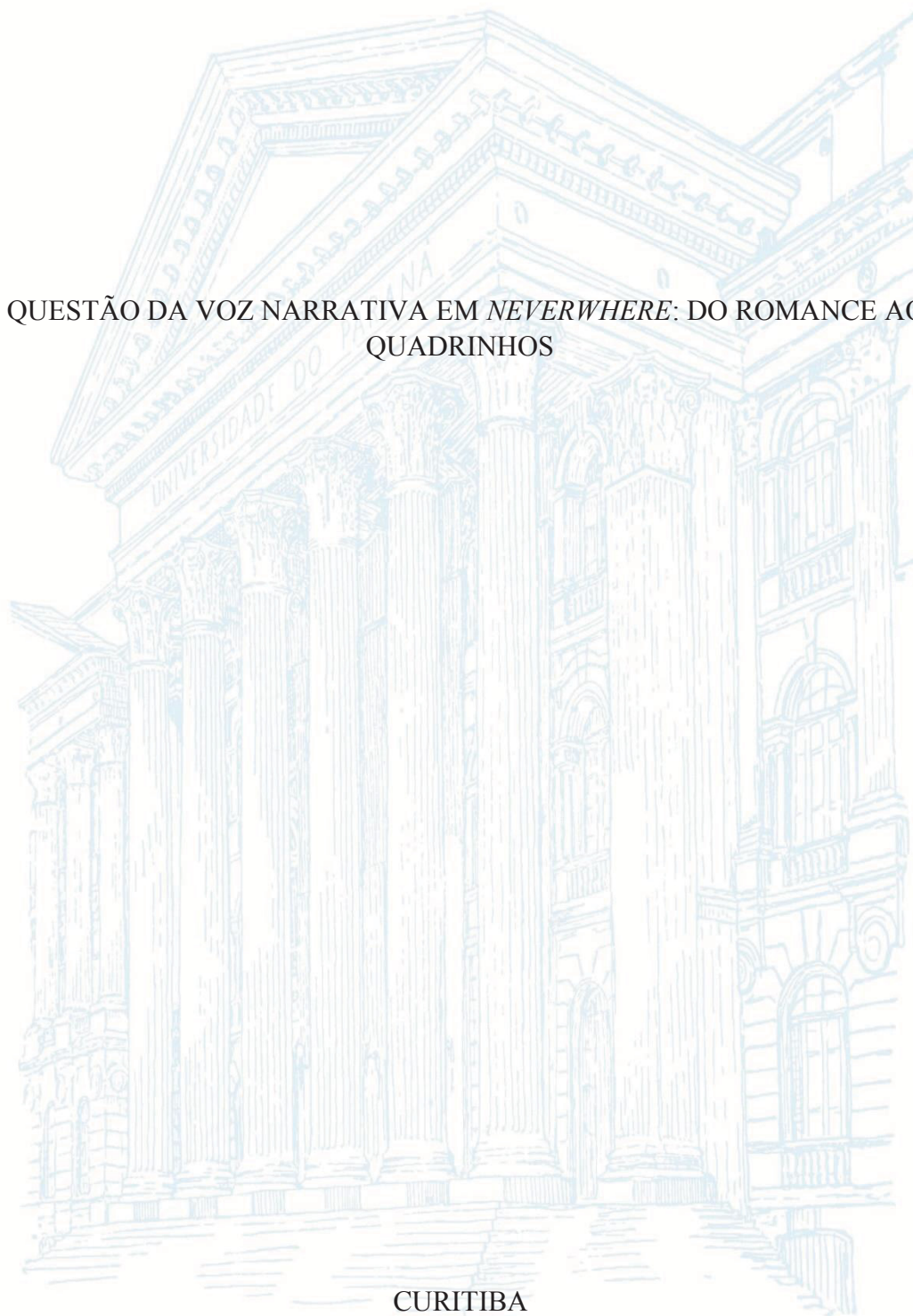


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

TIAGO CANTUARIO DA SILVEIRA

A QUESTÃO DA VOZ NARRATIVA EM *NEVERWHERE*: DO ROMANCE AOS
QUADRINHOS



CURITIBA
2020

TIAGO CANTUÁRIO DA SILVEIRA

A QUESTÃO DA VOZ NARRATIVA EM *NEVERWHERE*: DO ROMANCE AOS
QUADRINHOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná (PPGL/UFPR), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras na área de Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Mara Stroparo

CURITIBA
2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Silveira, Tiago Cantuario da
A questão da voz narrativa em *Neverwhere* : do romance aos quadrinhos. /
Tiago Cantuario da Silveira. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Profª. Drª. Sandra Mara Stroparo

1. Gaiman, Neil, 1960 - Crítica e interpretação. 2. Intermidialidade.
3. Literatura inglesa. 4. Narrativa. 5. Histórias em quadrinhos. I. Stroparo,
Sandra Mara. II. Título.

CDD – 823



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **TIAGO CANTUARIO DA SILVEIRA** intitulada: **A QUESTÃO DA VOZ NARRATIVA EM NEVERWHERE: DO ROMANCE AOS QUADRINHOS**, sob orientação da Profa. Dra. SANDRA MARA STROPARO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 20 de Fevereiro de 2020.

SANDRA MARA STROPARO

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

JACQUELINE BOHN DONADA

Avaliador Externo (null)

ÉRICO GONÇALVES DE ASSIS

Avaliador Externo (PESQUISADOR)

AGRADECIMENTOS

Ter a oportunidade de produzir uma pesquisa acadêmica com o objetivo de democratizar ainda mais os estudos em literatura e sua relação com outras artes me proporcionou dois ensinamentos que modificaram quem eu sou tanto como pessoa quanto pesquisador. O primeiro é sobre a resiliência de um pesquisador em estudar, produzir conhecimento e compartilhar seus resultados mesmo em tempos nos quais a valorização do conhecimento é confrontada com a alienação e a supremacia do lucro diante da vida humana e suas necessidades. O segundo é, mesmo diante de tantas dificuldades, a força que nós como pesquisadores temos ao trabalhar em conjunto. Seja nas discussões durante as disciplinas, em eventos acadêmicos, nos processos de publicação de artigos em revistas acadêmicas ou nas conversas sobre nossas pesquisas, cada um desses enunciados contribui para o crescimento de nossas pesquisas e da produção do conhecimento em si.

Diante disso, é inevitável não agradecer a todos que contribuíram para a realização desde o momento do projeto até a concretização do texto após a sua defesa. Dos mais próximos a realização da pesquisa em si agradeço a minha orientadora Sandra Mara Stroparo, por ter me aceito como orientando mesmo com um objeto de estudo fora de sua área de estudos. E, apesar dessas dificuldades, as suas indicações de leitura, as tardes discutindo o trabalho no café próximo à Reitoria e é claro as revisões realizadas no texto foram essenciais para a construção desse trabalho e da minha construção como pesquisador. Em seguida, agradeço à banca de professores que participaram tanto do momento de qualificação quanto na defesa desse trabalho. Obrigado Érico Gonçalves de Assis, Jaqueline Bohn Donada e Célia Arns de Miranda pelas correções, sugestões e o carinho na leitura realizada por um texto tão importante para mim.

Gostaria também de agradecer aos professores responsáveis pelas disciplinas que cursei durante o programa de mestrado, obrigado professores Marilene Weinhardt, Patrícia da Silva Cardoso e novamente Célia Arns de Miranda, com muita sorte cada uma das disciplinas ofertadas no programa foram essenciais para a produção da minha pesquisa, e um pouquinho do que aprendi em cada uma das disciplinas aparece sem dúvidas em meu texto. Além de todos esses mentores na minha vida acadêmica gostaria de agradecer aos meus familiares, colegas de classe e amigos que ajudaram mesmo em momentos que só precisavam aguentar meu mau humor. Muito obrigado Antônia, Amauri, Gisele, Danielle, Livia, Diogo, Matheus, Rafaela, Gustavo, Gabriela, Valter,

Vizette, Thaís, Francieli, Sara, Percy, entre tantos outros que fizeram esse trabalho ser possível.

Além de todas essas vozes, gostaria de agradecer também a todos os escritores, sejam teóricos ou literários, que contribuíram para as minhas leituras, que acreditaram na força do contar histórias e da arte e de como elas podem, em seu sentido mais bruto, nos tornar mais humanos. E finalmente, gostaria de agradecer também ao trabalho realizado por Gaiman, de produzir grandes textos como *Sandman* e *The Ocean at the End of the Lake*, aos mais singelos como *Neverwhere*. Em *Neverwhere* não encontramos apenas a discussão sobre os abandonados, mas também uma produção ficcional bela utilizando o espelho da fantasia para retratar questões que talvez não tenhamos mais coragem para olhar. Além disso, encontramos uma honesta homenagem a Londres, cidade essa que me acompanha inexplicavelmente desde muito cedo, a qual eu também tenho um carinho.



Sandman – Exiles

“Stories may well be lies, but they are good lies that say true things, and which can sometimes pay the rent.”

Neil Gaiman

RESUMO

As adaptações estão presentes em diversas esferas da contemporaneidade, não apenas nas relações entre o eixo literatura-cinema, mas também em outras mídias como o teatro, a televisão, a internet e os quadrinhos. Ao propor um estudo entre as obras *Neverwhere* (1996) de Neil Gaiman, romance, e *Neil Gaiman's Neverwhere* (2005), história em quadrinhos realizada principalmente por Mike Carey e Glenn Fabry, busca-se perceber como a voz narrativa se ressignifica por meio da transposição em diferentes mídias. A partir das concepções e estudos sobre intermedialidade e voz narrativa, procura-se perceber o processo de adaptação, em específico na produção de vozes narrativas, não como uma tentativa de transposição fiel para outras mídias, mas como um processo independente com a sua própria força comunicativa. Desta maneira, cada adaptação possibilita modos de interação e construção diferentes, o que enriquece as manifestações artísticas.

Palavras-chave: Intermedialidade. Adaptação. Voz narrativa. Palimpsesto. Neil Gaiman.

ABSTRACT

Adaptations are present in several spheres of contemporary times, not only in the relation between literature and cinema but also in other media such as theater, television, the internet and comics. By proposing a study among Neil Gaiman's works *Neverwhere* (1996), novel, and *Neil Gaiman's Neverwhere* (2005), comic-book story accomplished mainly by Mike Carey and Glenn Fabry, it is sought to perceive how the narrative voice is resignified through the transposition in various media. From the conceptions of intermediality and narrative voice, the aim of the present work is to understand, mainly through the creation of narrative voices, the adaptation not as a process that attempts to transpose faithfully into other media, but as a process that values each media's communicative force. In this way, each adaptation enables different artistic texts and modes of interaction which enriches artistic manifestations.

Keywords: Intermediality. Adaptation. Narrative voice. Palimpsest. Neil Gaiman.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cenas da abertura da série Neverwhere I	19
Figura 2 – Cenas da abertura da série Neverwhere II	20
Figura 3 – Capa da edição 6 do volume 2 de Sandman	21
Figura 4 – Capa da edição 20 do volume 2 de Sandman	22
Figura 5 – Capa da edição 26 do volume 2 de Sandman	22
Figura 6 – Hunter e Door na Abadia de BlackFriars	23
Figura 7 – Hunter, Door, Marquês e Richard no metrô londrino	24
Figura 8 – Colagem com cenas da série.....	25
Figura 9 – Colagem de cenas da adaptação para o teatro	25
Figura 10 – Door e seu figurino.....	26
Figura 11 – Capa da edição ilustrada.....	27
Figura 12 – Colagens das capas de Neverwhere	28
Figura 13 – Colagem de ilustrações da edição ilustrada	28
Figura 14 – Representação do Marquês nos quadrinhos.....	70
Figura 15 – Colagem da representação feminina nos quadrinhos	71
Figura 16 – Representação masculina e feminina	73
Figura 17 – Representação de Richard e Jessica	74
Figura 18 – A nudez em Neverwhere	74
Figura 19 – A primeira prancha.....	76
Figura 20 – A segunda e terceira prancha	77
Figura 21 – A quarta prancha	78
Figura 22 – Door fugindo pelos túneis de London Below	80
Figura 23 – Richard em seu escritório	81
Figura 24 – Richard em seu escritório	82
Figura 25 – Richard aponta para Door no chão.....	84
Figura 26 – Door pede ajuda a Richard	85
Figura 27 – Resumo de Richard	86
Figura 28 – Door pensativa na casa de Richard	88
Figura 29 – Door e Marquês de Carabás ao destruir a casa sem portas.....	89
Figura 30 – Na prisão de Islington.....	90
Figura 31 – O corpo do Marquês.....	91
Figura 32 – Old Bailey e o povo do esgoto.....	92
Figura 33 – Na casa de Old Bailey	94
Figura 34 – Richard e a Mona Lisa.....	95
Figura 35 – As reflexões de Richard.....	96
Figura 36 – As memórias de Door.....	98
Figura 37 – O pai de Door.....	99
Figura 38 – A casa Portico	101
Figura 39 – O Marquês e Door em London Above	103
Figura 40 – Os senhores Croup e Vandemar livrando-se do corpo do Marquês.....	104
Figura 41 – Richard resumindo os eventos para chegar em seu apartamento.....	105
Figura 42 – Richard narrando a fuga de Door	107
Figura 43 – Richard apresentando Varney.....	108
Figura 44 – O mercado flutuante	109

Figura 45 – A biblioteca do Conde.....	111
Figura 46 – A Abadia de Black Friars	112
Figura 47 – Door e o Marquês na casa Portico.....	113
Figura 48 – A fuga do Marquês.....	114
Figura 49 – Old Bailey voltando para casa	115
Figura 50 – Sr. Croup e o Sr. Vandemar I.....	116
Figura 51 – O Sr. Croup e o Sr. Vandemar pela ótica do Marquês	117
Figura 52 – A provação de Richard.....	118
Figura 53 – A luta entre o Frade e Hunter.....	119
Figura 54 – Earl's Court	120
Figura 55 – Os frades na abadia	122
Figura 56 – Richard após sobrepujar a Besta de Londres	123
Figura 57 – O diálogo final	125
Figura 58 – Beco em Londres	126

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. <i>NEVERWHERE</i> E OS PROCESSOS DE ADAPTAÇÃO.....	16
3. <i>NEVERWHERE</i> E O UNIVERSO DOS QUADRINHO	30
4. A VOZ NARRATIVA NO ROMANCE	37
4.1 – ONISCIÊNCIA MARCADA POR MEIO DAS PERSONAGENS.....	46
4.2 – ONISCIÊNCIA MARCADA POR MEIO DA MEMÓRIA.....	52
4.3 – ONISCIÊNCIA MARCADA POR MEIO DA ORGANIZAÇÃO TEXTUAL DO NARRADOR.....	55
4.4 – ONISCIÊNCIA MARCADA POR MEIO DA AUTORIDADE DO NARRADOR	56
5. A VOZ NARRATIVA NOS QUADRINHOS.....	65
5.1– INDÍCIOS DE ONISCIÊNCIA.....	87
5.1.1 – Indícios de onisciência marcados por meio das personagens	87
5.1.2 – Indícios de onisciência marcados por meio da memória.....	95
5.1.3 – Indícios de onisciência marcados por meio da organização textual	100
5.1.4 – Indícios de onisciência marcados por meio da autoridade do narrador	106
5.2 – AS DIFERENTES VOZES NA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA	110
6. O DIÁLOGO INTERMIDIÁTICO: À GUIA DE CONCLUSÃO	128
REFERÊNCIAS	136

1. INTRODUÇÃO

A escolha de estudar as produções de Neil Gaiman e suas adaptações no campo dos estudos literários dá-se principalmente pelo desejo de perceber como o processo de adaptação enriquece e fortalece o discurso do próprio texto artístico. Além disso, a escolha também parte do fato de que as principais obras de Gaiman são frequentemente adaptadas para peças de teatro, séries televisivas, radionovelas, livros ilustrados, quadrinhos e animações em *stop motion* como *Coraline* e *American Gods*. A partir desses pressupostos, nosso objetivo é compreender como a obra *Neverwhere* se coloca nesse fenômeno das adaptações e se ressignifica em suas diferentes versões.

Já a escolha de *Neverwhere*, especificamente, foi feita por dois principais motivos: o primeiro por proximidade e gosto pessoal e o segundo pelo lugar desse romance na carreira do autor. Sobre o segundo aspecto, é válido ressaltar que a carreira artística de Gaiman tem início com as publicações dos romances gráficos *Violent cases* e *Black Orchid*, em parceria com Dave McKean. O sucesso desses romances gráficos permitiu a produção de *Sandman*¹, tornando Gaiman um nome de referência nas *comics* contemporâneas. É apenas após a publicação de *Sandman* que Gaiman inicia sua produção de romances, tornando *Neverwhere* um marco importante para a carreira do escritor, pois, é o seu primeiro romance solo, publicado em 1996. Após a publicação de *Neverwhere*, Gaiman continuou produzindo e se tornou um dos escritores britânicos mais proeminentes do século XXI. Entre os seus principais romances se destacam *American Gods*, *Coraline* e *The Ocean at the End of the Lane*.

Além dessa importância na carreira do autor, outro fator curioso sobre *Neverwhere* foi sua criação de maneira não convencional: inicialmente, Neil Gaiman recebeu a proposta da BBC para produzir um roteiro de série em conjunto com Lenny Henry e com direção de Dewi Humphreys. Para o autor, esse processo foi difícil pela interferência que as filmagens recebiam dos profissionais envolvidos com a produção da série. Ele afirma, na introdução da edição preferida do autor de *Neverwhere*, que:

O romance *Lugar Nenhum* nasceu para mim quando começamos a produzir a série de mesmo nome, mais ou menos como uma forma de manter minha

¹ Primeira história em quadrinhos a receber um prêmio literário – 1991 World Fantasy Award for Best short story.

sanidade mental. Sempre que uma cena era cortada, uma fala desaparecia ou algum elemento simplesmente era alterado, eu anunciava: “Não tem problema. Eu coloco no livro” (GAIMAN, p. XI – XII, 2016).

Ao tentar fugir das interferências alheias, Gaiman começa a produzir o romance no primeiro dia de filmagens e o livro é publicado pela BBC Books em conjunto com o lançamento da série em setembro de 1996. Não apenas o processo de *novelization*² ocorre no texto, mas o próprio romance é alterado no decorrer do tempo. No mesmo ano, Gaiman recebe um convite da editora Avon Books para adaptar seu texto para o público americano, porém foi requisitado que ele repensasse o humor contido no romance, para atingir o novo público alvo. Nesse processo Gaiman afirma que: “No total, acrescentei cerca de doze mil palavras e cortei milhares. Algumas eu fiquei feliz em perder. Outras me fizeram falta” (GAIMAN, p. XIII, 2016).

Após essas duas versões, Gaiman edita o romance mais uma vez, produzindo a sua versão definitiva, nas próprias palavras do autor: “Esta versão de *Lugar Nenhum* foi elaborada a partir de várias outras, com a ajuda de Pete Atkins, da Hill House Publishers. Combinei os textos originais das edições inglesa e americana e corrigi algumas redundâncias, criando uma nova versão — definitiva, espero —” (GAIMAN, p. XIII, 2016). Ao considerar esses fatores e o processo de edição e comercialização do texto, será utilizada a versão favorita do autor para a execução desse trabalho por não apresentar interferências diretas das editoras sobre o produto artístico e por ser a mais acessível no atual mercado editorial.

Sobre o objeto de estudo desse trabalho, podemos afirmar que *Neverwhere* se concentra em apresentar a vida da personagem protagonista Richard Mayhew. Ele, habitante de Londres, rompe a sua rotina ordinária ao acessar uma cidade existente no subsolo do lugar onde vive. Essa cidade – conhecida como *London Below* ou *Neverwhere* – projeta-se como um espelho da Londres da superfície, repleta de catacumbas, esgotos e túneis de metrô abandonados abrigando seres marginalizados e esquecidos. A vida anterior de Richard desaparece, após o contato com essa cidade e seus habitantes, provocando a invisibilidade da personagem perante todos aqueles que a conheceram. Fadado a perambular pelos corredores escuros de *Neverwhere*, ele inicia uma jornada de provações e autoconhecimento.

² A partir da leitura do estudo de Parys (2013), podemos afirmar que *Novelization* é o processo de adaptar para o romance uma obra produzida em uma outra mídia anterior, geralmente filmes, quadrinhos e séries televisivas.

A jornada de Richard não ficou apenas representada na literatura e nas produções audiovisuais, a obra também foi amplamente adaptada para outras mídias. Após a sua popularização por meio da série e do romance, *Neverwhere* foi adaptada para os quadrinhos por Mike Carey e Glenn Fabry em 2006; para o palco com o roteiro mais famoso de Robert Kauzlaric em 2010; para rádio novela por Dirk Maggs em 2013; e para uma edição ilustrada por Chris Riddel em 2016. De todas essas produções, decidimos utilizar a versão adaptada para os quadrinhos. Essa escolha se dá por nosso interesse pessoal em estudar as histórias em quadrinhos e para valorizar essa produção artística no contexto acadêmico brasileiro.

Ao considerar o romance e os quadrinhos, ambos se mostram como fator de interesse para uma análise que visa entender os processos de ampliação, ressignificação e pluralidade que uma obra adquire a partir de suas adaptações. Por esse motivo nosso objetivo é entender como a voz narrativa se expande nas diferentes mídias e nas escolhas realizadas pelos adaptadores a partir do texto fonte, e se esse último ainda influencia, por sua característica de palimpsesto, as produções posteriores. Para realizar essa análise, além de nossa introdução decidimos escrever cinco capítulos de modo a abarcar o conhecimento necessário para a produção de uma pesquisa efetiva.

No primeiro, discutimos a intermedialidade, os processos de adaptação e os conceitos que norteiam a relação que as diversas adaptações de *Neverwhere* estabelecem entre si; no segundo, abordamos conceitos importantes sobre o universo dos quadrinhos bem como o contexto em que a adaptação de Carey e Fabry se encontra; no terceiro, analisamos o romance e sua estrutura narrativa e, as escolhas realizadas por Gaiman para produzir a sua derivação romanesca da série televisiva; no quarto capítulo, analisamos a adaptação para os quadrinhos e a sua estrutura narrativa; e, finalmente no quinto capítulo, examinamos como o diálogo intermediário foi estabelecido entre as duas produções, a fim de perceber como a voz narrativa se constrói e se transforma no processo de adaptação.

2. *NEVERWHERE* E OS PROCESSOS DE ADAPTAÇÃO

Ao estudar esse diálogo entre a literatura e as outras mídias, e os processos de adaptação, é inevitável abordar a intermedialidade, conceito que se enquadra numa longa tradição de estudos intermediários e atualmente é utilizado de maneira diversa em diferentes áreas do conhecimento. Para Irina O. Rajewsky, em seu texto *Intermedialidade, Intertextualidade e Remediação*, essa utilização plural, apesar de ser enriquecedora, pode também ser “confusa, levando frequentemente à imprecisão e a incompreensões” (RAJEWSKY, 2012, p. 17). Dessa forma, antes de iniciar uma análise sobre o processo de adaptação, é necessário delimitar as perspectivas que regem a pesquisa, principalmente no cerne das conceituações de intermedialidade e adaptação.

A autora então, compreende que a intermedialidade pode ser considerada em dois sentidos: um amplo e outro restrito. No sentido amplo, a intermedialidade é utilizada de maneira genérica, na qual integra qualquer estudo que realize um debate sobre o cruzamento de fronteiras entre mídias, ou seja, qualquer estudo que reflita sobre o processo de adaptação. Rajewsky afirma que a pluralidade de objetos de estudo tão diferentes nesse campo de pesquisa cria a necessidade de repensar a intermedialidade de maneira mais restrita, a fim de abordar as necessidades de cada processo intermediário. A partir disso, a autora propõe, por meio de um viés literário, três subcategorias para o sentido restrito (transposição midiática, combinação de mídias e referências intermediárias).

Ao analisar o diálogo de *Neverwhere* estabelecido entre as suas produções como romance e como quadrinhos, a transposição midiática demonstra ser a perspectiva mais pertinente, visto que ela se preocupa “com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKY, 2012, p. 24). Claus Clüver, em seu texto *Intermedialidade*, concorda com a teorização proposta por Rajewsky e acrescenta novos olhares. Para o estudioso, a transposição midiática “aplica-se claramente ao processo que chamamos de adaptação (...) onde o novo texto retém elementos do texto-fonte” (CLÜVER, 2011, p. 18). Dessa forma, o adaptador tem liberdade para determinar se os textos de chegada podem apresentar ou não personagens, eventos, trechos de diálogo entre outros elementos derivados do texto de partida.

Com essa discussão teórica, percebemos que os conceitos de transposição midiática e adaptação se aproximam. Para o nosso estudo proposto, consideramos a adaptação como Robert Stam a conceitua em seu estudo *Teoria e prática da adaptação*. As adaptações, para ele, são como “uma orquestração de discursos, talentos e trajetões, uma construção ‘híbrida’, mesclando mídia e discursos. A originalidade completa não é possível nem desejável” (STAM, 2006, p.23). Ao pensar na nova proposta para os quadrinhos, não podemos recair em críticas convencionais principalmente relacionadas às adaptações cinematográficas que consideram as adaptações como: “infidelidade, traição, deformação, violação, abastardamento, vulgarização e profanação” (STAM, 2006 p.19).

Consoante a essa perspectiva, a questão da fidelidade também é um assunto de preocupação para Claus Clüver. O autor, em seu texto *INTER TEXTUS/ INTER ARTES/ INTER MEDIA*, afirma que “a fidelidade para com o texto-fonte [...] não é relevante, simplesmente porque a nova versão não substitui a original” (CLÜVER, 2006, p.15). Como a fidelidade não exerce papel determinante nos estudos de adaptação, o autor conclui que um estudioso que se preocupa em perceber o diálogo entre as mídias a partir de suas adaptações deve, de preferência, partir do texto-alvo e indagar as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia” (CLÜVER, 2006, p.15).

Da mesma forma, Linda Hutcheon, em seu texto *Teoria da adaptação*, afirma que: “a adaptação é repetição, porém repetição sem replicação” (HUTCHEON, 2013, p. 28). Os pressupostos dos autores contribuem para reduzir a proliferação de pensamentos que priorizam uma suposta fidelidade. Hutcheon inclusive afirma que esse processo de adaptação não é um fenômeno recente. A autora, a partir dos enunciados de T.S Eliot e Northrop Frye, afirma que: “a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias” (HUTCHEON, 2013, p. 22). Desse modo, qualquer produção artística dentro de sua própria mídia estabelece diálogos com uma tradição já existente. Gaiman indica na introdução de seu livro exemplos de como *Neverwhere* estabelece esse diálogo com a tradição, para o autor:

O que eu queria era escrever um livro que faria pelos adultos o mesmo que os livros da minha infância haviam feito por mim, como Alice no País das Maravilhas, a série de Nárnia, O mágico de Oz. E queria falar sobre as pessoas que vivem à margem, sobre os desvalidos, usando, para tanto, o espelho da fantasia — capaz de nos fazer ver pela primeira vez aquilo que, de tanto vermos, acabamos nunca enxergando de verdade (GAIMAN, p. XII, 2016).

Portanto, Gaiman contribui para entendermos como *Neverwhere* se relaciona com a tradição literária já existente. Em todos os romances mencionados por Gaiman, as personagens são retiradas de seu convívio comum e deslocadas para um ambiente completamente novo, na qual elas entram em uma busca de autoconhecimento e assim voltam aos seus lares em novas versões e com diferentes percepções para alterar a realidade em que viviam. Logo, sabemos que Richard assume essa posição de extraterritorialidade e esse evento se torna o fio condutor para a construção de ambas as obras. Esse diálogo com a tradição em que *Neverwhere* se insere possibilita uma nova recepção tanto do texto de Gaiman quanto dos outros textos que participam desse processo.

