

PROCESSOS DE EMANCIPAÇÃO DO GÊNERO QUADRINÍSTICO NA LITERATURA NACIONAL

Joane Leôncio de Sá

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

RESUMO:

Neste artigo, buscamos refletir sobre o movimento generalizado de transposição dos clássicos literários canônicos para o gênero quadrinístico. Este movimento ganhou apoio governamental no Brasil na década de 1990, quando houve o patrocínio dessas adaptações, sobretudo dos livros emblemáticos da história literária brasileira, adquiridos pelo estado e adotados nos programas escolares. Para a nossa reflexão, analisamos um exemplo retirado do Romantismo: *O Guarani*, de José de Alencar, e duas de suas adaptações para os quadrinhos em épocas distintas, a versão antiga, de 1957, e a versão moderna, de 2009, analisando suas motivações e estratégias adaptativas.

PALAVRAS-CHAVE:

Adaptação; Quadrinhos; Cânones literários.

ABSTRACT:

In this article, we try to reflect on the wide movement of canonical literary classics to the comics. This movement gained governmental support in Brazil in the 1990s, when sponsorship of these adaptations, especially the emblematic books of Brazilian literary history, was acquired by the state and adopted in school programs. For our reflection, we analyze an example taken from Romanticism: *O Guarani*, by José de Alencar, and two of his adaptations for comics at different times, the old version of 1957 and the modern version of 2009, analyzing its motivations and adaptive strategies.

KEYWORDS:

Adaptation; Comics; Literary canons.

INTRODUÇÃO

As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios em virtude da mutação - por meio de suas ‘crias’ ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem.

Linda Hutcheon

Podemos entender a adaptação como uma espécie de “tradução” entre textos da mesma natureza ou de naturezas diversas; que pode ser realizada, inclusive, entre diferentes e múltiplos suportes. Na ótica de Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação*, o processo – que não é recente, mas se insere em longa tradição na história da cultura – consiste em transpor um texto “fonte” para uma obra relacionada, que se torna um novo texto independente e autônomo. Fugindo da tendência à hierarquização das artes, a crítica defende um processo que legitima o texto da adaptação como dialógico em relação ao seu “original”, não existindo, por isso, nada como uma “origem” absoluta, nada como uma “fonte” primeva, uma vez que o processo da citação é natural e inevitável na criação artística.

O principal enfoque deste artigo consiste em analisar as características das adaptações intersemióticas do clássico romance de José de Alencar, *O Guarani* (1857), para os quadrinhos. É fato que os estudos sobre as adaptações multimidiáticas de clássicos literários vêm-se tornando frequentes no meio acadêmico, determinados pela crescente produção cultural neste sentido, no mundo e também no Brasil. Essa produção já encontra larga distribuição e divulgação entre o público jovem; constituindo, no caso das HQs, alvo de significativos investimentos editoriais voltados para os programas de ensino fundamental e médio nas escolas, principalmente aqueles oficiais, financiados pelo governo.

Nesta breve análise, pretendemos apontar o ponto da mudança ocorrido na percepção dos adaptadores, editores, professores e demais agentes educacionais sobre os quadrinhos, gênero imagético por excelência, que até certo momento foi alvo de preconceitos da crítica acadêmica no Brasil. Inicialmente visto como “marginal” e como exemplo de “literatura menor”, os quadrinhos também foram associados à “literatura infantil” – vitimizada, por sua vez, por uma desqualificação sistemática no âmbito dos estudos universitários em função da discriminação do seu leitor-alvo, considerado “iniciante” e inabilitado à apreensão da “alta literatura”. A partir dos anos 1990, porém, com o apoio governamental aos programas de incentivo à leitura na escola, o gênero foi entendido como dotado de “características motivacionais” e “facilitadoras” do acesso aos textos escritos clássicos dos programas de literatura, considerados “difíceis” e

pouco aceitos pelo público jovem.

Se, por um lado, esses programas deram amplo apoio à retomada e contribuíram para a legitimação da produção quadrinística no país; por outro lado contribuíram, contraditoriamente, para reforçar estereótipos hierárquicos, consolidando a ideia de que a palavra vale mais que a imagem. Desta forma, o texto ilustrado, considerado mais “adequado” a crianças ainda em processo de alfabetização e de aquisição de habilidades de leitura textual, foi confundido com o texto quadrinístico, num mecanismo equivocado que viria a ser duramente questionado pelos próprios adaptadores.

