertham exibia alguns pontos de vista que condiziam com a realidade, como por exemplo ressaltar as temáticas sexuais nas histórias da Mulher Maravilha – assumidas por seu próprio criador, o psicólogo William Moulton Harston (DANIELS, 2000, p. 22). Ainda assim, ele exerceria seu exagero e distorção sobre os fatos:

The homosexual connotation of Wonder Woman type of history is psychologically unmistakable. The *Psychiatric Quartely* deplored in an editorial the “appearance of an eminent child therapist as the implied endorsed of a series... which portrays extremely sadistic hatred of all males in a framework which is plainly Lesbian.” For boys, Wonder Woman is a frightening image. For girls she is a morbid ideal. Where Batman is anti-feminine, the attractive Wonder Woman and her counterparts are definitely anti-masculine⁴⁶ (WERTHAM, 1954, p. 192)

Um dos exemplos mais lembrados das teorias de Wertham diz respeito sobre uma suposta relação homossexual entre Batman e Robin, que aparentemente poderia influenciar o comportamento de seus leitores:

In a study over a thousand homosexual cases at the Quaker Emergency Service Readjustment Center we found that the arousal of homosexual fantasies, the translation of fantasies into fact and the transition of episodic homosexual experiences to a confirmed fixation of the pattern may be due to all sort of accidental factors. The Batman type of story may stimulate children to homosexual fantasies, of the nature of which they may be unconscious. In adolescents who realize it they may give added stimulation and reinforcement. In many adolescents the homoerotic, anti-feminist trend unconsciously aroused or fostered by theses stories is demonstrable. We have inquired about Batman from overt homosexuals treated at the Readjustment Center,

⁴⁶ “A conotação homossexual do tipo de história da Mulher-Maravilha é psicologicamente infalível. O *Psychiatric Quartely* lamentou em um editorial a ‘aparição de um iminente terapeuta de crianças como o envolvido que endossou uma série... que mostra ódio extremamente sádico de todos os homens em um cenário que é obviamente lésbico’. Para os meninos, a Mulher Maravilha é uma imagem assustadora. Para as meninas, ela é um ideal mórbido. Onde o Batman é antifeminino, a atraente Mulher Maravilha e suas contrapartes são definitivamente antimasculinas” – tradução nossa.

to find out what they thought the influence of Batman stories was on children and adolescents. A number of them knew these stories very well and spoke of them as their favorite reading. The reply of one intelligent, educated young homosexual was typical. “I don’t think that they would do any harm sexually. But they probably would ruin their morals⁴⁷” (WERTHAM, 1954, p. 192)

É importante ressaltar que Wertham tentava incutir essa noção em um dos períodos de maior homofobia da história estadunidense. Da mesma forma que acontecia o combate à “Ameaça Vermelha” do comunismo pelo senador McCarthy, em paralelo também existia uma perseguição a homossexuais por parte de políticos nos mesmos moldes, no que foi chamado pelo pesquisador David K. Johnson (2004, p. 18) de *Lavender Scare*⁴⁸. O termo é uma referência às menções de políticos da época de que existiriam “garotos lavanda” – termo pejorativo para homossexual - trabalhando dentro do governo e que seriam tão perigosos para os Estados Unidos quanto os comunistas infiltrados.

Matérias jornalísticas reproduziam as “descobertas” de Wertham como um alerta aos pais em todo o mundo – até mesmo no Brasil, no qual foram condensadas na revista *Seleções* e causaram repercussão, estando entre os detratores dos quadrinhos figuras públicas como o jornalista Carlos Lacerda, a escritora Dinah Silveira de Queiroz, o músico Ary Barroso e o político Jânio Quadros (AUGUSTO, 2008). Rituais públicos de queima de milhares de revistas por parte de pais e filhos eram espetáculos frequentes. Mesmo com as alegações sendo refutadas perante comissões do Senado estadunidense por importantes nomes da indústria dos quadrinhos, como William Gaines, dono da EC Comics – conhecida por seus títulos de terror e ficção científica, além de um dos principais alvos de Wertham – o dano à indústria dos quadrinhos foi incalculável. No mesmo ano da publicação do livro de *Seduction of the Innocent* e na esteira das subcomissões do Senado

⁴⁷ “Em um estudo com mais de mil casos homossexuais no Centro de Reajuste de Serviço Emergencial Quaker nos descobrimos que o despertar das fantasias homossexuais, a tradução de fantasias em fatos e a transição de experiências homossexuais episódicas para uma fixação confirmada do padrão pode ser devida a todo o tipo de fatores acidentais. O tipo de história do Batman pode estimular as crianças a fantasias homossexuais, cuja natureza das mesmas pode ser inconsciente. Em adolescentes que as percebem, podem dar estímulo e reforço adicional. Em muitos adolescentes a tendência homoerótica e antifeminista despertada ou nutrida por essas histórias é demonstrável. Nós indagamos sobre o Batman a homossexuais visíveis tratados no Centro de Reajuste para descobrir o que eles pensavam da influência das histórias de Batman nas crianças e nos adolescentes. Alguns deles conheciam estas histórias muito bem e falaram das mesmas como sua leitura favorita. A resposta de um inteligente e educado jovem homossexual foi típica. ‘Eu não penso que elas podem fazer algum mal sexualmente. Mas provavelmente podem destruir sua moral’” – tradução nossa.

⁴⁸ “Ameaça lavanda”, em tradução literal.

Americano, foi criado um código de conduta – o Comics Code Authority - por parte das editoras.

A ideia da regulamentação do conteúdo de materiais direcionados ao público jovem não é, em absoluto, uma atitude desprovida de razão. Uma classificação por idade, a exemplo do que acontece com os filmes e videogames nos dias de hoje, é uma ferramenta eficaz para discernir o tipo de público para o qual as obras são destinadas – quando bem aplicada. Aqui residiu o problema da perseguição aos gibis, visto que para evitar uma censura mais severa por parte do governo – Wertham preferia que os quadrinhos simplesmente deixassem de circular, não tendo ficado satisfeito com o Comics Code Authority – as editoras acabaram por pasteurizar seus títulos, nos quais não poderia haver referências ao sobrenatural, violência ou mesmo a simples simpatia pelos vilões, que deveriam sempre perder para os mocinhos. Sean Howe (2013, p. 40) afirma que a indústria dos quadrinhos nos dois anos seguintes à cruzada de Wertham deixou de publicar metade de seus títulos – em alguns casos, como a EC Comics, toda a linha de quadrinhos foi extinta.

Isso afetava diretamente a qualidade das histórias feitas no período. Não era raro o leitor dos heróis da DC Comics deparar-se com histórias contendo acontecimentos tão absurdos quanto o Super-Homem ser transformado em uma formiga mutante espacial ou o Batman precisando usar uniformes nas cores do arco-íris para distrair seus adversários, tramas impensáveis em seus anos iniciais. Até mesmo a Mulher-Maravilha, uma guerreira nata em sua origem, agora era a protagonista de tramas de romance leve e disputa entre pretendentes (DANIELS, 2000, p. 94).

Enquanto isso, os títulos que Stan Lee escrevia na Atlas Comics – antiga Timely, que mudara de nome na virada dos anos 1950 - eram em sua maioria comédias adolescentes e revistas sobre animais falantes graças à cruzada antiquadrinhos. Mas Lee fora um dos profissionais da época que chegou a bater de frente com Wertham - prática que o próprio psicólogo comenta e condena em seu mais famoso livro (WERTHAM, 1954, p. 15) – dedicando a ele até mesmo algumas páginas satíricas em seus quadrinhos:

“Eu costumava debater com Wertham em programas de rádio, o que era muito divertido, já que eu sempre vencia a discussão!” – Como é do estilo de Lee, ele descreveu com muita propriedade uma dessas discussões: “Uma vez, ele clamou ter feito uma pesquisa que provava que a maioria dos garotos em reformatórios era assídua leitora de gibis. Então, eu respondi: ‘Se você fizer outra pesquisa, vai

descobrir que todos os jovens que bebem leite são assíduos leitores de gibis!’ Para mim, Wertham era um fanático puro e simples!’ – Stan chegou até a escrever uma inteligente HQ em protesto contra o exagero da perseguição aos quadrinhos chamada “*O Maníaco Destruidor*”, que foi publicada em *Suspense* #29 (março de 1953). A trama de quatro páginas mostra um louco varrido invadindo uma redação para tomar satisfação com o editor de gibis, que por sinal, é a cara de Stan. Depois que o maluco é levado para o hospício, o editor vai para casa, coloca a filhinha no colo e começa a contar uma história de ninar: “Era uma vez, um homenzinho que não tinha nada mais importante para fazer do que invadir o escritório de um editor para reclamar de algumas revistas...” (GUEDES, 2012, p. 29)

Uma tentativa de voltar aos super-heróis chegou a ser feita por volta de 1954, com o retorno de personagens famosos na década de 1940, como o Tocha Humana, Namor e o próprio Capitão América, mas graças ao diminuto interesse do público pelo gênero e as ações de Wertham, não foi uma estratégia bem-sucedida. Entretanto, com o retorno de Jack Kirby à empresa, após desligar-se de maneira nada amistosa da concorrente National na qual trabalhava há mais de quinze anos, a semente para uma mudança repentina no mercado de quadrinhos seria plantada.

3.3 Nasce um universo

Inicialmente, no final dos anos 1950, a parceria entre Lee e Kirby estava em séries de suspense, monstros e faroeste, em títulos como *Journey Into Mystery*⁴⁹ e *Tales Of Suspense*⁵⁰. Após uma conversa com seu patrão Martin Goodman, Lee é solicitado a fazer um plágio da equipe que reunia os principais heróis da National/DC Comics em um mesmo título, a Liga da Justiça, que naquele momento obtinha boas vendas – a DC naquele momento experimentava um fôlego novo de mercado com versões revisadas de personagens da Era de Ouro, como Flash e Lanterna Verde. O escritor já estava cansado da indústria dos quadrinhos àquela altura, tendo trabalhado por mais de duas décadas na profissão sem ter conseguido despontar como romancista, seu desejo inicial, podendo desenvolver enredos mais sérios e profundos (HOWE, 2013, p. 9). Pensou em desistir da carreira, mas a um pedido de sua esposa resolveu atender o pedido de Goodman. Assim, criou, em parceria com Kirby, o Quarteto Fantástico em 1961, uma das primeiras atrações

⁴⁹ “Jornada ao Mistério”, em tradução literal

⁵⁰ “Contos de Suspense”, em tradução literal

da novamente rebatizada editora, a Marvel Comics – o nome que a consagraria e não por coincidência título da primeira publicação em quadrinhos do grupo, de 1939, na qual foram apresentados ao mundo Namor e Tocha Humana.

O Quarteto não era exatamente o plágio que Martin Goodman esperava, tendo mais a ver com a profundidade no roteiro que Lee não pudera experimentar até agora. Contava como um grupo – uma dupla de melhores amigos, a namorada de um deles e o irmão desta – embarcaram em uma missão espacial experimental, foram bombardeados por raios cósmicos e voltaram à Terra com poderes que os diferenciavam dos humanos normais. Reed Richards torna-se o Senhor Fantástico, capaz de esticar seus membros como borracha; Sue Storm, a Garota Invisível, tem o poder de desaparecer em pleno ar; seu irmão Johnny agora é o Tocha Humana, tornando-se uma criatura de fogo. E Ben Grimm é transformado em uma grotesca criatura feita de pedra, apelidada de Coisa. Quando lida assim, não se distancia muito do tipo de “origem secreta” já perpetuado pelo Super-Homem mais de duas décadas antes. O diferencial aqui, entretanto, está nos detalhes.

A razão para o futuro Quarteto Fantástico ter entrado no foguete que o levaria ao espaço – sem autorização do governo, vale ressaltar – é para estar um passo à frente dos comunistas na corrida espacial. Como lembra Howe (2013, p. 47), o primeiro número da revista saiu juntamente na época em que o russo Yuri Gagarin se tornaria o primeiro homem no espaço e também começaria a construção do muro que dividiria a Alemanha em duas. Definitivamente, essa temática não foi uma coincidência.

Outro diferencial seria a própria postura dos heróis, antes uma família do que um grupo de pessoas com poderes, o que foi sendo desenvolvido nas edições que viriam. Conflitos eram visíveis entre os membros, seus dramas e medos. Os poderes extraordinários nada contavam no distanciamento entre o casal Reed Richards e Susan Storm, por conta da dedicação do primeiro a suas pesquisas. O temperamento juvenil de Johnny Storm, mesmo tendo a capacidade de voar e projetar chamas, em nada se diferenciava de um garoto real de sua idade. E Ben Grimm, mesmo sendo mais forte e resistente que qualquer humano comum, teria que aprender a lidar com sua deformidade e que nunca seria compreendido pelas pessoas. Mesmo com os poderes sobre-humanos, eram pessoas comuns, exatamente como o leitor.

Essa familiaridade, tanto na ambientação que remetia ao mundo real quanto nos personagens com os quais os leitores podiam se identificar, foram cruciais para o sucesso da nova revista da Marvel:

Os dados de vendas só viriam a aparecer meses depois, mas houve um surto imediato de cartas de leitores – não as reclamações usuais sobre a revista ter vindo sem os grampos, mas um público enlevado pelos personagens complexos. “Estamos tentando (talvez em vão?) chegar a um público um pouco mais velho, mais sofisticado”, escreveu Lee numa carta privada, três meses depois. Pela primeira vez em anos, parecia que a Marvel tinha algo especial nas mãos (HOWE, 2013, p. 47)

O sucesso levou à criação por Lee e Kirby de novos personagens dotados das características diferenciadas do Quarteto Fantástico, que aos poucos foram tomando as páginas das revistas já existentes da Marvel e ganhando outros títulos próprios. Lee fazia o argumento de todas esses quadrinhos naquilo que chamava de Método Marvel: concebia uma breve descrição dos acontecimentos que queria para determinada história, repassava aos artistas da casa – como Kirby, Don Heck, Bill Everett, Steve Ditko, Gene Colan e outros – que devolviam uma trama desenhada, a qual Lee acrescentaria os diálogos. Assim, dentro de pouco tempo, a Marvel tinha um elenco renovado de personagens em suas páginas.

O Hulk era uma adaptação moderna de *O Médico e o Monstro*, no qual o genial cientista Bruce Banner, após sobreviver à explosão de uma bomba de raios gama, passa a se transformar contra sua vontade em uma criatura irracional e destrutiva, tornando-se um eterno fugitivo do exército e sofrendo para lidar com seus lados de humano e monstro. O doutor Donald Blake, também levava uma vida dupla: após encontrar um cajado místico durante um incidente nas montanhas, ele deixava de ser um médico deficiente físico para se transformar no próprio Thor, o poderoso deus do trovão – o que fazia parte de um esquema que Odin, pai de Thor, havia tramado para ensinar humildade a seu filho. Já um outro médico, o esnobe neurocirurgião Stephen Strange, seria vítima de um acidente de carro que lhe tiraria o uso das mãos e por consequência seu emprego e status, mas que empreenderia em uma jornada de redenção através das artes místicas que o tornariam o Doutor Estranho.

O industrialista Tony Stark é um famoso e invejado *playboy*, mas secretamente é obrigado a usar uma armadura que evita que estilhaços de uma bomba do Vietnã alojados em seu

peito o matem, transformando-se assim no trágico herói Homem de Ferro. Hank Pym, o Homem-Formiga, é um cientista que pode se comunicar com insetos e reduzir seu tamanho para combater o crime ao lado de sua namorada Vespa, mas que depois assumiria a identidade de Gigante – com a capacidade de aumentar de tamanho - por achar-se inferiorizado perante outros heróis. O advogado Matthew Murdock foi vítima de um acidente que o fez ficar cego ainda garoto, mas lhe deu sentidos ampliados que usa para combater o crime como o Demolidor.

O Homem-Aranha, herói picado por um aracnídeo radiativo dos quais herdou seus incríveis poderes, mas que na verdade é apenas o tímido adolescente Peter Parker, incapaz de conseguir uma namorada ou mesmo dinheiro suficiente para ajudar sua tia viúva e doente, carregando a culpa de ter sido indiretamente responsável pela morte do próprio tio. E os X-Men eram jovens dotados de poderes incríveis relativos a mutações genéticas, mas que eram temidos por uma sociedade que os considerava uma ameaça às pessoas comuns, que ainda assim o grupo se esforçava para defender.

Aqui, vemos de novo os motes que levariam a Marvel ao sucesso. Primeiro, a identificação com o público na forma de personagens críveis, com questões sociais que afligiam o mundo real – deficiências, relacionamento, falta de dinheiro e até mesmo o racismo. Podia não ser a primeira vez na qual questões sociais apareciam nos quadrinhos, visto que a EC Comics chegou a tratar de temas parecidos ainda nos anos 1950, mas nunca antes tais questões foram abordadas de forma tão explicitamente ligada à narrativa como no modelo Marvel.

O outro diferencial da editora naquele momento era o ambientação de suas histórias. Além de referenciar elementos do mundo real, como a corrida espacial, a ameaça do comunismo, a guerra do Vietnã e fenômenos culturais como os Beatles, os quadrinhos da Marvel em sua maioria se passavam em uma muito real Nova York. Ao contrário das cidades inventadas da DC Comics, como a Metrópolis do Super-Homem e a Gotham City do Batman, ruas, bairros e marcos turísticos reais podiam ser vistos e referenciados a cada página, aumentando ainda mais a verossimilhança pretendida por Stan Lee e companhia. O recurso já era usado pela antiga Timely nas histórias do final dos anos 1930, mas foi bastante intensificado aqui.

O fato de os heróis morarem ou agirem em Nova York ainda resultava em um elemento interessante: o frequente encontro de personagens ou menção em outros títulos.

[...] os personagens existentes começaram a gerar sinergia. Em duas páginas de *O Surpreendente Homem-Aranha* nº 1, o teioso tentava afiliar-se ao Quarteto Fantástico (mas ficou desapontado ao saber que o grupo não pagava salário); no mesmo mês, o Hulk (cujo título próprio acabara de ser cancelado) apareceu em *Quarteto Fantástico* nº 12. Doutor Destino enfrentou Homem-Aranha; Tocha Humana deu uma palestra para os alunos da escola de Peter Parker; e o Doutor Estranho foi parar no hospital sob os cuidados do Dr. Don Blake, *alter ego* de Thor. Quando o Homem-Formiga apareceu em *Quarteto Fantástico* nº 16, acompanhado por uma encantadora nova heroína chamada Vespa [*Wasp*], uma nota de rodapé explicava tudo: “Conheça a Vespa, a nova companheira de aventuras do Homem-Formiga, a partir da edição 44 de *Tales to Astonish!*”. Era promoção cruzada, muito astuta, mas o importante mesmo era o efeito narrativo que viria a se tornar marca de Marvel Comics: a ideia de que esses personagens dividiam o mesmo mundo, que as ações de um tinham repercussão nas dos outros e de que cada gibi era um mero fio na megatrama Marvel. (HOWE, 2013, p. 55)

Essa prática não apenas daria mais consistência e credibilidade ao cenário no qual se passavam as histórias, mas também acabaria sendo uma eficiente técnica de influenciar o leitor a continuar a consumir os títulos da Marvel:

Com apenas três edições, Stan sacou que tinha dinamite na mão e aproveitou para resgatar Namor do ostracismo e, de tabela, inserir sua segunda mais original sacada após a humanização dos personagens: a continuidade. A partir do Quarteto, todos os personagens criados por Stan sempre se lembrariam de eventos passados, e tudo que aconteceu antes teria consequência depois. Se um personagem quebrasse um braço, com certeza no próximo número iria aparecer com gesso. A frase “continua no próximo número” virou lugar comum nos gibis editados por Stan, inculcando na cabeça da garotada que o melhor estava por vir. (GUEDES, 2012, p. 62)

A ideia de um universo compartilhado não atingia apenas os quadrinhos atuais da Marvel, mas também levava em consideração o passado narrativo da editora, ainda como Timely/Atlas. Já na primeira edição do Quarteto Fantástico, Johnny Storm pega emprestada a alcunha do antigo herói Tocha Humana como seu nome de guerra. O mesmo personagem seria responsável pela reintrodução de Namor nos quadrinhos, quando o encontra sem memória e acaba sem querer despertando um novo (antigo?) inimigo para o Quarteto. Por sua vez, um combate posterior entre o mesmo Namor e os Vingadores –

equipe que reunia os maiores heróis da editora, finalmente a aplicação do conceito que Martin Goodman desejara alguns anos antes – traria de volta à vida o Capitão América, encontrado em animação suspensa em um bloco de gelo, com o patriótico herói sendo prontamente inserido no grupo. Assim, estavam erigidas as bases do que viria a ser conhecido como Universo Marvel.