Também é possível observar esse diálogo com as diferentes propostas produzidas em diferentes mídias do mesmo substrato narratológico. Hutcheon afirma, em seu estudo sobre as adaptações, que esse processo pode ser entendido como a feitura de palimpsestos: os novos textos, apesar de possuírem liberdade estética própria, se entendidos como adaptação sempre carregarão em si os ecos e a presença dos textos anteriores.

A partir da realização dessa pesquisa, consideramos a hipótese de que, ao analisar o processo de adaptação de romances para as diversas mídias, perceberemos que o texto fonte sempre exercerá alguma influência nas versões posteriores assim como as posteriores exerceram influência em nossas leituras das versões anteriores. Esse processo dialógico também ocorre com diferentes produções do mesmo autor e outros autores que se aproximam da obra por diversos fatores, sejam temáticos ou estéticos. Esse conceito de palimpsesto, de acordo com Genette, 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. [...] Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (GENETTE, 2006, p. 7).

Com objetivo de mostrar o caráter palimpséstico das várias propostas de *Neverwhere*, iremos construir a seguir uma teia de relações que a obra de Gaiman estabelece não somente com as suas adaptações, mas também com outras produções do autor que influenciaram a consolidação da história, principalmente no seu aspecto imagético. Para tal fim, encontramos no estudo do professor Etienne Samain, intitulado *Como pensam as imagens*, caminhos para refletir sobre como a recepção e o diálogo entre

imagens ocorre. O autor propõe três pontos primordiais sobre o estatuto da imagem. Para ele toda imagem: nos oferece algo para pensar; é portadora de um pensamento e é uma forma que pensa. A partir desses pontos, o autor afirma que “toda imagem é uma memória de memórias [...] mais do que isso: uma sobrevivência (SAMAIN, 2014, p. 23).

Essa prerrogativa da sobrevivência da imagem se assemelha ao próprio caráter das narrativas, como apontado por Genette e Hutcheon, pois elas se veem constantemente em processos de adaptação e ressignificação no intuito de sobreviver e permanecer. A partir dos estudos em Bateson, Samain cunha o termo *imagens cruzadas* ao afirmar que a imagem pensa por estar inserida em um sistema de elementos que a faz pensar e ser pensada. Dessa forma, o autor estabelece que “sem ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante (SAMAIN, 2014, p. 31). A partir dessa perspectiva, observaremos como as imagens de *Neverwhere* contribuem para a ressignificação e permanência da narrativa em suas diversas formas a partir de critérios mencionados pelo próprio Samain em seu estudo da imagem como os traços, as cores, os movimentos, os vazios, os relevos e os temas.

Começando pela série, ela é composta por seis episódios, cada episódio inicia com um pequeno monólogo (a maioria produzida pelo personagem Richard) e, em seguida, com a abertura da série. Nela, que consiste em mostrar os créditos, somos também apresentados a imagens de vários rostos e silhuetas de personagens que estão ou não presentes no enredo contrapostos ao mapa de Londres. Como podemos observar nas imagens a seguir:

Figura 1 – Cenas da abertura da série *Neverwhere* I



Fonte: *Neverwhere* BBC series, 1996

Figura 2 – Cenas da abertura da série *Neverwhere* II

Fonte: *Neverwhere* BBC series, 1996

A abertura é construída por pequenos vídeos intercalados que mostram rostos em tom sépia que contrastam com um fundo escuro. Essa oposição entre claro e escuro carrega as cenas com dramaticidade ao utilizar um estilo que relembra a técnica *chiaroscuro* comum no barraco italiano. Outra característica proeminente na abertura são as personagens sobrepostas entre si e entre os créditos produzidos em uma tipografia que assume formas espiraladas na cor dourada. Portanto, esses elementos adicionam à abertura uma ilusão de profundidade criada pelas camadas de imagens. Também é possível perceber que formas espiraladas estão presentes durante toda a sequência filmica juntamente com personagens que fazem movimentos circulares que podem representar essa forma. Podemos concluir que essas espirais com os rostos e as máscaras podem aludir a uma jornada de descoberta sobre o eu, tema central da obra.

A troca de imagens é acompanhada por uma trilha sonora produzida por Brian Eno, com sons metálicos crescentes e decrescentes seguidos de batidas mais orgânicas semelhantes ao batimento cardíaco e assobios fantasmagóricos. Todos os elementos mencionados anteriormente contribuem para compor uma atmosfera tensa, abstrata, com traços de surrealismo e dramática que remete ao estilo *steampunk*. A obra de Gaiman e suas adaptações retomam características desse movimento cultural, principalmente na construção e na representação plástica das personagens e dos espaços utilizados por meio de paleta de cores, figurinos e a estilização da tipografia específicos.

Essa persistência do *steampunk* em *Neverwhere* e suas diversas adaptações pode ser justificada pela proximidade que esse estilo possui com a cultura britânica, especialmente no contexto vitoriano. Segundo Herschmann e col. (2013) os *steampunks*, como grupo urbano, exploram um mundo anacrônico movido a vapor e inserido

temporalmente entre a Era Vitoriana e um futuro sob a ótica punk. Apesar do termo geralmente ser associado a esse grupo urbano, o conceito e as apropriações do *steampunk* se manifestaram e proliferaram em diversos meios midiáticos. Para os autores:

As apropriações steampunk se dão em diferentes “níveis”: podem ser incorporadas na ficção literária, em diferentes produtos da cultura midiática e nas performances de grupos urbanos, que criam indumentárias, personagens e objetos baseados nessas concepções. Além das indumentárias e das performances, há outras produções que mesclam a estética vitoriana com a tecnologia contemporânea (HERSCHMANN, PEGORARO, FERNANDES, 2013, p. 213 – 214).

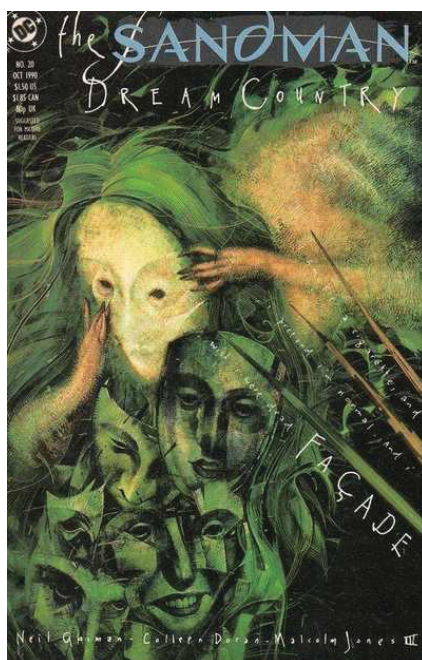
A partir dessas considerações sobre o estilo *steampunk*, podemos perceber que os elementos mencionados também estão presentes nas capas de muitas edições de *Sandman*, como podemos observar abaixo:

Figura 3 – Capa da edição 6 do volume 2 de Sandman



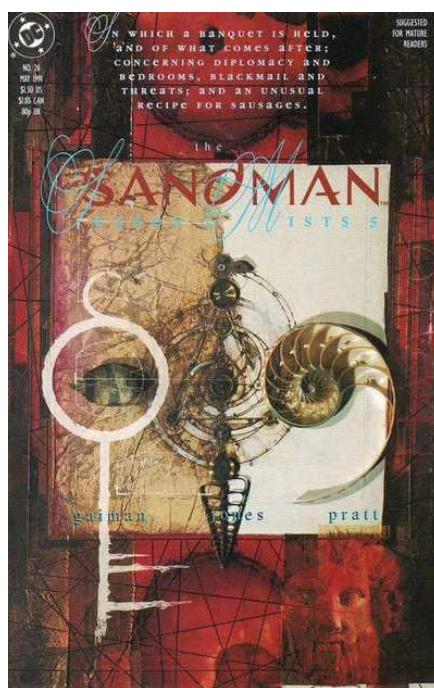
Fonte: <<https://dc.fandom.com/wiki/Sandman/Covers>> Acesso: 13 dez. 2019.

Figura 4 – Capa da edição 20 do volume 2 de Sandman



Fonte: <<https://dc.fandom.com/wiki/Sandman/Covers>> Acesso: 13 dez. 2019.

Figura 5 – Capa da edição 26 do volume 2 de Sandman



Fonte: <<https://dc.fandom.com/wiki/Sandman/Covers>> Acesso: 13 dez. 2019.

Nas capas acima, é perceptível a insistência da presença de rostos humanos e máscaras espalhados pelas capas. A paleta de cores utilizada, principalmente na primeira e na terceira capa, também remetem ao *steampunk*, visto que a presença do dourado e do

vermelho remetem ao ouro e ao cobre. Além das cores, as capas também apresentam objetos mecânicos, espirais e relógios característicos do estilo mencionado. Um elemento importante em *Neverwhere* também aparece na terceira capa, a silhueta de uma chave em modelo antigo se destaca por sua colorização em branco em uma posição superior ao restante da imagem. Ela e a espiral ao seu lado podem remeter à direção dos olhos, como se o interlocutor que olha a imagem estivesse sendo observado, efeito que é realizado também pelos rostos e pelas máscaras nas três capas e retomam o tema da individualidade e da busca pelo eu.

Na adaptação para os quadrinhos, essa atmosfera *steampunk* é retomada principalmente na caracterização das personagens que compartilham de elementos semelhantes aos citados em *Sandman*. Door, nos quadrinhos, é representada da seguinte maneira:

Figura 6 – Hunter e Door na Abadia de BlackFriars



³ Fonte: *Neverwhere's* Neil Gaiman, 2007

Na imagem acima, podemos perceber que a personagem utiliza vestimentas compostas por um colete, uma capa com mangas e babados e botas altas, elementos

³ As imagens foram retiradas da versão original em língua Inglesa, as traduções para a língua Portuguesa estarão em notas de rodapé produzidas pelo próprio autor desta pesquisa.

provenientes da apropriação da indumentária vitoriana que o estilo *steampunk* retomou. Além disso, a personagem é retratada com cabelos rebeldes e escuros que contrastam com sua pele pálida e são semelhantes à caracterização escolhida também pela série. Door e sua família são representadas nos quadrinhos com uma marca em formato de fechadura prateada sobre o olho direito. Isso acontece pois eles têm o poder especial de abrir portas para qualquer destino que desejam, ponto esse crucial para o desenvolvimento da narrativa. Hunter ao seu lado também utiliza peças de roupa produzidas por metais, jeans e correntes que remetem a um estilo pós-apocalíptico comumente encontrado na série de filmes *Mad Max*.

Figura 7 – Hunter, Door, Marquês e Richard no metrô londrino

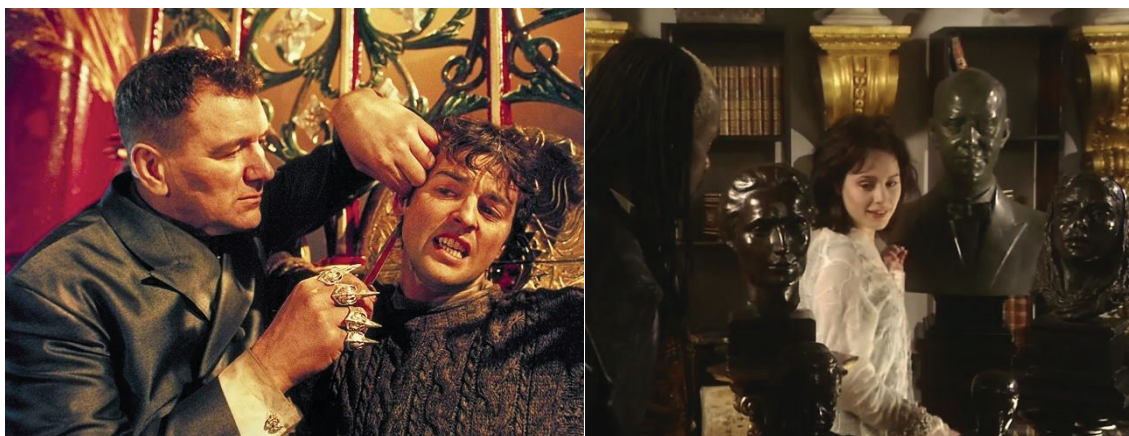


Fonte: *Neverwhere* BBC series, 1996

Na série, as representações das personagens adquirem elementos mais convencionais fugindo das expressões surrealistas encontradas nos quadrinhos, isso se evidencia principalmente nos cortes de cabelo, nas vestimentas, e na ausência de maquiagens extravagantes. Essas particularidades ajudam a compor um estilo mais próximo à época de produção da série, no fim do século XX. Apesar disso, as cores das vestimentas de Door e Hunter são vermelhas e douradas, assim como as do Marquês de Carabás que inclusive utiliza colete, casaco e calças que apontam, de maneira sutil, para a moda vitoriana.

Sobre os cenários na série, além de utilizarem locações subterrâneas e o metrô de Londres, também retomam elementos do *steampunk*, como percebemos nas imagens a seguir:

Figura 8 – Colagem com cenas da série



Fonte: *Neverwhere* BBC series, 1996

Na primeira imagem, podemos perceber a presença de objetos construídos a partir de metais e da presença dos tons de vermelho e dourado novamente. Consoante a isso, a violência e a dominação também são evidenciadas pelos anéis e pela faca do Sr. Vandemar que contrapõe ao suéter macio de Richard. Na segunda imagem, podemos contemplar o rosto de Door em meio aos bustos dos membros de sua família, com o seu corte de cabelo clássico e uma vestimenta branca que a coloca em posição de destaque diante do fundo com bustos produzidos em metal, estantes escuras e ornamentos dourados. Esses elementos contribuem para a atmosfera que mescla drama e oposição representados na própria locação e figurinos escolhidos para a produção da série.

Como mencionado, *Neverwhere* também ganhou adaptações para o teatro e para uma versão ilustrada. No teatro, a adaptação do roteiro foi realizada por Kauzlaric. Na sequência, apresentamos fotos de uma das montagens dirigida por Ilesa Duncan:

Figura 9 – Colagem de cenas da adaptação para o teatro



Fonte: < <http://lifelinetheatre.com/performances/17-18/neil-gaimans-neverwhere/>> Acesso: 13 dez. 2019.

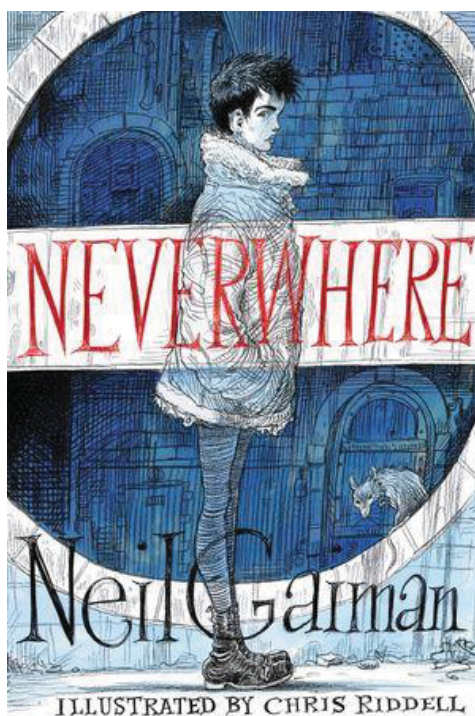
Figura 10 – Door e seu figurino



Fonte: < <http://lifelinetheatre.com/performances/17-18/neil-gaimans-neverwhere/>> Acesso: 13 dez. 2019.

A montagem do cenário da peça retomou o *setting* típico das versões de *Neverwhere*, com canos, grades e ambientes claustrofóbicos e escuros. A representação das personagens adquire contornos mais modernos semelhante à proposta da série e se distancia de uma versão mais surrealista. Novamente a paleta de cores gira em torno de tons vermelhos, dourados, cobres e marrons. A caracterização de Door é composta por peças de roupa que não dialogam entre si, dentre elas a saia se destaca por ser composta de diversos retângulos em azul e branco com texturas diferentes que realçam a personagem diante do cenário e das outras personagens. Essa mesma combinação de cores e texturas é retomada na capa da versão ilustrada lançada em 2016.

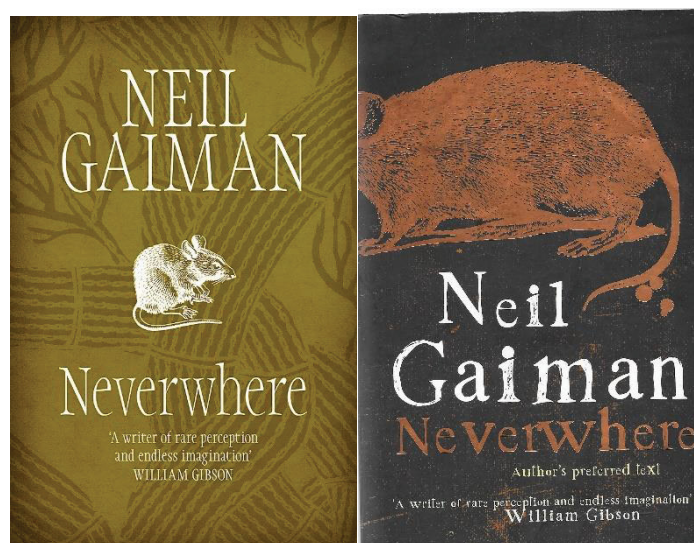
Figura 11 – Capa da edição ilustrada



Fonte: < <https://www.harpercollins.com/9780062821331/neverwhere-illustrated-edition/> > Acesso: 13 dez. 2019.

Na capa acima, Door está em destaque no centro da imagem com vestes descoloridas contra uma parede em tom azul claro e um portal oval —que remete ao logotipo do metrô londrino — em azul mais escuro. A personagem se mescla com o fundo atrás, indicando o caráter marginal e invisível que as personagens de *London Below* possuem. As texturas do telhado e da jaqueta se assemelham àquelas utilizadas para representar a personagem na versão para o teatro. O cabelo curto e arrepiado permanece com adição de piercings em sua orelha e com traços no seu rosto que retomam os traços de Laura Fraser — atriz que protagonizou Door na série —. Além disso, temos a presença de um rato, elemento esse que se consolidou, principalmente por meio das capas de várias edições do romance, como marca da narrativa provavelmente por seu caráter marginal.

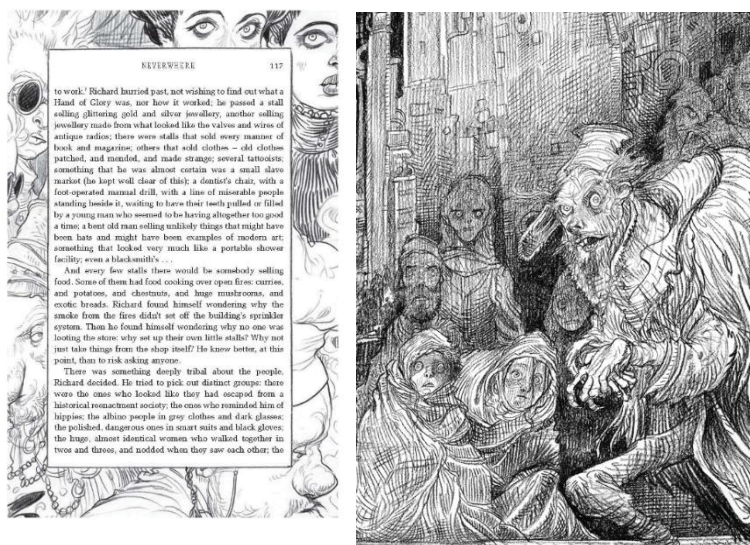
Figura 12 – Colagens das capas de Neverwhere



Fonte: < https://www.neilgaiman.com/Neil's_Work/International_Covers> Acesso: 13 dez. 2019.

Na edição ilustrada, também notamos como Chris Riddell constrói sua versão principalmente a partir dos retratos das personagens que se espalham pelas páginas dos vários capítulos do romance. O seu estilo é um pouco mais realista, utilizando traços que intensificam as condições das personagens marcadas em seus rostos, como a fome e a marginalização. Nos exemplos abaixo, percebemos como ele constrói suas ilustrações com ênfase no rosto humano, da mesma forma que outras produções de Gaiman realizam como visto anteriormente.

Figura 13 – Colagem de ilustrações da edição ilustrada



Fonte: Neverwhere, Neil Gaiman illustrated by Chris Riddell, 2016

Na primeira imagem, que registra o momento no qual Richard chega no Mercado Flutuante, percebemos a diversidade das personagens por suas roupas, joias, chapéus e adereços de diferentes épocas e estilos. Mesmo assim, a presença de elementos que remetem ao *steampunk* continua presente, como as mulheres à direita utilizando vestimentas com golas altas características da era vitoriana e os homens à esquerda utilizando óculos aos moldes dos *steampunk goggles*, feitos de metal, com parafusos à mostra. A segunda ilustração retoma o caráter sombrio que também permanece presente nas diversas adaptações, porém ele se intensifica pelo traço escolhido do artista em demonstrar os possíveis sentimentos dessas personagens como o medo e a fragilidade.

Certamente, outros aspectos não mencionados nesses parágrafos também se relacionam e contribuem para a construção desse diálogo realizado entre as adaptações de *Neverwhere*. Desse modo, percebemos por meio da análise apresentada seu caráter palimpséstico, visto que as novas camadas adicionadas na história influenciam a construção de diálogos não somente com as propostas imediatamente anteriores, mas com todas as produzidas até o momento. Por conseguinte, rever o conceito de palimpsesto é essencial, pois ele exprime o cerne do processo de adaptação e sempre estará presente independentemente de quais mídias estabeleçam esse diálogo e em qual contexto cultural elas sejam produzidas. Ao atingir nosso objetivo, pretendemos ampliar o estudo na área da intermedialidade e o diálogo entre as mídias, proporcionando um novo olhar a fim de contribuir para os estudos que se dedicam a entender o fenômeno da adaptação.

As discussões sobre intermedialidade e adaptação também se aproximam das discussões sobre o papel do leitor e a recepção de uma obra, visto que cada leitor realiza diferentes leituras e preenche as lacunas presentes nos textos lidos a partir da sua visão de mundo e de suas percepções. O leitor tem a dádiva de observar as possibilidades de dialogismo entre as obras, as subversões e a própria relação íntima entre os textos de partida e de chegada. Em *Neverwhere*, assim como em qualquer outra obra artística, o papel do leitor é fundamental para realizar essas conexões, especialmente ao pensar na adaptação para quadrinhos visto a influência do leitor no dinamismo presente no processo de leitura dos quadros dessa mídia. Nesse contexto, é necessário observar como cada mídia, por meio de suas regularidades, apodera-se dos seus meios mais efetivos para realizar os atos de comunicação, e como o diálogo intermidiático entre o texto de partida e de chegada se realiza.

3. NEVERWHERE E O UNIVERSO DOS QUADRINHO

A produção da adaptação de *Neverwhere* para os quadrinhos foi entregue a Mike Carey pela *Vertigo DC*⁴. Ao receber esse convite, Carey já estava com a sua carreira consolidada e, assim como Gaiman, possuía uma extensa produção de romances, roteiros para filmes e poemas. Ele também já tinha familiaridade com o trabalho de Gaiman, por ter produzido *spin offs* para *Sandman*. No entanto, *Neverwhere* foi sua primeira adaptação literária para os quadrinhos. O trabalho de ilustração foi produzido por Glenn Fabry, outro quadrinista britânico reconhecido principalmente pelas ilustrações realistas das capas da série de quadrinhos *Hellblazer* e *Preacher*. Ambos os trabalhos foram realizados para a *Vertigo* e ele também contribuiu com uma história de *The Sandman: Endless Nights*.

Na nova proposta de Carey, o autor encontra dois desafios: o primeiro é o formato que a nova mídia oferece e o segundo é a questão da voz narrativa nos quadrinhos. No primeiro caso, o romance de Gaiman em sua versão definitiva em língua Inglesa possui por volta de 400 páginas. Ao repensar a obra para o universo dos quadrinhos, um elemento claro é a limitação do espaço pelos quadros, ilustrações e textos que acompanham a narração da história, visto que a publicação em quadrinhos foi organizada em nove edições publicadas separadamente e unificadas em apenas uma edição posteriormente. O adaptador, ao pensar na composição gráfica, terá que harmonizar o espaço ocupado por texto e imagem através dos processos de decupagem e produção de layout, diferentes da produção do romance no qual, a página é, com exceção dos livros ilustrados, composta somente de texto verbal.

No segundo caso, Carey menciona na introdução de sua adaptação a necessidade de mudar o foco narrativo do romance para o quadrinho. Ele também explica que no universo de produção das histórias em quadrinhos existe uma tendência para evitar a utilização do narrador em terceira pessoa onisciente. Esse fator motivou a nossa pesquisa justamente por possibilitar a análise do diálogo que as vozes narrativas constroem e a investigação para perceber como o texto de chegada é ressignificado. Para alcançar esse objetivo foi necessário não somente elaborar a relação que o romance estabelece com

⁴ *Vertigo* era um selo que a editora *DC comics* utilizava para se distanciar das publicações mais populares da editora. Os textos geralmente publicados sob o selo *Vertigo* são produzidos para um público adulto, o que permite apresentem nudez, violência, uso de drogas, entre outros recursos.

outras produções, mas a relação que a adaptação para quadrinhos estabelece entre os seus pares e o estudo do foco narrativo em cada obra.

Para determinar o lugar que a adaptação de *Neverwhere* ocupa na tradição já existente de quadrinhos, retomamos alguns momentos importantes no desenvolvimento dessa arte. Sobre a produção de narrativas gráficas em quadrinhos, foi apenas durante a década de 1890 que ela ganhou popularidade e começou a fazer parte de jornais e revistas em sessões periódicas. Seja nos jornais ingleses como *The Punch* com suas charges embebidas de criticidade social, ou na primeira aparição de *The Yellow Kid*, essas produções começaram a moldar e estabelecer o formato que as histórias em quadrinhos apresentam até hoje. O termo *comics* ou histórias em quadrinhos é o mais amplo nesse campo de estudo, possuindo uma pluralidade de sentidos. Por essa pluralidade, uma conceituação limitada do termo quadrinhos é quase inatingível.

Thierry Groensteen em *O Sistema dos quadrinhos* (2015) menciona que as conceituações de quadrinhos são insatisfatórias, pois tentam atingir uma essência única e limitada. Para o autor, esse processo é inviável, haja visto a complexidade dos recursos de linguagem utilizados, o dinamismo e as diferentes formas que cada nova produção em quadrinhos proporciona. Apesar dessa complexidade, o autor assume uma conceituação que discutiremos no decorrer desse trabalho. Por esses pontos levantados, foi necessário considerar essa forma de expressão a partir de uma série de estudos selecionados que valorizam diferentes aspectos dos quadrinhos.

O primeiro texto escolhido para apontar alguns conceitos sobre quadrinhos é de Scott McCloud, estudioso relevante para o cenário de produção desse meio artístico. O autor apresenta em seu estudo *Desvendando os quadrinhos*, a seguinte definição para *comics*: “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinada a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (MCCLOUD, p.20, 1994). Para McCloud, a justaposição e a sequência das imagens se destacam como aspectos essenciais dos quadrinhos, assim o autor prioriza a força narrativa que essa mídia pode oferecer para as possíveis produções artísticas.

Will Eisner concorda com as definições de McCloud ao referenciá-las em seu texto *Narrativas Gráficas* (2005). Eisner menciona em seu estudo que McCloud também havia definido os quadrinhos como embarcações que podem conter um número ilimitado de ideias e imagens. A partir dessa perspectiva, ele afirma que numa visão mais ampla, devemos considerar essa embarcação como: “um comunicador. Ela é, em todos os sentidos, uma forma singular de leitura” (EISNER, 2005, p.9). Logo, o autor revela que

para ele é relevante pensar os quadrinhos sob a perspectiva da leitura e de como o leitor interage com esse texto.