Hoje, longe de ser uma mera etapa na trajetória da aquisição da competência para a leitura de palavras, os quadrinhos são considerados textos híbridos independentes, que demandam processos diversos e multimídia de capacitação para a sua recepção adequada, e não mais vinculados à marginalização das produções ditas “underground”, “de massa” ou “infantis”. A própria “literatura infantil” também se beneficiou no processo, ganhando o mercado nacional com força nunca vista antes, e gerando produtos considerados obras de arte autônomas em si mesmas, apesar de sua adequação primeira ao público iletrado ou em processo de letramento.

O GUARANI, DE JOSÉ DE ALENCAR: TEXTO EMBLEMÁTICO DA LUTA PELA EMANCIPAÇÃO NACIONAL

O romance *O Guarani*, de José de Alencar (1829-1877), foi oficialmente reconhecido não só como a primeira obra a ser adaptada para o formato quadrinístico no Brasil, mas como a obra mais adaptada, em terras brasileiras, para as histórias em quadrinhos – considerando que as primeiras adaptações quadrinísticas conhecidas no mundo ocorreram na década de 1940. O romance alencariano tem como origem o folhetim *Diário do Rio de Janeiro*, publicado pela primeira vez em 1857. Cronologicamente, foi o terceiro dos romances de Alencar, após a publicação de *Cinco Minutos* e *A Viuvinha*.

O Guarani é considerado o primeiro romance do fenômeno literário do Indianismo, inserido na escola romântica. Para Oscar Mendes (1968, p. 7), neste momento “a fase indianista da nossa literatura, que já parecia ultrapassada, retoma com os romances de Alencar novo alento e novo brilho. E mais ainda: um tom indiscutível de nacionalismo.” Antônio Cândido também considera Alencar a grande figura da ficção brasileira desta época:

foi o primeiro escritor que se impôs à opinião pública como figura de eminência equivalente aos governantes, aos militares, aos poderosos. A sua obra extensa e desigual esteve sempre ligada a posições teóricas definidas e, por isso, nos aparece ainda hoje como um ato relevante

de consciência literária e nacional. (CÂNDIDO, 2010, p. 57)

O nacionalismo seria, então, o condutor de todas as manifestações político-culturais do Brasil desta época. De acordo com Marcelo Pellogio, em *José Alencar*: um historiador a sua maneira (2004, p. 42): “a literatura romântica foi uma espécie de ação política e social desde a independência”. Naquele momento, a Europa abrigava a nacionalização de vários países, enquanto o Novo Mundo fomentava as guerras de independência, tendo como exemplo a independência dos Estados Unidos da América ao final do século XVIII.

É, portanto, com a necessidade de “fundar” uma literatura genuinamente brasileira, a ser narrada pelos filhos da nova terra independente, que escritores como Alencar exaltaram o índio como um símbolo da natureza e da pátria, criando um passado mítico necessário ao orgulho nacional. *O Guarani* relata, assim, os primeiros contatos entre o elemento colonizador e o elemento nativo – dito “selvagem” – de modo a desconstruir a sua natural “barbárie”: o seu natural desconhecimento da civilização invasora.

Ao personificar o índio de modo estereotipado, aos moldes de um cavalheiro europeu – conforme a teoria do *Bom Selvagem* do filósofo e teórico político Jean-Jacques Rousseau –, o jovem escritor brasileiro pretendia equiparar o nativo aos seus opressores, atribuindo qualidades consideradas “superiores” ao indivíduo que vivia em harmonia idílica com o seu *habitat* natural, a “selva”. Ao contrário de um bárbaro inculto e ameaçador, este indivíduo passaria a ser considerado puro e inocente, vítima da ruptura do equilíbrio homem-natureza determinado pelo contato com a civilização europeia, sofrendo as consequências negativas dos “descobrimentos”.

Para Renato Ortiz (1985, p. 261), o fato de a narrativa conduzir o improvável casal Peri e Ceci – fusão do mundo americano e europeu – para uma salvação idílica no topo de uma palmeira, durante uma enxurrada que varre o cenário da história, pode ser comparado a uma adaptação da narrativa bíblica do dilúvio, onde um novo casal edênico engendra, numa Arca de Noé *sui-generis*, a nascente nação brasileira. O desfecho da trama consistiria assim num artifício para a fecundação de uma nova ordem, onde a narrativa, iniciada com a descrição das águas calmas do rio Paquequer, termina com o mesmo rio agora revolto, inundando a paisagem elaborada com esmero pelo autor, numa espécie de fúria vingadora contra os Aimorés, e purificadora do mundo pacificado e redimido que se pretendia inaugurar.