O plano de Stan Lee de atingir o anteriormente citado público mais velho e sofisticado parece ter funcionado, visto que começou a ser convidado para dar palestras em faculdades a respeito dos heróis Marvel. Juntamente às palestras, passou a dedicar mais tempo ao longo dos anos a tentar licenciar as propriedades intelectuais da empresa para outras mídias, como desenhos animados, brinquedos e filmes, o que acabou afastando-o dos roteiros. Já Jack Kirby, ao final daquela década, cansou das políticas editoriais da empresa que ajudou a criar mas que não reconhecia seu mérito, novamente indo trabalhar para a concorrente National/DC Comics, o que outras figuras importantes da empresa, como Steve Ditko, já haviam feito anos antes.

Mesmo com a ausência de Lee e Kirby, o Universo Marvel continuaria a se expandir e florescer, sob os mesmos princípios que regiam o seu advento. Temas contemporâneos e identificáveis continuaram na ordem do dia, do movimento negro até os protestos nas universidades, do câncer até o uso de drogas – assunto que aliás rendeu a primeira revista Marvel sem o selo de aprovação do Comics Code Authority no começo da década de 1970. Mesmo com os altos e baixos do mercado de quadrinhos e mudanças editoriais, a essência da filosofia da Marvel permanece até os dias de hoje. Filosofia esta que, por sinal, acabou contaminando de forma positiva o mercado e permitindo a abordagem de temas sérios e comentários sociais nos quadrinhos *mainstream*⁵¹ que geralmente só encontravam nicho em obras independentes. Um exemplo é o título *Green Lantern/Green Arrow* de Dennis O’Neil e Neal Adams para a DC Comics, que abordava de forma dura as mazelas da sociedade estadunidense, como o uso de drogas, poluição e o racismo. *Green Lantern/Green Arrow* é um exemplo de título que, mesmo tendo sido cancelado à época de sua publicação original, é considerado pelos entusiastas do gênero um dos maiores e mais relevantes clássicos das histórias dos quadrinhos. As revistas feitas pela Marvel dos anos 1960 também se encontram nessa categoria; prova disso é que seus

⁵¹ Termo que se refere aos segmentos dominantes do mercado, neste caso as grandes editoras.

enredos têm servido desde o começo da década de 2000 para algumas das maiores bilheterias da história do cinema (BOX OFFICE MOJO, 2014).

Após o sucesso da versão para a tela dos mutantes *X-Men* (2000), seguiram-se títulos como *Homem-Aranha* (2002), *Hulk* (2003), *Demolidor* (2003) e *Quarteto Fantástico* (2005), superproduções feitas por diversos estúdios cinematográficos em parceria com a Marvel que ajudaram a movimentar a própria indústria dos quadrinhos e seus produtos derivados. A partir de 2008, com o lançamento do primeiro filme do *Homem de Ferro* – produzido e lançado pela própria Marvel – a noção de universo compartilhado que há décadas permeava os quadrinhos da editora passa a acontecer também no cinema, com os novos filmes possuindo interligações de roteiro e personagens. O resultado disso são *plots* que convergem para a reunião dos principais franquias da editora em *Os Vingadores* (2012), que rendeu mais de um bilhão de dólares em bilheteria e catapultou a Marvel para uma nova escala dentro da comunicação de massa, a ponto de filmes de personagens praticamente desconhecidos do grande público – como os *Guardiões da Galáxia* (2014) – converterem-se em fenômenos culturais.

Além da continuada presença no cinema, os personagens da empresa vêm sendo continuamente adaptados para desenhos animados, videogames, aplicativos de computador e outros meios. Outra prova dessa relevância é que uma renovada geração de autores que cresceu lendo as histórias da Marvel seria fundamental para o mercado de quadrinhos como o conhecemos hoje.

3.4: Os quadrinhos após a Marvel

A partir da década de 1960, após a renovação passada pela indústria, os quadrinhos ocidentais foram palco de cada vez mais obras marcantes e relevantes, muito por usos semelhantes de soluções literárias em seus roteiros. Junto com os super-heróis *mainstream* da Marvel e DC Comics, muitas revistas alternativas começam a despontar no final daquela década, dos quadrinhos *underground*⁵² de Robert Crumb e Gilbert Shelton, regados à contracultura e o ideário *hippie* (no qual a sátira assumidamente tinha lugar), até as obras independentes de Dave Sim e Art Spiegelman já na virada para os anos

⁵² O termo, que originalmente significa “subsolo”, refere-se aos trabalhos fora do padrão comercial, independentes.

1980, conceitualmente mais sofisticadas e valorizando as questões narrativas e autorais. A própria Marvel Comics, a partir de 1982, inauguraria um selo editorial chamado Epic para reunir obras mais adultas que fugiam do padrão de suas revistas mensais, bem como trazia ao público americano obras europeias - como *O Incal* de Alejandro Jodorowsky e Moebius - e japonesas, a exemplo do clássico *Akira* de Katsuhiro Otomo, uma das pontas de frente da vindoura invasão dos mangás nos Estados Unidos.

Um nome importante neste período é o de Will Eisner. O quadrinista já estava no mercado desde a década de 1930 e havia criado um dos personagens mais célebres dos quadrinhos de herói, o Spirit (1940-1952). Ao final da década de 1970, entretanto, Eisner passa a se dedicar a um tipo mais elaborado de produção em quadrinhos, com histórias fechadas e centradas em um tema, geralmente publicadas ou reunidas posteriormente em um volume único. Apesar de não ter sido o inventor desse formato, ele foi um dos responsáveis por popularizar o que veio a ser conhecido como *graphic novel*, que se diferenciava dos quadrinhos mensais e que veio a se tornar a forma de muitas das grandes obras que viriam a partir dali.

Entre outros autores que também merecem destaque está o inglês Alan Moore, que a partir do começo da década de 1980 deixa seu nome registrado na história do gênero graças a obras como *Miracleman*, *V de Vingança* e *Monstro do Pântano*. As histórias de Moore são reverenciadas por público e crítica por conta de sua estrutura complexa, com intertextos com a literatura, música, política, artes plásticas, teatro, religião e ocultismo, entre outros. O autor subverteu o gênero super-heroico com a sua versão do antigo herói Marvelman, originalmente criado na década de 1950 para substituir na Inglaterra o espaço deixado pelas histórias do Capitão Marvel, que deixara de ser publicado por conta de uma ação judicial da DC Comics acusando o personagem de ser um plágio do Super-Homem. A releitura de Moore para o Marvelman – agora chamado Miracleman, para evitar problemas legais com a Marvel Comics – possui um tom sombrio, injetando crítica social e violência na história, além de exercitar sobremaneira a metalinguagem para com o meio dos quadrinhos.

A consagração de Moore nos quadrinhos viria com *Watchmen* – eleito um dos 100 melhores livros em língua inglesa pela revista Time (GROSSMAN, 2010) – que novamente flerta com a vertente super-heroica dos quadrinhos e a subverte, mostrando o

que aconteceria se os vigilantes encapuzados e seres superpoderosos realmente existissem em nossa sociedade a partir da década de 1930:

It's way beyond cliché at this point to call *Watchmen* the greatest superhero comic ever written-slash-drawn. But it's true. In the world Alan Moore and Dave Gibbons created, it's 1985, Nixon is still president, the Cold War is at absolute zero, and the nation's superheroes consist of a bunch of neurotic, washed-up has-beens, mostly without actual superpowers, mostly retired. As the novel begins one of them, the Comedian, is murdered. What follows is an astoundingly dense, beautiful, sad story that begins as a noir mystery and ends with the destruction, or possibly the redemption, of the entire world as we know it. To tell this story Gibbons and Moore deployed about a dozen frugally interwoven plots and an intricate system of echoing visual motifs. The result is a masterpiece so powerful it caused the entire genre of superhero comics to immediately rethink its most sacred conventions⁵³. (GROSSMAN, 2009)

Também vale mencionar Frank Miller, que após uma passagem celebrada pelo *Demolidor* da Marvel adaptaria as temáticas dos mangás japoneses ao quadrinho americano em *Ronin* (1983) e reinventaria o Batman da DC Comics em obras como *O Cavaleiro das Trevas* (1986) e *Ano Um* (1987); a exemplo do que fora feito por Dennis O'Neil e Neal Adams no final da década de 1960 com a personagem, Miller trabalharia com uma versão mais sombria do que a representada pela conhecida série de TV e dos desenhos animados da época que terminaria por definir não apenas como seria representado nos quadrinhos a partir dali como também nas encarnações do Homem Morcego no cinema, a partir do final dos anos 1980.

O anteriormente citado Neil Gaiman seria neste mesmo período um dos responsáveis por começar a alterar percepção dos quadrinhos por parte da crítica – o jornalista, escritor e dramaturgo Norman Mailer, por exemplo, classificou seu *Sandman* como sendo uma “tirinha para intelectuais” (ANDERSON, 2001). Gaiman também seria, graças a obras

⁵³ “É muito além do cliché nessa altura chamar *Watchmen* de o maior quadrinho de super-heróis já escrito-barra-desenhado. Mas é verdade. No mundo criado por Alan Moore e Dave Gibbons, é 1985, Nixon ainda é presidente, a Guerra Fria está no zero absoluto e os super-heróis da nação consistem em um bando de neuróticos, ultrapassados e esquecidos, a maioria sem superpoderes verdadeiros e aposentados. Quando a obra começa, um deles, o Comediante, é assassinado. O que se segue é uma assustadoramente densa, bela e triste história que começa com um mistério *noir* e termina com a destruição, ou possivelmente a redenção, de todo o mundo como o conhecemos. Para contar esta história, Gibbons e Moore empregam cerca de uma dúzia de enredos fugazmente interligados e um intrincado sistema de motivos visuais recorrentes. O resultado é uma obra prima tão poderosa que fez com que todo o gênero dos quadrinhos de super-heróis repensassem imediatamente suas convenções mais sagradas.” – tradução nossa.

como *Sandman* e *Orquídea Negra*, um dos primeiros a pavimentar o caminho para a criação de um selo próprio de quadrinhos da DC Comics direcionado a um público mais adulto, a exemplo do Epic da Marvel. Nascia assim em 1993 o Vertigo, cuja primeira obra publicada seria justamente *Morte: O Preço da Vida* de Gaiman, bem como passaria a abranger os quadrinhos mensais já existentes direcionados a leitores maduros como *Homem-Animal* de Grant Morrison, *Shade o Homem Mutável* de Peter Milligan e *Hellblazer* de Garth Ennis, todos autores em ascensão e que continuariam a fazer trabalhos relevantes para o meio nos anos que se seguiriam. Quase uma década após sua inauguração, o selo Vertigo também seria a plataforma de publicação de *Y: O Último Homem*⁵⁴.

Os anos 1990 seriam palco, então, de um maior reconhecimento para o meio. Uma prova disso são as ações como a do Governo Federal brasileiro para que os quadrinhos e as tiras sejam integrados aos materiais utilizados pelos alunos do ensino médio e fundamental desde os tempos da Lei das Diretrizes e Bases da Educação Nacional de 1996, que previa o “conhecimento das formas contemporâneas da linguagem” - embora os quadrinhos só passassem a ser incluídos nos volumes distribuídos às escolas pelo Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) em 2007, mais de dez anos após a criação da iniciativa (WERNECK, 2009). Ao surgirem os Parâmetros Nacionais Curriculares em 1997, os quadrinhos passam a ser citados nominalmente tanto nos gêneros privilegiados para a prática de escrita e leitura de textos quanto na apreciação significativa das artes visuais (p. 72). Já nas Orientações Curriculares para o Ensino Médio de 2006, os quadrinhos encontram lugar no tópico de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias (p. 74), nos quais são mencionadas as possibilidades de mediação dentro dos conhecimentos de literatura:

Também é desejável adotar uma perspectiva multicultural, em que a literatura obtenha a parceria de outras áreas, sobretudo artes plásticas e cinema, não de um modo simplista, diluindo a fronteira entre elas e substituindo uma coisa por outra, mas mantendo as especificidades e o modo de ser de cada uma delas, pois só assim, não

⁵⁴ Todas as referências subsequentes à *Y: O Último Homem* usarão como base a versão em dez encadernados lançada em português pela editora Panini, cada uma compilando seis edições avulsas das revistas americanas. Por isso, ao invés das citações direcionarem o leitor para uma das 60 edições originais, como seria costumeiro no que diz respeito aos quadrinhos, elas mencionarão o volume no qual a mesma se encontra acompanhada da página em questão. Também é válido notar que o próprio formato encadernado serve melhor aos propósitos da pesquisa, visto que conta com material extra que não aparece nas revistas mensais, bem como o título do décimo volume relaciona-se diretamente com elementos do estudo.

pejorativamente escolarizados, serão capazes de oferecer fruição e conhecimento, binômio inseparável da arte.

Altera-se a forma com que os quadrinhos são encarados, muda-se também a própria maneira de apresentação e distribuição dos mesmos. Edições de luxo, encadernadas com capa dura e papel especial, há tempos deixaram de ser privilégio de livros consagrados; a exemplo do que acontece nos mercados internacionais, coleções de arcos completos de histórias em quadrinhos nesse formato são cada vez mais comuns nas bancas de jornal e livrarias brasileiras, a cargo de editoras como Salvat e Eaglemoss, republicando com periodicidade regular material da Marvel, DC Comics e até mesmo clássicos do quadrinho francês - *bande-dessinée* - como o *Asterix* de René Goscinny e Albert Uderzo. As mesmas editoras também reforçam a longevidade das franquias de herói ao oferecer nas bancas fascículos sobre os mesmos acompanhados de estátuas de chumbo pintadas a mão, miniaturas de veículos e tabuleiros de xadrez temáticos, que a exemplo dos encadernados com acabamento (e preço) de luxo são principalmente direcionados aos colecionadores adultos.

O mesmo tipo de público, por sinal, apoia campanhas de *crowdfunding* para o lançamento de novas revistas em quadrinhos, em sites da internet como Kickstarter ou Catarse. Sejam autores novatos querendo ingressar no mercado de forma independente ou até mesmo artistas consagrados pelas grandes editoras buscando fazer projetos autorais, o financiamento coletivo online tornou-se um caminho viável para diversas iniciativas, a exemplo do que já acontecia com livros, discos e outros produtos culturais. A possibilidade de compartilhar uma proposta de projeto na internet e obter um adiantamento em dinheiro diretamente de um grupo de pessoas interessadas no mesmo – uma versão digital dos antigos mecenas – permite que obras que em outros tempos morreriam na fase dos rascunhos cheguem a seu público desejado sem intermédio da estrutura tradicional de divulgação e venda.

A própria internet acabou se convertendo em uma nova faceta da arte sequencial tradicional, em um formato que remete sobremaneira à origem do meio. Milhares de sites das mais diferentes origens e línguas produzem diariamente material original nos chamados *webcomics*, nada mais do que a versão online das conhecidas tiras de jornal, disponibilizadas em geral de forma gratuita – o lucro dos artistas vem de anúncios publicitários vinculados ao site e também da venda de encadernados impressos das tiras

e produtos relacionados à mesma, como camisetas, artes originais e outros. Novamente, a tecnologia serve como uma alternativa ao modelo estabelecido pelas editoras tradicionais. Isso não significa, entretanto, que as mesmas estejam restritas ao gibi impresso, visto que Marvel, DC, Image e outras vendem versões digitais de seus quadrinhos para computadores, *tablets* e celulares, além de produzirem conteúdos exclusivos para a rede.

Essa evolução eletrônica das histórias em quadrinhos é providencial para um meio que evoluiu em termos técnicos muito pouco em suas primeiras sete ou oito décadas; ao contrário do cinema, que em termos de produção e possibilidades na virada progrediu muito entre o começo do século XX e o final do mesmo, o processo de se fazer quadrinhos não era muito diferente seja em 1938 ou 1983, com letramento e aplicação de cores e retículas manualmente. Com a popularização dos computadores pessoais e as possibilidades trazidas pela diagramação e colorização digital a partir da década de 1990, tivemos uma sensível evolução material para o meio. O mesmo se aplica como um todo para a globalização da indústria dos quadrinhos; se antes, o mercado brasileiro oferecia em suas bancas histórias com até cinco anos de atraso em relação à publicação original estadunidense, hoje apenas alguns meses nos separam do material lançado lá fora em alguns casos. Muito disso se deve pela facilidade do envio dos arquivos digitais das artes das editoras de origem para as empresas que as republicam pelo mundo, bem como a comodidade da comunicação via internet entre as partes para fins de organização e estratégia de mercado.

Diferentes propostas, variadas intenções e resultados diversos. A exemplo do que acontece com todo e qualquer meio, a quantidade de histórias em quadrinhos produzida não é diretamente proporcional à qualidade das mesmas, seja em termos de arte e – principalmente – roteiro. Entretanto, para cada conjunto de clichês, conceitos constantemente reaproveitados, propagandas enganosas e plágios, um número interessante de boas produções pontua a arte sequencial, em grande parte motivadas pelas interseções com o texto literário em maior ou menor grau. E Shakespeare tem um papel fundamental neste processo.

3.5 Nos bastidores, também estava o Bardo

Analisando o cenário de fundo da empresa e o conteúdo das histórias da Marvel até aqui, temos um primeiro retrato relevante da intersecção entre a literatura e os quadrinhos, mais especificamente na forma de explorar a condição humana de forma mais aprofundada através da arte – um assunto no qual William Shakespeare tem sua quota de reconhecimento. Não por acaso, várias características da importância do autor inglês laureadas por estudiosos de sua obra são comparáveis às revoluções feitas por Lee e Kirby no meio dos quadrinhos.

James Shapiro, no texto que abre sua obra *1559: um ano na vida de William Shakespeare* (2010), destaca a representação única de sua época mas ao mesmo tempo com um apelo universal, uma capacidade incomparável de absorver os estilos e técnicas de seus contemporâneos e uma compreensão diferenciada do “drama humano”. No mesmo texto, Shapiro também cita a inserção de personagens e temas na cultura popular que se tornariam referência, o “retrabalho” de conceitos e elementos de outras obras em contextos ampliados e adaptados e uma busca progressiva por textos mais complexos e certa continuidade entre os trabalhos. Como pode ser observado, são características análogas ao advento da Marvel Comics para os quadrinhos.

A comparação não é feita por acaso, visto que o dramaturgo inglês foi determinante na formação artística tanto de Lee quanto de Kirby. O desenhista fugia da realidade pobre de sua infância passada nos cortiços da Zona Leste de Nova York através de matinês de cinema e livros de Shakespeare (HOWE, 2013, p. 25), além de ter conservado a referência na vida adulta, visto que o estúdio no qual trabalhava no auge do sucesso da Marvel era descrito como “uma sala revestida de madeira de pinho envernizado no porão de sua casa em Long Island, com uma biblioteca de Shakespeare e ficção científica para inspiração” (HOWE, 2013, p. 53).

A admiração de Stan Lee por Shakespeare também é notória até os dias de hoje. Sobre uma recente adaptação em quadrinhos para um cenário de guerra futurista de *Romeu e Julieta* que fez junto ao produtor Terry Douglas, declarou ao site IGN:

Well personally, I have an attachment to anything that Shakespeare ever wrote. But of all his stories – in fact, of all the world's stories -- Romeo and Juliet is the most famous love story ever written. It's probably one of the most famous *stories* ever written. So to take that and to make it into the kind of book that superhero fans would

enjoy, that was a real challenge and it was fun to do. I think it turned out great⁵⁵. (LEE, 2012)

Esse impacto de Shakespeare sobre a obra de Lee, juntamente com os textos bíblicos (GUEDES, 2012, p. 16) é assumido e discutido desde os primórdios da Marvel, sendo um elemento fundamental para entender a escrita e a postura pretendida pelo autor em seus quadrinhos. Em uma entrevista de 1970, realizada em seu escritório – no qual o entrevistador Mike Bourne, ao descrever o espaço, comenta que seu interlocutor tem as obras completas de Shakespeare ao alcance da mão – Lee responde de maneira reveladora sobre qual a fonte da inspiração para o que escreve:

I think it all has to do with things I read and learned and observed when I was young, because I don't do as much reading or movie-going or anything now as I would like. I'm so busy writing all the time. But I was a voracious reader when I was a teenager. And actually, I think my biggest influence was Shakespeare, who was my god. I mean, I loved Shakespeare because he was so dramatic; no one was more dramatic than he was. When he was humorous, the humor was so earthy and rich. To me he was the complete writer. I was just telling somebody this morning who was up here to try to do some writing for us to get close as Shakespeare as possible. Because whatever Shakespeare did, he did it in the extreme. It's almost like the Yiddish theatre. When they act, they act! Or the old silent movies, when everything was so exaggerated so the audience would know the mood because they couldn't hear the voices⁵⁶. (LEE, 2011, p. 97)

Em vários pontos da obra de Lee, é possível perceber traços claros não só da tentativa de tratar seus temas e forjar sua narrativa à moda de Shakespeare, mas de referências quase diretas ao trabalho do dramaturgo. Na série-solo do Surfista Prateado – personagem

⁵⁵ “Bem, pessoalmente eu tenho uma ligação com tudo o que Shakespeare escreveu. Mas de todas as suas histórias – aliás, de todas as histórias do mundo – *Romeu e Juleta* é uma das mais famosas histórias de amor já escritas. É provavelmente uma das mais famosas *histórias* já escritas. Então pegá-la e fazê-la no tipo de livro que os fãs de super-heróis gostariam é um verdadeiro desafio e que foi divertido de fazer. Eu acho que ficou ótimo” – tradução nossa.