Para Groensteen (2015), o caráter mais relevante nos quadrinhos é a solidariedade das imagens presentes nesses textos. O autor, ao tentar compor uma possível definição, afirma que o denominador comum dessas obras, ou seja, o elemento central dos quadrinhos, é a solidariedade icônica. Essa solidariedade icônica seria uma força imanente das imagens, dos quadros presentes dentro de uma história que dialogam e estabelecem relações entre si, diálogo esse semelhante aos apontamentos realizados pelo estudioso Samain sobre o estudo da imagem.

De acordo com a perspectiva de Groensteen, Sophie Linden, em seu livro *Paralel o livro ilustrado* faz uma compilação sobre os gêneros literários que utilizam imagens. Ao definir os quadrinhos, ela afirma que esse gênero é uma:

forma de expressão caracterizada não pela presença de quadrinhos e balões, e sim pela articulação de “imagens solidárias”. A organização da página corresponde – majoritariamente – a uma disposição compartimentada, isto é, os quadrinhos que se encontram justapostos em vários níveis (LINDEN, 2011, p. 25).

Linden afirma que as histórias em quadrinhos não podem ser meramente definidas por características textuais simples como a utilização de balões. Para ela, a força desse gênero se dá na justaposição das imagens e no diálogo que elas estabelecem entre si, na solidariedade que exercem ao completar umas às outras. Ela reforça esse conceito ao mencionar que os quadrinhos são uma oposição às imagens isoladas – como a fotografia ou a pintura – ao considerar a sua natureza sequencial. Para a autora, essa oposição ocorre, pois, ao considerar um quadro diante de uma história em quadrinhos:

O quadrinho é necessariamente uma parcela do todo, dependente dos outros. Assim, Pierre Frenault-Desruelle o qualifica como imagem em “desequilíbrio”. Cada imagem de uma história em quadrinhos expressa uma parte de um discurso que se realiza de modo sequencial. Assim, cada quadrinho está muito ligado àqueles que o cercam (LINDEN, 2011, p. 44).

O dissenso em relação ao que seria a essência, ou a força motriz para a produção dessas histórias favorece a percepção do dinamismo oferecido pelas narrativas visuais. No entanto, elas e principalmente o gênero histórias em quadrinhos, foram associados durante muito tempo à preguiça intelectual ou como forma de entretenimento apenas infantil. Robert Stam, também em seu estudo *Teoria e prática da adaptação*, afirma que

o preconceito existente nas adaptações literárias para as narrativas visuais é proveniente de seis raízes do preconceito. Dessa lista destacamos a carga de parasitismo como uma questão relevante de reflexão diante dos estudos intermidiáticos.

De acordo com o autor, a carga de parasitismo é a concepção equivocada sobre as produções como as paródias e as adaptações visuais, principalmente o cinema. Stam afirma que muitos estudiosos consideraram que essas produções se apropriaram de obras artísticas originais deturpando seu valor artístico e atestando a sua falta de originalidade. Apesar desse pensamento não fazer mais parte no âmbito acadêmico, ele deixou marcas no pensamento de nossas sociedades e produziu posicionamentos incoerentes em relação às produções visuais até a contemporaneidade. Contudo, essa preocupação com as expressões imagéticas pode deixar de ser uma problemática para a nossa sociedade contemporânea, visto que ela está cada vez mais priorizando as mídias que utilizam a imagem. Seja por meio do alto alcance que os gêneros visuais atingem, ou na primazia da fotografia nas relações humanas por meio das redes sociais, aparentemente o cidadão do século XXI está mais propenso a aceitar as propostas visuais.

No entanto, talvez pelos preconceitos quanto à imagem mencionados anteriormente, foi apenas na segunda metade do século XX que as produções quadrinísticas receberam reconhecimento artístico de fato, e essa conquista ocorreu apenas após um período árduo de censura a essa produção. Inicialmente nos Estados Unidos, e tardiamente em outros países, o estudo do psiquiatra Fredric Wertham, publicado no livro *Seduction of the innocent*, foi crucial para a construção do selo *Comics Code Authority*, uma autocensura criada pelas próprias editoras que deliberavam o selo para as revistas que estavam de acordo com o código de ética criado. Na contracapa de seu estudo, carregada de desprezo e preconceito, Wertham afirma que as histórias em quadrinhos: “são um convite para o analfabetismo, criam uma atmosfera de crueldade e engano, estimulam fantasias doentias, sugerem ideias criminosas e sexuais anormais, criam uma prontidão para a tentação” (WERTHAM, 1954)⁵. Essas ideias se perpetuaram durante muito tempo no mercado editorial, e apenas em 2011 o código foi completamente abandonado pelos corpos editoriais.

⁵ Citação retirada da contracapa, do original, “are an invitation to illiteracy, create an atmosphere of cruelty and deceit, stimulate unwholesome fantasies, suggest criminal or sexually abnormal ideas, create a readiness for temptation”. Fonte: <https://pt.scribd.com/doc/30827576/Seduction-of-the-Innocent-1954-2nd-Printing>. Acesso: 13 jan. 2020.

Durante esse período de controle social conservador, particularmente na década de 60, muitos quadrinistas simpáticos aos movimentos de contracultura publicaram quadrinhos com temas adultos fugindo das temáticas permitidas pelo selo, quadrinhos estes que eram vendidos em *head shops*⁶. A partir desse processo foi cunhado o termo *Comix*, para designar esse novo movimento de quadrinistas que eram contrários às aquelas limitações estabelecidas. Essas produções atraíram a atenção de acadêmicos nas décadas seguintes, transformando assim a maneira como a sociedade percebia essas formas de expressão e abrindo caminho para o reconhecimento das produções de artistas como Art Spiegelman, Will Eisner, Alan Moore e Neil Gaiman e contribuindo para o surgimento do termo *graphic novel*.

A *graphic novel*, ou romance gráfico, surgiu na segunda metade do século vinte e foi popularizada, principalmente, pela capa da obra *A contract with God* de Will Eisner⁷. A criação do termo parece ser originária de uma necessidade dos quadrinistas de se distanciarem do termo *comics* aparentemente pelas conotações que o termo recebeu durante o tempo. Logo, a *graphic novel* seria a plataforma em que os quadrinistas poderiam aperfeiçoar as técnicas de ilustração e a qualidade do material de impressão de suas obras. Além disso, os autores começaram a utilizar as *graphic novels* para contar apenas uma história⁸, diferente das histórias em quadrinhos periódicas, cujo número de publicações é extenso e são produzidas sem um final determinado, seguindo um formato comum entre telenovelas e romances de folhetim.

Por essa perspectiva, a experiência de leitura do romance gráfico tende a ser mais introspectiva, com textos mais reflexivos que podem escapar das originárias vertentes de sátira e humor dos quadrinhos. Elas também passaram a ser vendidas em livrarias com um direcionamento para o público adulto e com linguagem e temáticas mais sofisticadas. Apesar do termo histórias em quadrinhos (*comics*) e romance gráfico (*graphic novel*) coexistirem, muitos percebem essa diferenciação de modo questionável, visto que o termo *comics* inclui e poderia incluir as diferenciações atribuídas às *graphic novels*, e como o termo *graphic novels* poderia reforçar os estigmas que o termo *comics* carrega. Por todos esses motivos, em nossa pesquisa utilizaremos os termos histórias em quadrinhos, quadrinhos, romance gráfico, *graphic novel* e *comics* como sendo sinônimos. Essa

⁶ Lojas que comercializam produtos relacionados à contracultura.

⁷ Em sua primeira edição, publicada pela Baronet Books em 1978, a capa dizia: “A contract with God and other tenement stories; A graphic novel by Will Eisner”.

⁸ No entanto, muitas histórias publicadas periodicamente foram compiladas em coletâneas e vendidas sob o termo “romance gráfico”.

decisão ocorre principalmente por *Neverwhere* ser originalmente publicada em fascículos e depois ter sido transformada em uma edição única e também para combater possíveis distinções de valorização entre essas categorias.

Ao tratar do diálogo entre a literatura e o universo dos quadrinhos, a manutenção das individualidades de cada expressão artística e as possibilidades da mídia quadrinhos na produção de adaptações são objetos de estudo para críticos. A autora Cristina de Oliveira afirma que no processo de adaptação entre obras da literatura e dos quadrinhos:

ocorre a transformação da informação verbal literária em uma narrativa construída por meio de uma sequencialidade de imagens, na qual a relação entre as linguagens verbal e não verbal se torna mais importante do que cada uma considerada separadamente (OLIVEIRA, p. 40, 2014).

Dessa maneira, ao estudar a transposição midiática do texto literário para a produção em quadrinhos é importante perceber como a linguagem verbal é transformada em imagem e texto no novo suporte. O processo de produzir uma adaptação abre, invariavelmente, novos caminhos e possíveis leituras dos textos relacionados a ele. Nesse sentido, a autora também menciona que:

a intertextualidade propõe uma nova forma de leitura, tanto do novo texto quanto daquele que é trazido para o diálogo. Trata-se de uma intersecção que conecta o texto antigo com a atual situação narrada, estabelecendo uma correlação entre as obras, entre os discursos, numa verdadeira intervenção. (...) novas versões que propõem diferentes olhares sobre a obra (OLIVEIRA, p. 41, 2014).

Sendo assim, o novo texto se enriquece com as suas novas roupagens adquiridas pela nova proposta e pelas especificidades da mídia utilizada na nova versão. Rajewsky afirma por meio dos estudos de Gaudreault e Marion que “um bom entendimento de uma mídia [...] envolve a compreensão de sua relação com outras mídias: é através da intermedialidade, através de uma preocupação com o intermediário, que uma mídia é compreendida” (RAJEWSKY, 2012, p. 20). Desse modo é possível afirmar que uma adaptação para uma nova mídia modifica a leitura do seu texto literário fonte, da mesma maneira que um novo texto literário modifica as produções literárias anteriores conforme as afirmações de T.S Eliot em seu ensaio *Tradição e talento individual*:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos (...) não se pode estimá-lo em si; é

preciso situá-lo para contraste e comparação, entre os mortos (ELIOT, 1921, p. 39, tradução nossa).⁹

Em harmonia com essa ideia, Oliveira também conclui que ao estabelecer essa relação entre a literatura e os quadrinhos é possível ressaltar “como a inserção de novos elementos a narrativas consagradas ou a proposição de outras formas de construção textual para enredos clássicos permite uma reelaboração da forma como interagimos com tais obras” (OLIVEIRA, p. 54, 2014). Esse processo não ocorre apenas com o que consideramos clássicos na literatura, mas qualquer obra que sofra o processo de adaptação. E, esse teor se intensifica quando a obra literária é adaptada para o cinema, para os quadrinhos ou para os jogos de *videogame*, já que a interação proporcionada por essas mídias é de outra ordem em relação à literária.

Todo esse aporte teórico nos proporciona ferramentas necessárias para compreender e analisar os objetos de estudo escolhidos, bem como as implicações geradas por meio dessa análise. No próximo capítulo é abordado como a voz narrativa foi construída no texto de partida, a fim de construirmos contornos e parâmetros para analisar as novas perspectivas engendradas pelo texto de chegada.

⁹ No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists (...) He goes on to state that “you cannot value him [a poet] alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead.”

4. A VOZ NARRATIVA NO ROMANCE

Para alcançar o objetivo do nosso estudo – a compreensão do processo de transposição midiática na voz narrativa do romance para o romance gráfico – dividimos nossa análise em duas partes, uma voltada ao romance e outra ao romance gráfico. Nesse quarto capítulo, temos como finalidade apresentar o romance e as técnicas de narração utilizadas durante o processo de escrita do texto literário; levantar os conceitos teóricos sobre narração que dialogam com o texto literário; e por último, elencar alguns pontos de análise que viabilizam compreender o processo de construção da narrativa no romance de maneira mais clara.

Como mencionado no início desse trabalho, o romance *Neverwhere* sofreu diversas modificações culturais durante os vinte anos desde o seu lançamento. E, apesar das alterações, todas as suas versões mantêm-se similares no que diz respeito a seu enredo. As narrativas apresentam a jornada de Richard de um simples funcionário de escritório em *London Above* até a sua transformação em um herói em *London Below*. O processo narrativo está organizado em um pequeno prólogo - que relata a despedida de Richard de sua cidade natal – e em vinte capítulos – que apresentam a nova vida de Richard em Londres bem como a sua jornada por *Neverwhere*.

Uma vez que o romance é publicado no fim do século XX e é derivação de um roteiro de série pré-existente, ele sofre influência clara das narrativas visuais. Tânia Pellegrini, em seu texto *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações* (2008), afirma que o texto literário contemporâneo foi modificado a partir da “invenção da fotografia e do cinema – que alteraram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olham e se percebe o mundo” (PELLEGRINI, 2008, p. 16). Desse modo, os romancistas produziram uma multiplicidade de soluções para lidar com as novas formas de observação e representação do mundo. Essas modificações, segundo a autora, estão impressas na própria tessitura do texto e podemos afirmar que elas estão presentes na narrativa de Gaiman, principalmente no que se refere à construção do tempo e espaço.

A partir dos modos de interação com o mundo produzidos pela fotografia e o cinema, outros foram surgindo e modificando a percepção do homem. Logo, a autora também afirma que os romances dialogam com

os quadrinhos, a propaganda, os vídeo games, mas sobretudo com a televisão, responsável maior pela espetacularização da vida e pela sedução do indivíduo, não parece fora de propósito pensar que as personagens são moldadas a imagem e semelhança de um novo sujeito, basicamente urbano, habitante dos grandes centros (PELLEGRINI, 2008, p.31).

Em *Neverwhere*, Richard é exatamente a representação desse sujeito urbano produto de um espaço caótico e globalizado. O narrador, ao iniciar o romance, escolhe justamente o momento de sua despedida da Escócia para uma vida no grande centro urbano londrino. Apesar de o senso comum considerar essa mudança na vida de Richard positiva, o romance começa com a seguinte frase: “Na noite anterior a sua viagem para Londres, Richard Mayhew não estava se divertindo.”¹⁰ (GAIMAN, 2015, p.1, tradução nossa). A decisão de abrir o romance com essa descrição já determina em Richard um caráter de descontentamento, demonstrando uma insatisfação consigo mesmo e com o mundo ao seu redor. Pellegrini afirma que nesse modo de escrever romances é comum a presença “de heróis problemáticos em conflito com um mundo hostil” (PELLEGRINI, 2008, p.16).

Além do prólogo apresentar o protagonista da história, ele também serve como *setting* para o enredo da narrativa. Richard ouve uma profecia ao ter a sua mão lida por uma velha que ele encontra na rua e que apresenta direções para a sua jornada. Da vidente, Richard escuta que:

— Você tem um longo caminho pela frente... — a velha disse, intrigada. — Londres. — disse Richard — Não só Londres... — A velha fez uma pausa. — Nenhuma Londres que eu conheça. Então, uma leve chuva começou a cair. — Sinto muito — ela disse. — Tudo começa com portas. — Portas? Ela assentiu. A chuva engrossou, tamborilando nos telhados e no asfalto da rua. — Eu ficaria atento a portas, se eu fosse você (GAIMAN, 2015, p. 3, tradução nossa).¹¹

O elemento profético é reinserido posteriormente na narrativa por meio de visões do futuro através de sonhos, não apenas de Richard como de outras personagens. Pellegrini, a partir do conceito de Bergson sobre o tempo, afirma que na narrativa contemporânea somos apresentados ao “tempo da mente, que não coincide com as medidas temporais objetivas e é simbolicamente representado como um rio formado por

¹⁰ The night before he went to London, Richard Mayhew was not enjoying himself.

¹¹ ‘You got a long way to go . . .’ she said, puzzled. ‘London,’ Richard told her. ‘Not just London . . .’ the old woman paused. ‘Not any London I know.’ It started to rain, then, softly. ‘I’m sorry,’ she said. ‘It starts with doors.’ ‘Doors?’ She nodded. The rain fell harder, pattering on the roofs and on the asphalt of the road. ‘I’d watch out for doors if I were you.’

uma corrente de memórias e visões oníricas” (PELLEGRINI, 2008, p. 21). A narrativa como um todo, mas principalmente o capítulo um e o início do capítulo dois são marcados por uma sequência de parágrafos fragmentados, distanciamentos narrativos diversos que se intercalam entre memórias, sonhos e realidade e mostram personagens que ainda não foram devidamente apresentadas na narrativa.

Para exemplificar essas características observadas percebemos, no primeiro parágrafo do capítulo um, a apresentação de uma personagem em situação de fuga e exaustão, procurando abrigo, e temos apenas como informação de sua identidade a marcação de gênero por meio do pronome *she*: “Ela estava correndo há quatro dias agora”¹² (GAIMAN, 2015, p.7, tradução nossa). A partir do segundo parágrafo, o foco narrativo é modificado e apresenta as personagens sr. Croup e sr. Vandemar pelo olhar do narrador:

Há quatro maneiras bem simples para quem observa de diferenciar o sr. Croup do sr. Vandemar: primeiro, o sr. Vandemar é cinco palmos mais alto que o sr. Croup; segundo, o sr. Croup tem olhos cor de porcelana azul desgastada, enquanto os do sr. Vandemar são castanhos; terceiro, o sr. Vandemar usa na mão direita anéis confeccionados com os crânios de quatro corvos, mas o sr. Croup não ostenta joias visíveis; quarto, o sr. Croup aprecia palavras, enquanto o sr. Vandemar está sempre com fome. Além disso, eles não se parecem nem um pouco um com o outro (GAIMAN, 2015, p. 8, tradução nossa).¹³

Posteriormente a essa breve descrição, é narrado como eles cometem o assassinato de uma ratazana e ambos são descritos como sendo animais, violentos e com hábitos incomuns, como o seguinte trecho demonstra: “O sr. Vandemar arrancou o rato da lâmina e pôs se a mastigá-lo, pensativo, começando pela cabeça¹⁴” (GAIMAN, 2015, p. 9, tradução nossa). Em sequência, o foco narrativo volta para Richard, mostrando que três anos haviam se passado desde a sua chegada a Londres, e o narrador descreve a percepção que Richard adquiriu da cidade durante esse período:

Richard tinha imaginado originalmente Londres como uma cidade cinza, talvez até mesmo sombria, por conta das fotos que vira, porém ficou surpreso ao descobri-la cheia de cores. Era uma cidade de tijolos vermelhos e pedras brancas, de ônibus vermelhos e grandes táxis pretos (embora muitas vezes fossem, para surpresa inicial de Richard, dourados ou verdes ou castanho-

¹² She had been running for four days now.

¹³ There are four simple ways for the observant to tell Mr Croup and Mr Vandemar apart: first, Mr Vandemar is two and a half heads taller than Mr Croup; second, Mr Croup has eyes of a faded, china blue, while Mr Vandemar’s eyes are brown; third, while Mr Vandemar fashioned the rings he wears on his right hand out of the skulls of four ravens, Mr Croup has no obvious jewellery; fourth, Mr Croup likes words, while Mr Vandemar is always hungry. Also, they look nothing at all alike.

¹⁴ Mr Vandemar pulled the rat from the blade and began to munch on it, thoughtfully, head first.

avermelhados), de caixas de correio vermelhas brilhantes e parques e cemitérios com gramados intensamente verdes (GAIMAN, 2015, p. 9-10, tradução nossa).¹⁵

Após as considerações aproximadas de Richard sobre a cidade, o narrador faz uma digressão da narrativa para contar pela sua própria percepção como é a história e a fundação da cidade:

Dois mil anos atrás, Londres era uma pequena vila celta na costa norte do Tâmis, quando foi encontrada e colonizada pelos romanos. Londres cresceu lentamente, até, cerca de mil anos depois, encontrar a pequena Cidade Real de Westminster, imediatamente a oeste, e, uma vez que a London Bridge foi construída, encontrou à vila de Southwark diretamente do outro lado do rio; e continuou a crescer. Campos, florestas e pântanos foram desaparecendo pouco a pouco sob a cidade que florescia, e ela continuou a se expandir ao encontrar outras vilas e aldeias como Whitechapel e Deptford a leste, Hammersmith e Shepherd's Bush a oeste, Camden e Islington ao norte, Battersea e Lambeth do outro lado do Tâmis, ao sul —, absorvendo todas à medida que crescia de forma que restaram apenas seus nomes para trás, tal qual um aglomerado de mercúrio faz ao incorporar pequenas contas de mercúrio. Londres se tornou uma coisa gigantesca e contraditória. Era um bom lugar, e uma bela cidade, mas há um preço a se pagar por todos os bons lugares e um preço que todos os bons lugares têm que pagar (GAIMAN, 2015, p. 11, tradução nossa).¹⁶

Desse modo, o próprio espaço ocupa um lugar nessa narrativa que transcende as convenções mais comuns de definição desse elemento narrativo, e essa representação do espaço ocorre pois ele passa a adquirir importância e presença até se personificar por meio de personagens, como os exemplos de Hammersmith e Islington. Esse lugar de destaque que a cidade ocupa pode ser percebido mais intensamente quando Richard começa a se aventurar pelos túneis e estações de metrô de *London Below*, o que será comentado posteriormente nesse trabalho.

¹⁵ Richard had originally imagined London as a grey city, even a black city, from the pictures he had seen, and was surprised to find it filled with colour. It was a city of red brick and white stone, red buses and large black taxis (which were often, to Richard's initial puzzlement gold, or green, or maroon), bright red postboxes, and green grassy parks and cemeteries.

¹⁶ Two thousand years before, London had been a little Celtic village on the north shore of the Thames which the Romans had encountered and settled in. London had grown, slowly, until, roughly a thousand years later, it met the tiny Royal City of Westminster immediately to the west, and, once London Bridge had been built, London met the town of Southwark directly across the river; and it continued to grow, fields and woods and marshland slowly vanishing beneath the flourishing town, and it continued to expand, encountering other little villages and hamlets as it grew, like Whitechapel and Deptford to the east, Hammersmith and Shepherd's Bush to the west, Camden and Islington in the north, Battersea and Lambeth across the Thames to the south, absorbing all of them as it grew, just as a pool of mercury encounters and incorporates smaller beads of mercury, leaving only their names behind. London grew into something huge and contradictory. It was a good place, and a fine city, but there is a price to be paid for all good places, and a price that all good places have to pay.

Depois dessa digressão, o narrador faz um breve resumo dos eventos ocorridos com Richard desde sua chegada à grande cidade, e faz isso apresentando como o protagonista conheceu a sua noiva e descrevendo alguns momentos cotidianos. O capítulo quebra seu foco narrativo mais uma vez para apresentar a identidade de Door e, a partir desse momento, de maneira cada vez mais frenética e fragmentada, o foco narrativo alterna entre Richard, Door, sr. Croup e sr. Vandemar, como percebemos nesse pequeno trecho:

[...] após, na escuridão, ela o abraçaria bem apertado, e seus longos cachos castanhos cairiam sobre o peito dele, e ela sussurraria o quanto ela o amava, e ele responderia que a amava também e que queria ficar com ela para sempre, e ambos acreditariam que fosse verdade.

— Mas veja, senhor Vandemar... Ela está mais lenta. — Mais lenta, sim, senhor Croup. — Ela deve estar perdendo muito sangue, senhor V. — Um sangue saboroso, senhor C. Tão molhado e saboroso. — Não falta muito. Um clique: o som de um canivete se abrindo, vazio e solitário e escuro.

— Richard? O que está fazendo? Perguntou Jessica.

— Nada, Jessica. [...]

Tinha feito uma escolha errada: o corredor terminava numa parede branca. Normalmente, aquilo não a faria parar, porém ela estava tão cansada, tão faminta e com tanta dor. (GAIMAN, 2015, p. 22-25, tradução nossa).¹⁷

Nessas cenas é perceptível como a narrativa é construída a partir da desarticulação do enredo, através de uma fragmentação e descontinuidade. A dualidade entre as duas cidades e a fragmentação do próprio texto conferem algo que Pellegrini percebe na produção contemporânea de romances a partir da influência que recebem dos cortes utilizados nas produções cinematográficas. A autora afirma que:

Esse tipo de representação da realidade materializa a bidimensionalidade, pois acomoda vários mundos possíveis, fragmentos de ordens diferentes colocados lado a lado, os quais, aparentemente, nada têm em comum, mas são a transposição literária da colagem e da montagem (PELLEGRINI, 2008, p. 24).

¹⁷ [...] in the darkness, afterwards, she would hold him very tightly, and her long brown curls would tumble over his chest, and she would whisper to him how much she loved him, and he would tell her he loved her and always wanted to be with her, and they both believed it to be true.

‘Bless me, Mister Vandemar. She’s slowing up.’ ‘Slowing up, Mister Croup.’ ‘She must be losing a lot of blood, Mister V.’ ‘Lovely blood, Mister C. Lovely wet blood.’ ‘Not long now.’ A click: the sound of a flick knife opening, empty and lonely and dark.

‘Richard? What are you doing?’ asked Jessica. ‘Nothing, Jessica.’ [...]

She had chosen wrongly – the corridor ended in a blank wall. Normally that would hardly have given her pause, but she was so tired, so hungry, in so much pain.

A partir dessas cenas entrecortadas, os destinos de Door e Richard se encontram quando ela cai na calçada em *London Above*, ensanguentada, enquanto Richard e sua noiva caminham para chegar a um compromisso. Diante da situação, Richard decide ajudar a moça ferida e abandonar o evento de sua noiva. Ao entrar em contato com *London Below* e seus habitantes, Richard não consegue mais voltar para a sua vida cotidiana pois taxistas e motoristas de ônibus ignoram a sua existência, seu cartão de crédito e cartões de banco em caixas eletrônicos não funcionam mais e ao chegar em seu trabalho ele é tratado como se nunca tivesse existido. Diante dessas circunstâncias, a sua única opção é retornar para *London Below* e reencontrar Door para tentar descobrir como retomar a sua vida anterior.

Como observado, o prólogo e o primeiro capítulo nos oferecem material suficiente para perceber algumas singularidades do romance e como a figura do narrador é construída. Nessas páginas, assim como na narração cinematográfica, na qual “não existe objetividade completa, pois a câmera não é neutra. Há sempre alguém por trás dela que seleciona, recorta e combina, extraindo uma nova síntese do material desordenado que o mundo visível oferece” (PELLEGRINI, 2008, p.27). O narrador demonstra suas impressões e compõe cenas a partir das impressões das personagens; descreve sonhos e pensamentos; narra eventos em uma sequência não linear com: pausas, digressões e *flashbacks*, intercalando a sua narração com o discurso direto da fala das personagens.

Ao refletir sobre a organização desse processo narrativo e a figura do narrador, é possível perceber que a maneira como os críticos e escritores consideraram esse elemento foi significativa para o surgimento de novas correntes literárias e estilos de produção. Nesse cenário, Wayne Booth, em seu estudo *A retórica da Ficção*, produz uma pesquisa historiográfica que percebe a mudança do modo de narrar por meio de uma voz autoritária para um modo supostamente neutro e imparcial. O autor afirma que “essa forma de autoridade artificial esteve presente na maior parte da narrativa até os tempos modernos” (BOOTH, 1980, p. 22). Porém, “A partir de Flaubert, foram muitos os autores e críticos convencidos de que os modos de narração *objetivos*, *impessoais* ou *dramáticos* são naturalmente superiores” (BOOTH, 1980, p. 26). Booth, no entanto, refuta essa distinção de superioridade, elevando a questão a um estágio de complexidade. O crítico declara que “O juízo do autor está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procurá-lo [...] é preciso não esquecer que, embora o autor possa, em certa medida, escolher seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer” (BOOTH, 1980, p. 38). Essa maneira de perceber

a voz narrativa continua atualizada, ao notarmos como se aproxima da postulada posteriormente por Pellegrini ao analisar os romances produzidos nas últimas décadas.

Ao pensarmos no narrador específico de *Neverwhere*, é possível perceber que o narrador não faz parte da diegese e, portanto, de acordo com o *Dicionário de Teoria da Narrativa* de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, podemos defini-lo como um narrador heterodiegético. Este termo parece ser apropriado pois, a partir dos estudos de Genette, os autores o definem como aquele “em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético” (REIS e LOPES, 1988, p. 121).