PROCESSOS EMANCIPATÓRIOS TEXTUAIS: A ADAPTAÇÃO DO CLÁSSICO LITERÁRIO EM DUAS VERSÕES

Selecionamos para esta breve análise duas das muitas adaptações do romance *O Guarani* para as histórias em quadrinhos, de épocas distintas, com o objetivo de ampliar as possibilidades de pesquisa e comparação: a edição comemorativa do centenário do romance, ilustrada por Nilo Cardoso, datada de 1957, como o número trinta e dois do periódico *Aventuras Heróicas*; e a versão de 2009, com autoria de Luiz Gê e Ivan Jaf, publicada pela Editora Ática.



FIGURA 1: O GUARANI EM QUADRINHOS, VERSÃO DE NILO CARDOSO
FONTE: O GUARANI, LA SELVA, 1957.

Chama a atenção na apresentação da obra mais antiga (Figura 1) a inexistência do conceito “adaptativo” tão necessário e esclarecedor do processo da citação intertextual. O texto quadrinístico oferece-se, assim, erroneamente, como o próprio “Romance de José de Alencar” – o que ele absolutamente não é, não obstante o utilize como “fonte”. Já o verdadeiro autor da obra quadrinística, Nilo Cardoso, não se reconhece como tal, apresentando-se apenas como “desenhista”, ignorando a sua interferência no texto original e todos os ajustes feitos para fundir a obra de Alencar às ilustrações, no formato da arte sequencial.

O gênero híbrido dos quadrinhos, com formato próprio, não é, portanto, reconhecido, e o texto com essas características oferece-se ao leitor como o original de Alencar, ilustrado. Esta impropriedade produz confusão e engano, contribuindo para o desrespeito à autonomia própria das obras em questão. Por aí se percebe o longo

caminho percorrido pelas adaptações até o estágio de serem livremente reconhecidas como tais.

Ainda nesta linha, observa-se que a produção em preto e branco de Nilo Cardoso valoriza demasiado o texto fonte, gerando uma poluição visual pela abundância de balões textuais que se sobrepõem às imagens, conforme se percebe na Figura 2. O destaque é claramente dado ao texto, apesar do cuidado na elaboração do desenho, que segue a tradição das ilustrações de livros, coexistindo em segundo plano ou como “fundo” à soberania da palavra:



FIGURA 2: A CHEGADA DOS BANDEIRAS
FONTE: O GUARANI, LA SELVA, 1957.

Podemos verificar o texto fonte presente diversas vezes na adaptação, como durante o diálogo do romance alencariano, entre os bandeirantistas, numa de suas chegadas às terras de D. Antônio de Mariz, presente no capítulo III (*Bandeiras*), pertencente à primeira parte da obra de Alencar:

- Ao que parece, tendes pressa de chegar, Sr. Álvaro de Sá? disse ele com um ligeiro acento italiano, e um meio sorriso cuja expressão de ironia era disfarçada por uma benevolência suspeita.
- Decerto, Sr. Loredano; nada é mais natural a quem viaja, do que o desejo de chegar. (ALENCAR, 2006, p. 24)

Percebemos também que partes do diálogo são reproduzidas fielmente na versão de Nilo Cardoso, reiterando a preocupação de apresentar um texto o mais

próximo possível da obra de Alencar. Nesse caso, o enfoque do adaptador está na *fidelidade* ao texto fonte, e todos os elementos compositores da produção em quadrinhos serão utilizados com este objetivo. Para o autor da versão adaptada, esse enfoque se caracteriza como o ponto de partida e o de chegada, simultaneamente, não havendo outro objetivo possível para a adaptação.



FIGURA 3: APÓS PERI RESGATAR O BRACELETE DE CECI NUM PRECÍPIO.
 FONTE: O GUARANI, LA SELVA, 1957.