⁵⁶ “Eu acho que tudo tem a ver com as coisas que eu lia, aprendia e observava quando eu era jovem, porque eu nem tanto leio, vou ao cinema ou outra coisa agora como eu gostaria. Eu estou muito ocupado escrevendo todo o tempo. Mas eu fui um leitor voraz quando eu era adolescente. E, na verdade, eu acho que minha maior influência era Shakespeare, que era meu deus. Digo, eu amava Shakespeare porque ele era muito dramático; ninguém era mais dramático que ele. Quando ele era engraçado, o humor era natural e rico. Para mim, ele era o escritor completo. Eu estava contando ainda esta manhã para alguém que esteve aqui tentando escrever para nós para que se aproximasse o máximo possível de Shakespeare. Porque independente do que Shakespeare fez, ele fez ao extremo. É quase como teatro ídiche. Quando eles atuam, eles atuam! Ou os antigos filmes mudos, quando tudo era tão exagerado para que a plateia entendesse o clima porque não podiam ouvir as vozes” – tradução nossa.

originalmente criado por Kirby para as páginas do Quarteto Fantástico – que fazia em parceria com o desenhista John Buscema, Lee o caracteriza como uma espécie de Hamlet alienígena, indagando-se sobre seu exílio na Terra em solilóquios sobre a humanidade ao estilo do príncipe da Dinamarca, contando ainda com uma postura corporal semelhante às representações do mesmo no cinema, principalmente na versão protagonizada por Laurence Olivier (1948).

Outra representação nada disfarçada de personagens de Shakespeare na obra de Lee e Kirby aparece nas histórias de Thor. Um dos companheiros do deus do trovão é Volstagg, um guerreiro com excesso de peso, falastrão, exaltado e não muito corajoso, que lembra sobremaneira – inclusive no nome - o Falstaff de *Henrique IV e As Alegres Comadres de Windsor*. Um elemento adicional de ligação à Shakespeare em Thor é a própria linguagem praticada pelos deuses:

Lee had good moments on the book. Most notably, I think, he developed an amusing pseudo-Elizabethan dialect for the Asgardian characters. That was a nice touch, even if it didn't sound much like actual period language. Some readers have characterized the dialogue as 'Shakespearean,' but Lee's got nothing of the distinctive Shakespearean wit and fluent wordplay. It's much more like the simple style of the King James Bible. Either way, the speech Lee put into the mouths of gods was speech that recalled both the most canonical poet in the language, and the language that most English-speakers traditionally thought of when thinking of the divine. Of course Thor's speech had an Elizabethan tinge. You wouldn't have thought of it without reading it for yourself, but once you do read it, you realize it could hardly be anything else⁵⁷. (SURREIDGE, 2013)

A relação entre Lee, Kirby e Shakespeare também não passa despercebida por aqueles que adaptam tanto as obras da dupla quanto do escritor inglês para outros meios, mais especificamente o cinema. Dois casos recentes vêm à mente nesse quesito; o primeiro deles é relativo ao diretor de cinema Joss Whedon, que também é roteirista de quadrinhos

⁵⁷ “Lee teve bons momentos no título. Mais notavelmente, eu acho, ele desenvolveu um divertido dialeto pseudoelisabetano para os personagens asgardianos. Era um toque interessante, mesmo que não soasse muito como a linguagem do período real. Alguns leitores classificaram o diálogo como ‘shakespeareano’, mas o de Lee não tem nada de distinto espírito e fluente jogo de palavras shakespearianos. É muito mais como o estilo simples da Bíblia do Rei James. De qualquer forma, o diálogo que Lee botou nas bocas dos deuses eram falas que lembravam tanto o mais canônico poeta da língua quanto a linguagem que a maioria dos falantes do inglês tradicionalmente lembram quando pensam no divino. É claro que a falta de Thor tinha tons elisabetanos. Você não teria pensando nisso sem ler você mesmo, mas uma vez que lê, você percebe que dificilmente seria outra coisa” – tradução nossa

– tendo inclusive escrito uma das fases mais elogiadas dos X-Men, em 2004. Whedon é o diretor da adaptação para as telas de *Os Vingadores* (2012), o terceiro filme mais rentável da história do cinema e também baseado nos conceitos originais de Lee e Kirby. Logo após realizar este filme, adaptou para as telas *Muito Barulho por Nada* (2012), por sua vez uma obra de Shakespeare. O diretor diz não haver muito distanciamento entre as adaptações:

“Marvel comics are so influenced by Shakespeare”, Whedon protests on a recent morning in a courtyard outside his second home, his office in Santa Monica. His arguments: both Marvel and the Bard cranked out stories about heroes, betrayals, and passionate, implausible romances. And as the director, Whedon has the same job for both films. Bringing *The Incredible Hulk* to life is just like resurrecting *Hamlet*: Fans already know the character—they want to see a personal twist. “That’s the fun of taking a sacred text—do I have anything to offer? I’m here trying to figure out why Ursula is in this scene the same way I’m trying to figure out why Hawkeye is in this fight—you want everybody to shine”, says Whedon. “That’s sort of what all of my stuff is about: every character gets to stand up and say, ‘I’m here, I exist, I matter, here’s why’⁵⁸”. (NICHOLSON, 2013)

Já Kenneth Branagh é conhecido por suas adaptações das obras de Shakespeare, como ator, diretor e produtor; em sua filmografia constam *Henrique V* (1989), *Muito Barulho por Nada* (1993), *Otelo* (1993), *Hamlet* (1996), *Love Labour’s Lost* (2000) e *As You Like It* (2006). Entre outros filmes, Branagh também foi responsável por *Thor* (2011) e da mesma forma que Whedon, fez declarações a respeito da similaridade entre os autores dos quadrinhos e o dramaturgo elisabetano, fazendo ainda um paralelo com o então recente espetáculo midiático causado pelo casamento do príncipe William, herdeiro do trono da Inglaterra:

We’ve just seen about two billion people watch a royal family at work, you know? And so I would say that it is Shakespearean, but it’s also global, I suppose. That we’re interested in what goes on in the corridors of power whether it’s the White House or

⁵⁸ “‘A Marvel Comics é muito influenciada por Shakespeare’, Whedon declara em uma recente manhã no quintal de sua segunda casa, seu escritório em Santa Monica. Seus argumentos: tanto a Marvel quanto o Bardo fizeram histórias sobre heróis, traições e apaixonados e implausíveis romances. E como o diretor, Whedon tem o mesmo trabalho para os dois filmes. Trazer o Incrível Hulk para a vida é como ressuscitar *Hamlet*: fãs já conhecem o personagem – eles querem ver uma reviravolta pessoal. ‘Este é a graça de pegar um texto sagrado – eu tenho algo a oferecer? Eu estou aqui tentando saber porque o Gavião Arqueiro está nesta luta – você quer que todos brilhem’, diz Whedon. ‘É meio sobre o que todas as minhas coisas são: cada personagem tem a chance de se levantar e dizer ‘estou aqui, eu existo, eu importo, aqui está o motivo’” – tradução nossa.

whether it's Buckingham Palace. And so Shakespeare was interested in the lives of the medieval royal families, but he also raided the Roman myths and the Greek myths for the same purpose. And I think Stan Lee went to the myths that Shakespeare hadn't used. You know, [they both] recognized that they contain briefly told, very condensed stories that I think are very universal in their application. I think the connection, if there is one, is that the stakes are high. So in something like Henry IV or Henry V, where the young prince is a reckless man who falls into bad company: could that prince be the king? [In Thor], our flawed hero who must earn the right to be king, but I think what's key is the stakes. There it's Europe and England in power and here it's the universe. It's when that family has problems everybody else is affected, so if Thor throws a fit and is yelling at his father and is banished, suddenly the worlds are unstable. And what it means is if the actors take those stakes seriously it is passionate and it is, you know, very intense. And I suppose that kind of an observation of ordinary human - although they're gods - frailties in people in positions of power is an obsession of great storytellers including Shakespeare and including the Marvel universe⁵⁹. (BRANAGAH, 2011)

Com base nessas declarações, pode-se notar a relevância dos quadrinhos da Marvel para o atual cenário dos meios de comunicação de massa, com seus temas sendo reutilizados e adaptados continuamente para outras mídias e a importância de Lee e Kirby cada vez mais reconhecida pelo conteúdo de suas histórias, com a comparação à obra de Shakespeare sempre em destaque. Daí a necessidade de um estudo mais aprofundado de como a relação com a literatura proporcionou um ganho notável para os quadrinhos enquanto intenção artística para um meio marginalizado por sua forma de narrativa até poucas décadas atrás:

⁵⁹ “Nós acabamos de ver dois bilhões de pessoas assistir a um casamento real acontecendo, sabia? E então eu diria que isso é shakespeariano, mas também é global, eu acho. Que estejamos interessados em o que acontece nos corredores do poder seja na Casa Branca ou no Palácio de Buckingham. E assim Shakespeare era interessado nas vidas das famílias reais medievais, mas também afanou dos mitos romanos e gregos pelo mesmo motivo. E eu acho que Stan Lee foi aos mitos que Shakespeare não tinha usado. Sabe, [ambos] reconheceram que eles contém histórias rapidamente contadas e muito condensadas que eu acho que são muito universais em sua aplicação. Eu acho que a conexão, se é que há uma, é que as apostas são altas. Então, algo como *Henrique IV* ou *Henrique V*, quando o jovem príncipe é um homem descuidado que acaba em má companhia: poderia este príncipe ser rei? [Em Thor], nosso herói falho que deve ganhar o direito a ser rei, mas acho que o que está em jogo é a aposta. Lá é Europa e Inglaterra no poder e aqui é o universo. Quando aquela família tem problemas todas as outras pessoas são afetadas, então se Thor faz um escândalo, grita com seu pai e é banido, então todos os mundos estão instáveis. E o que isso significa é que se os atores levam essas apostas seriamente é passional e, você sabe, muito intenso. E eu suponho que este tipo de observação de um humano comum – embora eles sejam deuses – fragilidades em pessoas em posições de poder é uma obsessão de grandes contadores de histórias, incluindo Shakespeare e incluindo o universo Marvel.” – tradução nossa

So, actually, as I say, I used to read Shakespeare. I love the rhythm of words. I've always been in love with the way words sound. Sometimes I'll use words just because of the sound of one playing upon the other. And I know comic book writers aren't supposed to talk this way. But I like to think I'm really writing when I write a comic, and not just putting a few balloons on a page⁶⁰. (LEE, 2011, p. 98)

Essa dicotomia apontada por Lee entre o escritor de quadrinhos e o escritor literário é uma questão na qual a Marvel Comics ajudou a borrar as fronteiras. Entre acusações que variavam de conteúdo rasteiro e descartável até serem a causa da perversão das jovens mentes, escrever quadrinhos não era uma atribuição narrativa tida como válida. O próprio Lee, na anteriormente citada atitude de assumir um pseudônimo nos gibis para deixar o nome de batismo para seus futuros romances – ou seja, literatura séria - é um claro sinal disso. É provável que a quase totalidade dos escritores de quadrinhos desde o surgimento do gênero tivesse suas raízes na literatura, principalmente pensando em uma época pré-eletrônica na qual o contato com a palavra escrita e a narrativa vinha principalmente dos livros e demais impressos. O que diferencia Lee, Kirby e seus congêneres de seus antecessores, no entanto, é como deixaram transparecer essa herança do meio literário para suas obras e temas abordados, que seria o estopim de uma nova forma de fazer quadrinhos, atribuindo ao gênero reflexão e um conteúdo que empolgava o leitor por identificação e reconhecimento.

Essa herança para os quadrinhos, quando analisamos em retrospecto, nada mais é que uma postura paródica assumida pela dupla em relação à literatura, ainda que talvez essa forma de encarar os fatos fosse alheia até mesmo a eles à época. Conforme pudemos observar nos depoimentos de Lee, a “imitação” pretendida por ele da escrita e da temática dos livros – mais especificamente de Shakespeare – foi justamente o catalisador daquilo que diferenciou a Marvel e conseqüentemente abriu novas possibilidades para o meio:

A paródia hoje é dotada do poder de renovar. Não precisa de o fazer, mas pode fazê-lo. Não nos devemos esquecer da natureza híbrida da conexão da paródia com o “mundo”, da mistura de impulsos conservadores e revolucionários em termos estéticos e sociais. O que tem sido tradicionalmente chamado paródia privilegia o

⁶⁰ “Então, na verdade, como eu dizia, eu costuma ler Shakespeare. Eu amo o ritmo das palavras. Eu sempre fui apaixonado pela maneira que as palavras soam. Às vezes, eu uso palavras só por conta do som de uma interagindo com a outra. E eu sei que escritores de quadrinhos supostamente não podem falar assim. Mas eu gosto de pensar que quando eu estou realmente escrevendo quando escrevo um quadrinho e não apenas colocando alguns poucos balões em uma página” – tradução nossa.

impulso normativo, mas a arte de hoje abunda igualmente em termos do poder da paródia em revitalizar (HUTCHEON, 1989, p. 146)

Um fato que também merece ser mencionado sobre o período pós-advento da Marvel é o começo dos estudos acadêmicos sobre o gênero. Ainda em 1964, antes que os efeitos da efervescência da editora do Quarteto Fantástico começassem a ser efetivamente sentidos fora dos Estados Unidos, o italiano Umberto Eco já demonstrava em um ensaio sobre a indústria dos quadrinhos de que o meio poderia gerar histórias que seriam mais do que apenas divertimento rasteiro e alienação para as massas:

Ora, mesmo que só teoricamente, poderíamos responder que, desde que o mundo é mundo, artes maiores e menores só tem, quase sempre, podido prosperar no âmbito de um dado sistema que permitisse ao artista certa margem de autonomia em troca de certa porcentagem de condescendência para com os valores estabelecidos; e que, todavia, no interior desses vários circuitos de produção e consumo, viram-se agir artistas que, usando das oportunidades concedidas a todos os demais, conseguiam mudar profundamente o modo de sentir dos seus consumidores, desenvolvendo dentro do sistema uma função crítica e liberatória. Como sempre, é questão de genialidade individual, de saber elaborar um discurso de tal forma incisivo, límpido, eficaz, que consiga dominar todas as condições dentro das quais o discurso, por força das circunstâncias, se move (ECO, 2008, p. 283).

Ainda em 1970, Moacyr Cirne – um dos pioneiros da prática no país, considerado até hoje o maior estudioso da área no Brasil – já defendia um novo olhar sobre o meio, baseado tanto em Eco quanto em Marshall McLuhan e Walter Benjamin:

Durante muito tempo as histórias em quadrinhos foram tidas e havidas como uma subliteratura prejudicial ao desenvolvimento intelectual das crianças. Sociólogos apontavam-nas como uma das principais causas da delinquência juvenil. Aos poucos, porém, foi-se verificando a fragilidade dos argumentos daqueles que investiam contra os quadrinhos: uma nova base metodológica de pesquisas culturais conseguiu estruturar a sua evolução crítica, problematizando-os a partir do relacionamento entre a reprodutibilidade técnica e o consumo em massa, que criariam novas posições estético-informacionais para a obra de arte. (CIRNE, 1970, p. 9)

Já em 1972, Roman Gubern (1979, p. 99) vê como consequência do aparecimento dessa nova modalidade de arte sequencial, entre outros, uma problematização da linguagem dos quadrinhos e uma busca de fórmulas narrativas e estilísticas cada vez mais complexas. Uma das responsáveis por esta mudança é justamente a aproximação da linguagem dos

quadrinhos com a literatura. Há quem considere os próprios quadrinhos como literatura, o que, segundo Paulo Ramos (2010, p. 17) é uma inverdade:

Chamar quadrinhos de literatura, ao nosso ver, nada mais é que uma forma de procurar rótulos socialmente aceitos ou academicamente prestigiados (caso da literatura, inclusive a infantil) como argumento para justificar os quadrinhos, historicamente vistos de maneira pejorativa, inclusive no meio universitário. Quadrinhos são quadrinhos. E, como tais, gozam de uma linguagem autônoma que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos. Há muitos pontos em comum com a literatura, evidentemente. Assim como há com o cinema, o teatro e tantas outras linguagens.

Ou seja: mesmo constituindo linguagem própria e sendo incorreto classificá-los como literatura em si, é inegável que a mesma ocupe um lugar de destaque naquilo que se tornaram os quadrinhos desde a década de 1960, via Lee e Kirby e o impacto de Shakespeare sobre sua obra. Afinal, a partir dali, as possibilidades do meio se expandiriam notavelmente.

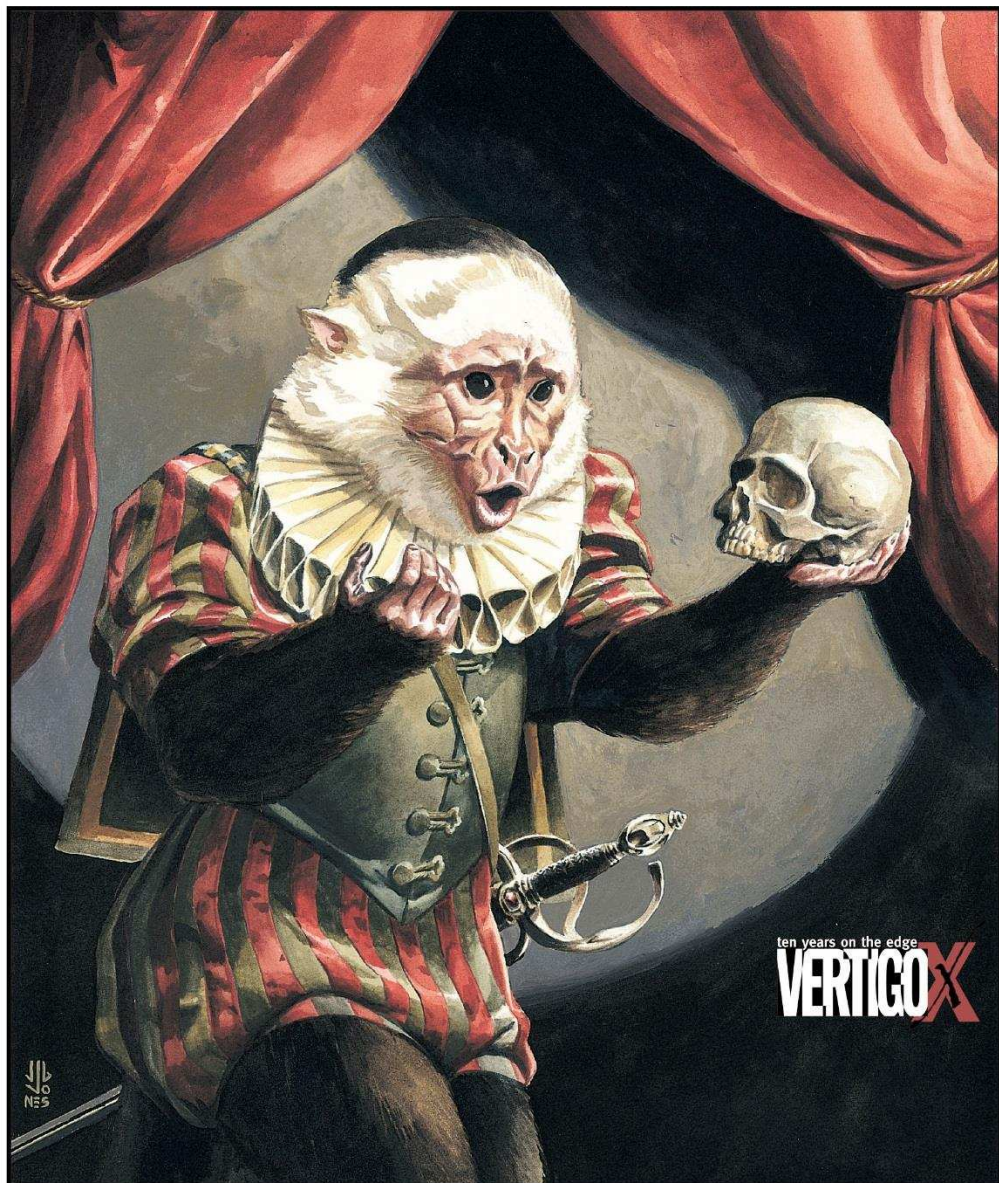
Y, THE LAST MAN

ISSUE 16

JAN 04

BRIAN K. VAUGHAN PAUL CHADWICK JOSE MARZAN JR.