Semelhante a essa definição, Norman Friedman, em seu estudo *O ponto de vista na ficção*, utiliza o termo narrador onisciente neutro. Esse modo de construir a voz narrativa, segundo o autor, pode ser utilizado quando o autor de um texto pretende “que as mentes de muitos sejam reveladas livremente” (FRIEDMAN, p.180, 2002). Para isso, esse possível autor, ainda de acordo com Friedman, utiliza a principal característica da onisciência, a de que o autor “está sempre pronto a intervir entre o leitor e a estória e, mesmo quando ele estabelece uma cena, ele a escreverá como a vê” (FRIEDMAN, p. 175, 2002). A configuração da voz narrativa em *Neverwhere* aproxima-se desse conceito, ao considerarmos que o narrador marca a sua onisciência, – com particularidades que iremos discutir nos próximos parágrafos – e, também, ele não faz intromissões na narrativa para emitir juízos sobre a sua história ou as personagens direcionadas ao possível leitor. No entanto, não é possível afirmar a sua neutralidade, pois, ao produzir e organizar o seu texto, ele manipula os seus leitores a partir de seus próprios interesses.

A partir dessa discussão, selecionamos três particularidades da definição de Friedman que nos parecem pertinentes para elucidar o trabalho de Gaiman. Sobre a primeira particularidade, Friedman afirma que “com relação à caracterização, embora um autor onisciente possa ter predileção pela cena e, conseqüentemente, permita a seus personagens falar e agir por eles mesmos, a tendência predominante é descrevê-los e explicá-los ao leitor com sua voz própria” (FRIEDMAN, 2002, p. 175). Em *Neverwhere*, o narrador produz as cenas de diálogo predominantemente utilizando o discurso direto e, dessa maneira, permite que suas personagens falem. Além disso, ele, com frequência, organiza esse discurso por meio de marcas textuais que possibilitam enxergar a sua própria voz. Podemos perceber essa organização do narrador no seguinte trecho:

— Nada, Jessica.
 — Você não esqueceu as chaves novamente, esqueceu?
 — Não, Jessica. — Richard parou de apalpar sua roupa e enfiou profundamente suas mãos nos bolsos do casaco.
 — Bem, hoje à noite, quando você conhecer o senhor Stockton, — afirmou Jessica, você precisa entender que ele não é só um homem importante. Ele também é uma entidade do mundo corporativo por direito próprio.
 — Eu mal posso esperar... — **suspirou Richard.**
 — O que foi isso, Richard?
 — Eu mal posso esperar! — **disse Richard, dessa vez em um tom mais entusiasmado.** — Vamos apressar o passo, por favor — **disse Jessica, que começava a transmitir uma aura do que, em uma mulher normal, quase poderia ser considerado nervosismo.** — Não podemos deixar o sr. Stockton esperando.
 — Não mesmo, Jess.
 — Não me chame assim, Richard. Tenho pavor de apelidos. São tão degradantes (GAIMAN, 2015, p. 23-24, tradução e grifos nossos).¹⁸

Ao mesmo tempo que o narrador permite que o leitor entre em contato com as falas de suas personagens, ele também adiciona comentários que moldam a maneira como o leitor percebe a fluidez e o teor dos diálogos. No trecho mostrado anteriormente isso se evidencia quando a personagem diz: “mal posso esperar” (Ibid). Ao declarar essa frase, no primeiro momento, percebemos ironia, já que o narrador adiciona reticências ao final de sua fala e adiciona que o enunciado foi seguido de um suspiro. No segundo momento, quando Jessica questiona a reação de Richard, o comentário produzido por ele procura disfarçar o seu descontentamento. O narrador marca essa fala com um ponto de exclamação ao final da sentença, seguido de: “dessa vez em um tom mais entusiasmado.” (Ibid). Desse modo, o narrador constrói o texto viabilizando para o leitor uma possível leitura em relação ao evento, e assim, ele contribui para a construção dos diálogos ao decorrer de todo o texto.

Sobre a segunda particularidade, Friedman afirma que “a característica predominante da onisciência, todavia, é que o autor está sempre pronto a intervir entre o leitor e a história, e, mesmo quando ele estabelece uma cena, ele a escreverá como a vê, não como a veem seus personagens” (FRIEDMAN, 2002, p. 175). Em *Neverwhere*, as descrições de personagens e cenas são compartilhadas tanto pela visão do narrador quanto

¹⁸ ‘Richard? What are you doing?’ asked Jessica. ‘Nothing, Jessica.’ ‘You haven’t forgotten your keys again, have you?’ ‘No, Jessica.’ Richard stopped patting himself and pushed his hands deep into the pockets of his coat. ‘Now, when you meet Mister Stockton tonight,’ said Jessica, ‘you have to appreciate that he’s not just a very important man. He’s also a corporate entity in his own right.’ ‘I can’t wait,’ sighed Richard. ‘What was that, Richard?’ ‘I can’t wait!’ said Richard, rather more enthusiastically. ‘Oh, do step lively,’ said Jessica, who was beginning to exude an aura of what, in a lesser woman, might almost have been described as nerves. ‘We mustn’t keep Mister Stockton waiting.’ ‘No, Jess.’ ‘Don’t call me that, Richard. I loathe pet names. They’re so demeaning.’

pela visão das personagens. Ao descrever um pedinte sentado na calçada, o narrador apresenta a figura do seu modo, sem outras interferências, como podemos ver em:

O homem estava sentado na soleira de uma porta. Sua barba era grisalha e amarelada, e seus olhos eram fundos e escuros. Um cartaz feito à mão pendia e repousava em seu peito, segurado por um barbante desgastado. O cartaz dizia a qualquer um que pudesse ler que ele era um sem-teto e estava faminto. (GAIMAN, 2015, p. 24, tradução nossa).¹⁹

Diferente do trecho acima, quando a narrativa apresenta a segunda descrição do sr. Croup e o sr. Vandemar, ela agora é construída próxima ao olhar de Richard. Podemos observar essa influência da personagem no seguinte trecho:

A campainha tocou. [...] Quem eram aqueles? Mórmons? Testemunhas de Jeová? A polícia? Ele não saberia dizer. De qualquer forma, havia dois deles. Ambos vestiam um terno preto levemente ensebado, levemente desgastado. E até mesmo Richard, que se considerava disléxico no idioma da moda, notou algo estranho no corte dos paletós. Eles eram o tipo de terno que deveriam ter sido feitos por um alfaiate uns 200 anos atrás e que escutou a descrição do que era um terno moderno, porém sem nunca ter visto um. [...] Uma raposa e um lobo, pensou Richard, involuntariamente. O homem à frente, a raposa, era um pouco mais baixo que Richard. Tinha cabelo oleoso e desleixado, de um tom improvável de laranja, e aparência pálida (GAIMAN, 2015, p. 37-38, tradução nossa).²⁰

Ao abrir a porta, o narrador demonstra os pensamentos de Richard em relação à possível identidade da dupla em frente à sua casa, e, ao utilizar as palavras mórmon, testemunha de Jeová e polícia, ele já antecipa o caráter incômodo dessas personagens. Em seguida, o narrador apresenta os ternos pela percepção que Richard os enxergava, ressaltando que até mesmo ele consegue perceber o corte estranho nos paletós. A descrição termina com Richard definindo as figuras como uma raposa e um lobo a partir da lembrança de sua leitura do conto clássico dos irmãos Grimm. Ao inserir esse texto

¹⁹ The man sat in a doorway. His beard was yellow and grey, and his eyes were sunken and dark. A hand-lettered sign hung from a piece of frayed string around his neck, and rested on his chest, telling anyone with the eyes to read it that he was homeless and hungry.

²⁰ The doorbell rang. [...] It was – what? Mormons? Jehovah’s Witnesses? The police? He couldn’t tell. There were two of them, at any rate. They wore black suits, which were slightly greasy, slightly frayed, and even Richard, who counted himself among the sartorially dyslexic, felt there was something odd about the cut of the coats. They were the kind of suits that might have been made by a tailor two hundred years ago who had had a modern suit described to him but had never actually seen one. [...] A fox and a wolf, thought Richard, involuntarily. The man in front, the fox, was a little shorter than Richard. He had lank, greasy hair, of an unlikely orange colour, and a pallid complexion;

como parte do arcabouço de leituras realizadas por Richard, o narrador insere esse imaginário infantil que permeia toda a obra, como discutiremos ao decorrer desse texto.

Sobre a terceira particularidade, Friedman afirma que “os estados mentais e os cenários que os evocam são narrados indiretamente, como se já tivessem ocorridos – e sido discutidos, analisados e explicados – em vez de apresentados cenicamente como se ocorressem naquele instante” (FRIEDMAN, 2002, p.175). A organização textual realizada pelo narrador está predominantemente no pretérito, principalmente no perfeito, como podemos observar no trecho a seguir:

Na manhã de domingo, Richard **pegou** seu telefone no formato de batmóvel, que ganhara de sua tia Maude vários anos atrás, da última gaveta de seu guarda roupa e conectou à linha. Ele **tentou** telefonar para Jessica, mas não obteve sucesso. A secretária eletrônica dela **estava** desligada, assim como o seu celular. Ele **imaginou** que ela tivesse ido à casa dos pais, no interior, e não **tinha** a menor vontade de ligar pra ela enquanto estivesse lá. (GAIMAN, 2015, p. 63, tradução e grifos nossos).²¹

A partir das considerações sobre a relação entre as narrativas visuais e as textuais e as possibilidades de vozes narrativas, definimos alguns critérios que consideramos pertinentes para a realização de nossa análise sobre a figura narrativa do texto. São eles: narrador que marca sua onisciência por meio das personagens; por meio de seu domínio pleno do tempo; por meio de sua organização textual e por meio de seu modo *autoritário*. Com base nesses critérios, criamos subtópicos desse capítulo, nos quais iremos exemplificar por meio da obra o funcionamento da voz narrativa para depois, no próximo capítulo, perceber e analisar como esses elementos foram ressignificados e transformados na transposição midiática para a linguagem dos quadrinhos.

4.1 – ONISCIÊNCIA MARCADA POR MEIO DAS PERSONAGENS

De acordo com as características mais tradicionais do narrador onisciente universal, é esperado que ele demonstre um conhecimento absoluto sobre as suas personagens por meio de seus sentimentos, suas vontades e seus desejos mais profundos.

²¹ On Sunday morning Richard took the Batmobile-shaped telephone he had been given for Christmas several years earlier by his Aunt Maude out from the drawer at the bottom of the wardrobe and plugged it into the wall. He tried telephoning Jessica, but without success. Her answering machine was turned off, as was her mobile phone. He supposed she had gone back to her parents' house in the country, and he had no desire to phone her there.

Essa postura não difere do que percebemos no romance, no trecho a seguir, o narrador descreve os pensamentos de Richard ao resgatar Door:

Richard não parou para pensar um único momento durante o percurso. Não era algo sobre o qual ele tivesse qualquer controle. Em algum ponto da parte racional de sua mente, alguém — um Richard Mayhew normal e sensato — lhe dizia quão ridículo ele estava sendo: ele deveria ter apenas chamado a polícia ou uma ambulância, era arriscado mover uma pessoa ferida, ele tinha magoado Jessica séria e profundamente, teria que dormir no sofá naquela noite, estava arruinando o único terno bom que tinha, a garota exalava um odor terrível... Porém, Richard se viu colocando um pé após o outro (GAIMAN, 2015, p. 29-30, tradução nossa).²²

Nessa passagem, podemos perceber como a narração descreve a mente da personagem e de modo simplista, se aproxima à técnica de fluxo de consciência, na qual o narrador elenca os pensamentos e a conexão entre eles. Após mostrar a relação que Richard faz entre o pensamento de chamar uma ambulância e o fato de ele ter que dormir no sofá, o narrador se afasta da mente de Richard e sugere ao leitor o seu próprio juízo sobre a personalidade do protagonista. Ele caracteriza traços de altruísmo, persistência e heroísmo na personagem, ao afirmar que ela, mesmo diante de tantas tribulações, continua colocando um pé após o outro.

Além de descrever os pensamentos de Richard, o narrador insere no texto pequenos diários mentais que a personagem faz para resumir os eventos ocorridos durante a sua jornada em um registro em primeira pessoa:

Richard escreveu em seu diário mental: Querido diário, ele começou. Na última sexta-feira, eu tinha um emprego, uma noiva, uma casa e uma vida que fazia sentido (ou pelo menos tanto quanto é possível uma vida fazer sentido). Então, eu encontrei uma garota ferida e sangrando na calçada e tentei dar uma de bom samaritano. Agora eu não tenho nem noiva, nem casa, nem emprego e estou perambulando por um lugar centenas de metros abaixo das ruas de Londres, com uma expectativa de vida equivalente à de uma efemérida suicida (GAIMAN, 2015, p. 149, tradução nossa).²³

²² Richard did not, at any point on his walk, stop to think. It was not something over which he had any volition. Somewhere in the sensible part of his head, someone – a normal, sensible Richard Mayhew – was telling him how ridiculous he was being: that he should just have called the police, or an ambulance; that it was dangerous to lift an injured person; that he had really, seriously, properly upset Jessica; that he was going to have to sleep on the sofa tonight; that he was spoiling his only really good suit; that the girl smelled quite dreadful . . . but Richard found himself placing one foot in front of the other,

²³ Richard wrote a diary entry in his head. Dear Diary, he began. On Friday I had a job, a fiancée, a home, and a life that made sense. (Well, as much as any life makes sense.) Then I found an injured girl bleeding on the pavement, and I tried to be a Good Samaritan. Now I've got no fiancée, no home, no job, and I'm walking around a couple of hundred feet under the streets of London with the projected life expectancy of a suicidal mayfly.

Dessa forma, o narrador busca fazer com que o seu leitor se aproxime ainda mais da personagem construindo uma empatia em torno dela. Como o foco do romance é narrar a jornada de Richard, exemplos a partir dessa personagem não faltam na narrativa, no entanto, esse conhecimento universal do narrador também se dá em outras personagens, como Door. No romance, o narrador diz que: “Ela estava correndo por quatro dias agora, um verdadeiro voo imprudente e desajeitado através de passagens e túneis. Ela estava faminta e exausta, um cansaço que nenhum corpo poderia suportar, e cada porta se mostrava mais difícil de ser aberta que a anterior” (GAIMAN, 2015, p. 7, tradução nossa).

24

Nesse caso, o narrador demonstra conhecimento sobre as necessidades do próprio corpo de Door, percebemos esse conhecimento pelo uso dos adjetivos faminta e exausta. Em sequência, novamente, ele adiciona um juízo sobre a personagem, de maneira hiperbólica, afirmando que o cansaço sentido por ela nenhum outro corpo poderia suportar. Ao mencionar esse fato, ele associa à personagem características como bravura, heroísmo e persistência, construindo assim uma aura heroica ao redor da personagem. Dessa forma, podemos concluir que os comentários de julgamento realizados pelo narrador acontecem de modo sutil e com propósitos explícitos para a construção da narrativa.

Além de possuir onisciência sobre os pensamentos e os sentimentos das personagens, o narrador também conhece suas memórias e sonhos. As memórias estão presentes na narrativa frequentemente, e, elas podem ser observadas, por exemplo, quando Door volta para a sua casa pela primeira vez, depois de encontrar os corpos de seus familiares mortos e se tornar uma fugitiva. Ao entrar em sua casa, várias lembranças percorrem sua mente, como vemos em:

A lembrança era recente, havia acontecido apenas poucos dias atrás: Door se movia pela Casa Sem Portas, dizendo “Cheguei!” e “Tem alguém em casa?”. Ela escorregou da antessala para a sala de jantar, para a biblioteca, para a sala de estar; ninguém respondeu. Seguiu para outro cômodo. [...] Ela caminhou ao longo da margem lateral da velha piscina, feliz por estar em casa, intrigada pela ausência de sua família. Então, olhou para baixo. Tinha alguém flutuando na água, deixando para trás duas nuvens gêmeas de sangue, uma partindo do pescoço, outra da virilha. Era seu irmão, Arch. Os olhos dele estavam arregalados e cegos. Door percebeu que a sua própria boca estava aberta. Ela

²⁴ She had been running for four days now, a harum-scarum tumbling flight through passages and tunnels. She was hungry, and exhausted, and more tired than a body could stand, and each successive door was proving harder to open.

conseguia escutar a si mesmo gritar. (GAIMAN, 2015, p. 90-91, tradução nossa).²⁵

O narrador decide narrar a cena de modo minucioso, adicionando uma riqueza de informações e detalhes que diminuem o ritmo da narrativa. Esse estilo escolhido pelo narrador pode ter como pretensão gerar emoções no leitor durante o processo de leitura, visto que a desaceleração do tempo pode tornar possível que as lembranças sejam vivenciadas pelo leitor como se estivessem acontecendo no momento da leitura. Novamente, ao aproximar o leitor dos traumas experienciados pelas suas personagens, um dos efeitos possíveis é criar uma certa empatia entre o leitor com esses protagonistas.

Como mencionado, o narrador utiliza muito da personagem Richard para construir a sua narrativa, e, ao relatar suas memórias, o narrador recorre às recordações da infância de Richard e dos três anos que viveu em *London Above* antes de iniciar sua aventura por *London Below*. Vamos discutir com mais profundidade as memórias de infância no subtópico sobre as memórias. Já sobre as memórias recentes, elas estão geralmente ligadas a obras de artes ou música, elementos que fazem com que Richard, durante a narrativa, lembre-se dos eventos que o narrador pretende narrar. O primeiro que selecionamos é quando Richard, ao pensar no museu *Tate Modern* e na *National Gallery*, se recorda de como conheceu a sua noiva Jessica. Os fatos são narrados da seguinte forma:

Richard conheceu Jéssica na França, em um fim de semana que passara em Paris dois anos antes; na verdade, ele a descobrira no Louvre, enquanto tentava reencontrar o grupo de amigos do trabalho que tinha organizado a viagem. Ao recuar alguns passos para observar uma escultura **imensa**, esbarrou em Jessica, que admirava um diamante **extremamente** grande e **historicamente importante** (GAIMAN, 2015, p. 12, tradução e grifos nossos).²⁶

O narrador, ao produzir esse trecho utilizando a terceira pessoa, destaca os sentimentos de Richard diante dessa memória. É possível observar que Richard está

²⁵ The memory was fresh, only a few days old: Door moved through the House Without Doors calling 'I'm home,' and 'Hello?' She slipped from the anteroom to the dining room, to the library, to the drawing room; no one answered. She moved to another room. [...] She walked along the side of the old swimming pool, pleased to be home, puzzled by the absence of her family. And then she looked down. There was someone floating in the water, trailing twin clouds of blood behind him, one from the throat, one from the groin. It was her brother, Arch. His eyes were open wide and sightless. She realized that her mouth was open. She could hear herself screaming.

²⁶ Richard had met Jessica in France, on a weekend break in Paris two years earlier; had in fact discovered her in the Louvre, while trying to find the group of his office friends who had organized the trip. Staring up at an immense sculpture, he had stepped backwards into Jessica, who was admiring an extremely large and historically important diamond.

deslumbrado nessa situação, pois, ao utilizar os adjetivos: imensa, extremamente grande e historicamente importante, ele aponta para elementos que se sobressaíram diante dos demais nessa lembrança. O segundo exemplo selecionado é quando Richard, ao reencontrar o sr. Croup e o sr. Vandemar no *British Museum*, lembra de uma exposição que havia visto com Jessica. Essa lembrança é novamente descrita repleta de detalhes:

Eles causaram em Richard uma lembrança horrível de uma exposição de arte contemporânea que Jessica o levou: um jovem artista promissor organizara uma mostra que prometia quebrar todos os Tabus da Arte e, para alcançar seu objetivo, embarcara em uma onda sistemática de saques a sepulturas, expondo, posteriormente, os trinta achados mais interessantes de sua depredação em vitrines. A mostra foi encerrada depois que o artista vendeu o Cadáver Roubado Número 25 para uma agência de propaganda em troca de uma pequena fortuna de seis dígitos, e os parentes do Cadáver Roubado Número 25, ao verem a foto da escultura no jornal *The Sun*, processaram ambas as partes, exigindo que lhes repassassem uma parcela do valor obtido com a venda e que renomeassem a obra para Edgar Fospring, 1919-1987, marido, pai e tio amado. Descanse em paz, papai. Richard havia observado os corpos enclausurados em vidro em seus ternos manchados e danificados com horror: ele odiara a si mesmo por ver aquilo, mas não conseguira desviar o olhar (GAIMAN, 2015, p. 193-194, tradução nossa).²⁷

Nesse exemplo, o narrador não apenas descreve as lembranças de Richard ao observar os dois assassinos de aluguel, como também constrói uma pequena digressão contando os motivos pelos quais a exposição foi fechada. Ele marca a sua onisciência ao adicionar detalhes precisos sobre os quais Richard provavelmente não pararia para pensar em uma situação de perigo se estivesse relatando em primeira pessoa. Dessa maneira, ele adiciona sutilmente acontecimentos fora do núcleo narrativo de suas personagens.

A onisciência do narrador não se limita apenas aos protagonistas da história, ele também acessa as memórias dos coadjuvantes. Ao relatar como Jessica se sentiu ao reconhecer certa familiaridade em Richard durante uma exposição de obras que ela organizou no *British Museum*, o narrador conta que:

²⁷ They reminded Richard horribly of an exhibition of Contemporary Art Jessica had once taken him to: an exciting young artist had put on an exhibition which announced that it would be about breaking down all the Taboos of Art, and to this end the artist had embarked on a campaign of systematic grave robbery, and had displayed the thirty most interesting results of his depredations in glass cases. The exhibit was closed after the artist sold Stolen Cadaver Number 25 to an advertising agency for a six-figure sum, and the relatives of Stolen Cadaver Number 25, seeing a photo of the sculpture in the Sun, had sued both for a share of the proceeds and to change the name of the art piece to Edgar Fospring, 1919–1987 Loving Husband, Father and Uncle. Rest in Peace, Daddy. Richard had stared at the glass-bound corpses in their stained suits and damaged dresses with horror: he had hated himself for looking but had not been able to turn away.

Essa sensação fez Jessica lembrar de algo que sua mãe tinha falado uma vez. De como, em uma noite, a mãe de Jessica encontrou uma mulher que ela havia conhecido por toda a vida [...] e como sua mãe, encontrando a mulher na festa, percebeu subitamente que não era capaz de recordar o nome dela [...] — Não, não eles — disse Jessica. — Aqueles. lá. Clarence olhou para o lugar que ela apontava. — Hm? Ah. Eles. — O rapaz não conseguia entender como não os tinha notado antes. Era a idade, pensou; em breve, faria vinte e três anos. — Jornalistas? — ele disse, sem muita convicção. — Parecem bem estilosos. Grunge chic? Ora, por favor. Eu sei que convidei o pessoal da *The Face*... — Eu o conheço — afirmou Jessica (GAIMAN, 2015, p. 211-212, tradução nossa).²⁸

Nesse trecho fica claro mais uma vez a onisciência do narrador perante as personagens presentes em sua narrativa. Ela pode ser percebida quando ele acessa a velha história que Jessica guarda contada por sua mãe, assim como os pensamentos de Clarence. Além das memórias, o narrador também demonstra conhecer a subconsciência de suas personagens ao relatar os seus sonhos, que ocupam um espaço de relevância na narrativa.

Em *Neverwhere*, os sonhos são utilizados de maneira frequente e funcionam como profecias e previsões do futuro, como retratos de traumas vividos pelas personagens ou como seus reais anseios. Durante o romance, Richard sonha inúmeras vezes com uma batalha contra uma fera terrível que sempre culminava em morte sem saber que previa seu próprio futuro. No decorrer da narrativa, esse evento realmente acontece como clímax para a jornada de Richard e Hunter. Hunter, após trair o grupo e entregar Door ao Sr. Croup e ao Sr. Vandemar, desafia a besta de Londres e é morta durante o combate. Richard, no meio desse confronto, consegue derrotar o inimigo pelas instruções de Hunter ferida gravemente e esse evento lhe garante o título de *Guerreiro* em *London Below*. No trecho seguinte, no início do capítulo dois, antes mesmo de Richard conhecer Hunter, o narrador descreve o sonho da seguinte forma:

Ele está em algum lugar muito abaixo da superfície: um túnel, talvez, ou nos dutos do esgoto. [...] Ao virar uma curva, lá estava a criatura à sua espera. É enorme. Ela ocupa todo o espaço do túnel: com a cabeça volumosa abaixada; o corpo coberto de pelos eriçados e a respiração se condensando no ar frio. [...] A fera o encara e espera uma eternidade enquanto ele ergue a lança. Ele olha para a mão que segura a lança e repara que aquela não é sua mão: uma pelagem negra cobre o braço, as unhas são quase garras. E então a fera avança. Ele arremessa a lança, mas é tarde demais. Sente a fera dilacerar seu flanco com as

²⁸ It reminded Jessica of something her mother had once told her about, of how Jessica's mother had, one evening, encountered a woman she had known all her life [...] and how her mother, encountering the woman at a party, had suddenly realized that she was unable to recall the woman's name [...] 'No, not them,' said Jessica. . . . Them. There.' Clarence looked in the place that she was pointing. Hm? Oh. Them. He couldn't understand how he had failed to see them before. Old age, he thought; he would soon be twenty-three. 'Journalists?' he said, without much conviction. 'They do look rather trendoid. Grunge chic? Please. I know I invited The Face . . . ' 'I know him,' said Jessica,

presas afiadas, sente a vida escorrer do seu corpo para a lama. (GAIMAN, 2015, p.34, tradução nossa).²⁹

Dessa forma, Richard vivencia a morte de Hunter nas primeiras páginas da narrativa de modo enigmático, sem que seu leitor compreenda previamente o real significado por trás dessas mensagens demonstrando total domínio da narrativa, ao antecipar acontecimentos futuros. A partir dessas análises, podemos concluir que o narrador em *Neverwhere* marca a sua onisciência ao demonstrar conhecer as necessidades, pensamentos, vontades e sonhos das personagens presentes no romance e as utiliza como estratégias retóricas para construir a narrativa. Além dessas características, a onisciência universal do narrador transcende os limites do tempo, permitindo que ele possa acessar eventos distantes da jornada de Richard por *London Below*.

4.2 – ONISCIÊNCIA MARCADA POR MEIO DA MEMÓRIA

O narrador funciona como uma entidade de autoridade máxima na narrativa criada pelo autor para organizar a estrutura e o enredo da obra, e esse, ao considerar um evento pertinente para a produção da sua narrativa, certamente o utilizará mesmo tendo ocorrido anos antes dos eventos da ação em si do texto. Em *Neverwhere*, o narrador utiliza momentos do passado para explicar e aprofundar as personagens apresentadas. No caso de Richard, é por meio de retornos ao passado que o leitor tem acesso à informação de que ele é órfão. Essa característica o aproxima de outros heróis e protagonistas da literatura, dos contos de fada, dos quadrinhos e do cinema. Podemos citar como exemplos Tom Sawyer, Frodo, Harry Potter, Cinderela, Branca de Neve, Superman, Batman e Luke Skywalker. Sobre Richard, o narrador afirma que:

Os pais de Richard já tinham falecido. O pai morrera de repente, de ataque cardíaco, quando Richard era ainda um garotinho. Depois disso, a mãe foi morrendo aos pouquinhos e, assim que o filho saiu de casa, simplesmente definhou: seis meses depois de se mudar para Londres, ele pegou o trem para a Escócia, a fim de passar os últimos dois dias de vida da mãe ao lado dela, em um pequeno hospital local. Em alguns momentos ela o reconhecia; em outros,

²⁹ He is somewhere deep beneath the ground: in a tunnel, perhaps, or a sewer. [...] He turns a corner, and the beast is waiting for him. It is huge. It fills the space of the sewer: massive head down, bristled body and breath steaming in the chill of the air. [...] It stares at him, and it pauses for a hundred years, while he lifts his spear. He glances at his hand, holding the spear, and observes that it is not his hand: the arm is furred with dark hair, the nails are almost claws. And then the beast charges. He throws his spear, but it is already too late, and he feels the beast slice his side with razorsharp tusks, feels his life slip away into the mud.

o chamava pelo nome do falecido marido (GAIMAN, 2015, p. 64, tradução nossa).³⁰

No trecho acima, é possível observar como o narrador faz um breve resumo de eventos passados e possibilita ao leitor conhecer mais sobre a personagem. A presença desses *flashbacks* demonstra como Richard perdeu seus relacionamentos e laços afetivos durante a vida. Mesmo após ter perdido sua família, ele tenta reconstruir uma família com Jess, no entanto, já no início da narrativa, seu noivado termina. Essa condição social faz com que Richard não esteja de fato conectado afetivamente com o mundo em que vivia, criando uma certa disponibilidade para iniciar uma jornada em outro mundo sem nada a perder.