Outro fator de semelhança com a obra alencariana está presente nos quadros de narrador na versão adaptada. Correspondem, por diversas vezes, às falas do narrador do romance, o que pode ser observado nos seguintes trechos do capítulo X, ainda na primeira parte, *Ao Alvorecer* (ALENCAR, 2006, p. 59): “No dia seguinte, ao raiar da manhã, Cecília abriu a portinha do jardim e aproximou-se da cerca”, e: “O índio apareceu à entrada da cabana; correu alegre, mas tímido e submisso”. Esses dois trechos do narrador alencariano são reproduzidos juntamente num quadro narratório, mais comumente chamado de *legenda*¹, da adaptação, como podemos verificar na cena presente na Figura 3.

1 No quadrinho, a *legenda* desempenha papel equivalente ao do narrador na televisão ou num filme. “É a voz ‘exterior’, que descreve algum fato ou informa algo importante”, e suas funções mais recorrentes relacionam-se com o início da história (introdução ou informação preliminar) e com a ligação (sequência) entre um quadro e outro. (IANONNE; IANONNE, 1994, p. 73).



FIGURA 4: DIÁLOGO ENTRE CECI E ISABEL
Fonte: O GUARANI, LA SELVA, 1957.

Apesar de todos esses esforços, percebemos que Nilo Cardoso não consegue manter a desejada “fidelidade literal” ao romance adaptado, suprimindo capítulos ou editando parágrafos e cenas. O segundo capítulo da primeira parte do romance (*Lealdade*), por exemplo, não consta na versão ilustrada. Numa mesma página, a cena passa da descrição do lugar (primeiro capítulo, *Cenário*), direto para a chegada dos bandeirantes (correspondente ao terceiro capítulo, *Bandeiras*, do texto fonte), produzindo um inevitável – e visualmente desconfortável – amontoado de informações.

Outro fator a ser observado na versão de 1957 é a preservação da linguagem erudita, possivelmente extraída diretamente do original do século XIX, sem se proceder à atualização para o novo suporte, o que parece criar certo ruído no formato modernizado e necessariamente adaptado dos quadrinhos, a exemplo do emprego de expressões como “sou eu que vo-lo digo” (Figura 2) ou ainda “foi o meu pai quem mo deu ontem” (Figura 3), entre outras que denotam tais características.

O inadequado aproveitamento da página com o hibridismo palavra-imagem é evidente nesta versão, denunciando como os ajustes técnicos impostos pelo texto escrito não podem coincidir com aqueles demandados por um texto ilustrado, o que acaba redundando em imprecisões espaço-temporais da narrativa, e na obrigatoriedade da inserção de recortes e superposições textuais que dificultam a apreensão da história, tornando a fruição da leitura no novo suporte um tanto penosa, até pela necessidade de redução do tamanho da letra na legenda, como pode ser observado nas figuras acima.