SUGGESTED FOR MATURE READERS



vertigo.com

CAPÍTULO 4 Y: O ÚLTIMO HOMEM VERSUS HAMLET

The quantity of violence in all the media is stupendous. It has become almost a national pastime for committees of women's clubs to count the murders in children's programs during a week. But quantity alone does not give the real picture. *Hamlet* is not just a play about violence. It has a plot, poetry, character development, philosophy, psychology. And yet, in the course of the play Hamlet kills five people. It is the context that counts, not the quantity⁶¹. – Fredric Wertham, *The Seduction of the Innocent*, 1945, p. 360

4.1: O último homem da Terra

Brian K. Vaughan é nos dias de hoje um autor de quadrinhos consagrado, com sua atual história *Saga* recebendo elogios constantes de público e crítica (BRICKEN, 2013). O mesmo vale para seu trabalho como roteirista de séries de TV, como *Lost* (2006) e *Under The Dome* (2013), baseada na obra de Stephen King e na qual também atua na direção. Sua introdução no mercado de quadrinhos se deu coincidentemente por uma iniciativa da Marvel Comics, conforme explica o perfil do autor publicado no quarto volume da edição brasileira de *Y: O Último Homem* (p. 154):

O escritor, nascido em 1976 em Cleveland, Ohio – uma das cidades mais férteis dos EUA em termos de quadrinistas, lar de Robert Crumb, Harvey Pekar, dos pais de Superman, entre outros – entrou para os quadrinhos a partir do Stan-Hattan Project, oficina promovida pela Marvel Comics junto à New York University visando encontrar novos escritores de quadrinhos. Joe Kelly, Ben Raab e Vaughan, estudante de cinema, saíram contratados da editora. Seus primeiros anos na Marvel foram os de um legítimo “tapa-buraco”: substituir escritores atrasados, reescrever diálogos, pegar os trabalhos que ninguém queria. Mas sua carreira só decolou após ele largar o emprego, dedicar-se à conclusão da universidade e voltar com tudo para o mercado de quadrinhos. Criou uma nova série do Monstro do Pântano para a Vertigo, focada na filha adolescente do personagem, escreveu edições interessantes de *Batman*, algumas minisséries para a linha X-Men, bem como a série da personagem Mística, e criou um novo personagem para a linha Marvel Max, o Capuz. Entretanto, ainda faltava algo ao jovem escritor. Era a série *Fugitivos*, cuja primeira edição tinha uma sacada que deixou os fãs em polvorosa. Poucos meses depois, *Y – O Último Homem*

⁶¹ “A quantidade de violência em toda a mídia é estupenda. Tornou-se quase um passatempo nacional para os comitês de clubes femininos contar os assassinatos em programas infantis durante a semana. Mas a quantidade sozinha não dá o panorama real. *Hamlet* não é apenas uma peça sobre violência. Ela tem um roteiro, poesia, desenvolvimento de personagens, filosofia, psicologia. E, ainda assim, durante a peça, Hamlet mata cinco pessoas. É o contexto que conta, não a quantidade” – tradução nossa

na *Vertigo*, começava com um roteiro primoroso para uma ideia de filme B: o que aconteceria se todos os homens da Terra (com exceção de um, é claro) morressem?

A premissa realmente não soava nada original, visto que temas de sobreviventes solitários em distopias na cultura de massa são abundantes, desde o primeiro episódio de *Além da Imaginação* (1959) até cenários apocalípticos na literatura como *Eu Sou a Lenda* (1954), que deu origem a diversas adaptações cinematográficas sobre o tema. Entretanto, o tratamento dado à história por Vaughan garantiu não só a longevidade da série como também a sua relevância.

Longe do arquétipo tradicional do sobrevivente disposto e preparado para enfrentar o cenário de crise, Yorick Brown é talvez uma das pessoas menos aptas a fazê-lo. Formado em Literatura Inglesa, desempregado e sobrevivendo à base de pequenas apresentações de mágica nas ruas, o personagem não possui nenhum tipo de diferenciais físicos ou psicológicos (com a exceção de um talento para a arte da fuga) que poderiam elencá-lo ao cargo de último sobrevivente masculino da raça humana. Juntando a isso uma impulsividade natural que acaba por frequentemente colocá-lo em perigo, Yorick é talvez um dos mais atípicos protagonistas de uma história desse cunho.

Quando a trama começa, em Nova York, Yorick está treinando um truque de fuga em seu apartamento, enquanto conversa pelo telefone com sua noiva Beth, que está estudando e fazendo trabalhos sociais na Austrália. Somos apresentados também ao novo mascote do protagonista, o macaco capuchinho Ampersand (o nome em inglês para o símbolo &). Yorick voluntariou-se para treiná-lo para uma associação que os emprega para ajudar tetraplégicos em suas tarefas diárias, numa tentativa de ajudar as pessoas como Beth e seus amigos fazem. Entretanto, sua relação com Ampersand ainda não é muito boa, visto que o macaco frequentemente mexe em seus pertences e tem por hábito jogar suas fezes em Yorick – um primeiro exemplo de detalhe aparentemente sem importância na trama, mas que com o tempo torna-se relevante.

Ao mesmo tempo em que essa conversa acontece, são mostradas outras cenas acontecendo por todo o mundo, em uma primeira demonstração dos enredos paralelos que acontecem durante o desenrolar da série. Em Washington, a mãe de Yorick, a senadora Jennifer Brown, reclama com um funcionário do atraso do marido à sua própria festa de aniversário. Em Boston, a irmã de Yorick, a paramédica Hero, está com seu namorado bombeiro Joe. Também em Boston, a bioengenheira Allison Mann, sem o

conhecimento da comunidade científica e das autoridades, está prestes a dar à luz ao primeiro clone humano. Na Jordânia, a agente 355, de uma entidade secreta do governo estadunidense chamado Círculo Culper, recupera um artefato antigo – o Amuleto de Helena – que supostamente conteria uma maldição para o mundo caso fosse retirado do país. Na Cisjordânia, uma equipe de TV cobrindo os conflitos da região é escoltada por uma unidade feminina do exército israelense.

Enquanto essas cenas são mostradas em rápidos cortes, Yorick pega uma caixa de madeira de sua gaveta, retira dela um anel – ambos comprados em uma loja de mágica – e pede Beth em casamento pelo telefone. Nesse exato momento, todos os homens das cenas anteriores – o funcionário da senadora, o namorado de Hero, os assistentes da doutora Mann, o piloto do avião no qual estava 355 e a equipe de televisão na Cisjordânia – começam a passar mal, vertendo sangue por boca e olhos e caindo fulminados. Novas cenas mostram situações semelhantes em diversos pontos do mundo, de São Paulo até o Vaticano e da Rússia ao Quênia, confirmando o fato de que todos os homens e mamíferos machos aparentemente estão mortos, com as mulheres aturdidas pelo acontecimento repentino e diversas situações de caos simultâneas. Na última página da primeira edição, é revelado que Ampersand e Yorick, ainda segurando o anel, estão vivos.

O ritmo vertiginoso da primeira história serve para apresentar diversos elementos que serão retomados nas edições posteriores, principalmente no que diz respeito à origem da praga que vitimou todos os homens e as razões que levaram Yorick e Ampersand a serem os únicos sobreviventes da mesma. A narrativa dos feitos do protagonista é entremeada por *flashbacks* tanto do passado dos personagens quanto dos primeiros tempos da praga para aprofundar ainda mais o enredo. Dificilmente, um leitor conseguirá perceber todos os detalhes, insinuações e referências oferecidas pela trama em uma primeira leitura; na verdade, a exemplo de *Watchmen* e de outros quadrinhos mais complexos, *Y: O Último Homem* é, acima de tudo, uma obra para ser relida e reinterpretada. O conhecimento primário do desenrolar e desfecho da trama não necessariamente impedem uma segunda investida ao texto, mas sim o incentivam, visto que detalhes aparentemente supérfluos podem ganhar novos significados. Como citado anteriormente, por exemplo, o simples hábito de Ampersand jogar fezes nas pessoas acaba sendo revelado posteriormente como uma peça importante para entender como Yorick sobreviveu ao extermínio dos homens.

A trama também conta com muitos elementos recorrentes, como frases e ações dos personagens, que a exemplo dos detalhes supracitados acabam ganhando um significado maior em novas situações, de certa forma uma herança e evolução da continuidade popularizada pela Marvel. Por exemplo, a primeira frase dita por Yorick na história, “Você sabia que Elvis tinha um irmão gêmeo?” (vol. 1, p. 6), enquanto está amarrado à sua camisa de força treinando seus truques de escape, aparenta não ter qualquer sentido naquele momento - a própria interlocutora, Beth, comenta a respeito. Entretanto, na última edição da série (vol. 10, p. 134), o mesmo Yorick, novamente preso em uma camisa de força, repete a pergunta para um novo interlocutor – um clone genético seu – dando todo um novo significado para a mesma, visto que de certa forma a pessoa à sua frente é seu gêmeo.

Soma-se a essas duas ocorrências da frase um terceiro acontecimento, desta vez envolvendo Ampersand; quando Yorick conversava com Beth a respeito de Elvis (vol. 1, p. 8), ele dizia fazê-lo por pensar no destino, visto que o irmão do famoso cantor não sobrevivera ao parto – o que aconteceria se ele tivesse vivido no lugar de Elvis? Novamente, a pergunta parece retórica, mas posteriormente (vol. 7, p. 125) descobrimos que a mãe de Ampersand morreria no parto justamente tentando fazer o gêmeo morto do macaco nascer. Dada a importância do animal para a história, o leitor que se recordar da primeira afirmação de Yorick ou retomá-la ao reler a série certamente fará a associação entre os acontecimentos, talvez até se indagando entre o que poderia ter acontecido não fosse Ampersand o macaco a cruzar o caminho do ilusionista.

A série conta os acontecimentos dos cinco anos posteriores à praga – com um epílogo passado seis décadas mais tarde - na vida de Yorick, Ampersand, 355 e Allison. Enquanto o improvável quarteto permanece unido para tentar reverter os efeitos da praga ao descobrir o que causa e reproduzir a imunidade do personagem principal, diversos grupos cruzam seu caminho: as Filhas das Amazonas, ultrafeministas que querem apagar todos os traços da cultura masculina no mundo (o que vai incluir Yorick) e da qual Hero acaba fazendo parte; o exército israelense, comandado pela chefe do estado maior Alter Tse’Elon, que vai atrás de Yorick por razões políticas; uma milícia direitista no estado do Arizona que bloqueou uma das principais rodovias do estado; o serviço secreto russo, na figura da agente Natalya Zamyatin, que quer recuperar um cosmonauta russo que sobreviveu à praga por estar à bordo da Estação Especial Internacional e que acaba se

tornando uma aliada inesperada; integrantes e ex-integrantes do Círculo Culper, cada qual com suas motivações; um grupo de teatro chamado Peixe e Bicicleta que acaba realizando uma peça sobre o último homem do mundo, inspirada não por Yorick mas sim por Ampersand; a marinha australiana, que infiltra uma espião no grupo; a máfia japonesa, Yakuza, agora controlada por uma cantora pop canadense chamada Epiphany; e os pais da doutora Mann, que podem estar diretamente ligados ao que ocasionou a praga. Muitas camadas de enredo se sobrepõem para formar a trama principal na busca pela verdade sobre a praga e por Beth em um mundo se acostumando à falta dos homens.

Um dos pontos mais notáveis da narrativa de *Y: O Último Homem* se encontra no grande número de intertextualidades da trama, com um sem-número de referências às artes e à cultura de massa inseridas na trama – muitas delas sendo proferidas por Yorick para a confusão de 355, que dada a sua dedicação à vida de agente secreta parece não ser muito afeita a livros, séries de TV e filmes. A exemplo do que vem acontecendo com os quadrinhos desde o início do meio, uma parte considerável são alusões; personagens sendo chamados ironicamente pelo nome de alguma figura histórica ou fictícia por conta de algum ato realizado ou situação.

Em alguns casos, a citação é explicada no próprio diálogo: quando Yorick acorda na cidade de Marrisville após um acidente (vol. 2, p. 37), ele conhece uma garota chamada Sônia, que cuidou dele até que voltasse a si. Ela diz que achava que Yorick, o primeiro homem que vira após a praga, teria vindo do céu como Newton. Diante da perplexidade de Yorick, ele diz que se refere ao alienígena de *O Homem Que Caiu na Terra*. Quando reconhece a citação, Yorick pergunta a ela se gosta mais do livro ou do filme, ao que Sônia responde ser mesmo fã de David Bowie – que representou o papel na versão cinematográfica da obra. Mesmo sem conhecer o contexto original da alusão, é possível aferir porque ela é utilizada.

De forma semelhante, existem intertextualidades mais veladas, que exigem um conhecimento específico por parte do leitor, como por exemplo as obscuras referências feitas por Yorick à Kissy Susuki (vol. 8, p. 39) ou à Ilha da Caveira (vol. 8, p. 58), respectivamente elementos dos filmes de James Bond e de King Kong. O entendimento de ambos não fica claro pelo contexto, sendo mais uma camada de conhecimento acessível apenas para quem possui o engajamento prévio nas obras referenciadas. Logo após o diálogo com Sônia acima, quando ela revela gostar do cantor David Bowie, Yorick

diz “Ora, bom para você”, ao que a garota retruca “É, ótimo para mim”. No original em inglês, ambas as frases são parte da letra da canção “Fame”, parceria de Bowie com John Lennon e Carlos Alomar, o que merece uma nota de rodapé feita pelo tradutor da versão brasileira.

Aliás, no que se trata da localização da história para outras línguas, esse recurso das notas se torna bastante necessário para explicar tanto as referências que não fazem sentido imediato para os não nativos do país de origem da obra – como por exemplo a menção ao televangelista estadunidense Jerry Fallwel (vol. 9, p. 115) - quanto expressões idiomáticas que seriam impossíveis de se traduzir literalmente e ainda fazerem sentido. Um exemplo é uma piada feita por Yorick (vol. 10, p. 135) a respeito de tentar se matar ao fazer 86 anos. Em inglês, o termo “to get eighty-sixed” é uma gíria que significa livrar-se ou terminar algo, datando do começo do século XX nos Estados Unidos, daí o sentido pretendido do ilusionista ao escolher ironicamente essa data para sua tentativa de suicídio. Na versão brasileira, ao invés de ser traduzida literalmente e ganhar uma nota explicativa, a fala foi adaptada para “(..) eu estava com 85 e não dava para agente 86”, referenciando a série televisiva de mesmo nome, alterando o sentido e o impacto original da expressão – fazendo com que apenas quem tenha lido a versão em inglês possa ter entendido plenamente o significado da cena. Esse tipo de desafio para a tradução é bem frequente nos autores que se aproveitam das particularidades da língua inglesa em suas obras, a exemplo de Alan Moore e Neil Gaiman.

Alguns leitores familiarizados com a língua de origem podem, com alguma reflexão, perceber a intenção ou até mesmo a expressão original quando traduzida em uma forma mais literal – Márcia A. P. Martins (1999, p. 299) ressalta a mesma ocorrência nas traduções das peças shakespearianas para o português. Entretanto, o mesmo não pode ser dito de pessoas que não têm um conhecimento mais apurado do inglês, o público-alvo preferencial das traduções, visto que os interessados hoje em dia podem facilmente importar ou encontrar em lojas especializadas as obras em suas línguas de origem por preços próximos, em alguns casos até inferiores, às versões localizadas para o português.

O meio dos quadrinhos também tem sua cota de referências inclusas em *Y: O Último Homem*, incluindo a própria série em alusões disfarçadas; além das esperadas frases de efeito e piadas sobre os super-heróis, ocorrem exercícios metalinguísticos tendo a própria série como alvo. Em uma das edições (vol. 9, p. 138), duas artistas, após desencantarem-

se com as possibilidades do teatro e do cinema no mundo pós-homens, resolvem trabalhar com quadrinhos, segundo uma delas um meio no qual “são só palavras e imagens [...]”. Esse formato tem todas as vantagens do cinema e nenhum dos empecilhos. É o jeito mais barato de passar nossa perspectiva. Sem filtros. E para o maior número possível de pessoas”. A revista resultante, que conta a história da única sobrevivente de uma praga que matou todas as mulheres do mundo, acaba indo parar nas mãos de Yorick (vol. 9, p. 143), que afirma ser a última moda nos Estados Unidos. Quando perguntando por 355 se a revista é boa, ele diz que é “não é do tipo capa e colante. É um sci-fi semifeminista, bem pós-moderninho” – e dá a entender que não gostou da mesma. Temos aqui em um par de página uma referência ao meio dos quadrinhos, uma alusão ao próprio sucesso de *Y: O Último Homem* – que já havia ganhado vários prêmios de crítica especializada a essa altura – bem como uma piada sobre a temática da série, que em linhas gerais e de maneira caricata poderia ganhar o mesmo epíteto.

Ainda no que tange às alusões, pelo fato dos quadrinhos se tratarem de um meio que se utiliza do texto em combinação com a imagem, as intertextualidades obviamente não ficam restritas apenas à palavra:

Mental process clauses and nominalization are unique to language. Perspective is unique to images. But the *kinds of meaning* expressed are from the same broad domain in each case; and the forms, different as they are, were developed in the same period, in response to the same cultural changes. Both language and visual communication express meanings belonging to and structured in cultures in the one society; the semiotic processes, though not the semiotic means, are broadly similar; and this results in a considerable degree of congruence between the two. At the same time, however, each medium has its own possibilities and limitations of meaning. Not everything that can be realized in language can also be realized by means of images, or vice versa. As well as a broad cultural congruence, there is significant difference between the two (and other semiotic modes, of course). In a language such as English one needs to use a verb in order to make a full utterance (*believe, is*); and language does not have or need angles of vision to achieve perspective, nor does it have or need spatial dispositions of elements to achieve the meanings of syntactic relations: images have and need both. The meaning potential of the two modes are neither fully conflated nor entirely opposed. We differ from those who see the meaning of language as inherent in the forms and the meaning of images as derived from the context, or the

meanings of language as “conscious” and the meanings of images as “unconscious⁶²”.
(KREES; LEEUWEN, 2006, p. 19)

No caso de *Y: O Último Homem*, em diversos momentos ocorrem referências visuais voltadas para outras obras, algumas vezes com um significado maior na trama do que a simples menção - principalmente nos recorrentes pesadelos de Yorick. Temos por exemplo a aparição de Beth emulando o quadro *O Nascimento da Vênus* de Sandro Botticelli (vol. 1 p. 109), mostrando-a como um destino inalcançável do jovem ilusionista; o quarteto principal da série vestido como os personagens do filme *O Mágico de Oz* (1939), também em uma metáfora sobre a jornada da história (vol. 4, p. 31); Ampersand fazendo as vezes de King Kong contra um Yorick indefeso (vol. 6, p. 124); e o momento *Casablanca* entre o jovem e Beth (vol. 9, p. 9), que acaba de servir de prenúncio para o resultado do encontro de ambos em edições posteriores.