As memórias da infância de Richard também estão sempre presentes na narrativa, visto que Richard relaciona os novos eventos em *London Below* com eventos já vividos em sua vida anterior, a fim de encontrar alguma familiaridade no meio do caos no qual ele se encontra, como podemos perceber no trecho abaixo:

Certa vez, quando ainda era um garotinho voltando da escola, Richard encontrou um rato em uma vala do lado da estrada. Quando o viu, o rato se ergueu nas patas traseiras, guinchou e deu um pulo, deixando-o apavorado. Richard recuou, impressionado em notar como algo tão pequeno poderia estar tão disposto a lutar contra uma criatura muito maior. Agora, Anaesthesia havia se colocado entre Richard e Varney. A garota tinha menos da metade do tamanho do homem corpulento, mas ainda assim o encarou, arreganhou os dentes e guinchou como um rato muito irritado ao ser encurralado (GAIMAN, 2015, p. 112, tradução nossa).³¹

Nesse exemplo, o narrador faz uso dessa memória de Richard, para evidenciar a força que seres subjugados podem ter contra opressores. Essa força dos seres marginalizados reflete a própria condição de *outsider* de Richard em *London Below*, um humano comum sem habilidades físicas proeminentes inserido em um mundo caótico, com feras e criaturas nocivas. Outro fator curioso dessa passagem é o fato de sabermos

³⁰ Richard's own parents were both dead. His father had died quite suddenly when Richard was still a small boy, of a heart attack. His mother had died very slowly after that, and once Richard had left home she had simply faded away; six months after he moved to London he had taken the sleeper back up to Scotland, and had spent her last two days in a small county hospital, sitting beside her bed. Sometimes she had known him; at other times she had called him by his father's name.

³¹ Once, as a small boy walking home from school, Richard had encountered a rat, in a ditch by the side of the road. When the rat saw Richard it had reared up on to its hind legs and hissed, and jumped, terrifying Richard. He backed away, marvelling that something so small had been so willing to fight something so much larger than itself. Now Anaesthesia stepped between Richard and Varney. She was less than half his size, but she glared at the big man and bared her teeth, and she hissed like an angry rat at bay.

que os ratos em *London Below* ocupam uma posição alta hierarquicamente, sendo inclusive idolatrados por certos habitantes. Na narrativa, Door consegue conversar com os ratos e pedir favores. Ao inserir esse rato observando Richard em sua infância, o narrador constrói a possibilidade de ele já estar sendo observado desde pequeno pelo mundo subterrâneo.

O narrador continua a revelar eventos da infância de Richard ao estabelecer as razões que o fazem decidir e agir de determinada maneira. Esses eventos mostram como a personagem cresceu e foi moldada por episódios relevantes para a transformação de seu eu no presente, esse uso pode ser visto novamente no exemplo a seguir:

Quando Richard era pequeno, ele participou de uma excursão escolar para um castelo local. Junto com a sua turma, ele escalara os muitos degraus até o ponto mais alto do castelo, uma torre parcialmente em ruínas. [...] Já naquela idade, Richard não lidava muito bem com altura. Ele ficou agarrado ao corrimão de segurança, de olhos bem fechados, tentando não olhar para baixo. A professora tinha dito que era uma queda de cem metros da antiga torre até o pé da colina que se via dali do alto, e completara explicando que se jogassem uma moeda do topo da torre, a moeda teria força suficiente para penetrar o crânio de um homem, rachando o crânio como uma bala de pistola. Naquela noite, ao se deitar, Richard não conseguira dormir, imaginando uma moeda caindo com a força de um raio. Ainda pareceria uma moeda, mas uma moeda assassina, se jogada... (GAIMAN, 2015, p. 258-259, tradução nossa).³²

O trecho, além de informar sobre o medo de altura que acompanha Richard desde criança, novamente reforça a metáfora de como objetos simples e pequenos são passíveis de realizarem ações extraordinárias, assim como o rato o enfrentando ou Anaesthesia enfrentando Varney. Esse fato corrobora a própria jornada da personagem, dado que, apesar de ser inicialmente um simples trabalhador de escritório destituído de características heroicas ele atinge o patamar de *Guerreiro* ao finalmente matar a Besta de Londres.

Ao apresentar o domínio do tempo por meio dos relatos do passado como artifício retórico, o narrador afirma a sua própria onisciência. Como consequência desse uso, o narrador permite um aprofundamento do conhecimento compartilhado com os seus

³² When Richard was a small boy he had been taken, as part of a school trip, to a local castle. With his class he had climbed the many steps to the highest point in the castle, a partly ruined tower. [...] Even at that age, Richard had not been very good at heights. He had clutched the safety-rail, and screwed up his eyes, and tried not to look down. The teacher had told them that the drop from the top of the old tower to the bottom of the hill it overlooked was three hundred feet; then she told them that a penny, dropped from the top of the tower, would have enough force to penetrate the skull of a man at the bottom of the hill, that it would crack a skull like a bullet. That night Richard lay in bed, unable to sleep for imagining the penny falling with the power of a thunderbolt. Still looking like a penny, but such a murderous penny, when it dropped . . .

leitores sobre as vivências e os credos de suas personagens. Desse modo, além de narrar eventos do passado, o narrador onisciente em terceira pessoa tem a habilidade de estar presente em todas as instâncias da narrativa, independente das personagens e dos eventos que os cercam.

4.3 – ONISCIÊNCIA MARCADA POR MEIO DA ORGANIZAÇÃO TEXTUAL DO NARRADOR

Nas narrativas em primeira pessoa, o autor ao determinar um foco narrativo pertencente a apenas uma personagem, geralmente faz com que o texto tenha apenas esse ponto de vista. No entanto, nas narrativas em terceira pessoa, a voz narrativa possui uma liberdade maior na seleção das cenas e no tempo e espaço percorrido pelos parágrafos do romance. Em *Neverwhere*, o narrador onisciente está presente o tempo todo na narrativa, mesmo em momentos nos quais aparecem personagens muito distantes da ação dos protagonistas da narrativa em si, como quando a voz acompanha os eventos ocorridos com a família de Door ou os momentos em que o Sr. Croup e o Sr. Vandemar estão em seu covil. Apesar desses apontamentos à primeira vista parecerem óbvios, é necessário reafirmá-los para relacionar, posteriormente, com a adaptação para os quadrinhos e as várias vozes narrativas que ela apresenta.

Sendo assim, o narrador, apesar de ter uma predileção por apresentar a narrativa de Richard, não acompanha apenas as suas aventuras, mas de toda uma esfera de habitantes que interferem, mesmo que indiretamente, no desfecho da história. No trecho a seguir, o narrador descreve como alguns integrantes da família de Door foram assassinados:

Estavam na estufa, regando as plantas. Primeiro, Portia regaria as plantas, direcionando o fluxo de água para o solo, regando a base e evitando as folhas e os botões. — É para molhar os sapatos, não as roupas — disse à filha mais nova. Ingress tinha o próprio regador, menorzinho. Estava muito orgulhosa. Era exatamente como o da mãe, de aço e pintado de verde-claro. Depois que Portia regava uma planta, Ingress a regava de novo, com o regadorzinho. — Os sapatos — repetiu ela para a mãe. E começou a rir, soltando uma gargalhada espontânea de menina. A mãe riu também, até que o raposino sr. Croup a puxou pelo cabelo, pegando-a de surpresa, e cortou sua garganta branca de uma orelha à outra (GAIMAN, 2015, p. 99, tradução nossa).³³

³³ They were in the conservatory, watering the plants. First Portia would water a plant, directing the flow of the water towards the soil at the base of the plant, avoiding the leaves and the blossoms. ‘Water the shoes,’ she said to her youngest daughter. ‘Not the clothes.’ Ingress had her own little watering can. She was so proud of it. It was just like her mother’s, made of steel, painted bright green. As her mother finished

Apesar de nem Richard ou Door terem vivenciado essa cena, o narrador retoma a informação realizada pela descrição de Richard sobre o sr. Croup se parecer com uma raposa ao utilizar o adjetivo raposino. Em outros momentos do romance o narrador explora locais inatingíveis para os protagonistas, mas relevantes para o desenvolvimento do enredo. Podemos perceber esses lugares inóspitos quando a morada do sr. Croup e do sr. Vandemar é descrita:

Lesmas se arrastavam indolentemente por baixo das molas de colchões queimados; caramujos deixavam trilhas de gosma pelos estilhaços de vidros. Besouros grandes e pretos andavam diligentemente de um lado para o outro, passando por cima de telefones de plástico cinza esmagados e Barbies misteriosamente mutiladas (GAIMAN, 2015, p. 159, tradução nossa).³⁴

É desse modo que o narrador atesta a sua independência ao narrar e se estabelece como uma entidade organizadora que define em que momentos se faz necessário adicionar interferências e percepções no núcleo narrativo. Além dessas descrições mais distantes do foco de suas personagens, o narrador também expõe algumas digressões como já demonstrado anteriormente, porém, retomaremos e analisaremos de modo circunspecto essas digressões no próximo subtópico.

4.4 – ONISCIÊNCIA MARCADA POR MEIO DA AUTORIDADE DO NARRADOR

A autoridade, nesse caso, como menciona Booth, não está relacionada de maneira pejorativa à figura do narrador, pelo contrário, ela demonstra como o próprio narrador exerce controle sobre sua história e como delimita a percepção que o leitor pode ter dos eventos e das personagens narradas. Desse modo, o narrador de *Neverwhere* utiliza a sua onisciência para produzir descrições e percepções do mundo ao redor da narrativa por sua própria perspectiva. No trecho a seguir, o narrador nos descreve como é a personagem Islington, antes de qualquer outra personagem interagir com ela:

with a plant, Ingress would water it with her tiny watering can. ‘On the shoes,’ she told her mother. She began laughing, then, spontaneous little-girl laughter. And her mother laughed too, until foxy Mr Croup pulled her hair back, hard and sudden, and cut her white throat from ear to ear.

³⁴ Slugs sprawled indolently under the springs of the burnt mattresses; snails left slime trails across the broken glass. Large black beetles scuttled industriously over the smashed grey plastic telephones and mysteriously mutilated Barbie dolls.

As vestes longas da figura eram simples e brancas, talvez mais que brancas. Uma cor, ou uma ausência de todas as cores, tão brilhante que espantava. Os pés estavam descalços no piso de rocha fria do grande salão. O rosto era pálido e sábio, além de gentil; e, talvez, um pouco solitário. Era muito belo. [...] A figura não tinha asas, mas ainda, sem sombra de dúvida, era um anjo (GAIMAN, 2015, p. 147-148, tradução nossa).³⁵

Nesse trecho, o narrador descreve Islington pela primeira vez como uma figura serena e a princípio confiável. É possível afirmar esse julgamento a partir das escolhas lexicais do próprio narrador, ao escolher os adjetivos *sábio*, *gentil* e *belo* para descrevê-lo. Em conformidade com a descrição, Door encontra no escritório de seu pai uma mensagem que lhe diz para procurar Islington, e ela se torna a única pista para descobrir quem arquitetou o assassinato de seus pais. Ao encontrar o “anjo”, esse demonstra estar disposto a ajudar Door a descobrir a verdade e se diz capaz de devolver a Richard sua vida antiga em *London Above*. No entanto, ao final da leitura do romance, sabemos que Islington é o real antagonista da narrativa: o narrador, a partir de suas estratégias retóricas, tenta enganar o seu leitor assim como Door e Richard são enganados.

De modo constante durante o romance o narrador insere em suas descrições adjetivos com o propósito de oferecer ao leitor uma visão parcial da narrativa. Esse processo pode novamente ser observado na descrição que o narrador faz do sr. Stockton:

Exuberante, ele era — tanto no porte quanto na conta bancária. Era uma caricatura típica de Hogarth, com cintura enorme, queixo triplo e barriga volumosa. Passara dos sessenta; o cabelo era de um grisalho quase prateado e muito comprido atrás, pois o sr. Stockton sabia que o estilo deixava as pessoas desconfortáveis, e ele gostava de deixar as pessoas desconfortáveis (GAIMAN, 2015, p. 214, tradução nossa).³⁶

Nesse trecho, o narrador, no texto original, faz um jogo de palavras entre *expansive* e *expensive*, mas nessa tradução para língua Portuguesa o jogo se dá pela utilização de modo ambíguo da palavra *exuberante*, visto que ela pode indicar tanto a abundância de riquezas quando o tamanho de algum objeto. Em seguida, o narrador

³⁵ The figure’s robe was simple, and white; or more than white. A colour, or an absence of all colours, so bright as to be startling. Its feet were bare on the cold rock floor of the Great Hall. Its face was pale and wise, and gentle; and, perhaps, a little lonely. It was very beautiful. It had no wings; but still, it was, unmistakably, an angel.

³⁶ Expansive, he was, and expensive, a Hogarth cartoon of a man, enormous of girth, many-chinned and broad-stomached. He was over sixty; his hair was grey and silver, and it was cut too long in the back, because it made people uncomfortable that his hair was too long, and Mr Stockton liked making people uncomfortable.

reforça a característica de opulência da personagem com os adjetivos *enorme*, *triplo* e *volumosa*, além de relacionar o sr. Stockton com as representações da produção crítica e satírica de Hogarth da sociedade de sua época. Desse modo, ele convence o leitor de que a presença de Stockton não é agradável. Tendo em vista como Jessica é também caracterizada de maneira egoísta nos primeiros capítulos do romance, vemos que o próprio narrador assume o papel de Hogarth ao denunciar e criticar classes sociais de sua própria sociedade.

Além da adjetivação nas descrições, é possível observar como o narrador conduz ao leitor certas emoções e reações durante os diálogos entre as personagens. Podemos observar esse procedimento no seguinte trecho, o qual apresenta um diálogo entre Door e Hammersmith:

Door segurou a corrente. A chave de prata refletia o vermelho e o laranja do braseiro de Hammersmith. Ela sorriu. — Bom trabalho, Hammersmith. — Obrigado, milady. Ela colocou a corrente de volta no pescoço e escondeu a chave nas camadas de roupas. — O que posso lhe oferecer em troca? O ferreiro pareceu constrangido. — Não quero abusar de sua bondade... — murmurou ele, evasivo. Door fez sua melhor cara de “desembucha” (GAIMAN, 2015, p. 312, tradução nossa).³⁷

Nesse trecho, quando Door parabeniza Hammersmith pelo seu trabalho, o narrador informa que ela estava sorrindo e essa reação pode permitir a leitura de que ela faz isso de maneira sincera. Além disso, o narrador afirma que o ferreiro pareceu constrangido, e em seguida, ele reforça esse sentimento com o adjetivo “evasivo”. O narrador também descreve a reação facial de Door, e acrescenta a sua própria percepção ao dizer que ela fez a sua melhor “cara de desembucha”. Ao adicionar esses detalhes, a sua autoridade é marcada, pois o narrador tenta condicionar e convencer o leitor a estabelecer determinadas relações para com a sua narrativa, mesmo que o leitor desconfie e não as estabeleça.

Além dessas descrições, como demonstrado na apresentação do romance, o narrador procura contar ao seu leitor minuciosamente sobre detalhes do espaço em que a narrativa se insere. *Neverwhere* além de tratar de assuntos como a desigualdade social, os desabrigados, os fluxos migratórios e conspirações políticas, também serve como um

³⁷ Door held up the chain. The silver key hung from it, red and orange in the light of Hammersmith’s brazier. She smiled. ‘Fine work, Hammersmith.’ ‘Thank you, lady.’ She hung the chain around her neck, and hid the key away inside her layers of clothes. ‘What would you like in return?’ The smith looked abashed. ‘I hardly want to presume upon your good nature . . .’ he mumbled. Door made her ‘get on with it’ face.

tributo crítico à cidade de Londres e o cotidiano dos londrinos. De maneira sutil o narrador insere seu conhecimento geográfico, histórico e cultural sobre a cidade, construindo assim um romance proeminente no subgênero de fantasia urbana.

Durante o capítulo quatro, ao acompanhar o andar de Door pelas ruas de *London Below* até chegar à sua casa, o narrador descreve a partir do seu olhar e insere figuras públicas pertencentes a nossa realidade, como é o caso de Samuel Pepys³⁸:

A garota chamada Door cruzava a praça seguida pelo marquês de Carabás. Havia centenas de outras pequenas praças, vilas e vielas em Londres exatamente como aquela, pequenos refúgios dos velhos tempos, imutáveis por trezentos anos. Até o cheiro de mijo era o mesmo na época de Samuel Pepys, trezentos anos antes. Faltava ainda uma hora para amanhecer, mas o céu já começava a clarear, adquirindo uma cor de chumbo meio lúgubre. Feixes de névoa flutuavam como fantasmas pálidos (GAIMAN, 2015, p.71-72, tradução nossa).³⁹

Esse conhecimento preciso sobre a descrição do espaço deixa claro que o papel do narrador só poderia ser desenvolvido a partir de um acúmulo de informações/conhecimento sobre o local. O narrador demonstra conhecimento não apenas ao construir de maneira satírica a *London Below* espelhada na *London Above*, como também menciona modificações que ocorreram na própria cidade de Londres ao longo da História. No trecho a seguir, o narrador se detém em transcrever sobre a poluição do rio Tâmisa diante de todo processo decorrente da revolução industrial e de como ele foi considerado morto biologicamente em 1957, e as ações realizadas para iniciar um processo de revitalização nas últimas décadas. Sobre esse acontecimento:

Richard olhou ao redor, perplexo. Eles estavam no Embankment, um aterro quilométrico construído durante a era vitoriana na margem norte do Tâmisa para cobrir o sistema de drenagem, a recém-criada linha District do metrô e substituir as malcheirosas margens lamacentas que infestaram as margens do Tâmisa por quinhentos anos. Não havia lua, mas o céu noturno exibia um apinhado de brilhantes e resplandcentes estrelas de outono. Havia também as luzes dos postes, dos edifícios e das pontes, que pareciam estrelas terrenas, e brilhavam duplamente, refletidas junto com a cidade na água noturna do

³⁸ funcionário público inglês que registrou em seus diários pessoais acontecimentos como a Grande Praga e o Grande Incêndio de Londres

³⁹ The girl called Door walked down the court, followed by the Marquis de Carabas. There were a hundred other little courts and mews and alleys in London just like this one, tiny spurs of old-time, unchanged for three hundred years. Even the smell of piss here was the same as it had been in Pepys's time, three hundred years before. There was still an hour until dawn, but the sky was beginning to lighten, turning a stark, leaden colour. Strands of mist hung like livid ghosts on the air.

Tâmisa. É a terra encantada, pensou Richard (GAIMAN, 2015, p. 95, tradução nossa).⁴⁰

O olhar do narrador sobre o espaço urbano também não poderia deixar de lado o sistema e os túneis de metrô, esses que comumente representam a modernidade e o progresso no espaço urbano londrino. Em *Neverwhere, London Below* age como um ser parasita, que se alimenta das estações abandonadas, e que recupera, como Door explica a Richard “pequenas bolhas de tempos antigos em Londres, onde coisas e lugares permanecem iguais, como bolhas no âmbar — explicou ela. — Tem um monte de tempo em Londres, e ele precisa ir para algum lugar... O tempo não é usado todo de uma vez” (GAIMAN, 2015, p.188, tradução nossa).⁴¹

Nesse contexto, o narrador aproveita os momentos para descrever o espaço de *London Below* e, juntamente, adiciona suas digressões para construir um panorama histórico sobre as estações de metrô. Ainda no capítulo quatro, o narrador explica que:

Os túneis profundos haviam sido escavados nos primeiros dias da Segunda Guerra Mundial. Milhares de tropas ficavam alojadas ali, e era preciso bombear seus dejetos para os túneis de esgoto, muito acima, por ar comprimido. As laterais dos túneis eram ocupadas por fileiras de beliches de metal para as tropas dormirem. Havia planos de assimilar os túneis em uma extensão para trilhos de alta velocidade da linha metroviária, mas esses planos não deram em nada, e, quando a guerra acabou, os beliches ficaram para trás, e sobre as estruturas de metal foram colocadas caixas cheias de cartas, arquivos e papéis: segredos, do tipo mais desinteressante, armazenados nas profundezas, para serem esquecidos. Por questões econômicas, os túneis foram desativados no início da década de 1990 (GAIMAN, 2015, p. 254, tradução nossa).⁴²

⁴⁰ Richard looked around, puzzled. They were standing on the Embankment, that miles-long walkway that the Victorians built along the north shore of the Thames, covering the drainage system, and the newly created District Line of the Underground, and replacing the stinking mudflats that had festered along the banks of the Thames for the previous five hundred years. There was no moon, but the night sky was a riot of crisp and glittering autumn stars. There were streetlights too, and lights on buildings and on bridges, which looked like earth-bound stars, and they glimmered, repeated, as they were reflected with the city in the night water of the Thames. It’s fairyland, thought Richard.

⁴¹ ‘There are little bubbles of old time in London, where things and places stay the same, like bubbles in amber,’ she explained. ‘There’s a lot of time in London, and it has to go somewhere – it doesn’t all get used up at once.’

⁴² The deep tunnels had been dug in the early days of the Second World War. Troops had been quartered there in their thousands, their waste needing to be pumped up by compressed air to the level of the sewers far above. Both sides of the tunnels had been lined with metal bunk beds for the troops to sleep on. There had been plans to assimilate the tunnels into a high speed extension to the Underground system, but these plans came to nothing, and when the war ended the bunk beds had stayed in the tunnels, and on their wire bases cardboard boxes were stored, each box filled with letters and files and papers: secrets, of the duller kind, stored down deep to be forgotten. Economies had closed the deep tunnels completely in the early 1990s.

Além de trazer esses relatos históricos para a narrativa, o romance também explora situações culturais peculiares do cotidiano londrino, como a audição da famigerada frase *Mind the gap*:

Uma voz masculina soou pelos alto-falantes, formal e etérea, alertando: “Cuidado com o vão entre o trem e a plataforma”. Era realmente com a intenção de impedir passageiros desatentos de cair ali. Richard, como a maioria dos londrinos, já quase não escutava mais aquilo: era como um ruído branco. Porém, de repente, sentiu a mão de Hunter em seu braço.
 — Cuidado com o vão — avisou ela, muito séria para Richard. — Fique ali atrás. Perto da parede.
 — O quê? Disse Richard
 — Eu disse, falou Hunter, para tomar cuidado com...
 E foi quando, de repente, algo irrompeu pelo lado da plataforma. Era diáfano, espectral, algo fantasmagórico, da cor de fumaça negra e fluía como seda debaixo d’água e se movia assustadoramente rápido, embora, ao mesmo tempo, parecesse flutuar em câmera lenta (GAIMAN, 2015, p. 156, tradução nossa).⁴³

Como apontado por Richard, para os usuários diários do metrô de Londres a expressão *mind the gap* é quase imperceptível pela quantidade de vezes que a frase é repetida todos os dias pelos microfones. No entanto, em *London Below* o aviso é realmente indispensável. Para os moradores da Londres às avessas, criaturas sorrateiras habitam o vão entre a plataforma e o trem, ressignificando a importância do bordão.

Dessa forma, *London Below* é construída por meio de críticas e trocadilhos que envolvem a cidade de *London Above* e seus moradores. No romance, a estação *Black Friars* recebe um mosteiro real com uma ordem de frades, e o distrito *Knightsbridge* – área nobre, repleta de consulados e lojas chiques – se transforma na área perigosa chamada *Night’s bridge*, assim como os distritos *Islington* e *Hammersmith* se corporificam em personagens cruciais para o desenvolvimento do enredo. O narrador utiliza o seu poder de onisciência para construir relatos e juízos que escapam da própria diegese do texto literário, com o intuito de trazer a sua visão da cidade para o leitor quase de modo argumentativo. Não apenas nas digressões, mas durante o texto, o narrador insere comentários restritivos, que demonstram sua autoridade sobre o texto e determinam

⁴³ A voice came over the loudspeaker, that formal, disembodied male voice that warned, ‘Mind the Gap.’ It was intended to keep unwary passengers from stepping into the space between the train and the platform. Richard, like most Londoners, barely heard it any more – it was like aural wallpaper. But, suddenly, Hunter’s hand was on his arm. ‘Mind the Gap,’ she said urgently, to Richard. ‘Stand back over there. By the wall.’ ‘What?’ said Richard. ‘I said,’ said Hunter, ‘mind the—’ And then it erupted over the side of the platform. It was diaphanous, dreamlike, a ghost-thing, the colour of black smoke, and it welled up like silk under water, and, moving astonishingly fast while still seeming to drift almost in slow motion,

a maneira como o leitor irá considerar. No entanto, em alguns momentos, ele produz sua narrativa próxima de suas personagens ao invés da sua presença mais incisiva.

Dessa forma, o narrador além de trazer as suas próprias percepções para a narrativa, também oferece a perspectiva das personagens. Assim, ele consegue mostrar, por exemplo, como Richard se relaciona com *Neverwhere*, esse universo ao mesmo tempo tão familiar e tão distante. Na cena a seguir, Richard descreve suas percepções sobre Old Bailey, outro morador de *London Below*:

Ele viu as penas primeiro. Ele não tinha certeza se era um casaco, uma capa ou algum tipo estranho de cobertura que não tinha nome, mas fosse o tipo de vestimenta externa que fosse, ela estava coberta inteiramente por uma espessa camada de penas. Um rosto gentil e enrugado, com costeletas grisalhas, espiava do topo das penas. O corpo abaixo do rosto não era coberto por penas, mas era enrolado por cordas. Richard percebeu que a figura o fez lembrar de uma montagem de Robinson Crusóe a que assistira quando criança: Crusóe seria daquele jeito se tivesse ficado preso em um telhado ao invés de em uma ilha deserta (GAIMAN, 2015, p. 58, tradução nossa).⁴⁴

Nesse trecho, o narrador parece filtrar, através da sua voz, as impressões de Richard sobre a personagem. Além de iniciar a narração afirmando que o mais impressionante para Richard foram as penas, o narrador também reforça a percepção da personagem por meio das memórias da infância, ao comparar a figura atual com uma peça de teatro de Robinson Crusóe vista quando Richard era criança. Dessa forma, apesar de Richard estar na vida adulta, a narrativa resgata o encantamento que é despertado pelo olhar infantil ao desvelar o mundo. Sendo assim, apesar da figura de Old Bailey causar estranhamento a Richard, ela não é uma figura que o assusta.