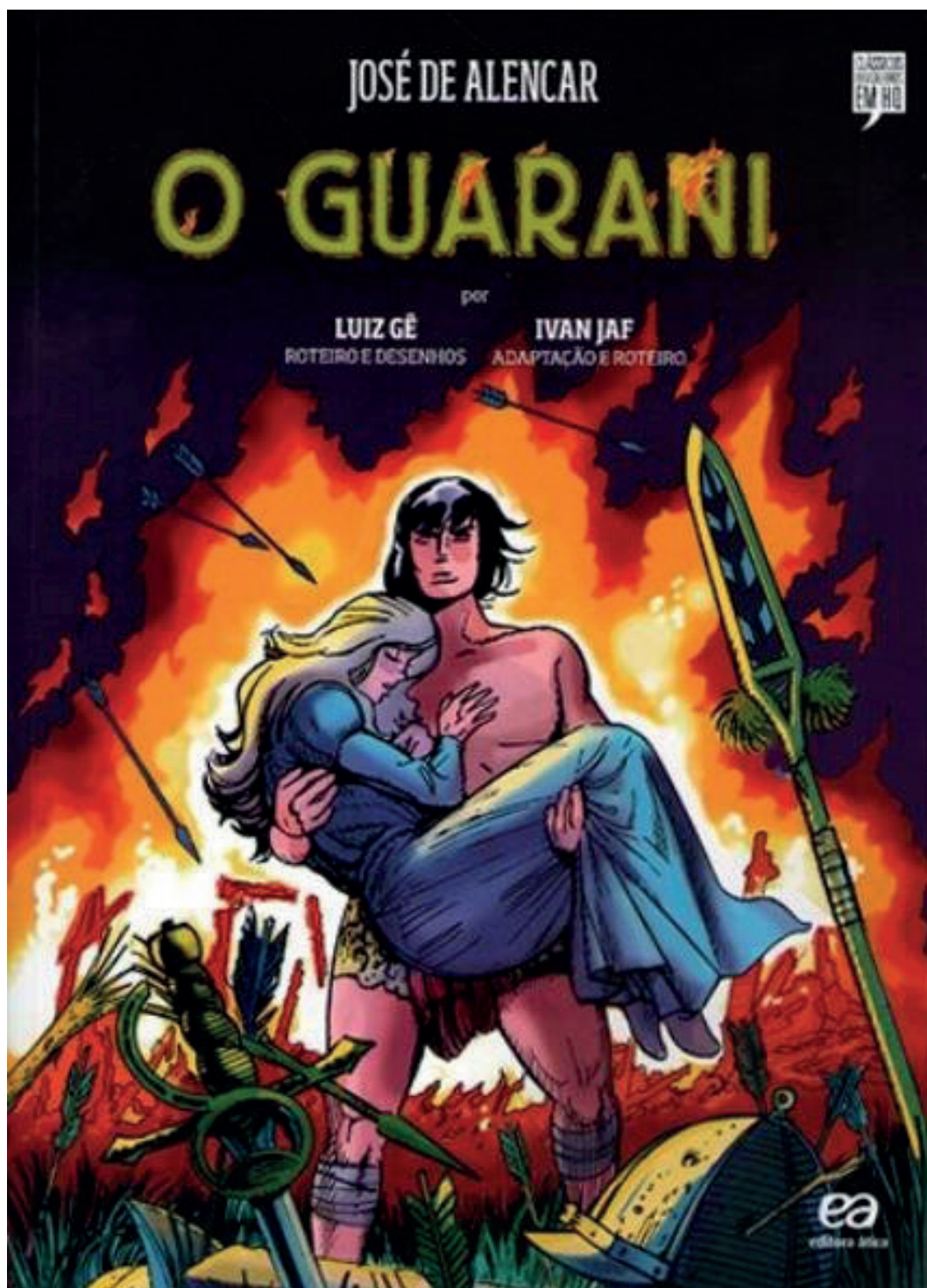


FIGURA 5 – CAPA DO LIVRO EM QUADRINHOS *O GUARANI* (2009) DE LUIZ GÊ E IVAN JAF, ADAPTADO DO ROMANCE *O GUARANI* DE JOSÉ DE ALENCAR (1857)

Já na adaptação moderna de Luiz Gê e Ivan Jaf, publicada em 2009, a abordagem ocorre de maneira bem diferente. Essa adaptação foi selecionada, no mesmo ano de sua publicação, pelo PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola), sendo ainda indicada ao troféu HQ MIX, a principal premiação de quadrinhos e *design* gráfico no Brasil.

A capa chama a atenção pela abundância de cores, pela supremacia do desenho

e pela indiscutível alusão ao estereótipo do super-herói da tradição quadrinística norte-americana, numa versão contemporânea e bem humorada – talvez até irônica – do “Bom Selvagem” que teria inspirado Alencar em seu tempo. No século XXI, o imperialismo continua, mas agora com outra roupagem, e o romântico projeto do novo mundo alencariano parece haver fracassado. A história do Brasil precisa ser revista e recontada, sob pena de se preservar de maneira indesejável, num romantismo idealizado e irreal. Essas conclusões resultam de uma possível leitura das alusões imagéticas e das citações parodísticas presentes no desenho, e não da leitura das legendas e balões, onde se situa o texto.

Há, portanto, um grande aporte informacional apenas na capa da obra, que apesar disso ainda conserva, em relação à primeira adaptação de 1957, a mesma impropriedade autoral: observe-se que o título é encimado pelo nome do autor do romance de 1857, restando aos verdadeiros autores da obra em questão uma tímida menção, seguida de uma confusa explicação sobre suas eventuais participações na confecção desta obra lançada pela editora Ática: Luiz Gê (“roteiro e desenhos”) e a Ivan Jaf (“adaptação e roteiro”).