No quesito visual, a série também pratica constantemente uma (auto)referência ao personagem principal através da aparição de letras Y na arte. Grande parte delas, as mais passíveis de serem percebidas, acontece nas capas das edições, geralmente com a letra estilizada sendo formada pela combinação de vários elementos: Yorick e uma placa de travessia de via férrea (vol. 3, p. 8), três paraquedas (vol. 3, p. 77), personagens de mãos dadas (vol. 9, p. 31) ou Yorick entre dois fochos de luz (vol. 10, p. 122). Outras vezes, também nas capas, o Y é realmente uma letra, mas inserida em um outro elemento, como o único caractere aceso em uma placa de neon de cinema (vol. 3, p. 147), na marca “Y-

⁶² As disposições e nomações do processo mental são únicas da linguagem. Perspectiva é única para imagens. Mas as *formas de significado* expressadas são do mesmo domínio amplo em cada caso; e as formas, diferentes como são, foram desenvolvidas no mesmo período, em resposta às mesmas mudanças culturais. Tanto a comunicação da linguagem quanto a visual expressam significados pertencendo e estruturados em culturas de uma sociedade; os processos semióticos, ainda que não os significados semióticos, são amplamente similares; e isso resulta em um considerável nível de congruência entre os dois. Ao mesmo tempo, entretanto, cada meio tem as suas próprias possibilidades e limitações no significado. Nem tudo que pode ser percebido em linguagem também pode ser percebido por meio de imagens ou vice versa. Assim como uma congruência cultural ampla, há uma significativa diferença entre os dois (e outros modos semióticos, claro). Numa linguagem como o inglês uma pessoa tem que usar um verbo para fazer uma expressão completa (*acreditar, é*); e a linguagem não possui ou precisa de ângulos de visão para conseguir perspectiva, nem possui ou precisa de disposição espacial de elementos para alcançar significados em relação sintáticas; imagens têm e precisam de ambos. O potencial de significado dos dois modos não são nem totalmente combinados nem inteiramente opostos. Nós diferimos daqueles que enxergam a linguagem como inerente às formas e a o significado das imagens como derivado do contexto, ou os significados da linguagem como ‘conscientes’ e os significados das imagens como ‘subconscientes’ – tradução nossa.

TLM” – uma sigla do nome da série - de uma máquina fotográfica (vol. 7, p. 8) ou em uma tecla quebrada de uma máquina de escrever (vol. 7, p. 123).

Entretanto, as recorrências mais interessantes da letra Y acontecem durante as edições, de forma subliminar, visto que geralmente têm ligação com o momento no qual se apresentam. Entre os exemplos, estão a vista aérea de uma bifurcação de ruas (vol. 1, p. 130) que aparece no momento em que os personagens se encontram indecisos do próximo passo da jornada; na primeira vez que vemos Yorick disfarçado de capa e máscara de gás (vol. 1, p. 39), há uma árvore em formato de Y a seu lado, de certa forma denunciando sua identidade; um cartaz de uma peça de teatro sobre um homem que teria sobrevivido à praga sendo rasgado e formando um Y (vol. 3, p. 155); e a impactante imagem final da série (vol. 10, p. 169), que mostra uma camisa de força sendo levada pelo vento na forma do referido caractere. Essa prática do uso subliminar nos quadrinhos é sugerida e incentivada pelo roteirista Alan Moore (2003, p. 41) em um ensaio sobre a escrita dos quadrinhos:

[...] an ability to think visually will allow you to plan the inclusion of numerous small subliminal elements that will greatly enhance the reader’s peripheral enjoyment of the story. With a little imagination, it’s possible to have tiny events going on unimportantly on the foreground of a picture, seemingly with no relevance to the main story but providing the reader with a subliminal reinforcement of the ideas being discussed in the actual narrative. The reader does not have to notice these elements consciously in order to be affected by them, and it’s an excellent if sneaky way of increasing the reader’s enjoyment of your story and getting your point over forcefully without being long-winded or intrusive⁶³.

A arte simples da desenhista Pia Guerra acaba se prestando de forma notável para esses propósitos. Longe de contar com o impacto visual das artes pintadas de Alex Ross, a fluidez das cenas de ação de Frank Quitely ou o detalhamento dos personagens de George Pérez, todos artistas consagrados no meio, seus desenhos limpos servem tanto para a

⁶³ “[...] uma habilidade de pensar visualmente permitirá a você planejar a inclusão de numerosos elementos subliminares que vai aumentar bastante o aproveitamento periférico da história pelo leitor. Com um pouco de imaginação, é possível ter pequenos eventos acontecendo de maneira desimportante ao fundo de uma imagem, aparentemente sem relevância para a história principal mas provendo ao leitor um reforço subliminar das ideias sendo discutidas na verdadeira narrativa. O leitor não precisa notar esses elementos conscientemente para ser afetado por eles, e é uma excelente e sorrateira maneira de aumentar o gosto do leitor pela sua história e inserir forçosamente sua questão sem ser demorado ou intrusivo.” – tradução nossa.

compreensão da narrativa quanto para ressaltar os detalhes subliminares quando necessário.

Dentre todos os meios que interagem com *Y: O Último Homem*, talvez a literatura tenha um papel mais acentuado. Um fator que contribuiu para isso é o próprio Yorick, que além do fato de ser graduado em literatura inglesa, demonstra frequentemente sua paixão pelos livros. A exemplo das outras formas de intertextualidades, as citações podem ser apenas alusões, com diferentes graus de percepção por parte do leitor e indo do popular aos clássicos, ou mesmo serem referências que se integram de forma mais aprofundada à trama.

Um exemplo do primeiro tipo é o nome que Yorick dá a suas antigas mascotes (vol. 7, p. 131), o bonsai Barbárvore – facilmente reconhecível de *O Senhor dos Anéis* de J.R.R Tolkien (1892-1973) – e o peixe Santiago, possivelmente uma referência mais velada ao pescador de *O Velho e o Mar* de Ernest Hemingway (1899-1961). Do segundo tipo, podemos citar o diálogo entre Yorick e outra agente do Círculo Culper, 711, sobre a coleção de livros desta última (vol. 4, p. 26). Ao vasculhar suas estantes, o jovem encontra o livro *O Dia do Gafanhoto*, de Nathaniel West (1903-1940) que julga ser o maior romance de todos os tempos. Yorick diz que no livro há um personagem hilário, que não se sente à vontade com sua sexualidade e que deixa sua vida solitária procurando a morte; momentos depois, o ilusionista é drogado pela agente 711 e sofre uma espécie de intervenção praticada por membros do Culper, justamente para tratar de questões psicológicas relacionadas à sexualidade e morte das quais Yorick parece padecer.

West e seu livro ainda seriam referenciados novamente alguns volumes depois (vol. 9, p. 132), quando uma personagem que dirige por Los Angeles comenta que não acreditava que a cidade conseguiria ser ainda pior do que descrita em *O Dia do Gafanhoto* por seu autor. Sua interlocutora comenta que West morreu justamente em um acidente de carro na cidade, a qual julga se vingar de quem se refere de forma ruim a ela – fato que parece se comprovar, visto que instantes mais tarde o carro em que estavam sofre uma colisão e é roubado por uma gangue formada por meninas pré-adolescentes.

A literatura ganha até metáforas com a sua estrutura, como quando a agente 711, após “curar” Yorick de suas tendências suicidas (vol. 4, p. 72), empresta um livro ao rapaz e aproveita para dar um recado disfarçado a ele: “acho eu que você vai gostar, Yorick, desde

que tenha paciência. Não tente pular páginas, OK? Você tem que *merecer* chegar ao final”. Algo semelhante acontece na última história da série (vol. 10, p. 132), na qual um envelhecido Yorick pergunta a seu jovem clone qual a sua história, “mais um tedioso *Bildungsroman*, eu imagino.” O termo vem do alemão e significa algo como “romance de formação”, no qual vemos o desenvolvimento e amadurecimento de um personagem através de sua jornada – exemplos de obras tidas como *Bildungsroman* seriam *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Johann Goethe, e *O Apanhador no Campo de Centeio*, de J.D. Salinger. O uso do termo em *Y: O Último Homem* é providencial, visto que Yorick pergunta como foi a vida de seu clone até aquele ponto ao mesmo tempo em que revê momentos marcantes de sua própria vida e encerra a sua trajetória na série, nada mais do que seu próprio *Bildungsroman*.

4.2 - *Y: o Último Hamlet?*

Em um livro que reúne ensaios de diversos pesquisadores e professores sobre as possibilidades educacionais dos quadrinhos, *Graphic Novels and Comics in the Classroom*, Timothy Arner comenta a reação de seus alunos ao ver *Y: O Último Homem*:

Because we had begun the semester reading *Hamlet*, the intertextual resonance of the name Yorick also became a topic of conversation and allowed us to see the comic book as a response to Shakespeare’s play. As we put these two texts in conversation, the line between the celebrated Literature of high culture and the popular medium of graphic fiction not only blurred but disappeared completely. Similarly, we were able to see how literary theories both inform and are informed by the works to which they are applied, creating a dynamic relationship that generates important and exciting methods for thinking about the apocalyptic world of *Y: The Last Man* as well the world outside the text⁶⁴. (ARNER, 2013, p. 152)

Como vimos, a menção a Shakespeare que primeiro salta aos olhos em *Y: O Último Homem* é o próprio nome do protagonista, Yorick. Poderia se tratar de uma coincidência

⁶⁴ “Porque começamos o semestre lendo *Hamlet*, a ressonância intertextual do nome Yorick também se tornou um tópico de conversa e nos permitiu ver o quadrinho como uma resposta à peça de Shakespeare. Quando colocamos esses dois textos na conversa, a linha entre a celebrada literatura da alta cultura e o popular meio da ficção gráfica não só se turvou como desapareceu completamente. De forma similar, fomos capazes de ver o quanto as teorias literárias tanto informam e são informadas pelos trabalhos nos quais são aplicadas, criando uma relação dinâmica que gera importantes e excitantes métodos para pensar no mundo apocalíptico de *Y: O Último Homem* como também no mundo fora do texto” – tradução nossa.

em relação ao seu homônimo mais famoso, o falecido bobo do reino de Elsinor cujo crânio toma parte em uma importante cena de *Hamlet*. Entretanto, vários indícios apontam que o uso do nome é deliberado. Primeiro, a mãe de Yorick (vol. 1, p. 10) comenta sobre seu marido estar lecionando uma aula sobre Christopher Marlowe, autor contemporâneo a Shakespeare; em seguida, Hero, a irmã de Yorick (vol. 1, p. 29), diz a sua mãe que se o “professor” (seu pai) quisesse que os filhos o amassem, não teria dado nomes “tão imbecis” a eles – o nome Hero também aparece em Shakespeare, em *Muito Barulho por Nada*.

A exemplo do encadeamento de informações que leva a uma revelação posterior típico da série, a suspeita torna-se fato algumas edições depois (vol. 1, p. 90) quando Yorick revela à Agente 355 que seu pai era professor de teatro, motivo pelo qual deu aos filhos nomes de personagens obscuros de Shakespeare. Yorick também comenta que tanto ele quanto sua irmã acabaram moldando-se aos nomes que receberam, visto que ele se tornou um brincalhão inútil (como o bobo de *Hamlet*) e sua irmã conseguiu trabalho como paramédica; aqui a referência tem mais a ver com a palavra inglesa *hero* (“herói”) com a profissão de salvar vidas do que propriamente com a postura da personagem de Shakespeare. Podemos observar aqui, desde já, que a relação com os escritos do dramaturgo se dão de uma forma bem mais aprofundada do que simplesmente a referência em *Y: O Último Homem*, a exemplo de como Shakespeare era tratado nos primeiros tempos dos quadrinhos.

Essa condição de “bobo” da história assumida por Yorick com base em seu nome, além de sua própria declaração e das atitudes impensadas que geralmente toma durante a saga, acaba sendo referenciada diversas vezes na trama de forma literal e também figurativa. Hero (vol. 5, p. 57), sua mãe (vol. 7, p. 74) e até mesmo uma de suas professoras da época do primário que aparece em um *flashback* (vol. 6, p. 36) se referem a ele dessa maneira. Algumas ocorrências visuais também parecem reforçar o fato, como as estampas das camisas que Yorick aparece usando em episódios que relembram cenas de sua infância, que exibem imagens de personagens de quadrinhos como o Coringa (vol. 4, p. 9) e o Robin (vol. 5, p. 55). Ambos são coadjuvantes das histórias do Batman, também uma propriedade da editora DC Comics como *Y: O Último Homem*, e suas aparições também tendem a não serem referências gratuitas, a exemplo do que acontece com Shakespeare. O Coringa é um dos mais mortais inimigos do herói, um bufão assustador que se apresenta

como “o palhaço do crime”. Já o Robin, o parceiro-mirim do Batman, foi criado na década de 1940 para, além de criar uma identificação com as crianças que liam a revista do herói, diminuir o tom sombrio das histórias do mesmo – guardadas as devidas proporções, a função que beira o alívio cômico proporcionado por um bobo.

A relação de Shakespeare com *Y: O Último Homem* obviamente é mais extensa do que os nomes compartilhados pelos personagens, visto que o próprio autor é referenciado via alguma de suas obras ou mesmo nominalmente diversas vezes durante a trama – e estas citações não são desprovidas de intenção. Quando Yorick está prestes a ser executado por Vitória (vol. 2, p. 92), a líder das Filhas das Amazonas declama “Ai de ti, pobre Yorick...” (ato V, cena I), ao que o ilusionista ironiza dizendo “puxa, essa eu nunca ouvi”; quando Alter reclama via rádio com a ainda então anônima Jeniffer Brow sobre ter sido mandada em uma “caça ao ganso selvagem” atrás de Yorick (vol. 3, p. 29), a congressista comenta que foi Shakespeare a inventar a expressão e que originalmente seu sentido era contrário ao uso moderno de uma busca sem sentido; uma teoria sobre a praga que matou todos os homens feita por uma integrante da trupe de atrizes teatrais (vol. 3, p. 137) se relacionaria com a peste negra, que na época de Shakespeare teria sido um castigo para punir os homens que proibiam as mulheres de atuarem nos palcos.

O pai de Yorick (vol. 4, p. 9) cita o discurso do Dia de São Crispim de *Henrique V* como uma possibilidade de motivar os filhos a visitar o avô; o ilusionista contando a 355 (vol. 5, p. 164) sobre quando interpretou Romeu – com Hero quase sendo a Julieta – em uma peça da escola, uma metáfora para justificar não entender as transformações de personalidade da irmã; a citação à “teoria do macaco infinito”, uma metáfora matemática de probabilidade sobre macacos presos com máquinas de escrever que acabarão por datilografar as obras completas de Shakespeare (vol. 7, p. 142); Yorick menciona (vol. 8, p. 36) que “há algo de podre nisso aqui” quando encontram um suposto outro homem vivo – uma simplificação para uma melhor compreensão feita pelo tradutor, visto que a frase original em inglês seria algo como “alguma coisa cheira como a Dinamarca aqui; a teoria do “Shakespeare mulher” – que homem algum poderia ter escrito obras tão profundas e significativas como as do autor - sendo refutada por uma personagem que acreditava nela (vol. 9, p. 137), visto o estado que o mundo se encontra desde que as mulheres se tornaram as únicas responsáveis por ele. Beth (vol. 10, p. 100) também termina por citar a obra do Bardo: ao saber que o exército israelense está atrás de Yorick

e seus companheiros, ela se indaga se teria alguma coisa a ver com a tese que o jovem escrevera sobre *O Mercador de Veneza*, que traz entre seus personagens o inescrupuloso agiota judeu Shylock.

O volume 10 da obra já começa com uma menção shakespeariana logo no título, “Não Há Causa Sem Porquê” – originalmente uma expressão retirada de *A Comédia dos Erros* e que já prenunciava o fim da série. Neste mesmo volume também se encontram talvez as duas citações mais marcantes da obra no que diz respeito a Shakespeare. A primeira é uma cena nas catacumbas de Paris, (vol. 10, p. 38), na qual Yorick reflete sobre a morte, inconscientemente fazendo um paralelo com o solilóquio mais famoso de Hamlet – até mesmo visualmente, visto que o faz examinando um crânio que encontra. Já a outra é a já citada imagem final (vol. 10, p. 169), na qual uma camisa de força é levada pelo vento com a expressão “Ai de ti...” assinalando o nome da última edição, seguido pelas assinaturas de todos os envolvidos na série. É curioso pensar no uso dessa expressão não apenas pela relação com o nome do protagonista, mas sim pela continuidade da frase: “eu o conhecia bem”, o que é bastante representativo após termos sido apresentados a toda história de Yorick.

Esse tipo de referência a Shakespeare, como podemos ver, é bem mais elaborada do que as simples alusões normalmente feitas nas primeiras décadas dos quadrinhos; os momentos nas quais elas acontecem parecem ter sido escritos com as mesmas em consideração, a história se molda a elas para sua continuidade – e não o contrário, que caracteriza a menção isolada. Além disso, as mesmas exigem certo grau de interpretação por parte do leitor, advindo do seu conhecimento da figura e da obra de Shakespeare; não absorvê-las totalmente não traz prejuízos à compreensão da história principal, mas o aproveitamento da mesma é melhor caso o leitor consiga perceber a inter-relação – o exemplo d’*O Mercador de Veneza* ilustra bem o caso. Conforme nos lembra Linda Hutcheon (2011, p. 166):

Se conhecemos o texto adaptado, somos “conhecedores” – prefiro aqui utilizar o termo “conhecedor”, em vez de palavras que mais comumente descrevem o culto ou o competente. [...] O termo “conhecedor” sugere esperteza e inteligência cotidiana, bem como entendimento, e evita algumas das associações elitistas dos outros termos em favor de um tipo de compreensão mais democrática da duplicidade enriquecedora e palimpséstica da adaptação. Se não sabemos que o nosso objeto é de fato uma adaptação, ou se não estamos familiarizados com a obra específica que é adaptada,

simplesmente vivenciaríamos a adaptação como uma obra qualquer. No entanto, para experimentar uma adaptação como *adaptação*, como visto, precisamos reconhecê-la como tal e conhecer seu texto adaptado, fazendo com que o último oscile em nossas memórias junto ao que experienciamos. Durante o processo, inevitavelmente preenchemos quaisquer lacunas na adaptação com informações do texto adaptado. A rigor, os adaptadores contam com essa habilidade de preencher lacunas quando passam da expansão discursiva do modo contar para as limitações do tempo performativo e espaço do mostrar. Por vezes, contam demais com isso, e a adaptação não faz sentido algum sem referência ao adaptado, sem seu conhecimento prévio. Para que uma adaptação seja bem sucedida em si mesma, ela deve satisfazer tanto o público conhecedor quando o desconhecedor.

A interação de Shakespeare com *Y: O Último Homem* não fica necessariamente apenas nas aparições de seu nome e obra; da mesma forma com que o escritor foi responsável por fazer os quadrinhos flertarem de forma mais eficiente com os clássicos da literatura, essa mesma essência do uso de seus temas e recursos em prol da narração de uma história mais rica e cheia de nuances também chega à obra de Brian K. Vaughan e Pia Guerra. Como mencionado anteriormente, nos remeteremos a *Hamlet* como critério de comparação nas características a serem discutidas aqui.

Primeiro, é necessário pensar nas duas obras por sua complexidade; a descrição de ambas em momentos passados deste texto atesta para essa característica comum. Temos uma trama principal – a vingança pelo assassinato de um pai e dicotomia salvação da humanidade/encontrar o amor perdido – entremeado de inúmeros *plots* paralelos que convergem para o veio principal da história, que frequentemente passa por mudanças de estilo. Como explica Erich Auerbach (1994, p. 280) a respeito da obra de Shakespeare:

[...] a mistura de estilos na representação dos personagens é muito marcada. O trágico e o cômico, o sublime e o baixo estão entrelaçados estreitamente na maioria das peças que, pelo caráter de conjunto, são trágicas, sendo que para tanto trabalham em conjunto diversos métodos. Enredos trágicos, nos quais ocorrem ações capitais ou públicas ou outros acontecimentos trágicos, alternam com cenas cômicas populares ou gaiatas que estão ligadas ao enredo principal, por vezes estreitamente, por vezes um pouco mais frouxamente; ou, nas próprias cenas trágicas aparecem, ao lado dos heróis, bufões e outros tipos cômicos, que acompanham, interrompem e comentam à sua maneira as ações, os sofrimentos e as falas das personagens principais; ou, finalmente, muitas personagens trágicas têm em si próprias a tendência para a quebra de estilo cômica, realista ou amargamente grotesca. Os exemplos são, nos três casos,

numerosos e muito frequentemente duas destas maneiras de proceder, ou até as três, agem em conjunto.