Pelo protagonismo de Richard, muitos lugares e personagens são descritos através de seu ponto de vista. Neste próximo trecho, vemos outra descrição de Richard sobre uma personagem que não é tão amigável quanto a realizada sobre Bailey:

Havia um zumbido de vozes atrás dele, e alguém puxou Richard para o chão. Ele olhou pra cima, um homem enorme, tatuado grosseiramente e vestido com roupas de látex e couro, que pareciam ter sido arrancadas de dentro de um carro, o encarava com desdém. Atrás do grandalhão havia dezenas de pessoas,

⁴⁴ He saw the feathers, first. He wasn't sure if it was a coat, or a cape, or some kind of strange covering that had no name, but whatever kind of outer garment it was, it was covered thickly and entirely in feathers. A face, kind and creased, with grey muttonchop whiskers, peered out from the top of the feathers. The body beneath the face, where it was not covered with feathers, was wound round and about with ropes. Richard found himself remembering a theatrical performance of Robinson Crusoe he had been taken to, as a child; this was what Robinson Crusoe might have looked like, if he had been shipwrecked on a rooftop instead of a desert island.

homens e mulheres: pareciam a caminho de uma festa a fantasia de baixíssimo orçamento (GAIMAN, 2015, p. 112, tradução nossa).⁴⁵

Podemos perceber que nesse caso, o que primeiramente chama atenção de Richard é a altura e as tatuagens *grosseiras* da personagem. Ele, é claro, ainda não está acostumado com a hostilidade de *London Below* e é jogado ao chão por Varney por atrapalhar a passagem para a entrada do Mercado Flutuante. Dessa forma, o caráter suspeito da personagem é evidenciado na afirmação de que suas roupas são improvisadas, feitas de materiais como couro e látex, e que no contexto londrino são geralmente associadas a tribos urbanas do *underground*. Além disso, ele também descreve a vestimenta do grupo de pessoas que chegam com Varney como fantasias de baixíssima qualidade, revelando também o caráter pobre e marginal do ambiente. Apesar do caráter periférico de *London Below*, Richard também mostra a sua pluralidade cultural, a riqueza dos costumes e hábitos tão diferentes do que está habituado. Isso pode ser observado no trecho em que, a partir das percepções de Richard, somos apresentados ao Mercado Flutuante:

Richard ficou lá parado, sozinho no meio da multidão, assimilando aquilo tudo. Era pura loucura. Disso não havia a menor dúvida. Era barulhento, agressivo, insano e, em vários sentidos, maravilhoso. Gente discutindo, pechinchando, gritando, cantando. Os vendedores anunciavam e enalteciam seus produtos, declamando em altos brados a superioridade das suas mercadorias. Havia música — de diversos tipos, produzidas de diversas maneiras em diversos instrumentos; a maioria improvisada, aperfeiçoada e improvável. Richard sentia cheiro de comida. Todos os tipos de comida: o aroma de curry e temperos era predominante, e, por baixo, o cheiro de carnes e cogumelos grelhados. Havia barracas instaladas por toda a loja, perto e até mesmo em cima de balcões que durante o dia vendiam perfumes, relógios, joias e cachecóis de seda. Todos compravam. Todos vendiam. Richard escutava os gritos do Mercado enquanto vagava pela multidão (GAIMAN, 2015, p. 122, tradução nossa).⁴⁶

⁴⁵ There was a buzz of voices from behind him, and someone pushed Richard to the ground. He looked up: a huge man, crudely tattooed, dressed in improvised rubber and leather clothes that looked like they had been cut out of the inside of cars, stared back down at him, dispassionately. Behind the huge man were a dozen others, male and female: people who looked like they were on their way to a particularly low-rent costume party.

⁴⁶ Richard stood there, alone in the throng, drinking it in. It was pure madness. Of that there was no doubt at all. It was loud, and brash, and insane, and it was, in many ways, quite wonderful. People argued, haggled, shouted, sang. They hawked and touted their wares, and loudly declaimed the superiority of their merchandise. Music was playing – a dozen different kinds of music, being played a dozen different ways on a score of different instruments, most of them improvised, improved, improbable. Richard could smell food. All kinds of food: the smells of curries and spices seemed to predominate, with, beneath them, the smells of grilling meats and mushrooms. Stalls had been set up all through the shop, next to, or even on, counters that, during the day, had sold perfume, or watches, or amber, or silk scarves. Everybody was buying. Everybody was selling. Richard listened to the market cries as he began to wander through the crowds.

Nesse trecho, o narrador descreve o mercado pelos sons, cheiros e estímulos visuais que Richard recebe ao observar aquele espaço. Apesar do modo agressivo e insano, o narrador também pontua que em vários sentidos era um lugar maravilhoso. Com base nessas descrições, percebemos que os artifícios retóricos, discutidos durante nossa análise, podem fazer com que o leitor simpatize com a história e suas personagens, visto que em *Neverwhere*, o narrador também narra os eventos por meio desse filtro de sensações e emoções das personagens. É claro que, apesar dessa proximidade, é o narrador quem seleciona e nos conta o que elas estão sentindo, realizando nesse processo uma possível confiabilidade involuntária do leitor ao relato.

Com base em nossas análises e nas percepções da voz narrativa do romance, podemos definir uma possível base sobre a qual a adaptação de quadrinhos foi construída. O narrador apresentado em *Neverwhere* é o onisciente em terceira pessoa que demonstra essa onisciência ao descrever os fatos da narrativa utilizando diferentes perspectivas, ao relatar eventos ocorridos em passados distantes, ao produzir digressões para evidenciar o que acreditava ser relevante na construção da narrativa e ao imprimir seu juízo, direcionando o leitor para determinadas conclusões com o propósito de o guiar durante o romance. Apesar disso, ele não realiza intromissões diretas aos seus leitores, como os narradores de muitos romances realistas fizeram. A partir desse estudo sobre a voz narrativa, no próximo capítulo, verificaremos como, na versão em quadrinhos, os percursos para a voz narrativa foram escolhidos pelos adaptadores e quais os efeitos dessas escolhas para a narrativa.

5. A VOZ NARRATIVA NOS QUADRINHOS

Em nossa cultura contemporânea, as produções em diferentes mídias são cada vez mais comuns. A partir de um único enredo são criados jogos, trilhas sonoras, aplicativos para *smartphone*, filmes, desenhos animados entre outras propostas. Esse movimento acontece, de acordo com Pellegrini, por nossa sociedade ser “sobretudo visual” (PELLEGRINI, 2008, p.15). Para a autora, essas narrativas visuais “são técnicas de comunicação e de transmissão de cultura cuja força retórica reside sobretudo na imagem e secundariamente no texto escrito, [...] tal o impacto de significação dos recursos imagéticos” (ibid). Diante dessas novas possibilidades de engajamento humano com a arte e diferentes mídias é pertinente um estudo que vise pensar em como a produção para os quadrinhos ressignifica e reconstrói a proposta literária criada preliminarmente por Gaiman.

O estudo sobre a narração e o papel do narrador nos quadrinhos é derivado de uma longa discussão das teorias narratológicas desde os primórdios da produção de narrativas. Groensteen, em seu texto *Comics and Narration*, afirma que: “A dificuldade de elaborar uma narratologia para a arte dos quadrinhos é proveniente de sua natureza polissemiótica. Os quadrinhos combinam texto e imagem em proporções variáveis. É essencial começar com o pressuposto que ambos são importantes no processo narrativo” (GROENSTEEN, 2013, p.82-83, tradução nossa)⁴⁷. Logo, para atingir nosso objetivo, é preciso entender como a voz narrativa está presente nos quadrinhos, visto que a narração se constrói por imagem e texto nesse gênero que comumente concilia esses dois registros de linguagem.

O autor também postula sobre a interação e a ilusão que os quadrinhos podem ou não fornecer em comparação com o cinema. Para ele os quadrinhos:

não criam a impressão de uma história que se desvela na frente dos nossos olhos. Logo, não é possível invocar quaisquer efeitos que desvalidem a presença de um narrador, visto que isso normalmente ocorre como consequência da impressão de “acontecer enquanto assistimos” (GROENSTEEN, 2013, p.82, tradução nossa).⁴⁸

⁴⁷ The difficulty of elaborating a narratology for comic art arises out of its polysemiotic nature. It combines text and image in varying proportions. It is essential to start with the assumption that both play a full part in the narrative process

⁴⁸ does not create the impression of a story unfolding before our eyes. It is not therefore possible to invoke any effect of erasure of the narrator, which is normally the consequence of this “happening as we watch” impression

Esse modo diferente de apresentar a história é resultado de especificidades dos quadrinhos entre as quais a que mais se destaca é a organização dos quadros, que marca o modo como o tempo é apresentado nessa mídia. Enquanto no cinema temos uma temporalidade marcada pelo ritmo imposto ao receptor pela troca e montagem dos fotogramas, nos quadrinhos os quadros coexistem sem extinguir o quadro anterior. Essa disposição constrói uma totalidade de imagens que nos é acessível o tempo todo. Para Groensteen, como o cinema controla o tempo e assim consegue construir uma ilusão de desvelar a história diante dos olhos de seu leitor, a narrativa é construída em um presente contínuo. Já nas histórias em quadrinhos, o autor afirma que “elas deveriam ser vistas por sua própria natureza como sendo no passado, devido à exibição panóptica das imagens” (GROENSTEEN, 2013, p.86, tradução nossa)⁴⁹.

Essas caráter panóptico evidenciado por Groensteen permite a possibilidade de uma leitura múltipla ao seu leitor, visto que vários sentidos de interpretação são possíveis. Logo, esse modo de narrar por meio de imagens sequenciadas não será necessariamente percebido da mesma forma, pois ele altera a maneira como o próprio leitor se relaciona com o texto. Groensteen também afirma que:

No entanto, mesmo se admitirmos que a narrativa dos quadrinhos está inerentemente no passado, isso não significa que o leitor necessariamente a perceba dessa maneira. Isso ocorre porque, embora as imagens gráficas não possuam o apego dêitico ao presente que parece inerente às imagens do filme - a imagem, qualquer imagem, no momento em que a olhamos, coloca diante de nossos olhos uma cena no aqui e agora. Para que, mesmo que não estejamos completamente no período atual das personagens e dos locais representados, eles pelo menos estejam nos oferecendo a sua presença (GROENSTEEN, 2013, p.87, tradução nossa).⁵⁰

Essa leitura múltipla evidencia como o estudo de quadrinhos é profícuo, e apesar do diálogo que essa arte estabelece com a literatura e o cinema ser próximo, é sempre necessário pensar nas especificidades pertencentes apenas a esse modo de produção artística. Em vista dessas particularidades na produção de quadrinhos, parece relevante

⁴⁹ In reality, any comic should be seen by its very nature as being in the past, on account of the panoptic display of the images.

⁵⁰ Nonetheless, even if we admit that the comics narrative is inherently in the past, that does not mean the reader necessarily perceives it that way. This is because, even if graphic images do not have the deictic attachment to the present that seems inherent to film images—the image, any image, at the moment we are looking at it, places before our eyes a scene set in the here and now. So that, even if we are not completely in the present time frame of the characters and the locations depicted, at least they are offering us their presence

evidenciar certas informações sobre a produção da adaptação *Neverwhere* nessa mídia. Ela foi inicialmente produzida em nove fascículos distintos lançados mensalmente pela *DC Comics* no ano de 2005. Dois anos depois, em 2007, a *DC Comics* relança *Neverwhere* em formato *graphic novel*, em capa dura reunindo todos os fascículos publicados anteriormente, totalizando 224 páginas. Como mencionado em nossa introdução, Mike Carey como roteirista da adaptação e Glenn Fabry como desenhista são os principais responsáveis pela proposta e as escolhas nessa nova versão do clássico de Neil Gaiman, além da participação essencial dos coloristas, letristas e editores da *graphic novel*.

Ao perceber o processo de produção e adaptação para os quadrinhos, geralmente os autores precisam considerar três aspectos para a construção de sua proposta que evidenciam pontos estruturais para esse tipo de narrativa, são eles: a conformação, a decupagem e a mostração. Consideramos importante apresentar nos próximos parágrafos como esses três pontos podem ser observados em nosso objeto de estudo e como refletem sobre o processo de produção da obra.

Sobre a conformação, ela é um ponto de destaque principalmente se pensarmos nos processos de adaptação. Esse aspecto denota o formato, muitas vezes impostos, que os adaptadores precisam enfrentar diante do mercado de quadrinhos. Em *Neil Gaiman's Neverwhere*, percebemos que ela está no formato padrão do mercado editorial norte americano, com páginas em tamanho 17x 26 cm e edições que possuem entre 22 a 24 páginas. É por essas *limitações* que Carey e Fabry precisaram inicialmente pensar na quadriculação da sua proposta, termo que Groensteen define como: “dividir o espaço no qual se planeja investir em um certo número de unidades ou de compartimentos. Sempre destinada a permanecer em consideração, ela opera uma compartimentação inicial, provisória, da matéria narrativa” (GROENSTEEN, 2015, p.152). Ou seja, é o primeiro momento em que o adaptador irá idealizar o seu projeto final. No caso de *Neil Gaiman's Neverwhere*, trata-se de como um texto narrativo produzido em linguagem literária será transposto para a linguagem dos quadrinhos diante do espaço permitido pelos padrões editoriais.

Outro fator de conformidade perceptível é o do próprio método utilizado para a produção desse quadrinho, dado que ele se submete à típica produção em série dos quadrinhos americanos. Desse modo, além da participação de Carey como roteirista e Fabry como desenhista, a adaptação também foi produzida por Tanya Horie e Richard Horie como coloristas, Todd Klein como letrista, Jonathan Vankin, Mariah Huehner e

Mark Dayle como editores e o próprio Gaiman é creditado como consultor da adaptação. Todas essas diferentes vozes influenciam e interferem no processo de adaptação e no seu produto final tendo em vista o meio de produção utilizado.

Em sequência à quadriculação temos a decupagem, que de acordo com Groensteen é “recortar uma ação a ser representada, um discurso a se elaborar” (GROENSTEEN, 2015, p. 67) e tem como função “articular os materiais icônicos e linguísticos” (GROENSTEEN, 2015, p. 33). É nesse processo que Carey se deparou com o desafio de transformar vinte capítulos produzidos em discurso literário para nove capítulos no formato de histórias em quadrinhos. Para atingir os seus objetivos, o autor precisa refletir sobre as diferentes adequações necessárias, tais como: as possibilidades dos desenhos ressignificarem a produção literária anterior, a adequação do registro linguístico pretendido a ser utilizado na adaptação e os estilos adotados para conceber os quadros.

A primeira escolha de Carey obviamente foi a de limitar a história para o espaço disponível e, nesse sentido, o caráter imagético dos quadros contribui para ressignificar aspectos do texto anterior sem ter que recorrer ao uso da linguagem verbal. Diante da limitação imposta na quantidade de páginas nas produções em quadrinhos, Carey também consegue economizar espaço ao transferir o papel de narração em terceira pessoa para primeira pessoa, já que essa transferência cria novas possibilidades para organizar a narrativa.

Para exemplificar esse processo de decupagem, notamos já no início da adaptação que Carrey opta por retirar o prólogo – momento esse em que somos apresentados a Richard pela primeira vez no romance – e inicia o seu enredo de modo similar ao apresentado no primeiro capítulo do texto literário, com a fuga de Door pelos túneis de *London Below*. Ao finalizar essa cena, ele apresenta Richard de modo breve, omitindo trechos do romance em que o narrador apresenta a descrição de Londres e os três anos em que Richard viveu na capital Inglesa. No entanto, ele retoma uma cena desse período de três anos no início de seu terceiro capítulo, quando Richard encontra Jessica pela primeira vez. Dessa forma, ele reconstrói os eventos propostos pelo romance sem buscar por uma suposta fidelidade e a partir de uma nova organização que prioriza o dinamismo presente na linguagem dos quadrinhos.

Pensando no aspecto dinâmico na leitura, a fragmentação presente no romance é ressignificada na adaptação pelo ato de virar a página do leitor, técnica utilizada comumente nos quadrinhos para evidenciar uma passagem de tempo ou mudança de foco

na narrativa. Essa técnica é utilizada durante toda a adaptação, visto que os núcleos narrativos tendem a terminar nas viradas de página ao utilizar a folha dupla ou fragmentar a própria página dupla. Os atos narrativos reconstruídos por Carey também foram reorganizados por sua nova divisão em nove capítulos. Para exemplificar, o capítulo um dos quadrinhos se estende até os eventos da metade do capítulo dois do romance. Desse modo, o autor não se preocupa em reproduzir uma equivalência entre os capítulos da sua adaptação e o texto literário, mas os reconstrói livremente. Além da reconstrução do enredo, a decupagem também pode ser entendida como o processo que envolve a construção de cada prancha⁵¹ da história, porém esse aspecto será discutido posteriormente nas análises mais específicas sobre a voz narrativa.

O último aspecto importante para se considerar ao pensar em produções quadrinísticas é a mostração, termo derivado dos estudos de Phillipe Marion, publicado no livro *Traces en cases: Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*. Esse aspecto busca perceber o caráter icônico presente em uma obra, ou seja, de que maneira o desenhista constrói as personagens, os cenários e os figurinos. Aliado a esse aspecto, Marion também menciona outro termo chamado de grafiação. É por ele que o autor define os aspectos mais plásticos da produção quadrinística, como a cor, o traço e a tipografia utilizada.

Sobre a mostração, alguns aspectos já foram destacados em nossa discussão sobre o caráter palimpséstico de *Neverwhere*, mas vamos agora apresentar com mais detalhes as representações presentes na obra. Em primeiro lugar, decidimos discutir pontos polêmicos que se destacam negativamente entre a comunidade de leitores de ambas as obras. As representações das personagens são objeto de discussão, visto que recaem em estereótipos prejudiciais para a nossa sociedade. A primeira que se destaca é a representação escolhida para o Marquês de Carabás.

⁵¹ Prancha de acordo com Groensteen é utilizada “para designar o conjunto de quadros “cheios” agrupados numa página” (GROENSTEEN, 2015, p. 41). Ela também serve para diferenciar páginas que são de quadrinhos e que não são de quadrinhos numa publicação.

Figura 14 – Representação do Marquês nos quadrinhos



⁵²Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

Para contrastar com essa representação dos quadrinhos, Gaiman, no romance, descreve a personagem da seguinte maneira:

Ele vestia um casaco preto enorme e requintado – casaco esse que não era bem uma sobrecasaca e não era exatamente uma gabardina –, botas altas também pretas e utilizava roupas desgastadas por debaixo de seu casaco. Os seus olhos reluziam em branco no rosto extremamente escuro. E, ele arreganhou seus dentes brancos, momentaneamente, como se achasse graça de uma piada que só ele entendia (GAIMAN, 2015, p. 52).⁵³

Desse modo, percebemos que apesar da descrição no texto literário ressaltar elementos que também são ressaltados nos quadrinhos, ela não remete necessariamente aos estereótipos que recaíram na concepção imagética produzida para o novo formato. De maneira infeliz, Fabry reproduz um estereótipo próximo à personagem *Golliwog* ou a outras encontradas em quadrinhos e animações, principalmente originárias da década de 60, que satirizam a figura do negro em condição de escravo e que não deveriam ser reproduzidas quase cinquenta anos depois. Outro aspecto visual que precisa ser mencionado é a hipersexualização das personagens, principalmente as femininas.

⁵² Igual a mim. Impossível de anatomizar ou falsificar.

⁵³ He wore a huge dandyish black coat that was not quite a frock coat nor exactly a trenchcoat, and high black boots, and, beneath his coat, raggedy clothes. His eyes burned white in an extremely dark face. And he grinned white teeth, momentarily, as if at a private joke of his own,

Figura 15 – Colagem da representação feminina nos quadrinhos



Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

Nas imagens acima é perceptível como partes específicas dos corpos femininos são evidenciados pelo figurino curto escolhido para representá-las, e que de maneira geral as retratam como objeto de prazer consoantes a uma possível vulnerabilidade. Elas geralmente são representadas com corpos esguios, pernas e seios desproporcionais ao restante do tamanho de seu corpo. A representação feminina nos quadrinhos sempre foi tema para discussões, visto que inicialmente eles eram pensados para um público-alvo masculino. Desse modo, as representações femininas comumente eram apresentadas por meio de papéis coadjuvantes ou eram a origem do problema enfrentado. No decorrer da história das histórias em quadrinhos, com as novas produções *underground*, o feminino foi ressignificado e era apresentado a partir de uma suposta liberdade sexual. No entanto, essa representação não era livre de resquícios machistas, os quais são perceptíveis em *Neil Gaiman's Neverwhere*.

No romance, as representações escolhidas para as personagens intensificam o caráter marginal e de situação de risco que elas enfrentam. Door é retratada da seguinte maneira quando Richard a encontra deitada na calçada: “A pessoa estava com o rosto para baixo e coberta de roupas largas e volumosas” (GAIMAN, 2015, p. 27)⁵⁴, mais tarde em sua casa, Richard menciona que ela:

Usava camadas de tecidos aleatórios jogados uns sobre os outros: roupas esquisitas, veludos sujos, rendas enlameadas, rasgos e frestas que revelavam

⁵⁴ The person was face down, and enveloped in bulky clothes

outras camadas e estilos. Parecia que tinha invadido a seção de história da moda do Victoria and Albert Museum durante a madrugada e saído de lá levando todas as peças no corpo. Seu cabelo curto estava imundo, mas, olhando bem, parecia ser ruivo-escuro por baixo da sujeira (GAIMAN, 2015, p. 34-35).⁵⁵

Como percebemos, o romance a retrata utilizando roupas largas, de vários estilos, como se ela tivesse roubado as diferentes peças durante a sua vida e as carregava por todo o seu corpo. Já a representação de Anaesthesia é marcada pela fome que a personagem sente:

A garota sem-teto não disse nada. Ela parecia estar mal: pálida, pequena e sob sujeira e sangue seco em um tom marrom. A garota magra devorava uma das bananas que encontrara na bolsa de Richard. Era, considerou ele, uma demonstração da forma menos erótica possível de se comer uma banana. — Isso era para ser meu café da manhã, sabia? — comentou ele. A garota ergueu um olhar cheio de culpa. — Meu nome é Richard. E o seu? A garota, que já tinha engolido quase todas as frutas da bolsa, terminou a banana. Ela hesitou; em seguida, esboçou um sorriso e disse um nome que soava muito como “Anaesthesia”. — Eu estava com fome — explicou. (GAIMAN, 2015, p. 88).⁵⁶

O caráter vulnerável dos habitantes de *London Below* é ressaltado tanto na representação do corpo magro de Anaesthesia, quanto na sua atitude diante do alimento fresco. Porém, esse caráter não é exclusivo das personagens femininas, mas se estende a todos aqueles que moram em *London Below*. A representação feminina dos quadrinhos também contrasta com a escolhida para a masculina, que não é livre de hipersexualização, no entanto ela denota especialmente força e supremacia em relação a outras personagens, característica típica das caracterizações de heróis nos quadrinhos. Para exemplificar, utilizamos em sequência as representações de Ross e Richard:

⁵⁵ The homeless girl didn't say anything. She looked bad: pale, beneath the grime and brown-dried blood, and small. She was dressed in a variety of clothes thrown over each other: odd clothes, dirty velvets, muddy lace, rips and holes through which other layers and styles could be seen. She looked, Richard thought, as if she'd done a midnight raid on the History of Fashion section of the Victoria and Albert Museum, and was still wearing everything she'd taken. Her short hair was filthy, but looked like it might have been a dark reddish colour under the dirt.

⁵⁶ The thin girl was gulping down one of Richard's bananas in what was, Richard reflected, the least erotic display of banana-eating he had ever seen. 'You know, that was going to be my breakfast,' said Richard. She looked up at him guiltily. 'My name's Richard. What's yours?' The girl, who, he realized, had already managed to eat most of the fruit that Richard had brought with him, swallowed the last of the banana, and hesitated. Then she half-smiled, and said something that sounded a lot like Anaesthesia. 'I was hungry,' she said.

Figura 16 – Representação masculina e feminina



⁵⁷Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

No quadro acima percebemos que Door está amedrontada por suas expressões faciais e seus seios são ressaltados novamente, além de ocupar um espaço menor no quadro. Ao contrário, Ross – primeira personagem masculina apresentada nos quadros – ocupa quase dois terços do quadro e utiliza apenas um colete que resalta os seus músculos. A sua “masculinidade” também está marcada pela posição de centralidade que a braguilha da personagem ocupa em conjunto com a faca que segura, objeto esse comumente relacionado ao falo.

Em um primeiro momento, a representação de Richard contrasta com a de Ross, exibindo seu caráter magro e não atlético, representação típica da personagem. No primeiro capítulo, Richard é representado da seguinte forma:

⁵⁷ Ela estava correndo de uma memória.../ Te peguei, minha coelhinha! / ...mas um homem a encontrou.

Figura 17 – Representação de Richard e Jessica



⁵⁸Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

O corpo magro, com roupas que parecem ligeiramente largas, e a cabeça inclinada para frente com os ombros baixos não reforçam o estereótipo de “masculinidade” utilizado anteriormente. Além disso, é curiosa a escolha para a representação de Jessica, a qual se distancia das representações das outras personagens, dado que ela representa o lado entediante da vida de Richard.

A representação de Richard, no entanto, se modifica ao decorrer da narrativa quando a personagem é representada nua, como verificamos no próximo quadro:

Figura 18 – A nudez em *Neverwhere*

⁵⁹Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

Ao invés de uma representação magra, como atestado anteriormente, os seus ombros caídos e a cabeça ligeiramente para frente permanecem, porém o seu rosto parece

⁵⁸ Richard, por que você nunca consegue fazer apenas o que te dizem? / Jess, Eu realmente sinto...

⁵⁹ Vamos tentar te encaixar mais tarde ainda nessa semana/ E aí você verá o que eu quis dizer.

estar ligeiramente desproporcional em relação ao restante do corpo, dos músculos, especialmente se considerarmos os músculos ao redor do seu pescoço, do seu braço e de seu abdômen, que adquirem uma proporção mais exagerada do que a representação anterior da personagem. Esse exagero retoma a representação estereotipada do masculino nos quadrinhos principalmente nas produções de super-heróis. O nu de Richard também pode apresentar certa eroticidade, diante da caneca estrategicamente colocada na mesa para ocultar os seus órgãos genitais. A partir dessas considerações é possível afirmar que as escolhas para a figuração das personagens para a adaptação parecem revisitar aspectos pertencentes à tradição da obra, como referências ao estilo *steampunk* e *underground*, porém adicionam aspectos que dialogam com a tradição dos quadrinhos, mesmo não sendo necessariamente as melhores escolhas diante de representações sociais estereotipadas

Ainda sobre a mostração, outro aspecto que sobressai desse processo, é a produção do layout, nos termos de Groensteen, o layout certifica “a integração das partes componentes de uma história em quadrinhos” (GROENSTEEN, 2015, p. 98) e também é aquele que: “tem com maior particularidade a função de reger os parâmetros espaçotópicos” (GROENSTEEN, 2015, p. 98). Ou seja, todos os elementos relacionados ao espaço são questões discutidas na configuração do layout de uma prancha, tais como: a proporção entre as tiras, o fechamento do hiper-requadro, a rede de balões e a consistência do espaço interno. Dentro do limite da prancha, o quadrinista e o desenhista podem produzir um trabalho versátil, tendo em vista as possibilidades do uso de diferentes técnicas, como os diferentes modelos de quadro, as possibilidades de criação do vazio entre os quadros, e a organização da quantidade de quadros por página e as suas dimensões.

No caso de *Neil Gaiman's Neverwhere*, a proposta não se restringe a um único padrão do layout da prancha. De maneira diversificada, em um movimento quase experimental, os autores propõem diferentes abordagens que resultam em efeitos diferentes durante a leitura do texto, porém com algumas recorrências. De modo geral, as pranchas tendem a variar entre quatro a sete quadros por página, sendo o número cinco o mais presente. Porém, essa recorrência não impede a narrativa de produzir quadros em uma única prancha ou utilizar a página dupla livremente,

Para exemplificar, escolhemos mostrar as quatro primeiras pranchas da narrativa, que demonstram a pluralidade das técnicas utilizadas pelo desenhista.