Ao final da obra, a editora acrescenta um “Bônus” no intuito de melhor esclarecer a questão da “autoria”: Luiz Gê é um desenhista renomado no Brasil, professor universitário, e recebeu prêmios nacionais e estrangeiros por suas criações. Ivan Jaf, autor de mais de 40 livros e peças teatrais, também é roteirista de cinema. Esses dados, porém, não colaboram para desanuviar o leitor da má impressão ofertada pelos créditos da capa. Quadrinistas e editores começam a perceber a impropriedade de suas apresentações, que só alertam para a dificuldade de estabelecer a autoria do livro, que já não coincide com a autoria tradicional de romances e outros gêneros narrativos.

Observa-se, assim, que a trajetória da emancipação do gênero quadrinístico, que impõe uma autoria coletiva ou um autor capacitado em duas linguagens, vai se construindo no processo da própria edição, publicação e recepção das obras, abrindo espaço no mercado brasileiro à percepção do gênero nascente e de suas infinitas possibilidades, para além da recriação ilustrada, com viés pedagógico, dos clássicos nacionais.

Nesta versão, contudo, ainda não há uma percepção consolidada da emancipação do gênero, ainda em curso no Brasil. Entretanto, já se constata um apego menor ao texto original, e uma maior consciência das especificidades da narrativa sequencial, cujas características são respeitadas em benefício da melhor fruição da narrativa. Assim, há menos balões de falas em relação à versão anteriormente analisada, e um foco principal na imagem. Embora grande parte do texto fonte ainda esteja presente, há páginas inteiras só com ilustrações, que ousam romper com o próprio esquema dos quadrinhos tradicionais, criando novas direções de leituras imagéticas, como se percebe na Figura 6.



FIGURA 6: RESGATE DE PERI
 FONTE: O GUARANI, ÁTICA, 2009.

É possível perceber uma sequencialidade narrativa visual que corresponde diretamente aos trechos escritos – eles mesmos de grande plasticidade – do livro de

Alencar, optando por uma verdadeira *adaptação*, que implica na efetiva transposição de ideias entre formatos distintos, respeitando suas próprias regras e limitações. Assim, verifica-se uma adequada e produtiva troca de linguagens de um suporte midiático para outro, conforme o excerto extraído da quarta parte da obra, *A catástrofe*:

No meio desse turbilhão ouviu-se um estrondo, uma ânsia de agonizante e o baque de um corpo: tudo isto confusamente, sem que no primeiro instante pudesse perceber o que havia passado.

[...]

Enquanto os selvagens permaneciam estáticos diante do que se passava, Álvaro com a espada na mão e a clavina ainda fumegante precipitava-se no meio do campo. De dois talhos rápidos cortou os laços de Peri.

[...]

Não pareciam homens, e sim dez demônios, dez máquinas de guerra vomitando a morte de todos os lados, enquanto a sua mão direita imprimia à lâmina da espada mil voltas, que eram outros tantos golpes terríveis, a esquerda jogava a adaga com destreza e segurança admiráveis. (ALENCAR, 2006, p. 260; 261)

A essência da descrição da batalha contra os Aimorés está visivelmente presente nos recursos cinemáticos e na sequencialidade ilustrativa das cenas representadas na Figura 6. Verifica-se grande fidelidade das imagens na “tradução” dos textos descritivos de Alencar, mas trata-se de uma fidelidade, antes de tudo, às características e imposições do próprio suporte, a fim de se atingir a almejada fidelidade ao texto, ou à sua mensagem. A fidelidade da narrativa híbrida à história resulta da capacidade dos novos autores de trabalhar com conhecimento, talento artístico, autonomia e independência em seu próprio meio e com seus próprios recursos.

Sem a necessidade de simular uma “reedição” do romance do século XIX, ou de copiar *ipsis literis* as palavras de Alencar, os autores deste “Guarani” em quadrinhos se assumem como “leitores” da obra antiga. E é como leitores que eles recriam o texto, acrescentando conteúdos de seu próprio tempo que se comunicam com os seus contemporâneos, oferecendo a sua versão da obra apreendida, que é inevitavelmente crítica e criativa, e que por isso parece capaz de operar a tão almejada “facilitação” do acesso dos jovens ao texto fonte. Não pela maquiagem da obra pelo simples acréscimo das imagens – desconsiderando-as em sua capacidade comunicativa –, mas pelo despertar do interesse pela obra do passado na recuperação do diálogo do presente com a tradição, que é o que a torna viva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo sobre a prática da adaptação ainda é recente, e requer mais aprofundamento, a fim de promover uma teorização que nos auxilie a compreender mais amplamente as possibilidades de trocas dialógicas entre os diversos suportes midiáticos. É, contudo, notável a disseminação dessa prática, e a sua popularização transparecida no mercado editorial, nas livrarias, mas também no consumo dessas produções dentro e fora do âmbito escolar. Somatizamos ainda, o hábito da adaptação como uma espécie de patrimônio cultural da humanidade, pelo qual, muitas vezes, obras literárias têm sido difundidas e repassadas de geração a geração.