As semelhanças entre as duas obras também passam por seus recursos de autorreflexão. As edições 16 e 17 de *Y: O Último Homem* (vol. 3, respectivamente p. 124 e 147) compõem um arco de histórias chamado “Comédia e Tragédia” que corre paralelo à jornada de Yorick. Elas tratam de um grupo de teatro – chamado Peixe & Bicicleta, possivelmente uma referência à frase feminista de Irina Dunn “uma mulher precisa de um homem como um peixe de uma bicicleta” (MARTIN, 2014) - que tenta retomar a arte do espetáculo e da representação neste mundo ainda confuso pela morte de todos os homens. Um de seus esforços é uma peça que trata especificamente da praga e de um homem que sobreviveu a ela, chamada *O Último Homem* – um *myse en abyme*, uma “peça dentro da peça” a exemplo do que acontece em *Hamlet*, no qual o protagonista se utiliza de uma peça de teatro em seu plano de vingar o assassinato do pai.

As semelhanças a *Hamlet* nesse arco de histórias não ficam restritas somente à semelhança do recurso do *myse en abyme*, entretanto; a própria capa da edição 16 emula um cartaz de peça de teatro, mostrando o macaco de estimação de Yorick em uma roupa que remete às indumentárias elisabetanas – sua postura e o crânio em sua mão não deixa dúvidas quanto ao personagem retratado. Durante um dos ensaios do grupo de teatro mostrado em “Comédia & Tragédia”, uma atriz interrompe a ação para se questionar a respeito do nome do personagem principal:

- Lionel? O último homem da Terra se chama Lionel? [...] E fala sério, existe alguma chance de o nome do meu personagem ser um pouquinho mais... Dramático? Que tal algo shakespeariano? Como Hamlet... Ou Romeu!

- Se tem uma coisa que eu detesto, são obras de ficção de merda que tentam soar importantes roubando nomes do Bardo. Além disso, Lionel é meu tributo à mãe fundadora da ficção científica... Um pequeno agradecimento a Mary Shelley.

- A garota do Frankenstein?

- No começo do século dezenove, ela escreveu um livro chamado *O Último Homem*, sobre uma praga do século 21 que mata todo mundo menos um cara cujo nome era Lionel.

- [...] O que provocou isso?

- A praga? Ela nunca chega a explicar. Mas não é essa o objetivo da história. Ela é uma condenação da masculinidade desenfreada que estava sempre ameaçando destruir o planeta. É sobre o fracasso da arte e da imaginação em salvar o mundo. (vol. 3, p. 151)

Além de servir como uma piada autorreferente ao próprio quadrinho – visto que o protagonista de *Y: O Último Homem* tem seu nome derivado de Shakespeare – esse diálogo tem uma função interessante na trama. Afinal, o enredo do livro de Shelley se reflete no do próprio quadrinho em um nível ainda maior do que o percebido pelas interlocutoras. Originalmente lançado em 1826, *O Último Homem* foi um fracasso comercial na época, só ganhando uma nova edição após a década de 1960, após ser redescoberto por pesquisadores. No Brasil, só foi lançado em 2007, em uma edição bilíngue. Ao contrário do que acontece em *Y*, cuja trama se inicia com o protagonista sendo o único sobrevivente entre os homens, em *O Último Homem* este é o final da trama. Os capítulos precedentes tratam de uma história complexa, de relacionamentos, guerras, messianismo e uma peste assolando o mundo, em uma trama em que a narradora afirma ter reproduzido com informações encontradas em uma caverna de uma antiga sacerdotisa grega.

Em adição ao nome comum aos três, o livro, o quadrinho e a peça-dentro-do-quadrinho tratam do mesmo tema de maneira semelhante. Isso fica ainda mais evidente nas edições posteriores de *Y: O Último Homem*, quando o leitor percebe que pode não haver uma explicação definitiva para a praga que só poupou Yorick e Ampersand, com várias hipóteses sendo mostradas e algumas insinuadas – uma das possibilidades, aliás, lembra muito a interpretação da diretora da peça sobre o livro *O Último Homem*. O próprio Yorick (vol. 3, p. 158), assistindo ao espetáculo disfarçado, fica curioso com o final da peça, que graças a uma confusão envolvendo Ampersand acaba interrompida. A diretora diz então que o último homem da Terra salva a humanidade ao cometer suicídio e deixar que as mulheres se salvem por elas mesmas, o que faz Yorick questionar a qualidade da peça.

Recordemo-nos por um momento da epígrafe do doutor Wertham desde capítulo, na qual comenta sobre a suposta violência exacerbada dos meios de comunicação de massa – quadrinhos inclusos - em contraste ao uso eficiente e propositado da mesma em Shakespeare. Em um de seus ensaios sobre *Hamlet*, Barbara Heliodora (2004, p. 156)

afirma que a atemporalidade dos trabalhos de Shakespeare deve-se ao tratamento do elemento humano em suas peças:

O verdadeiramente extraordinário é que, tomando por um lado uma fórmula heroica da Idade Média, e, por outro, a fórmula da vingança sangrenta, Shakespeare tenha transformado tudo isso – sem deixar de contar essa mesma história – em uma memorável reflexão a respeito do ser humano.

Y: O Último Homem funciona de forma similar em seu meio. Histórias apocalípticas percorrem os quadrinhos desde sempre, desde o terror atômico da Guerra Fria até o exercício heroico-religioso de *O Reino do Amanhã* (1996), no qual a volta de um Super-Homem exilado à sociedade ganha ares de Segunda Vinda, mas a exemplo desta última o sentimento humano é colocado numa perspectiva superior à hecatombe na obra de Vaughan e Guerra. Ainda assim, a tragicidade não deixa de ser parte integrante do enredo da história, com a missão de Yorick de salvar a humanidade sobrepondo-se aos seus desejos pessoais - assim como acontece com o protagonista de *Hamlet*:

Hamlet, não é, portanto, aquele que destrutura a ordem do mundo, mas aquele que precisa restaurá-la. É dele que as forças ocultas que regulam a desmedida dos homens (que nesse caso tomam a forma de um espectro, o fantasma do seu pai) exigem uma atitude reparadora: limpar a Dinamarca de toda a podridão e corrupção que a assola como um cancro e que se aglutinam em torno da figura de Cláudio [...]. Mas quando afirmamos que de uma forma ou de outra é o caráter de Hamlet que modela seu destino, queremos dizer que são certos aspectos de sua personalidade que acentuam e potencializam a configuração trágica de uma sina que por si só já seria suficientemente cruel: a necessidade de vingar o pai e restabelecer a ordem política. (ESPER, 2009, p. 147)

Da mesma forma, a complexidade da trama de *Y* é um ponto de destaque perante a maioria das histórias em quadrinhos. Somos apresentados a algo similar a um jogo de tabuleiro entre diversas facções – do serviço secreto americano ao governo israelense, de astronautas russos até piratas modernos, de feministas extremas até a Igreja Católica – sobre o destino do derradeiro homem na Terra. Cada classe tem seus interesses próprios e um conjunto de valores que foram modificados pela praga que abateu o gene Y do planeta. Ou seja, o conceito de bem e mal torna-se muito relativo aqui. Voltando à Heliodora, sobre as histórias que deram origem a *Hamlet*:

Como em todas as suas tragédias, Shakespeare estabelece uma situação na qual, por um lado, fica muito bem enunciada a presença do mal no universo humano, e, por

outro, o poeta investiga a reação do homem diante dessa presença. Enquanto nas origens a ação era vista de um plano puramente pessoal, em Shakespeare toda a trama adquire uma nova dimensão porque, ao contrário do que se via então, toda a trama é inserida em um quadro sócio-político muito bem delineado, no qual todos os envolvidos estão integrados e ante o qual são participantes responsáveis. A relevância das origens da trama de *Hamlet*, na verdade, está no processo criativo que elas detonaram, na capacidade de Shakespeare de perceber o seu potencial para além da simples vingança da ação heroica, e usá-las para refletir sobre o destino do homem. (HELIODORA, 2004, p. 158)

Marjorie Garber (2008, p. 210) afirma que a onipresença de *Hamlet* nas obras-primas modernistas pode ser considerada até mesmo um clichê. Não se trata aqui simplesmente de citações ou referências – que podem ser encontradas até mesmo em quadrinhos para crianças, como a menção à “Há algo de podre no reino da Dinamarca, e não é o queijo!” em uma história recente da Turma da Mônica (SOUSA, 2011, p. 63) – mas sim do uso ou reinvenção de seus temas. O protagonista trágico, falho, indeciso e movido por suas emoções – e, principalmente, passível de identificação com o leitor – pode até não ser uma novidade na literatura, mas seu uso dentro das histórias em quadrinhos só foi ter efetivamente início com as obras da Marvel Comics na década de 1960. E foi este modelo de personagem, crível, reconhecível e imperfeito, que desembocou na ficção até a criação de Yorick Brown, apoiando pelas possibilidades do meio dos quadrinhos, como os solilóquios de Shakespeare – “recurso precioso” do autor, segundo Barbara Heliodora (2004, p. 157) – sendo reforçados por flashbacks, histórias paralelas e experiências visuais.

Não é preciso percorrer uma grande extensão da trama de *Y: O Último Homem* para perceber que a mesma está repleta de preocupações com questões de gênero, no que diz respeito a estruturas sociais, a reavaliação do papel feminino em uma sociedade sem homens e também no que diz respeito à sexualidade. O fato de Yorick ser o último homem do planeta também é significativo pelo papel que acaba representando diante das mulheres que ou o protegem por ser a última esperança de sobrevivência da humanidade ou das que querem eliminá-lo, sendo que a maioria das personagens principais é bem mais hábil ou eficiente em suas funções do que o protagonista. A desconstrução do herói masculino principal é uma releitura interessante dentro dos quadrinhos *mainstream*, visto que o gênero frequentemente é acusado por feministas do tratamento dado às personagens mulheres (SIMONE, 1999). Mesmo sendo o único homem e o protagonista, Yorick está

em uma posição de fragilidade diante do resto do elenco, fazendo as vezes da caricata “donzela em perigo” à espera do herói de um sem-número de quadrinhos desde a gênese do mesmo. Essa visão estereotipada encontra paralelo na trama do príncipe da Dinamarca através da teoria do “Hamlet feminino” comentada por Garber (2008, p. 203), na qual demonstra as ancestrais proposições de Edward Vining em *The Mystery of Hamlet* (1881) de que o príncipe era sensível, pensativo, reflexivo e avesso ao combate – “estereótipos femininos” em um personagem relutando contra uma situação que lhe é imposta, o que indicaria que Hamlet na verdade é uma mulher disfarçada. Certamente, Vinning não teria apreciado *A Princesa e o Cavaleiro*, conforme vimos no capítulo 2.

Por sinal, no que diz respeito ao travestismo – uma tema recorrente em Shakespeare, conforme vimos em um momento anterior – vale notar que Yorick precisa se fingir de mulher durante toda a saga, visto que sua existência enquanto homem não pode ser revelada para sua segurança. A forma e a conotação com as quais o assunto é tratado nas páginas de *Y: O Último Homem* é definitivamente diferente de como foi concebida a anteriormente citada *Madame Fatal*, o herói de 1940 que combatia o crime disfarçado de mulher, na verdade um famoso ator viúvo em busca de sua filha desaparecida – e que por sinal teve vida curta, visto que seu perfil controverso para a época não agradou ao público. Andrew Finch (2014) elenca as características das personagens travestidas de Shakespeare:

Cross-dressing helps women characters to travel alone, to enter the men’s world, and to act as men, instead of being confined at home. In men’s clothes, the heroines Portia, Rosalind, Viola, and Julia all demonstrate masculine qualities such as intelligence, wit, capability, and courage. The heroines also demonstrate their admirable feminine qualities such as tenderness, chastity, constancy, and selflessness, so their combination of feminine and masculine qualities proves that femininity and masculinity are not two opposites and masculinity is not superior to femininity. All the heroines take the initiative and control the action, especially when they pursue love. [...] Their behavior suggests that they are not inferior to men⁶⁵.

⁶⁵ “Travestir-se ajuda as mulheres a viajar sozinhas, a entrar no mundo dos homens e a agir como homens, ao invés de ficarem confinadas em casa. Em roupas masculinas, as heroínas Portia, Rosalinda, Viola e Júlia demonstram características masculinas como inteligência, percepção, capacidade e coragem. As heroínas também demonstram suas admiráveis qualidades femininas como doçura, castidade, constância e altruísmo, então a sua combinação de feminino e masculino prova que feminilidade e masculinidade não são opostos e que masculinidade não é superior a feminilidade. Todas as heroínas tem a iniciativa e o

Vemos aqui novamente um paralelo com Yorick, que necessita de seu disfarce para poder circular livremente pelo mundo feminino, gera diversas situações nas quais coloca em cheque as questões de comportamento masculino e feminino e os papéis de cada gênero na sociedade e acaba sendo o vetor principal da história no que diz respeito a agir em função dos sentimentos. Ao contrário do travestismo da Madame Fatal, que serve para alargar a distância entre homens e mulheres (visto que um homem se passa por mulher para fingir que não oferece perigo), a ideia da troca de identidades sexuais em *Y: O Último Homem* acaba sendo inclusiva, assim como acontece em Shakespeare.

Um elemento que chama a atenção em *Hamlet* são seus personagens inesquecíveis, “dotados de vida própria, instigantes e multifacetados, lembram seres humanos, verossimilantes em suas contradições” (OLIVEIRA, 2008, p. 18). O elenco de *Y: O Último Homem* também se destaca nesse quesito, visto que somos expostos a vários anos de suas aventuras e observamos como os mesmos “crescem” dentro do roteiro. O exercício da releitura da série aponta muitos detalhes dessa evolução dos personagens, desde detalhes estéticos como o crescimento do cabelo da agente 355 ou o tricô que a mesma tece aos poucos, até mesmo os estágios dos relacionamentos entre os personagens – particularmente entre Yorick e Ampersand, que leva a uma das cenas mais tocantes de toda a série, o sacrifício do macaco capuchinho (vol. 10, p. 154).

No que diz respeito à relação dos dois protagonistas com suas mães, Hamlet e Yorick apresentam posições contrárias, mas dignas de análise em paralelo. Sobre a peça, Solange Ribeiro de Oliveira (2008, p. 42) lembra que Gertrudes é a primeira mãe em evidência em uma obra de Shakespeare, que geralmente se concentram nas figuras paternas, sendo verossímil o suficiente para ser tratada pela crítica como um personagem “de carne e osso”. Também menciona que é a personagem principal com menos linhas e falas, ou seja, com menos oportunidades defender-se e explicar-se da acusação de ter conspirado na morte do pai de Hamlet, fato para o qual o protagonista busca respostas. Já Jennifer Brown, a mãe de Yorick, parece em um primeiro momento sujeita a simplesmente direcionar seu filho para que cumpra sua missão de ajudar a continuidade da espécie humana; entretanto, seu papel principal de auxiliar o exército israelense a encontrar

controle da ação, especialmente enquanto estão na busca pelo amor. [...] Seu comportamento sugere que elas não são inferiores aos homens” – tradução nossa.

Yorick – originalmente para protegê-lo – foi uma das causas principais dos infortúnios e revezes sofridos pelo protagonista em sua jornada, que não tinha conhecimento da parcela de responsabilidade da mãe neles. Também é notável o fato de que tanto Gertrudes quanto Jennifer acabam sendo assassinadas por personagens próximos no meio das tramas que envolviam seus filhos.

O formato de *Y: O Último Homem*, série fechada com um total de mais de 1500 páginas, é bastante significativo em se tratando de um projeto autoral, que se difere dos personagens das revistas mensais que trocam periodicamente de equipe criativa e assim se mantém por décadas em atividade, sem que haja um fim determinado. A jornada de Yorick, apresenta começo e término definidos desde sua criação, a exemplo de uma obra clássica. E sua extensão também não afasta o leitor interessado, justamente por conta de seu ritmo; os *plots* principais da salvação da humanidade representada por Yorick e da busca deste por Beth estendem-se por todas as edições, sem que fique maçante ou arrastado. A esse respeito, sobre *Hamlet*, Oliveira (2008, p. 23) comenta:

No atropelo desses lances dramáticos, mal se nota a extensão da peça. Nem a alegada procrastinação do príncipe em consumir a vingança parece atrasar a ação. O adiamento da vingança é entremeadado de lances empolgantes: a viagem do príncipe à Inglaterra, seu rápido regresso, a loucura e a morte de Ofélia, a volta de seu irmão Laertes, o covarde plano urdido pelo rei, para eliminar o enteado em um duelo com floretes envenenados... Encerra-se a peça com a morte dos personagens centrais e a chegada de Fortinbrás. A crítica tem visto nele o complemento e contraste com a personalidade de Hamlet. O príncipe norueguês possui os atributos do líder ideal – inclusive capacidade para a pronta ação. Assumindo o trono, Fortinbrás encarna a restauração da ordem, como de regra, na tragédia.

A cena final entre Fortinbrás e Hamlet também espelha-se na última edição de *Y: O Último Homem*. Yorick, ao final de sua vida e antes de sua última “fuga” (vol. 10, p. 135), encontra-se frente a frente com seu jovem clone de 22 anos – a exata idade que tinha quando a praga matou todos os homens – que acaba de sair da quarentena e representa enfim a volta da propagação dos homens pelo mundo, com toda a capacidade de pronta ação e a supracitada restauração da ordem do enredo trágico.



CONCLUSÃO

LITERATURA, QUADRINHOS E HORIZONTES

The study of comic books is indispensable for understanding what happens in less overt form in other media. If one has studied comic books one recognizes sadism for sadism's sake even if it is embellished with psychological thrills, as in some movies, radio and TV programs⁶⁶. – Fredric Wertham, *Seduction of the Innocent*, 1954, p. 357

Este estudo pretendeu visualizar como a paródia do texto shakespeariano foi importante para o meio dos quadrinhos ao fazer com que os mesmos pudessem se aproximar de temas oriundos dos clássicos da literatura, fazendo com que a diferença de conteúdo – e de certa forma, relevância – entre os dois meios fosse borrada. Isso foi benéfico não só para a arte sequencial como, a longo prazo, para a comunicação de massa como um todo.

Até a chegada da Marvel no mercado, a literatura era tratada pelos quadrinhos na maioria das vezes com reverência, como se a transposição direta dos romances clássicos conferisse ao meio certa qualidade que o afastasse de ser apenas uma diversão rasteira, aproximando-se da importância que o universo dos livros possuía. Uma das bandeiras dos que perseguiram os quadrinhos, por sinal, era justamente essa distância que separava os dois meios; a citação de Fredric Wertham usada como epígrafe na introdução deste trabalho, que trata da possibilidade de um adulto guardar com carinho os livros que leu na infância mas não os quadrinhos, é um retrato dessa postura.

A proximidade entre literatura e quadrinhos, entretanto, não deixa de ser uma noção que permeia a arte sequencial desde os seus primórdios. Os primeiros heróis e super-heróis do gênero têm suas raízes fortemente plantadas nas revistas e livros *pulp* do começo do século XX, no qual eram mostradas as aventuras de Zorro, Tarzan, Doc Savage, John Carter de Marte, o Sombra e muitos outros. Martin Goodman, o fundador da Marvel – ainda Timely Comics – entrou no mercado editorial na década de 1930 com esse tipo de publicação. Entretanto, os *pulps* – chamadas assim pelo valor barato da polpa de celulose usada para fabricá-los, o que se refletia no preço de venda – que era popular antes da Segunda Guerra Mundial geralmente tratava de temas mais simples do que os clássicos da literatura; a dicotomia entre o bem e o mal se travestia em aventuras exóticas, ficção

⁶⁶“O estudo dos quadrinhos é indispensável para entender o que acontece de forma menos declarada em outras mídias. Se alguém já estudou os quadrinhos, este alguém reconhece sadismo pelo prazer do sadismo mesmo que tenha sido embelezado com emoções psicológicas, como em alguns filmes, programas de rádio e TV.” – tradução nossa.

científica, suspense, romance e histórias picantes. A visão desse meio perante os olhos dos estudiosos também guarda certa semelhança para com os quadrinhos:

Only recently has pulp fiction attracted scholarly attention: almost too late as much of the material was printed to be discarded and has not survived. Some pulp fiction exists only as documented titles, the books themselves being lost forever and only a few boxes of publishers' records surviving. Little is known, therefore, about authors, artists and other industry personnel and what is known is anecdotal⁶⁷ (JOHNSON-WOODS, 2004, p. 1).

Com as obras da Marvel Comics, os quadrinhos passaram a beber não apenas das emoções baratas dos *pulps*, mas sim da chamada alta literatura, representada em grande parte aqui por Shakespeare, suas obras e seus temas. Sai de cena o herói unidimensional, perfeito e infalível; entra em cena um tipo de personagem tão poderoso quanto seus antecessores, mas repleto das falhas e paixões humanas que o aproxima de seu leitor. Suas imperfeições o tornam mais crível, mesmo em um mundo de colantes, força extraordinária e voos, da mesma forma com que podemos nos ver refletidos em um príncipe dinamarquês repleto de dúvidas, um poderoso mago exilado em uma ilha ou em um general atormentado pelo ciúme.