Figura 19 – A primeira prancha



Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

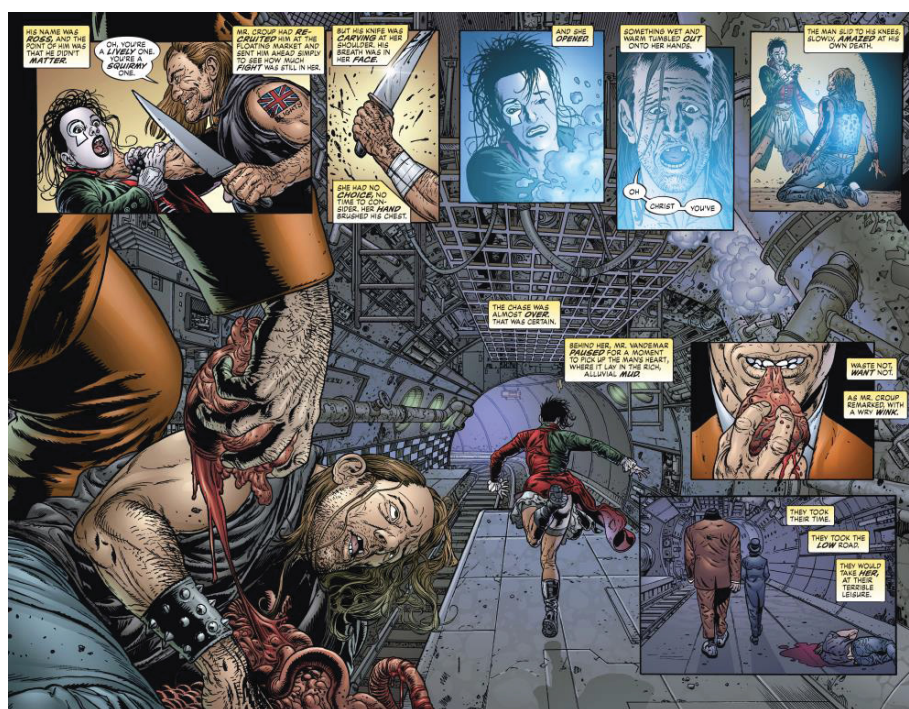
A primeira prancha é composta de cinco quadros, o primeiro e o segundo são separados na parte superior e inferior dos quadros pelo vazio intericônico⁶⁰ e compartilham das mesmas dimensões de largura e comprimento. Em seguida, o terceiro e o quarto são menores, já que se dividem na mesma dimensão de comprimento dos quadros anteriores. Eles também são divididos pelo vazio intericônico tanto na parte

⁶⁰ Segundo Groenstee “O vazio intericônico marca, sobretudo, a solidariedade semântica dos quadros contíguos, ambas trabalhadas conforme os códigos do desenho narrativo e sequencial” (GROENSTEEN, 2015, p. 122).

superior quanto em uma de suas laterais e estão incrustados⁶¹ no quinto quadro. O último quadro ocupa a maior largura entre todos da prancha, justamente por ser um momento de clímax da cena que representa e o momento de tensão por sua posição anterior à virada da página. Os quadros são produzidos em formatos retangulares, e de acordo com Groensteen, esse formato é característico da produção de quadrinhos, visto que eles apresentam uma organização geométrica que proporciona facilmente a construção sequencial e remetem à pintura de cavalete e à fotografia.

Nem todos esses aspectos levantados na primeira prancha estão presentes na segunda prancha. Ao virar a página o leitor tem acesso imediato à resolução da luta entre Door e Ross, como vemos a seguir:

Figura 20 – A segunda e terceira prancha



Fonte: Neil Gaiman's Neverwhere, 2007

As pranchas acima apresentam oito quadros sendo que um deles ocupa todo o espaço das duas páginas – quadro esse definido por Groensteen como englobante, aquele que assume toda uma paisagem – e outros sete quadros incrustados no anterior. No entanto, a posição da narratologia desses quadros é diferente, pois o quadro englobante ocupa a sexta posição na ordem de leitura dos eventos. Desse modo, o desenhista realiza

⁶¹ Termo que Groensteen define como quando “um requadro [...] acolhe um ou outro(s) quadro(s) dentro de si” (GROENSTEEN, 2015, p. 93).

uma tentativa de atrair a atenção do leitor para o momento em que o sr. Croup arranca o coração do cadáver de Ross, com o possível intuito de ressaltar o caráter vil dessa personagem. Os cinco primeiros quadros no topo possuem as mesmas dimensões e essa recorrência promove facilidade na leitura diante da sequencialidade dos fatos. Ao separar os dois últimos quadros para a lateral na direita, sabemos que existe uma lacuna mesmo sem a presença do vazio intericônico branco característico das produções quadrinísticas. Ao virar a página, a narrativa retorna ao seu formato convencional e apresenta Richard, como percebemos abaixo:

Figura 21 – A quarta prancha



Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

Nessa prancha, o vazio intericônico e a quantidade de quadros é similar ao utilizado na primeira prancha. O primeiro quadro se destaca dos demais por suas dimensões e a retirada do vazio intericônico de suas laterais. Essa escolha ressalta o plano geral escolhido para retratar a paisagem de Londres, nesse caso, a *St Paul's Cathedral* e

localiza iconicamente o possível leitor, visto que o lugar onde está Richard é apenas confirmado por registro verbal a partir das personagens no final do primeiro capítulo. Assim como na segunda e na terceira prancha, os quadros se tornam menores quando a narrativa acelera seu ritmo. A partir dessas simples considerações das primeiras pranchas já percebemos a variedade de recursos utilizados para a produção da narrativa e como eles contribuem para a construção de sentido e leitura da obra.

Ademais, outro aspecto também relacionado à iconicidade do trabalho do desenhista é a grafiação. Em *Neil Gaiman's Neverwhere* as cores utilizadas para representar os ambientes são mais escuras, com proeminência do cinza e do azul-escuro, que contrastam com o figurino colorido das personagens. A escolha por esses tons mais escuros constrói uma atmosfera obscura que reafirma o caráter sombrio e subterrâneo de *London Below*. Além dessa obscuridade, as cores vermelho e azul também se destacam na adaptação, seja nos objetos, nos figurinos ou nas luzes dos cenários. A escolha do uso recorrente dessas cores pode ser uma possível referência à bandeira da Inglaterra e do logo do metrô de Londres, símbolos que percorrem a obra.

Sobre os balões de fala, eles são produzidos na cor branca com formato elíptico e sua tipografia é simples e em preto. Tanto o formato dos balões quanto as tipografias são comumente utilizadas no universo dos quadrinhos e desse modo *Neil Gaiman's Neverwhere* é produzida sem variações significativas do padrão utilizado nessas produções. Os traços utilizados por Fabry, como percebidos na caracterização das personagens, são dramáticos. O desenhista produz os quadros ao utilizar várias hachuras para o sombreamento, o que evidencia a dramaticidade no rosto das personagens.

Sobre outros aspectos da produção da adaptação, apesar de ser a primeira transposição midiática entre literatura e quadrinhos de Carey, o adaptador demonstra possuir um conhecimento considerável sobre os processos de adaptação entre mídias. Esse conhecimento é percebido pela leitura de sua introdução à *graphic novel*, na qual ele afirma que a “distância enorme que qualquer adaptação precisa tomar do original para criar sua própria jornada [...] já que uma tradução direta de uma mídia para outro é impossível e indesejável” (CAREY e FABRY, 2007, tradução nossa⁶²⁶³). Esse pressuposto de Carey é consoante com os estudos contemporâneos de intermedialidade que compreendem as adaptações como expressões artísticas com características e

⁶² A adaptação para quadrinhos não possui paginação.

⁶³ The enormous extent to which any adaptation splits itself off from its source and becomes its own journey [...] Because straight translation from one medium into another is both impossible and undesirable.

estruturas próprias sem a necessidade de estabelecer uma suposta fidelidade com os seus textos de chegada. A partir desse princípio, Carey tem consciência da liberdade criativa que possui para produzir a sua adaptação para os quadrinhos e considera as especificidades dessa própria mídia para a realização de seu trabalho.

Com base nessa premissa, Carey propõe uma nova escolha para o modo como *Neverwhere* deve ser contada, ao trocar a voz narrativa do texto de partida, como ele também afirma na sua introdução: “Usamos Richard como narrador, enquanto no livro o narrador é onisciente em terceira pessoa. [...] é ele que possui o melhor ponto de vista para nos permitir perceber todas as maravilhas e peculiaridades de *London Below*” (CAREY e FABRY, 2007, tradução nossa⁶⁴). Já no primeiro quadro da *graphic novel* verificamos a presença desse novo narrador:

Figura 22 – Door fugindo pelos túneis de London Below



⁶⁵Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

Nesse quadro, a voz de Richard como narrador é representada em recordatórios em amarelo⁶⁶. Dessa forma, Carey utiliza Richard para descrever eventos ocorridos com Door em que ele observa como narrador. Esse modo de narrar se aproxima do que Friedman considera como “narrador ‘eu’ como testemunha”. Para o autor: “O narrador-testemunha é uma personagem em seu próprio direito dentro da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com as personagens principais, que fala

⁶⁴ We used Richard as narrator, where the novel has an omniscient third-person narration. [...] he's best placed to allow us to see all its wonders and peculiarities.

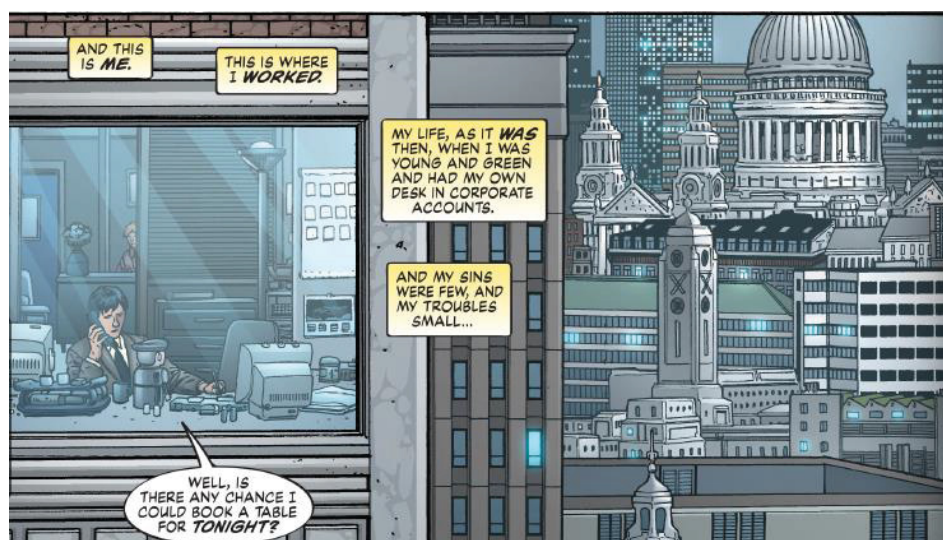
⁶⁵ O quarto dia foi o pior, Door me contou mais tarde/ Ela estava correndo há tanto tempo que nem mesmo sabia onde estava.

⁶⁶ De acordo com os estudos de Groensteen (2015), o recordatório, equivalente ao voice-over, demonstra uma forma de discurso, discurso esse do narrador explícito.

ao leitor na primeira pessoa” (FRIEDMAN, 2002, p. 176). Em um primeiro olhar, parece ser essa a escolha para o modo como a narração será conduzida na adaptação, já que ele inicia a narrativa contando a história de Door e não a sua, como registrado no romance pelo prólogo.

Esse narrador testemunha é comumente limitado a perceber a história apenas por seu ponto de vista, sem ter acesso ao que os outros personagens pensam ou sentem, e utiliza apenas a sua própria percepção e leitura dos fatos. Porém Richard também assume papel de protagonista principalmente quando ele descreve cenas em que participa ativamente da progressão do enredo. Como observamos na figura abaixo:

Figura 23 – Richard em seu escritório



⁶⁷ Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

Como Richard é o narrador e protagonista dessa história, a sua voz é apresentada tanto nos balões de narração quanto nos de fala de personagem. Esse uso reforça o caráter reflexivo da construção de sua própria história, marcados quando ele afirma “esse sou eu/ Minha vida, como ela era antes, quando eu era jovem e imaturo e meus pecados eram poucos” (CAREY e FABRY, 2017, tradução nossa).

Além da narração de Richard, temos a presença do desenho que também exerce função narrativa no texto. Esse uso da imagem e do texto verbal nos quadrinhos se

⁶⁷ E esse sou eu/ Esse era o local onde eu trabalhava/ Minha vida, como ela era antes, quando eu era apenas jovem e imaturo e tinha minha própria mesa numa agência de contabilidade/ E meus pecados eram poucos, e meus problemas pequenos.../ Bem, será que existe a possibilidade de eu conseguir reservar uma mesa para hoje à noite?

aproxima do que Linden afirma sobre o livro ilustrado, para ela: “No livro ilustrado, os diferentes tipos de focos apresentados pelo texto são duplicados, já que entra em jogo uma visão suplementar: a da imagem. A focalização do texto pode convergir ou entrar em contradição com a da imagem” (LINDEN, 2011, p.130). No caso do quadro mostrado anteriormente, a ilustração retrata de forma panorâmica a cidade de Londres e apresenta ter como função construir o *setting* da narrativa, assim como a fala de Richard. Além disso, ela também demonstra Richard trabalhando como de costume, sem estar em uma situação de perigo iminente, o que se aproxima do registro verbal que nesse momento trata do fato de seus problemas serem pequenos.

A possibilidade de diálogo entre imagem e texto verbal cria mais uma camada na esfera de recepção da narrativa e possibilita aos autores brincarem com a confiabilidade do leitor em relação ao narrador, dessa forma ele permite o leitor julgar se confia mais no que lhe é dito ou mostrado. No entanto, esse jogo de contradição aparentemente não ocorre no objeto de estudo escolhido, já que a proposta de *Neil Gaiman's Neverwhere* tende a utilizar o texto verbal e a imagem de forma convergente durante a narrativa.

Apesar disso, essa convergência é peculiar quanto ao foco utilizado para a narração, visto que apesar da narrativa ser realizada pela voz de Richard, os desenhos não são produzidos, em sua maioria, a partir dos olhos da personagem. É possível perceber esse foco na figura a seguir:

Figura 24 – Richard em seu escritório



⁶⁸Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

⁶⁸ “Eu não quero ter nada a ver com isso mais”. Eu disse a ela/ “Eu sei”, ela disse/ “E você não terá, depois de hoje à noite”.

Apesar do registro verbal ser em primeira pessoa, o foco utilizado para o desenho é outro. Sobre esse aspecto, Linden afirma que:

Se o texto tem focalização interna em primeira pessoa, de preferência vemos pelos olhos do personagem que, portanto, não aparece na imagem. Esse procedimento é raro. A focalização interna, por parte da imagem, nesse ou naquele personagem lança mão de diferentes procedimentos. O enquadramento é um elemento decisivo (LINDEN, 2011, p. 131)

Desse modo não é surpreendente perceber que as imagens não acompanham o foco utilizado na narração de forma homogênea, visto que isso não é um processo comum nas produções de narrativas visuais. Sobre o caráter das ilustrações, Groensteen afirma em seu texto que: “o que é necessário dizer sobre a apresentação gráfica é que ela nunca é neutra, visto que qualquer desenho é assinado e marcado por um grau considerável de singularidade” (GROENSTEEN, 2013, p.85, tradução nossa).⁶⁹ Apesar de considerarmos que a perspectiva dos desenhos nunca é neutra, é possível perceber que em *Neil Gaiman's Neverwhere* o desenho se aproxima de alguns postulados sobre o uso da câmera no cinema e como ela opera por modos e focos diferentes. Para Carlos Gerbase, em seu texto *Cinema: primeiro filme*, o autor elenca dois modos que a câmera pode assumir em uma produção cinematográfica ao definir as cenas: um modo objetivo e outro subjetivo.

No modo objetivo, a câmera demonstra o que acontece a sua frente, sem se identificar com nenhuma personagem da narrativa. O autor coloca que, de modo genérico, esse olhar se aproxima da narração em terceira pessoa neutra. Já no modo subjetivo, a câmera assume o lugar de uma das personagens, utilizando o seu ponto de vista. Pelas similaridades entre cinema, *storyboards* e quadrinhos, é possível perceber alguns pontos de contato. Na adaptação de Carey e Fabry os cortes dos quadros são dinâmicos e os modos se alternam entre si. No quadro a seguir percebe-se como a imagem se aproxima do modo objetivo:

⁶⁹ all that needs to be said is that graphic monstration is never neutral, given that any drawing is necessarily signed and marked by a considerable degree of uniqueness

Figura 25 – Richard aponta para Door no chão



⁷⁰ Fonte: Neil Gaiman's Neverwhere, 2007

Nesse quadro, o desenhista decide apresentar a cena em um plano conjunto⁷¹ ao mostrar várias personagens a partir do ângulo de visão superior⁷², de forma que o leitor tenha a perspectiva de um ponto central do alto ao olhar diretamente para baixo. A voz de Richard como narrador não aparece, somos apresentados apenas às personagens dialogando entre si sobre a garota ferida no chão. Ao utilizar essas técnicas, o quadro ressalta a adversidade que as personagens enfrentam no momento, sem a presença da subjetividade de uma personagem específica. Nos próximos quadros notamos que o

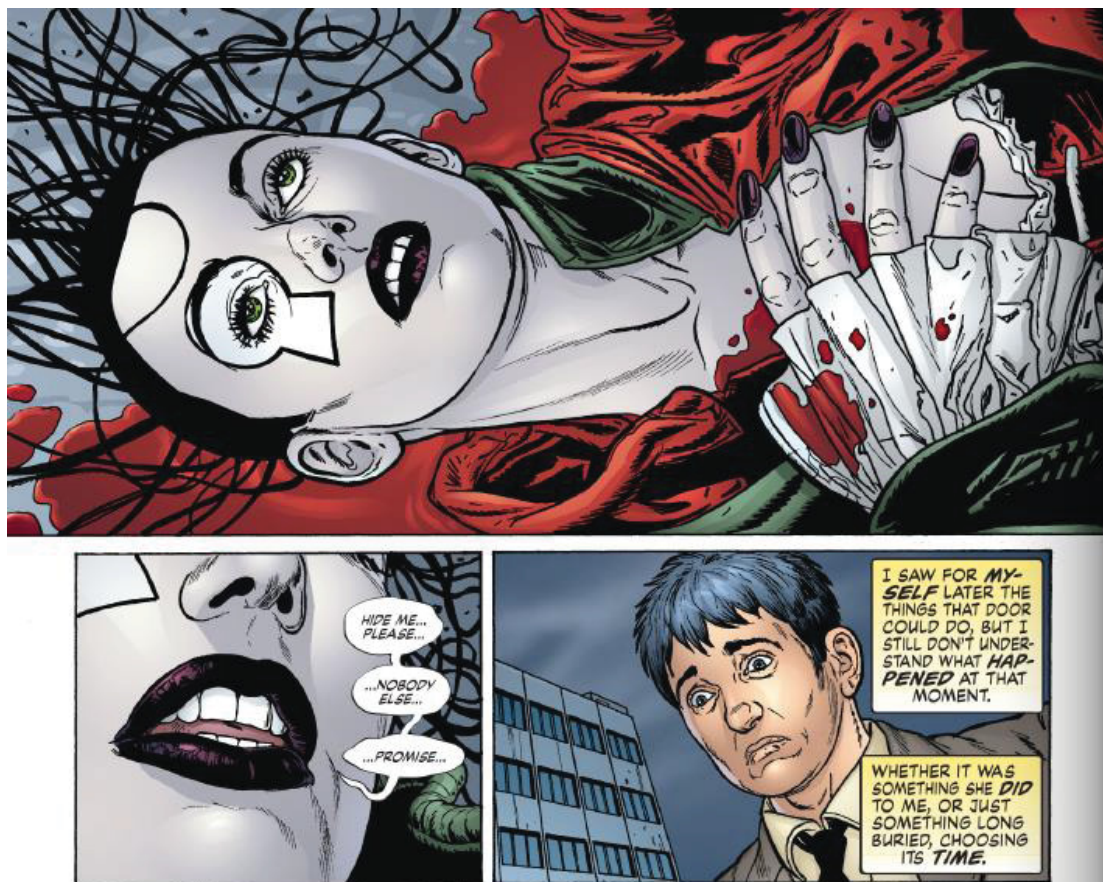
⁷⁰ Richard, Qual é o problema com você? / Essa garota, olhe, ela está jogada no chão. Eu acho que ela está ferida.

⁷¹ De acordo com Waldomiro Vergueiro, em seu artigo “A linguagem dos quadrinhos uma ‘alfabetização necessária’”, o autor define plano conjunto como: “representa apenas a pessoa humana e pouco mais, não permitindo ver muitos detalhes do espaço em volta do(s) personagem(ns)”.

⁷² De acordo com Vergueiro, ângulo de visão superior é: “também chamado de plongé ou picado, nele a ação é enfocada de cima para baixo. Esse ângulo de visão normalmente permite que os personagens sejam diminuídos, quase que encurralados pelo meio ambiente ou pelas adversidades”.

desenhista altera suas escolhas durante a narrativa ao preferir que algumas cenas sejam apresentadas de modo subjetivo:

Figura 26 – Door pede ajuda a Richard



⁷³Fonte: Neil Gaiman's Neverwhere, 2007

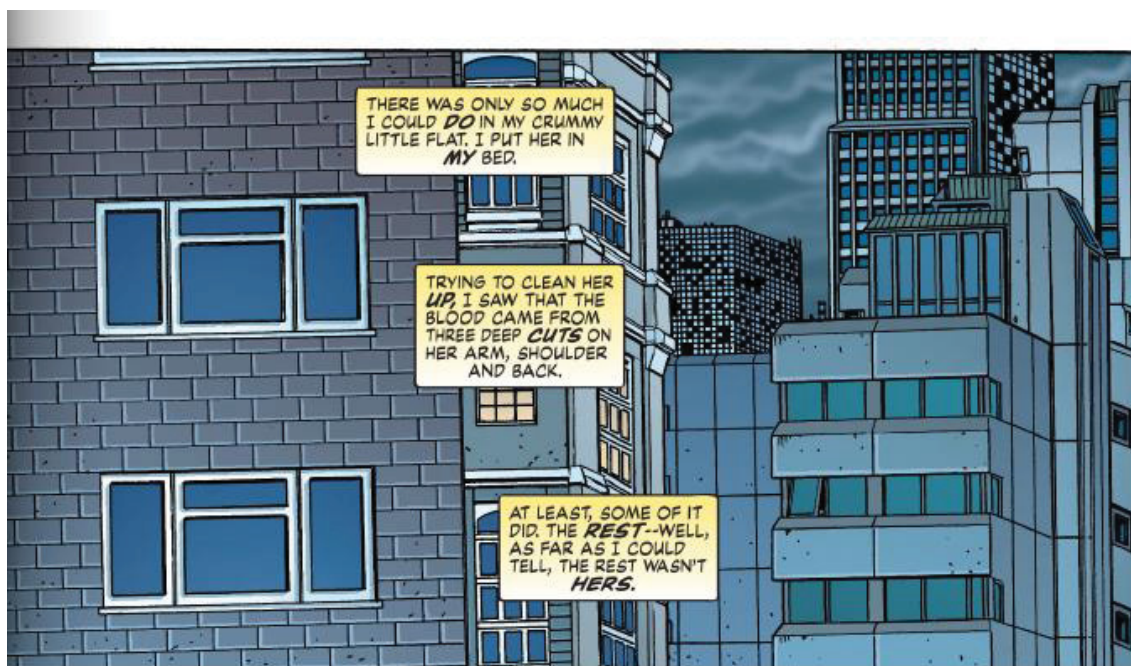
No primeiro quadro, o foco da imagem é subjetivo pois olhamos para a personagem Door em uma perspectiva próxima a visão de Richard, de cima para baixo. As cores utilizadas para construir o quadro intensificam o caráter estático do momento, com o sangue ao redor da personagem em contraste com a sua pele pálida, reforçando o aspecto de vulnerabilidade da personagem. No segundo quadro, o desenhista prefere produzir um quadro em detalhe⁷⁴, mostrando os lábios de Door resmungando um pedido

⁷³ Me esconda, por favor/ Ninguém mais/ Prometa/ Mais tarde eu vi por mim mesmo as coisas que Door era capaz de fazer mas eu ainda não entendo o que aconteceu naquele momento./ Se era algo que ela fez comigo ou se era só alguma coisa enterrada a muito tempo decidindo que a sua hora havia chegado.

⁷⁴ Para Vergueiro (2004), ao utilizar o detalhe, o desenhista: limita o espaço em torno de parte de uma figura humana ou de um objeto em particular. Serve para realçar um elemento da figura que normalmente passaria despercebido ao leitor

de ajuda por meio de balões de fala tremidos. Já no terceiro quadro, o modo se aproxima da perspectiva dos olhos de Door, olhando Richard com uma expressão de angústia de baixo para cima. Além desses aspectos imagéticos, os recordatórios voltam com a função de *voice-over*⁷⁵, apresentando uma reflexão que Richard faz, como narrador, que converge para o seu rosto reflexivo e angustiado. Após essa cena, Richard discute com Jess e leva Door para seu apartamento. Para ganhar tempo na narrativa, o narrador a organiza por meio de um resumo dos eventos utilizando os recordatórios, como vemos no quadro abaixo:

Figura 27 – Resumo de Richard



⁷⁶ Fonte: Neil Gaiman's Neverwhere, 2007

De modo panorâmico, o quadro mostra vários prédios e o céu nublado. No meio do quadro, três recordatórios surgem resumindo como Richard realizou os primeiros cuidados em Door e o que ele observou dos ferimentos que ela possuía. Essa técnica resume fatos que demorariam mais páginas nos quadrinhos se as ações fossem mostradas de maneira literal. A posição que eles assumem no quadro proporciona ao leitor um possível caminho de leitura que evidencia movimento: o mesmo efeito não seria atingido se a escolha fosse um único recordatório no topo do quadro. Até esse momento da

⁷⁵ Voice-over é uma técnica utilizada em produções audiovisuais para adicionar uma narração sobre uma cena, ela é geralmente utilizada em documentários.

⁷⁶ Não havia muito a se fazer no meu pequeno mísero apartamento. Eu a deitei em minha cama/ Tentando limpá-la eu vi que o sangue era proveniente de três cortes profundos em seu braço, ombro e costas/ Pelo menos uma parte do sangue vinha disso, o resto, bem, pelo que eu conseguia dizer, o resto não era dela.

narrativa, a proposta de Carey em produzir uma adaptação a partir da perspectiva de uma personagem parece estar consoante com o material entregue. No entanto, no decorrer da história, características provenientes do narrador onisciente em terceira pessoa começam a influenciar a narração de Richard como discutiremos na seção abaixo.

5.1– INDÍCIOS DE ONISCIÊNCIA

Os indícios de onisciência na narração de Richard percorrem todo o texto e permitem que a sua narração vá além das possibilidades comumente encontradas nos narradores em primeira pessoa. Dessa maneira, organizamos esse capítulo de forma a retomar os pontos analisados na produção literária para ver de que forma o diálogo entre as duas produções se realiza na narração. A primeira categoria escolhida para mostrar os nuances da onisciência de Richard são os momentos em que ele demonstra saber informações relacionadas ao desejo, pensamentos e ao subconsciente das personagens presentes na história.

5.1.1 – Indícios de onisciência marcados por meio das personagens

Assim como apresentado no romance, a narrativa onisciente em terceira pessoa permite apresentar um profundo conhecimento sobre os anseios, as vontades e a complexidade das personagens presentes na obra. E, de certa forma, essas características são transferidas para a voz de Richard durante a sua narração, principalmente nos momentos que a sua voz é marcada nos recordatórios. Na cena abaixo, Richard descreve Door acordando de um pesadelo no meio da noite.

Figura 28 – Door pensativa na casa de Richard



⁷⁷Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

O quadro acima é o último da prancha que inicia o capítulo dois, nos anteriores o pesadelo de Door é retratado acompanhado da narração de Richard⁷⁸. Nesse quinto quadro, os indícios de onisciência são conferidos a Richard quando ele afirma que os quadros anteriores eram representações do pesadelo de Door em conjunto com as reflexões que ela fez ao acordar. A ilustração em primeiro plano⁷⁹ se aproxima da descrição da cena na perspectiva do narrador. Porém, nesse momento, Richard como personagem dormia tranquilamente em seu sofá na sala de estar.