Percebemos, assim, o vasto campo de possibilidade investigativa que os estudos sobre a adaptação nos oferta; seja quanto à motivação da leitura do texto fonte e a ampliação da prática da leitura, seja pelo forte apelo comercial quanto aos “substitutos” para as obras cobradas nos exames vestibulares de ingresso às universidades no país. As abordagens de Linda Hutcheon exercem um papel fundamental, e até mesmo pioneiro, no que concerne a uma formação da teoria adaptacional. É através das exemplificações de obras adaptadas para outros suportes que a autora constrói um arcabouço basilar para a continuidade desses estudos.

Através do percurso da análise crítico-comparativa aqui realizada entre *O Guarani* de José de Alencar, e as duas versões adaptadas para os quadrinhos, entendemos as adaptações como efetivas motivadoras da leitura da obra clássica, que deve ser acessada diretamente pelo leitor, devidamente motivado não por uma “versão” facilitada do texto, mas por uma leitura produtiva, crítica e criativa capaz de despertar o interesse e a curiosidade do jovem para conhecer o seu passado e a memória de sua história e do seu país. Salientamos a importância da capacitação docente neste sentido, através da atualização dos cânones e dos mecanismos de leitura nos cursos de licenciatura, de modo a familiarizar os leitores com os processos de construção da tradição literária. Como disse T. S. Eliot, “A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja deve conquistá-la através de grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, e implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença”.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, V. T; BORDINI, M. **A formação do leitor:** alternativas metodológicas. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.
- ALENCAR, José de. **O Guarani**. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- ANTUNES, Benedito. **Para ler os clássicos**. UNESP, Assis, ano 4, n. 13, p. 4-5, abril. 1997.
- CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- CECCANTINI, João Luis C. T. **A adaptação dos clássicos**. UNESP, Assis, ano 4, n. 13, p. 6-7, abril. 1997.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- ECO, Humberto. **Quase a mesma coisa:** experiências da tradução. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. **Leitura do texto literário**. Lisboa: Presença, 1979.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ELIOT, T. S. **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: UFSC, 2011.
- IANNONE, Leila; IANNONE, Roberto. **O mundo das histórias em quadrinhos**. São Paulo: Moderna, 1997.
- LEOPOLDI, José Sávio. Rousseau: estado de natureza, o “bom selvagem” e as sociedades indígenas. **ALCEU**, UNIOESTE, Cascavel, n.4, v.2, p. 158-172, jan./jun. 2002.
- MENDES, Oscar. **José de Alencar:** romances indianistas. Rio de Janeiro: AGIR, 1968.
- MOYA, Álvaro de; CIRNE, Moacy (Orgs.). **Literatura em quadrinhos no Brasil:** acervo da biblioteca nacional. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 2002.
- MOYA, Álvaro de. **Shazam!** São Paulo: Perspectiva, 1977.

- ORTIZ, Renato. O guarani: um mito de fundação da brasilidade. In: **Ciência e Cultura**. SBPC, São Paulo, n.8, v.40, p. 261-269, mar. 1985.
- PATATI, Carlos; BRAGA, Flávio. **Almanaque dos quadrinhos**: cem anos de uma mídia popular. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar: um historiador à sua maneira. **Alea: Estudos Neolatinos**. Rio de Janeiro, n.1, v.6, jan./jun. 2004
- PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva. 1987.
- RAMA, Angela; VERGUEIRO, Valdomiro (Orgs.). **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2008.
- RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2009.
- SILVA, Diamantino de. **Quadrinhos dourados**: a história dos suplementos no Brasil. São Paulo: Opera, 2003.
- VERGUIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo (Orgs.). **Quadrinhos na educação**. São Paulo: Contexto, 2009.