Longe de ser um evento pontual, essa postura de aproximação e apropriação da literatura – até mesmo na emulação do ritmo e a sonoridade das frases de Shakespeare, conforme a citação de Stan Lee anteriormente mencionada – representou um salto qualitativo sem precedentes no gênero, dada as possibilidades deflagradas. O tipo de quadrinho praticado nos Estados Unidos a partir dos anos 1960, conseqüentemente difundido e imitado ao redor do globo, acabou permitindo uma maior visibilidade e relevância ao meio. Não por acaso, as criações de Lee e Kirby são presentes até hoje não só em seus títulos mensais, mas também sendo constantemente revisitados e reinventados em outras mídias, como o cinema, séries de TV e jogos eletrônicos. O mesmo vale para os personagens da DC Comics, Image e outras grandes editoras; os quadrinhos se tornaram, definitivamente, um vetor considerável (e rentável) dentro da cultura de massa.

⁶⁷ “Só recentemente a *pulp fiction* atraiu a atenção dos estudiosos: quase tarde demais, visto que muito do material foi impresso para ser descartado e não sobreviveu. Alguma *pulp fiction* só existe como títulos documentados, os livros em si tendo sido perdidos para sempre e só algumas poucas caixas de registros das editoras sobrevivendo. Pouco é sabido, portanto, sobre autores, artistas e outras pessoas da indústria, e o que se sabe não é preciso.” – tradução nossa.

Para criações que beiram as cinco décadas de existência, essa característica de contos de origem e passagens celebradas das aventuras desses heróis retornarem com relativa frequência dentro da cultura de massa, sendo rerepresentadas para quem viu seu advento original ou introduzidas para as novas gerações, guardam um paralelo interessante com o que são considerados os clássicos da literatura. A exemplo do que acontece com os livros, além das constantes reedições em encadernados, as principais histórias dos mais conhecidos personagens dos quadrinhos são sempre o combustível para as novas releituras a serem feitas deles. Podem mudar os detalhes, pode-se alterar a ambientação, mas o essencial estará lá e será reconhecível.

Um exemplo dessa recorrência pode ser detectada ao se analisar as diversas adaptações feitas em torno do Homem-Aranha, personagem da Marvel surgido em 1963. Das páginas dos quadrinhos, converteu-se em desenhos animados, seriados de TV, livros, videogames, filmes e muitos outros. Por mais que os enredos dessas releituras do personagem sejam drasticamente diferente uns dos outros – uma adaptação japonesa da década de 1970, por exemplo, coloca o Homem-Aranha lutando a bordo de um robô gigante contra monstros alienígenas – o essencial do personagem permanece inalterado, o que é justamente o seu diferencial: a história de um jovem comum que arca eternamente com o peso de se julgar responsável pela morte de sua figura paterna, ao se recusar a fazer o certo com as habilidades extraordinárias que lhe foram dadas. A exemplo do que acontece com personagens como Fausto, Jekyll ou Hamlet, seu arquétipo/mito e a razão pela qual é revisitado permanecem através dos tempos.

Mais importante do que apenas ter assegurado a longevidade de seus personagens, a Marvel foi fundamental pelas possibilidades que acabou desencadeando no mercado de quadrinhos, sendo essa fuga do simplismo da maioria das histórias anteriores aos anos 1960 uma das razões pela qual o meio até hoje gera interesse por parte tanto de artistas quanto de seus consumidores – um público cuja faixa etária aumentou sensivelmente com o passar das décadas. Antes um meio geralmente associado com histórias ingênuas e crianças, uma parcela significativa dos quadrinhos de hoje em dia é destinada a tratar de temas mais elaborados e atinge uma audiência mais madura, ganhando destaque e acumulando distinções por parte da crítica especializada.

Autores como Josh Heuman e Richard Burt (2002, p. 154) consideram que o uso do elemento da faixa etária mais elevada dos leitores e a defesa do “valor literário” da

linguagem desses quadrinhos através de menções a Shakespeare e citações dele sejam uma espécie de justificativa por parte dos artistas e fãs para legitimação do meio em contraponto com a imaturidade normalmente atribuída a ele. Isso poderia ser verdadeiro em um cenário semelhante ao das primeiras décadas do século XX, no qual a figura e a obra adaptada de Shakespeare eram usadas nas páginas dos quadrinhos como forma de tentar uma paridade com o meio literário. Entretanto, o que diferenciou o mercado pós-Marvel Comics foi justamente a busca dessa aproximação não com referências explícitas mas pela semelhança dos temas através da paródia – o que antes poderia ser considerado apenas um rótulo shakespeariano foi trocado pelo seu uso efetivo e geralmente não creditado dentro do enredo.

A relação mais evidente com a literatura, em conjunto com a utilização dos temas que foram consagrados por ela, também se faz presente. As referências ao meio dos livros se fazem presentes em obras como a *Liga Extraordinária*, que entrelaça os destinos de vários personagens literários em uma única trama, passando por *Planetary* (2013), que revisita a história do gênero super-heróico, os *pulps*, Arthur Conan Doyle e Júlio Verne, e também *O Inescrito* (2013) e sua trama que remete não só ao universo literário mas também às implicações do ato narrativo. O público cada vez mais maduro desse tipo de quadrinhos, mais familiarizado com o universo literário, também permite que inclusões por parte da arte sequencial em meio ao terreno dos livros possam ser feitas de maneiras mais efetivas e criativas.

No que tange a Shakespeare, sua presença pode ser sentida em diversas situações que não apenas as transposições de suas obras ou sua recorrentemente citada participação em *Sandman*. Como vimos, *Y: O Último Homem* é um exemplo de como a obra do autor inglês interage em diversos níveis com o meio dos quadrinhos, não apenas no prosaico patamar da citação. Apesar de não ser uma adaptação direta de uma peça shakespeariana, guarda bastante semelhança com obras como *Hamlet*, nas quais as motivações dos personagens são mais complexas do que o simples maniqueísmo. Em ambas as histórias, temos protagonistas falhos, entregues aos conflitos entre suas motivações pessoais e a situação do mundo que os cerca, coadjuvantes notáveis, subtramas que se entrelaçam, discussões sobre temas complexos, questões de gênero e uso de metalinguagem, entre outros.

Mesmo no que diz respeito ao que declaradamente foi tomado de empréstimo da obra de Shakespeare por parte de *Y: O Último Homem*, o que anteriormente poderia ser visto como sinal de apenas agregar um suposto valor literário ao meio dos quadrinhos aqui tem razão de ser. Desde o nome do protagonista e de sua irmã até as menções nominais e visuais a Shakespeare, a intertextualidade aqui tem uma função complementar à trama, sendo utilizada – geralmente de maneira metafórica – para reforçar pontos do enredo através da comparação com um texto mais (re)conhecido. É a paródia usada como comentário sobre os mesmos temas da qual tratava a obra parodiada.

As possibilidades estabelecidas por Shakespeare dentro da literatura no que diz respeito ao tratamento de temas universais, na forma de narrativas complexas mas ao mesmo tempo acessíveis e interessantes ao público, visivelmente se entranharam nos quadrinhos pós-Marvel de forma a criar um meio mais rico do que um simples entretenimento juvenil a dez centavos de dólar. O que observamos neste trabalho, em adição ao momento histórico no qual isso começa a acontecer, é apenas uma possível fração do impacto de Shakespeare nos quadrinhos; entre as quase cinco décadas que separam a edição de estreia do *Quarteto Fantástico* e o último número de *Y: O Último Homem*, o dramaturgo inglês foi revisto, relido e reutilizado de incontáveis maneiras dentro da arte sequencial, um território ainda muito longe de ter suas extensões total mapeadas.

Y: O Último Homem é apenas um dos diversos exemplos que demonstra a sinergia atual entre literatura e quadrinhos, com essa relação abrindo novas possibilidades para a pesquisa acadêmica. Tomando como exemplo apenas o caso da Marvel Comics, seria possível traçar um paralelo entre o conceito do “universo compartilhado” de Stan Lee e Jack Kirby com o elenco recorrente dos livros que compõem a *Comédia Humana* de Honoré de Balzac (1799-1850)? Ou então uma análise mais profunda da produção objetivista de Ayn Rand (1905-1982) sobre os títulos a cargo de Steve Ditko? Talvez aprofundar-se em questões raciais e de gênero com os títulos da década de 1970 da editora, como *Pantera Negra* e *Miss Marvel*?

Também é necessário recordar que o cenário dos quadrinhos de heróis americanos, do qual a Marvel faz parte, representa apenas uma fração do cenário mundial do meio, não apenas relativa às demais vertentes dos *comics* – infantis, alternativos, experimentais, *webcomics* e outros - mas também de estilos de narrativa diferenciados a exemplo dos quadrinhos europeus e do mangá japonês. Assim, outros assuntos sugeridos em capítulos anteriores,

como, por exemplo, o impacto das peças de Shakespeare na extensa obra em quadrinhos de Osamu Tezuka, a escalada das representações dos futuros distópicos na literatura juntamente às frequentes reproduções dos mesmos nas histórias em quadrinhos e a questão diferencial/complementar da imagem nos gibis no que diz respeito às adaptações de obras literárias também são temas que poderiam facilmente gerar novos trabalhos.

De maneira semelhante ao que pretendeu ser realizado com o presente trabalho, a exploração de novas fontes na forma de numerosos *corpus* para a análise comparada entre literatura e quadrinhos são repletas de caminhos, com possíveis ganhos para ambos os meios. Ainda assim, parece haver um impedimento para que um maior número dessas pesquisas venha a ser realizado, o mesmo advindo do próprio preconceito de boa parte da academia para as possibilidades das histórias em quadrinhos. Esse receio para com o meio é diferente da imagem apregoada pelos perseguidores do meio no século passado, embora talvez suas raízes sejam compartilhadas: não se trata mais dos quadrinhos serem *perigosos* para seu público-alvo, mas sim *inofensivos demais* para quem deseja tratar deles.

Mesmo com um número crescente de publicações e eventos – como as Jornadas Internacionais das Histórias em Quadrinhos, promovidas pela Universidade de São Paulo – a ideia de que os gibis constituem em um material interessante para a pesquisa não é compartilhada por grande parte da academia. O professor estadunidense Timothy Arner, especialista em literatura medieval, descreve em um ensaio sobre sua experiência com o uso de quadrinhos em sala de aula – mais especificamente, *Y: O Último Homem* – o momento atual da visão dos quadrinhos pela academia em seu país, que reflete também a realidade das universidades brasileiras.

While the serious study of comics and graphic novels has been increasingly recognized as a valuable critical enterprise by professional scholars in academia, the idea that these types of works would show upon the syllabus for a college course still surprises many students. Unaware of the canon wars of the 1980s, the emergence of cultural studies as a discipline, and the ways in which various literary theories opened up new ways of thinking about what counts as literature, it seems that students are more likely than many of their professor to insist upon the separation between high and low culture of the difference between Literature with a capital L and books that one reads simply for fun. Perhaps we have reached a point where we no longer need to defend graphic fiction as a legitimate field of scholarly inquiry, as suggested by the recent boom of academic journals, edited collections and monographs dedicated to

the subject. We may, however, still need to justify the introduction of comic or graphic novels into our classrooms, where students arrive expecting to focus solely on “the classics” or, at least, types of Literature that they might not otherwise read on their own (i.e. poetry, Shakespeare, big, thick tomes with no pictures). The initial surprise expressed by many students, which fortunately registers more often as amusement rather than serious resistance, provides an opportunity to discuss the ways in which our society defines literature versus popular culture, how we experience and evaluate art, and the practical value of using literary and cultural theories to examine all kinds of media⁶⁸. (ARNER, 2013, p. 145)

Ou seja, a desconfiança do uso dos quadrinhos como fonte e ponto de partida para a pesquisa acadêmica – lembremos do termo anteriormente citado por Roberto dos Santos e Waldomiro Vergueiro, “terreno metodologicamente frágil” (2010, p. 183) – não se dá exclusivamente por parte dos professores e pesquisadores que não os consideram passíveis de utilização dentro de sua esfera de trabalho, seja por desconhecimento ou outros motivos, mas também pelos novos alunos que a cada período passam a integrar a academia.

Mesmo com os quadrinhos em alta no cenário da comunicação de massa, ganhando mais espaço dentro das atividades dos níveis fundamental e médio do ensino e com novas pesquisas sendo realizadas por entusiastas prévios, a *possibilidade* do uso da arte sequencial de forma acadêmica ainda é uma noção que precisa ser mais difundida para os

⁶⁸ “Enquanto o estudo sério dos quadrinhos e *graphic novels* tem sido reconhecido de maneira crescente como uma iniciativa de valor crítico por estudiosos profissionais da academia, a ideia de que esses tipos de trabalhos possam aparecer na ementa de um curso universitário ainda surpreende muitos estudantes. Não familiarizados com as guerras canônicas dos anos 1980, a emergência de estudos culturais como disciplina e os caminhos nas quais as várias teorias literárias se abriram em novas formas de pensar o que conta como literatura, parece que os estudantes estão mais propensos do que a maioria dos seus professores a insistir na separação entre alta e baixa cultura na diferença entre a Literatura com L maiúsculo e livros que alguém lê simplesmente por diversão. Talvez tenhamos chegado a um ponto no qual não precisamos defender a ficção gráfica como um campo legítimo de pesquisa, como sugerido pela recente proliferação de publicações acadêmicas, coleções editadas e monografias dedicadas ao assunto. Nós precisamos, entretanto, ainda justificar a introdução de quadrinhos e *graphic novels* em nossas salas de aula, nas quais os estudantes chegam esperando o foco somente nos ‘clássicos’ ou, pelo menos, nos tipos de Literatura que eles não deveriam ter lido por eles mesmos (por exemplo, poesia, Shakespeare, livros grandes e grossos sem figuras). A surpresa inicial expressada por muitos estudantes, que felizmente registram mais como espanto do que como resistência séria, promovendo uma oportunidade para discutir as maneiras nas quais nossa sociedade define literatura versus cultura popular, como nos experimentamos e avaliamos arte e o valor prático de se usar literatura e estudos culturais para examinar todos os tipos de mídia.” – tradução nossa.

estudantes de Letras e Comunicação, para que deixe de ser apenas uma curiosidade e seja encarada como mais uma vertente na qual o espectro da literatura se faz presente.

Afinal, não se pode deixar que o último contato acadêmico com os quadrinhos por parte de possíveis interessados em um ramo com tamanhas possibilidades de pesquisa seja a interpretação de uma tirinha da *Mafalda* em uma das questões do Exame Nacional do Ensino Médio.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Textos escolhidos**. Tradução de Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores)
- ARNER, Timothy D. “Teaching theory through *Y: The Last Man*”. In: SYMA, Carrye Kay; WEINDER, Robert G. **Graphic novels and comics in the classroom: essays on the educational power of sequential art**. Jefferson: McFarland & Company, Inc, 2013.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM Editora, 2014
- BROGAN, Hugh. **The Penguin history of the United States of America**. New York: Penguin Books, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2004.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CIRNE, Moacy. **A explosão criativa dos quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CRYSTAL, Ben. **Shakespeare on a toast: getting a taste for the Bard**. Cambridge: Icon Books Ltd., 2008
- CUDDON, J.A. **The Penguin dictionary of literary terms and literary theory**. London: Penguin Books, 1999.
- DANIELS, Les. **Wonder Woman: The Life and Times of the Amazon Princess**. San Francisco: Chronicle Books, 2000.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo, Perspectiva, 2008.
- ECO, Umberto. **O Super-homem de massa**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ECO, Umberto. **Semiótica e filosofia da linguagem**. Tradução de Mariarosaria Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Editora Ática, 1991.

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

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. Tradução: Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1999

ELLISON, Hilda Davis. “Book Three: Introduction”. In: GRAMMATICUS, Saxo. **The history of the Danes, books I-IX**. Edição e Comentários: Hilda Davis Ellison. Tradução: Peter Fisher. Cambridge D.S. Brewer, 1996.

ESPER, Lúcio. “Aspectos do trágico em Hamlet: desapego e sacrifício”. In: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arns de. (orgs). **Shakespeare sobre múltiplos olhares**. Curitiba: Editora Solar do Rosário, 2009.

GARBER, Marjorie. **Shakespeare and the modern culture**. New York: Anchor Books, 2008.

GENETTE, Gerárd. **Palimpsestos: a leitura de segunda mão**. Tradução de Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Míriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GRAVETT, Paul. **1001 comics you must read before you die: the ultimate guide to comic books, graphic novels, comic strips and manga**. London: Quintessencial Books, 2011.

GUBERN, Roman. **El lenguaje de los comics**. Barcelona: Ediciones Peninsula, 1979.

GUEDES, Roberto. **Stan Lee: o reinventor dos super-heróis**. São Paulo: Kalaco, 2012.

HAPGOOD, Robert. “Shakespeare on film and television”. In: WELLS, Stanley (org). **The Cambridge companion to Shakespeare studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

HADJU, David. **The ten-cent plague: the great comic-book scare and how it changed America**. New York: Picador, 2008.

HAWKING, Stephen. **O universo numa casca de noz**. Tradução de Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

HELIODORA, Barbara. **Reflexões shakespearianas**. Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 2004.

HEUMAN, Josh. BURT, Richard. “Suggested for mature readers? Deconstructing Shakespearean value in comic books”. In: BURT, Richard (org.) **Shakespeare after mass media**. New York: Palgrave, 2002.

HOWE, Sean. **Marvel Comics: a história secreta**. Tradução de Érico de Assis. São Paulo: LeYa, 2013.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. **The politics of postmodernism**. New York: Routledge, 2002

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia – Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX**. Tradução de Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

IANNONE, Leila Rentroia. IANNONE, Roberto Antonio. **O mundo das histórias em quadrinhos**. São Paulo: Moderna, 1994.

INSTITUTO Antares (org). **Almanaque d’O Tico-Tico**. Rio de Janeiro: Edições Consultor, 2006.

JARDINE, LISA. **Reading Shakespeare historically**. London: Routledge, 1996.

JOHNSON, David K.. **The Lavander Scare: the cold war persecution of gays and lesbians in the federal government**. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

JOHNSON-WOODS, Toni. **Pulp: a collector’s book to Australian pulp fiction covers**. Canberra: National Library of Australia, 2004.

JUNIOR, Gonçalo. **Biblioteca dos quadrinhos**. São Paulo: Opera Graphica, 2006.

JUNIOR, Gonçalo. **A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- KINAS, Fernando. “Teatro do Mundo”. In: SHAKESPEARE, William. **Hamlet**, príncipe da Dinamarca. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004. (Os Grandes Dramaturgos, Volume 11)
- KRESS, Gunther; LEEUWEEN, Theo van. **Reading images: the grammar of visual design**. Nova York: Routledge, 2006.
- KRISTEVA, Julia. “Word, dialogue and novel”. In: MOI, Toril (org.) **The Kristeva reader**. New York: Columbia University Press, 1986
- LEE, Stan. “Stan Lee: the Marvel Bard”. In: FINGEROTH, Danny; THOMAS, Roy (org.). **The Stan Lee universe**. Raleigh: TwoMorrows Publishing, 2011. Entrevista concedida a Mike Bourne.
- LEGMAN, Gershon. **Love & death**. New York: Hacker Art Books, 1963.
- LUPOFF, Dick. “Re-Birth”. **Comic art**, edição 1. Ohio: Oblivion Press, 1961.
- MACDONALD, Ann-Marie. **Boa noite, Desdêmona** (Bom Dia, Julieta). Tradução de Therezinha Monteiro Deustch. Rio de Janeiro: Best Seller, 2001.
- MARTINS, Márcia A.P. “Shakespeare in brazilian portuguese: Hamlet as a case in point”. In O’SHEA, José Roberto (org.). **Ilha do Desterro: a journal of English language, literatures in English and cultural studies**, número 36. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.
- MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. Tradução de Hécio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.
- MCCLLOUD, Scott. **Reinventando os quadrinhos**. Tradução de Roger Maioli. São Paulo: Makron Books, 2006.
- MONTERROSO, Augusto. **O resto é silêncio**. Alphaville: Novo Século, 2011.
- MOORE, Alan. **Writing for comics**, volume 1. Urbana: Avatar Press, 2003.
- MOYA, Álvaro de. **Shazam!**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Hamlet: Leituras Contemporâneas**. Belo Horizonte: Tessitura Editora, 2008.

- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2010.
- SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. New York: Routledge, 2006.
- SANTOS, Roberto Elísio dos. VERGUEIRO, Waldomiro de Castro Santos. “Para uma metodologia da pesquisa em histórias em quadrinhos”. In: BRAGA, José Luiz; CLÁUDIO, Luiz. LOPEZ, Maria Immacolata Vasallo de. (orgs.) **Pesquisa Empírica em Comunicação**. São Paulo: Paulus, 2010.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**, príncipe da Dinamarca. Coleção Os Grandes Dramaturgos, Volume 11. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004.
- SHAKESPEARE, William. **The complete works**. Oxford: Clarendon Press, 2005.
- SHAPIRO, James S. **1559**: um ano na vida de William Shakespeare. Tradução de Cordelia Magalhães e Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.
- STRINATI, Dominic. **An introduction to theories of popular culture**. New York: Routledge, 2004.
- VERÍSSIMO, Érico. **O resto é silêncio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- VINING, Edward P. **The mystery of Hamlet**: an attempt to solve an old problem. Philadelphia: J.B. Lippincott & Co., 1881
- WERTHAM, Fredric. **Seduction of the innocent**. New York, Toronto: Rinehart & Company, Inc, 1953, 1954.
- YOSHIHARA, Yukari. “Popular Shakespeare in Japan” In: HOLLAND, Peter (org.). **Shakespeare Survey Volume 60**: Theatres for Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Filmes, séries, telenovelas e peças de teatro

CRAVO e a Rosa, O (telenovela). Autoria: Walcyr Carrasco, Mário Teixeira, Duca Rachid. Direção: Amora Mautner, Ivan Zettel, Vicente Barcellos. Direção Geral: Walter Avancini, Mário Márcio Bandarra. Rio de Janeiro: Rede Globo, 2000.

INDOMÁVEL, A (telenovela) Autoria: Ivani Ribeiro. Direção: Walter Avancini. São Paulo: Rede Excelsior, 1965

JORNADA nas Estrelas VI: a terra desconhecida – edição especial (filme). Diretor: Nicholas Meyer. Produção: Steven-Charles Jaffe e Ralph Winter. 110 minutos, 2 DVDs. Barueri: Paramount, 1991.

MACHÃO, O (telenovela). Autoria: Sérgio Jockyman, Dárcio Ferreira. Argumento: Ivani Ribeiro. Direção: Luiz Gallonm, Edson Braga. São Paulo: Rede Tupi, 1974

MEGERA Domada, A (filme). Direção: Franco Zeffirelli. Produção: Richard McWhorter. Sony Pictures, 1 DVD, 122 minutos, 1967.

MILKSHAKESPEARE (peça teatral). Texto: Júlio Zanolta Vieira. Direção: Camilo de Lélis. Porto Alegre, 2010.

ROMEU + Julieta (filme). Direção: Baz Luhrmann. Produção: Baz Luhrmann, Gabriella Martinelli. Fox Home Entertainment, 1 DVD, 120 minutos, 1996.

ROMEU e Julieta (filme). Direção: Franco Zeffirelli. Produção: John Brabourne, Anthony Havelock-Allan. Paramount, 1 DVD, 138 minutos, 1968.

TEU nome é mulher (filme). Direção: Vincent Minnelli. Roteiro: George Wells. 1 DVD, 118 minutos. Estados Unidos: Vintage, 1952.

THY name is woman (filme). Direção: Fred Niblo. Produção: Louis B. Mayer. Estados Unidos: Metro Pictures, 1924.

Quadrinhos

CAREY, Mike. GROSS, Peter. **O inescrito**. São Paulo: Panini, 2012. Volumes 1-9.

DEL COL, Anthony; MCCREERY, Conor. BELANGER, Andy. **Kill Shakespeare**. San Diego: IDW Publishing, 2010, minissérie em 12 edições.

EISNER, Will. **Will Eisner's Spirit magazine**. São Paulo: Metal Pesado, 1997, nº1.

ELLIS, Warren. CASSADAY, John. **Planetary**. São Paulo: Panini, 2013. Volumes 1-4.

GAIMAN, Neil. **Sandman**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989, série em 75 edições.

KANIGHER, Bob. OKSNER, Bob. "Lady Danger and the Shakespeare Clue". **Sensation comics**. New York: DC Comics, 1948, nº 48.

MOORE, Alan. O'NEILL, Kevin. **A liga extraordinária**. São Paulo: Panini, 2010.

PINAJAM, Art. "Madam Fatal". **Crack comics**. New York: Quality Comics, 1940, nº1.

SIEGEL, Jerry. SHUSTER, Joe. **Superman**, edição 44. New York: DC Comics, 1944.

SEKOWSKY, Mike. "The Dog-Nappers". **USA comics**. New York: Timely Comics, 1942, nº 5.

SOUSA, Maurício de. **Monica's gang**. Barueri: Panini Brasil Ltda, 2011, nº 14.

TEZUKA, Osamu. **A princesa e o cavaleiro**. Tradução de Arnaldo Massato Oka. São Paulo: JBC, 2002. Série em oito volumes.

TEZUKA, Osamu. **Astro Boy**. Milwaukee: Dark House Comics, 2002. Série em 23 volumes.

Três Obras de Shakespeare: Romeu e Julieta, Hamlet, Macbeth. **Edição maravilhosa**. Rio de Janeiro: EBAL, dezembro de 1952. 1ª Série, nº 60.

VAUGHAN, Brian K; GUERRA, Pia. **Y: o último homem**. Tradução de Fabiano Denardin, Fábio Fernandes e Érico Assis. São Paulo: Panini, 2009. Série em 10 volumes.

Websites

ANTENORE, Armando. "A maldição da peça escocesa". 1 dez 2007. Disponível em www.armandoantenore.com.br/a-maldicao-da-peca-escocesa?wpmp_tp=0 Acesso em 17 mai 2014.

ANDERSON, Porter. “Neil Gaiman: ‘I enjoy not being famous’”. CNN, 30 jul 2001. Disponível em <http://edition.cnn.com/2001/CAREER/jobenvy/07/29/neil.gaiman.focus/> Acesso em 17 dez 2014.

ASSIS, Machado de. “A Semana”, 26 de abril de 1896. **Machado de Assis: obra completa**, 2008. Disponível em <http://machado.mec.gov.br/images/stories/html/cronica/macr12.htm#C1896> . Acesso em 14 out 2014.

AUGUSTO, Sérgio. “Quando os gibis conheceram o fogo da inquisição”. O Estado de São Paulo. **Observatório da Imprensa**, edição 481, 15 abri 2008. Disponível em http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/o_estado_de_s_paulo_33322

BOX OFFICE MOJO. “All time worldwide box office grosses”. Disponível em <http://boxofficemojo.com/alltime/world/>. Acessado em 15 jul 2014

BRANAGH, Kenneth. “Kenneth Branagh explains why Thor really is like Shakespeare... and the royal wedding”. **IO9**, 03 maio 2011. Entrevista concedida a Alasdair Wilkins. Disponível em <http://io9.com/5798190/kenneth-branagh-explains-why-thor-really-is-like-shakespeareand-the-royal-wedding> Acesso em 15 jul 2014.

BRASIL. **Lei Nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996**. Disponível em <http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=102480> Acesso em 12 jan 2015.

BRASIL. Ministério da Educação. **Orientações Curriculares para o Ensino Médio 2006** – linguagens, códigos e suas tecnologias. Disponível em http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/book_volume_01_internet.pdf Acesso em 12 jan 2015.

BRASIL. Ministério da Educação. **Parâmetros Curriculares Nacionais 1997**. Livro 2 – Língua Portuguesa. Disponível em <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro02.pdf> Acesso em 12 jan 2015

BRICKEN, Rob. “10 reasons you should be reading Brian K. Vaughan’s *Saga*.” **Io9**, 12 jul 2013. Disponível em <http://io9.com/10-reasons-you-should-be-reading-brian-k-vaughan-s-sag-756300575> Acesso em 18 dez 2014.

EDITORS of Encyclopædia Britannica. **Popular literature**. Encyclopædia Britannica Online. Disponível em <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/470196/popular-art> Acesso em 17 jan 2015.

FINCH, Andrew. **Cross-dressing in Shakespeare... and beyond**: a cultural approach. Disponível em <http://www.finchpark.com/ppp/crossdressing/#> Acesso em 29 dez 2014.

GROSSMAN, Lev. “All-TIME 100 Novels”. **Time Entertainment**, 11 jan 2010. Disponível em <http://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/slide/watchmen-1986-by-alan-moore-dave-gibbons/> Acessado em 17 fev 2014.

GROSSMAN, Lev. “Top 10 graphic novels”. **Time Entertainment**, 04 mar 2009. Disponível em <http://entertainment.time.com/2009/03/06/top-10-graphic-novels/slide/watchmen/>. Acessado em 17 dez 2014.

LAGO, Neuda Alves do. GOULART, Daniel de Lima. “Frailty: thy name is woman”: gender and power in Hamlet, by William Shakespeare, 2010. Disponível em [http://www.congressohistoriajatai.org/anais2010/doc%20\(44\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2010/doc%20(44).pdf). Acesso em 05 out 2014.

LEE, Stan. “Stan Lee does Shakespeare”. **IGN**, 24 jan 2012. Entrevista concedida a Joey Esposito. Disponível em <http://www.ign.com/articles/2012/01/24/stan-lee-does-shakespeare> Acesso em 14 jul 2014.

MARTIN, Gary. “The meaning and origin of the expression: a woman needs a man like a fish needs a bicycle”. **The Phrase Finder**. Disponível em <http://www.phrases.org.uk/meanings/414150.html>. Acesso em 18 dez 2014.

NEWITZ, Annalee. “How one man’s lies almost destroyed the comics industry”. **IO9**, 19 fev 2013. Disponível em <http://io9.com/5985199/how-one-mans-lies-almost-destroyed-the-comics-industry> Acesso em 15 jul 2014.

NICHOLSON, Amy. “Shakespeare, comic books – for Joss Whedon, it’s the same thing”. **The Village Voice**, 29 mai 2013. Disponível em <http://www.villagevoice.com/2013-05-29/film/shakespeare-comic-books-mdash-for-joss-whedon-it-s-all-the-same-thing/> Acesso em 15 jul 2014.

OVERBEKE, Steven Van. “Shakespeare and video games”. **Shakespeare Standard**, 19 jun 2013. Disponível em <http://theshakespearestandard.com/shakespeare-and-video-games-is-this-the-next-medium-that-shakespeare-should-end-up-on/> Acesso em 23 out 2014.

QUARLES, Philip. “Senate subcommittee on juvenile delinquency: Wertham versus Gaines on decency standards”. **WNYC**, 27 ago 2012. Disponível em <http://www.wnyc.org/story/215975-senate-subcommittee-juvenile-delinquency-ii/> Acesso em 09 jan 2015.

SIMONE, Gail. **Woman In refrigerators**. 1999. Disponível em <http://lby3.com/wir/> Acesso em 28 dez 2014.

SCHUESSLER, Jennifer. “Much ado about who: is it really Shakespeare?” **The New York Times**. 12 ago 2013. Disponível em <http://www.nytimes.com/2013/08/13/arts/further-proof-of-shakespeares-hand-in-the-spanish-tragedy.html?pagewanted=all&r=0> Acesso em 29 out 2014

STANDBERRY, Lee. Top 10 reasons why everyone should read comics. **Top Tenz**, 6 de janeiro de 2012. Disponível em <http://www.toptenz.net/top-10-reasons-why-everyone-should-read-comics.php>. Acesso em 28 nov 2014.

SURRIDGE, Matthew David. “The King Of Asgard: Jack Kirby’s Thor”. **Black Gate**, 22 jan 2013. Disponível em <http://www.blackgate.com/2013/01/22/the-king-of-asgard-jack-kirbys-thor/> Acesso em 15 jul 2014.

WENZEL, John. “Stan Lee cancels for Denver Comic Con, but here’s our full interview with the Marvel Icon anyway”. **The Denver Post**, 23 mai 2013. Disponível em <http://blogs.denverpost.com/nerd/2013/05/23/stan-lee-talks-marvel-dc-comics-and-more-in-advance-of-denver-comic-con-headlining-slot/288/> Acesso em 14 jul 2014.

WERNECK, Felipe. “Quadrinhos conquistam espaço na literatura escolar”. **Estadão**, 02 fev 2009. Disponível em <http://vida-estilo.estadao.com.br/noticias/geral,quadrinhos-conquistam-espaco-na-literatura-escolar,316697> Acesso em 12 jan 2015.

Jogos eletrônicos

Canadian Adaptations of Shakespeare Project. **'SPEARE** (jogo eletrônico). Disponível em <http://www.canadianshakespeares.ca/speare.cfm>. Ontario: University of Guelph, 2007

Konami. **Castlevania: symphony of the night** (jogo eletrônico). Playstation, 1 CD. Japão, 1997

LucasArts. **A maldição da ilha dos macacos** (jogo eletrônico). PC, 2 CDs. Rio de Janeiro: Brasoft, 1997.

ANEXOS



FIGURA 1: *Shakespeare contracenando com o Super-Homem, aqui o verdadeiro autor de Macbeth.*



FIGURA 2: Madame Fatal, o primeiro herói travestido dos quadrinhos, e seu papagaio Hamlet – o tipo de menção a Shakespeare feita pelo meio em suas primeiras décadas.

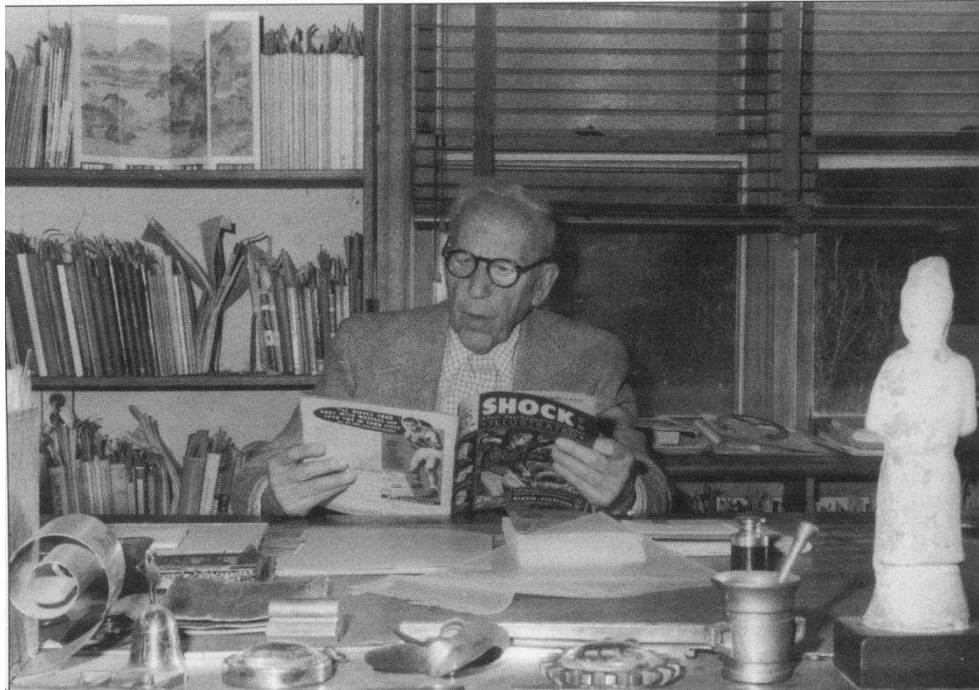


FIGURA 3: *Fredric Wertham, analisando uma “revista de crime”.*



FIGURA 4: *Stan Lee e Jack Kirby, 1966.*



FIGURA 5: O Surfista Prateado, em um de seus solilóquios. Não apenas o texto, mas também a caracterização e linguagem corporal do personagem remetem ao Hamlet do ator Laurence Olivier (1948).



FIGURA 6: Shakespeare em sua aparição mais conhecida e comentada nos quadrinhos, ao lado do protagonista de Sandman.



FIGURA 7: Um exemplo da recorrência visual da letra Y em Y: O Último Homem, na página que fecha o primeiro volume e que demonstra a indecisão dos personagens quanto ao próximo passo da jornada.



FIGURA 8: Algumas das menções nominais a Shakespeare em Y: O Último Homem.



FIGURA 9: *Shakespeare* também se encontra nos detalhes, tanto na temática do texto quanto na referência visual da conhecida cena do crânio do bobo Yorick – aqui nas mãos de seu homônimo. Vale mencionar também que o ângulo do braço do protagonista em relação ao corpo também é uma referência visual à letra *Y*.

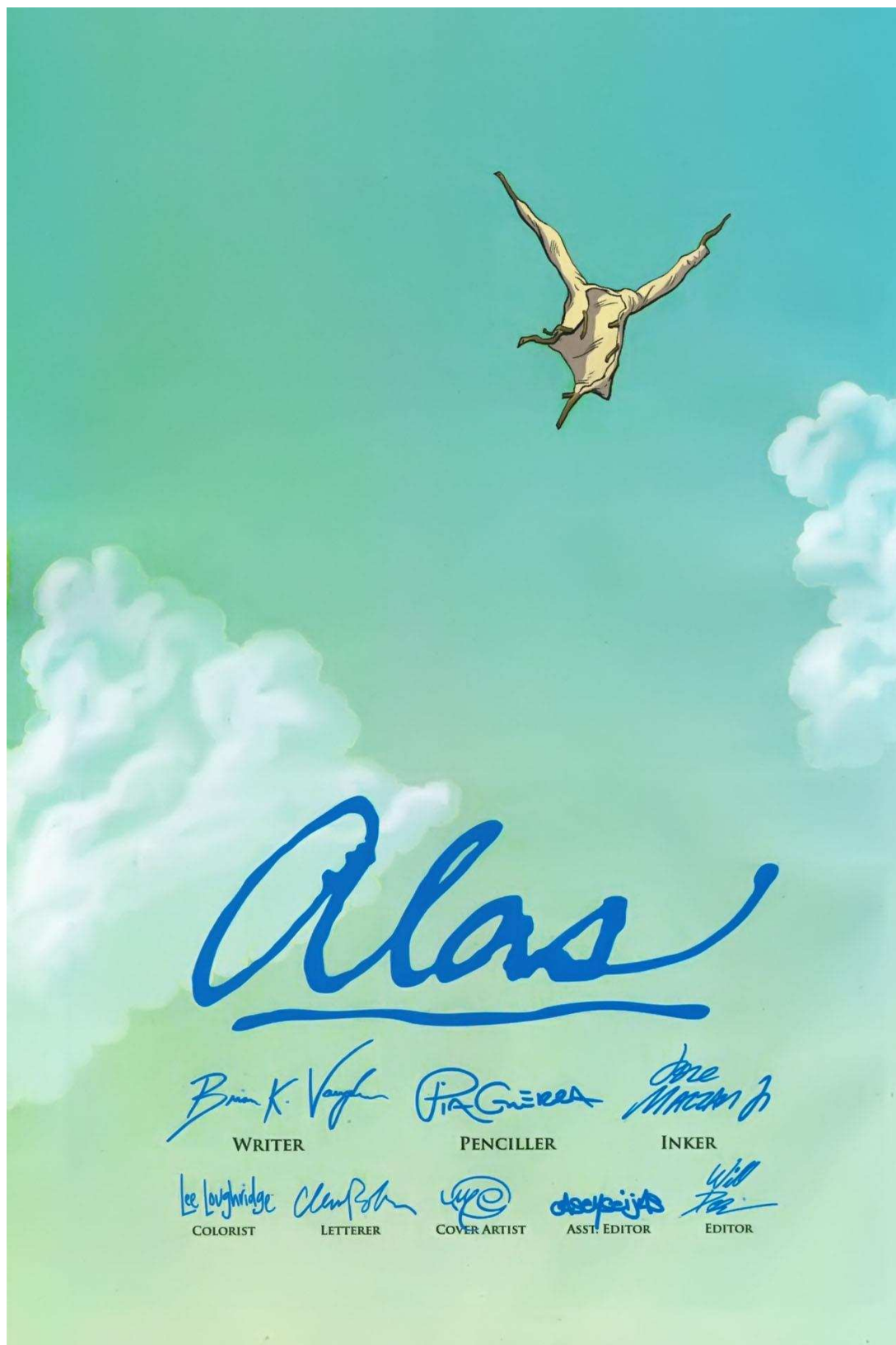


FIGURA 10: a última página da série, com as referências finais tanto à letra Y quanto a Shakespeare. A versão em inglês, vista acima, contou com as assinaturas de todos os profissionais envolvidos na série, detalhe omitido na edição brasileira.