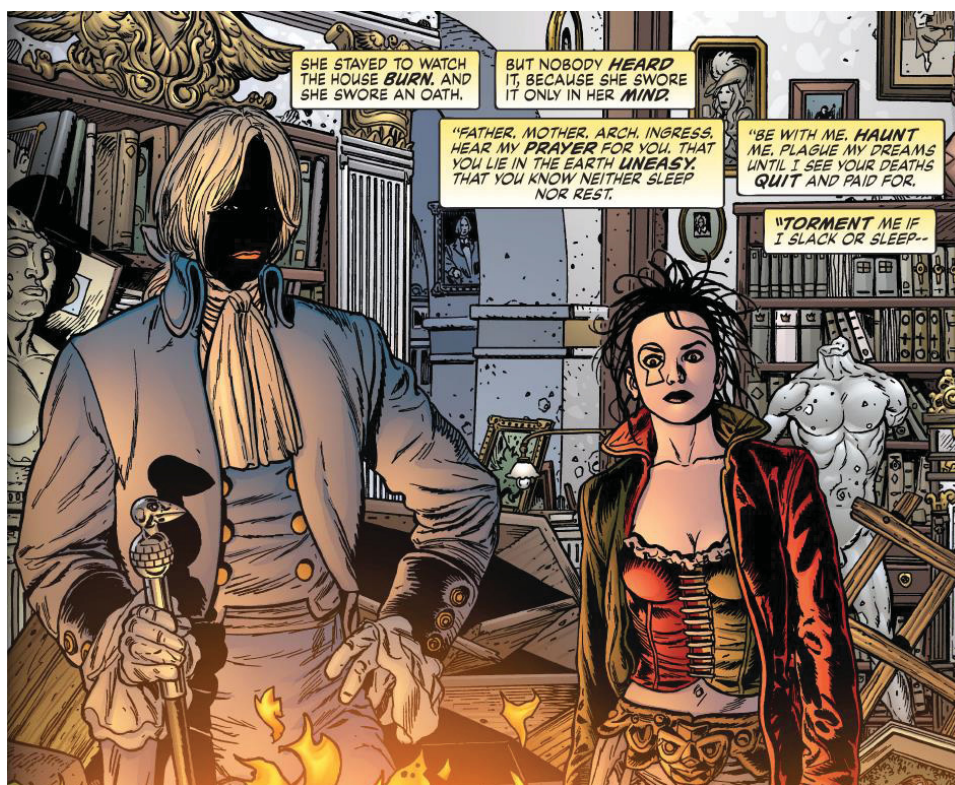
Além disso, Richard também transcreve, de modo literal, os pensamentos de Door em momentos da narrativa. Um exemplo dessa ocorrência é quando Door jura se vingar dos assassinos de sua família ao voltar para a sua casa e reviver esses momentos. É possível observar essa cena no quadro a seguir:

⁷⁷ A Lady Door acordou de seu pesadelo, na minha cama fria, no meu quarto silencioso/ E refletiu sobre como eu havia me ferrado.

⁷⁸ Esses quadros estão representados na figura 38 – A casa de Door.

⁷⁹ Segundo Vergueiro (2004), o primeiro plano é um: “enquadramento à altura dos ombros da figura representada, salientando a expressão do personagem e seu estado emocional”.

Figura 29 – Door e Marquês de Carabás ao destruir a casa sem portas



⁸⁰ Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

A narração de Richard novamente acompanha as ilustrações e conduz essa cena por meio de recordatórios em *voice-over* que se sobrepõem à imagem apresentada pela ilustração em plano médio⁸¹ frontal. Nesse caso, os indícios de onisciência se tornam claros diante da própria afirmação do narrador ao ressaltar que ninguém escutou o juramento “porque ela fez isso apenas em sua mente” (CAREY, 2007, tradução nossa). Em seguida, o narrador recita o juramento em discurso direto na voz da personagem. Dessa forma, Richard se desloca da posição de narrador observador limitado às suas percepções e adquire contornos de onisciência.

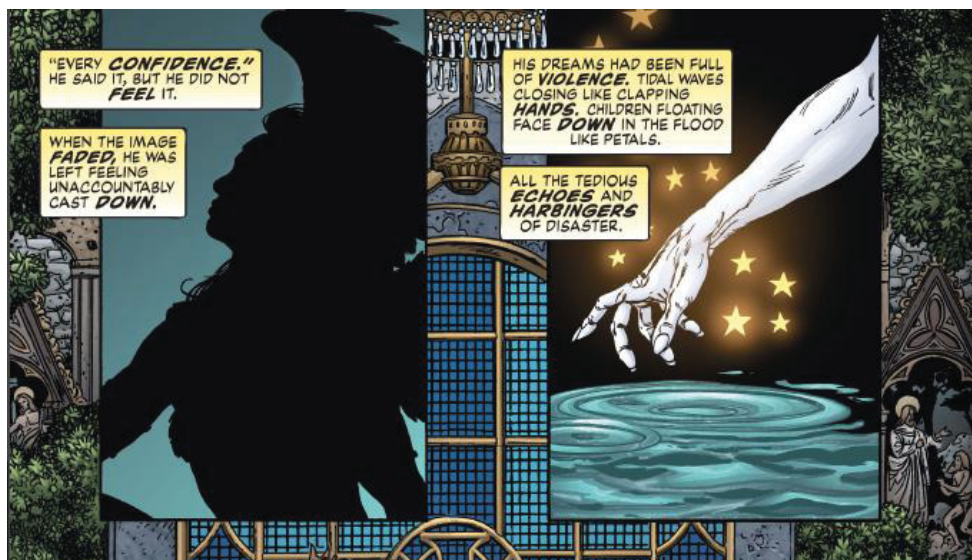
Esses contornos de onisciência são comuns nas cenas em que Richard precisa retratar personagens relevantes para o enredo, porém estão distantes do seu eu como personagem nesse momento da narrativa. Os próximos quadros escolhidos para essa

⁸⁰ Ela ficou para assistir a casa queimar e fez um juramento/ Mas ninguém escutou porque ela fez isso apenas em sua mente/ Pai, Mãe, Arch, Ingress escutem essa minha oração para vocês. Que vocês enterrados fiquem inquietos. Que vocês não durmam nem descansem/ Fiquem comigo. Me assombrem, atormentem meus sonhos até eu ver suas mortes quitadas e pagas/ Me atormentem se eu relaxar ou dormir.

⁸¹ De acordo com Vergueiro (2004), o plano médio: “representa os seres humanos da cintura para cima. Permite que se tenha mais clareza dos traços fisionômicos e expressões dos personagens e é muito utilizado para cenas de diálogos”.

análise retratam o anjo Islington com o Sr. Croup para definir os detalhes do sequestro de Door. Ao terminar a ligação, conversa essa marcada apenas por balões de fala, Richard entra em cena por meio dos recordatórios, como verificamos nos quadros a seguir:

Figura 30 – Na prisão de Islington



⁸²Fonte: Neil Gaiman's Neverwhere, 2007

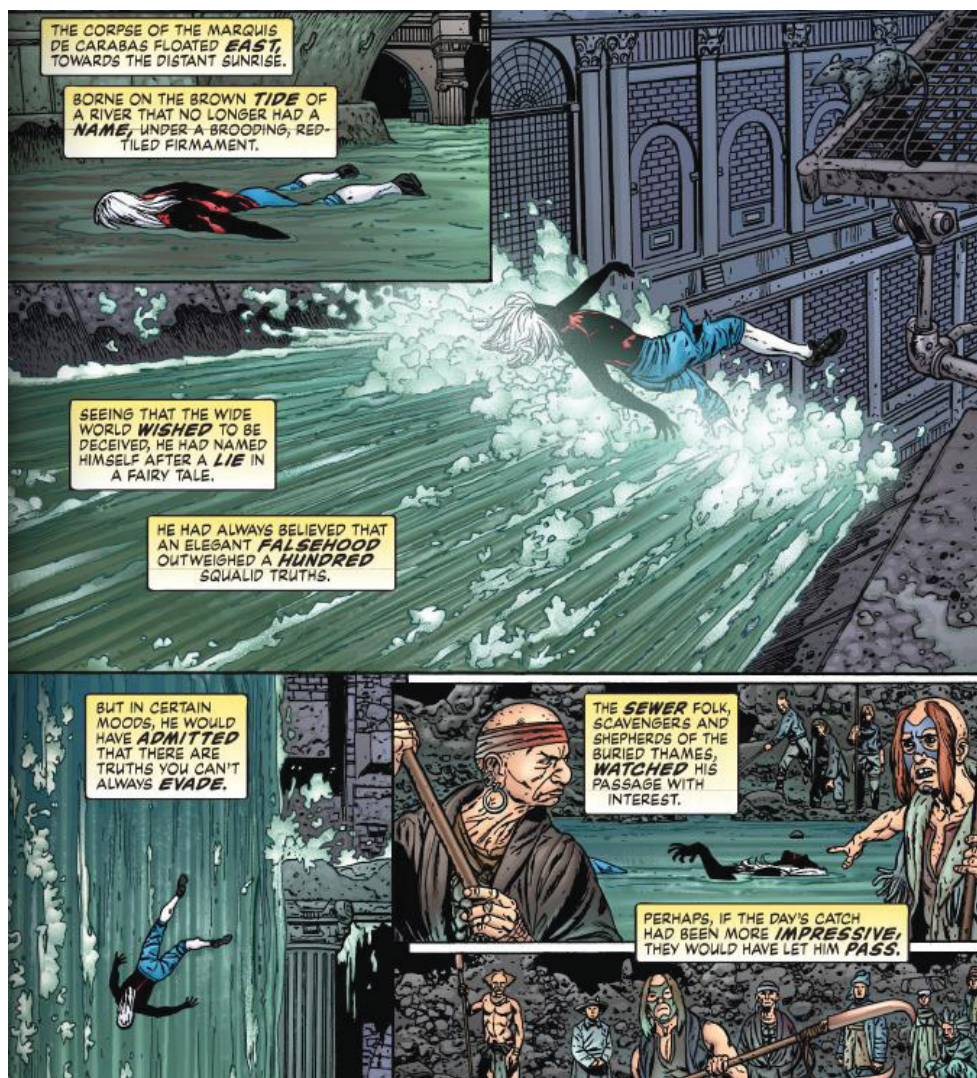
A cena acima é composta por dois quadros incrustados em um quadro maior que apresenta Islington com olhar reflexivo para a fonte. No primeiro, Richard retoma a fala da personagem no primeiro recordatório e adiciona os sentimentos que Islington experienciou ao produzir tais enunciados. No segundo recordatório, ao afirmar que Islington estava confiante, o narrador demonstra um conhecimento profundo, proveniente do narrador em terceira pessoa do romance, em relação aos sentimentos da personagem ao afirmar que eles não eram verdadeiros. Esse modo de narrar é similar ao modo como o narrador onisciente em terceira pessoa constrói a sua narrativa. Essas nuances são intensificadas no segundo quadro, quando Richard narra ao possível leitor os sonhos incansáveis de Islington sobre os eventos que fizeram ele ser preso e a destruição de Atlântida.

Outra personagem que Richard demonstra conhecer de maneira complexa é o Marquês de Carabás. Esse conhecimento é evidenciado principalmente após a morte da

⁸² "Plena confiança". Ele disse, mas não acreditava realmente nisso. / Quando a imagem desapareceu, ele estava se sentindo inexplicavelmente deprimido. / Os seus sonhos eram repletos de violência. Maremotos que se fechavam como palmas aplaudindo/ Crianças flutuavam como pétalas submersas na inundação. / todos os ecos tediosos e precursores de desastres.

personagem, quando a narração de Richard acompanha o caminho que o corpo sem vida do Marquês faz pelos esgotos de *London Below*:

Figura 31 – O corpo do Marquês



⁸³Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

No primeiro quadro incrustado no segundo, a narração de Richard relata os caminhos percorridos pelo corpo do Marquês enquanto a ilustração demonstra seu corpo flutuar na água. No segundo quadro, que ocupa o maior espaço da prancha, Richard faz

⁸³ O corpo do Marquês de Carabás flutuou para o leste em direção ao distante nascer do sol. / transportado pela maré marrom de um rio que não tinha mais nome e estava sob um firmamento sombrio de tijolos avermelhados. Percebendo que o mundo desejava ser enganado, ele se nomeou a partir de uma mentira de um conto de fadas. / Ele sempre acreditou que uma mentira elegante superava cem verdades esqueléticas. / Mas dependendo do seu humor ele teria admitido que existem verdades que você não pode escapar. / O povo do esgoto, catadores de lixo e pastores do Tâmesa enterrado assistiam à passagem do corpo com interesse. / Talvez, se a pescaria do dia tivesse sido mais impressionante, eles teriam deixado ele passar.

pequenas considerações sobre a personagem em um tom de homenagem ao seu recém-falecido companheiro. Ao produzir essas considerações, ele menciona algumas das crenças e dos motivos que levaram o Marquês a se autodenominar a partir de uma personagem proveniente dos contos de fada e assim demonstra como possui um conhecimento amplo sobre a personagem. Em sequência, ele apresenta o cotidiano de *London Below* ao mencionar que se o dia não estivesse fraco para o povo do esgoto, provavelmente eles teriam deixado o corpo do Marquês passar despercebido. Esse fator se destaca na narração de Richard, dado que ele demonstra domínio sobre os lugares e os habitantes de um lugar a que ele não pertence. Esse domínio pode ser observado na cena a seguir, ao descrever todo o percurso que Old Bailey enfrenta para recuperar o corpo do Marquês.

Figura 32 – Old Bailey e o povo do esgoto



⁸⁴Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

⁸⁴ Old Bailey achou o povo do esgoto facilmente, precisou apenas seguir o seu olfato. / Qualquer sinal de avidez da sua parte aumentaria o preço, então ele tinha que se comportar casualmente. / Nós temos cachorro, é um belo exemplar. Sim, mas ele é um pouco grande, não? / Também temos bomba de bicicleta. / O que é aquilo ali? Parece um marquês pelas roupas. / Você o conhece? Avise a família para pagar um resgate para enterrá-lo./ Nunca vi ele em toda a minha vida.

Nessa sequência, notamos a presença dos recordatórios novamente, com Richard descrevendo Old Bailey no Mercado Flutuante. Nesses recordatórios, Richard se apropria do conhecimento de Bailey e explica a técnica utilizada por ele para conseguir um bom preço na compra de produtos oferecidos pelo povo do esgoto. Bailey sabe que, se parecer muito interessado, os vendedores com certeza aumentariam o preço e essa não era a sua intenção. As afirmações de Richard são coerentes com o desenho proposto nos quadros, na medida em que demonstram o senhor caminhando de modo descontraído com uma feição de indiferença em seu rosto. Esse domínio sobre *Neverwhere* pode ser creditado pelo próprio caráter narrativo de Richard, já que na maior parte do tempo ele é a força que organiza e conta a história ao leitor mesmo em lugares a que, pela lógica da narrativa, ele não teria acesso como personagem.

É claro que a narrativa não é construída de maneira integral por meio dos contornos de onisciência. Em alguns momentos Richard demonstra ser exatamente o narrador que aparece na proposta apresentada na introdução da *graphic novel*. Para exemplificar esse contraponto em relação aos exemplos utilizados anteriormente, temos na sequência de quadros a seguir o momento em que Richard revela a sua percepção em condição de personagem do Marquês de Carabás.

Figura 33 – Na casa de Old Bailey



⁸⁵Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

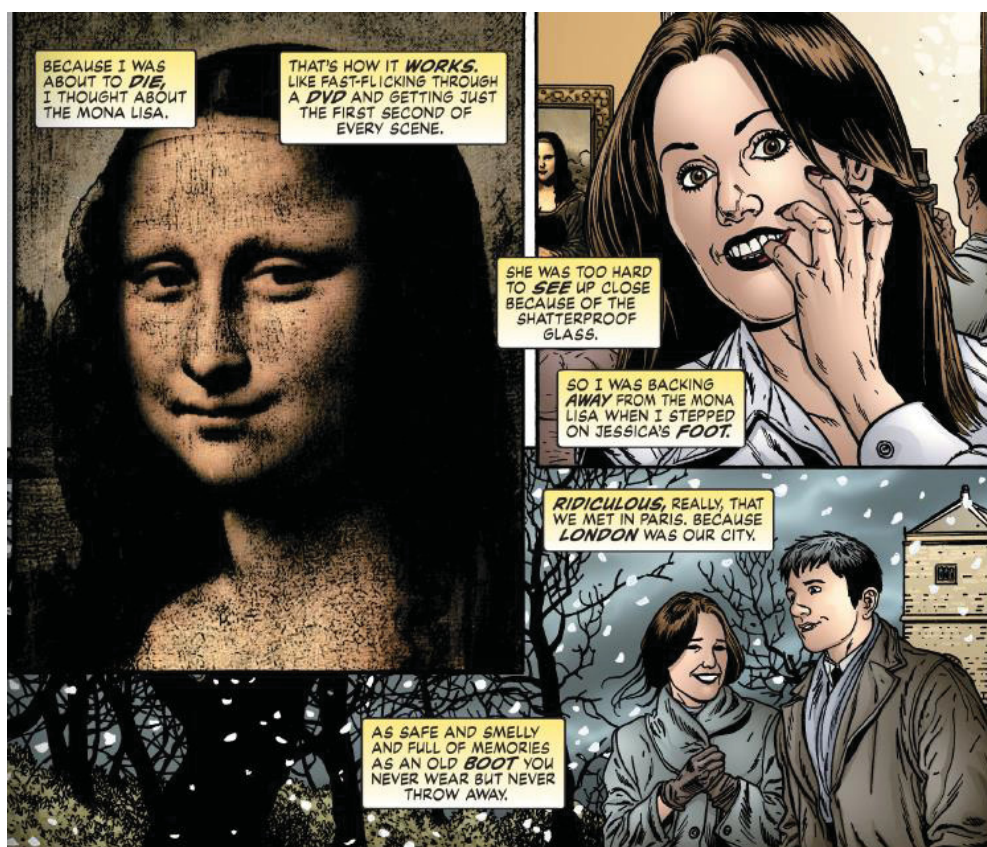
Na sequência de quadros acima a cena é conduzida por meio das personagens pelos balões de fala e a narração de Richard nos recordatórios. Nos momentos em que Richard aparece representado iconicamente no quadro existe uma tendência da narração de se distanciar da onisciência. Nesses casos, os recordatórios servem para expressar momentos de reflexão que a personagem faz diante dos eventos que ela vivencia e, desse modo, o seu caráter onisciente entra em suspensão. No primeiro quadro, ao questionar o Marquês sobre os eventos insólitos do seu primeiro contato com *London Below*, Richard utiliza um dos verbos clássicos (parecer) na produção de narrativas por “eu testemunha”, e faz isso para evidenciar seu julgamento e para revelar sua própria percepção da personagem.

⁸⁵ Quem é aquele homem? E o que tem dentro da caixa? / E como pode ser dia aqui em cima se estava de noite lá na rua? / Por um momento parecia que o Marquês não tivesse me ouvido. / Mas ele estava apenas escolhendo as suas palavras / Você é como um peixe lançado para fora da água, Mayhew. / E um homem poderia te dar uma palestra de uma hora ou mais, mas no final você ainda não seria capaz de respirar fora da água. / Seu elemento é a ignorância, e eu vou devolver isso a você, mas primeiro, me leve para onde ela está.

5.1.2 – Indícios de onisciência marcados por meio da memória

Como apresentado em nossa análise do texto literário, a presença da memória exerce uma função de considerável importância na construção e recuperação dos fatos para a progressão do enredo da narrativa. As memórias também são retomadas na adaptação para os quadrinhos. Na cena a seguir, Richard compartilha com o seu possível interlocutor como conheceu Jessica por meio de suas memórias. De maneira similar ao texto de partida, Richard relaciona as suas memórias com museus e obras artísticas.

Figura 34 – Richard e a Mona Lisa



⁸⁶Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

Nesse momento da narrativa, Richard afirma que, ao estar em uma situação de perigo, imagens passam pela sua mente como se assistisse a um vídeo em DVD. O modo

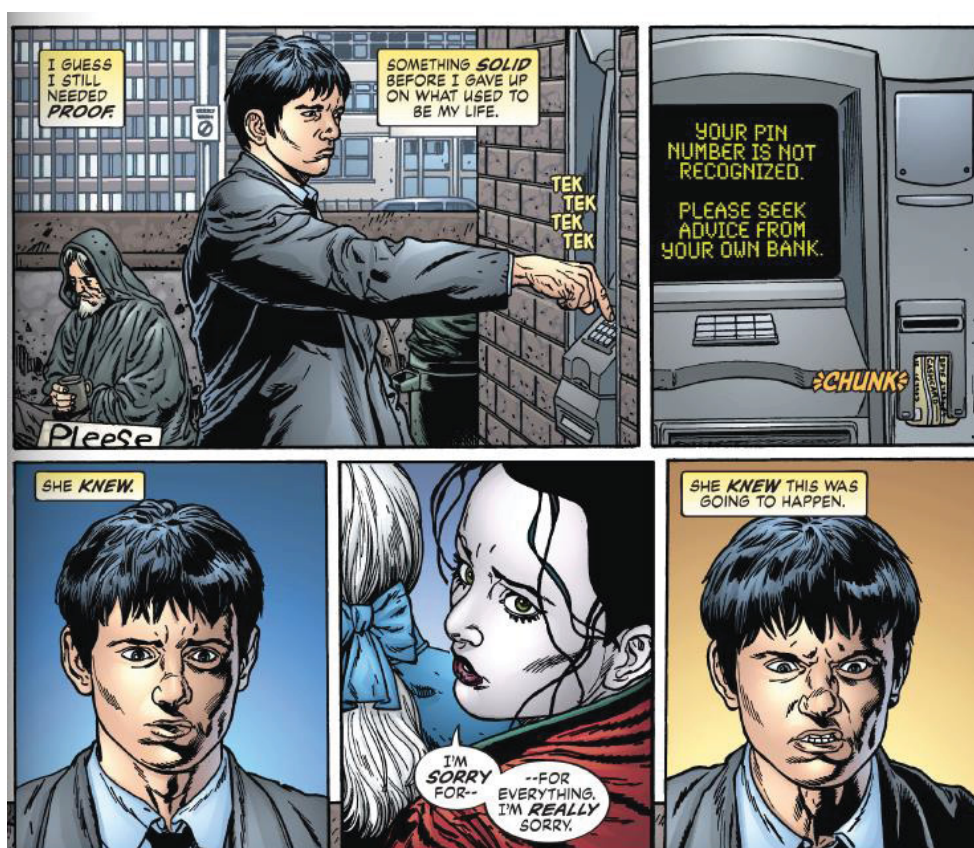
⁸⁶ Por estar prestes a morrer eu pensei na Mona Lisa. / Essa é a maneira como a mente funciona. É parecido com avançar rápido um DVD e conseguir ver apenas o primeiro segundo de cada cena. / Estava muito difícil de vê-la por causa do vidro à prova de balas. / Então eu me afastei da Mona Lisa e pisei no pé de Jessica. / Realmente ridículo a gente se conhecer em Paris pois Londres era a nossa cidade. / Tão segura, fedorenta e cheia de recordações como uma bota velha que você nunca usa, mas nunca joga fora.

como esse momento é construído intensifica o caráter intimista, aproximando o foco da narração para o narrador protagonista. Desse modo, ao resumir os eventos de como conheceu Jessica, Richard também insere na sua narração as suas próprias percepções de Londres e do relacionamento que construiu com ela.

Outro fator curioso, perceptível nessa sequência de quadros, é o caráter icônico pertencente à figura da Mona Lisa. No texto literário, as obras de arte utilizadas para representar essa cena foram uma estátua e um diamante não nomeados. Já nos quadrinhos, a decisão da equipe de produção da adaptação foi de universalizar os ícones utilizados, ao retratar a figura da Mona Lisa, em virtude de esta ser a obra mais famosa e procurada no *Musée du Louvre* pelo público.

Outro momento em que Richard retoma as suas lembranças é quando ele reflete sobre a sua condição de invisível na sociedade e os motivos que o levaram a chegar nesse estado:

Figura 35 – As reflexões de Richard



⁸⁷Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

⁸⁷ Eu imagino que ainda precisava de uma prova. / Alguma coisa sólida antes de desistir do que era a minha vida. / Sua senha não foi reconhecida. Por favor entre em contato com o seu banco. / Ela sabia. / Me desculpe por... por tudo, eu realmente sinto muito. / Ela sabia que isso iria acontecer.

Na sequência de quadros acima, Richard reflete que precisava de provas mais concretas para realmente abandonar a sua vida anterior. Nesse excerto da prancha temos a presença de cinco quadros, o primeiro com dimensões maiores com o provável intuito de atrair a atenção do leitor para o morador de rua sentado na calçada, personagem esse que conduzirá Richard para *London Below*. Além do quadro que se aproxima da visão de Richard em primeira pessoa olhando para o caixa automático, os outros são produzidos em plano close-up, evidenciando as expressões faciais nos rostos de Richard e Door.

No terceiro quadro, com o *background* azul, as expressões de Richard demonstram reflexão e o recordatório confirma esse sentimento ao mostrar que ele percebe o fato de Door já saber que ele se tornaria invisível se a ajudasse. O quadro seguinte retoma uma cena já apresentada no início do capítulo dois, representando a lembrança de Richard diante da fala da personagem direcionada a ele. Em seguida, o mesmo close é retomado de seu rosto, porém suas feições demonstram raiva e o *background* se torna laranja, intensificando a ira que Richard sente no momento.

A partir dessas considerações é possível afirmar que durante a narrativa, as memórias a que temos acesso por recordatórios são apenas as de Richard, desse modo os contornos de onisciência não são utilizados nesse recurso. Porém, em outros momentos nos quais o passado precisa ser retomado, os adaptadores utilizam estratégias retóricas diferentes com o possível intuito de evitar a presença de onisciência na narração de Richard. No exemplo abaixo temos acesso ao passado por intermédio da personagem Door:

Figura 36 – As memórias de Door



⁸⁸Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

Sem a intervenção da voz narrativa de Richard, nesse momento é Door, o Marquês e os quadros que conduzem a cena. Quando Door encosta nas paredes da casa, ela consegue acessar os eventos que ali já ocorreram. O quadro seguinte apresenta a visão que Door obteve e nele são utilizados tons próximos ao sépia em contraste com os tons frios azulados do quadro anterior. A escolha por esses tons pode ser decorrente do caráter nostálgico implícito, remetendo à aparência de fotografias antigas.

Nos balões de fala também existem modificações e, ao invés de branco, eles adquirem um tom rosado. Sem utilizar uma figura narradora explícita, o caráter imagético do quadro proporciona recursos de exposição que indicam a localização da cena no passado. Desse modo, temos acesso às memórias sem a presença da voz narrativa de Richard, mas de outros recursos narratológicos. Outro exemplo de memórias sendo retomadas pelo texto é quando Door presencia os últimos minutos da vida de seu pai:

⁸⁸ Então essa é a lendária casa da família Arch. / Por onde você sugere que comecemos a procurar? / Um momento Carabás. / As recordações estão... fazem parte das paredes. / A casa conta a nossa história. Foi ideia do meu avô. / Eles estão aqui dentro. / Eles não podem, não pode ser. / Mãe, leve Ingress, corra!

Figura 37 – O pai de Door



⁸⁹Fonte: Neil Gaiman's Neverwhere, 2007

Na prancha acima, Door e o Marquês se encontram no escritório do pai de Door e ativam um dispositivo, de caráter *steampunk*, que mostra mensagens gravadas de modo similar a um holograma. Os quatro primeiros quadros são construídos em um tom verde, com uma borda esfumada ao redor dos limites do quadro e uma textura semelhante à de um holograma. No quinto quadro percebemos que a luminosidade em tom verde era

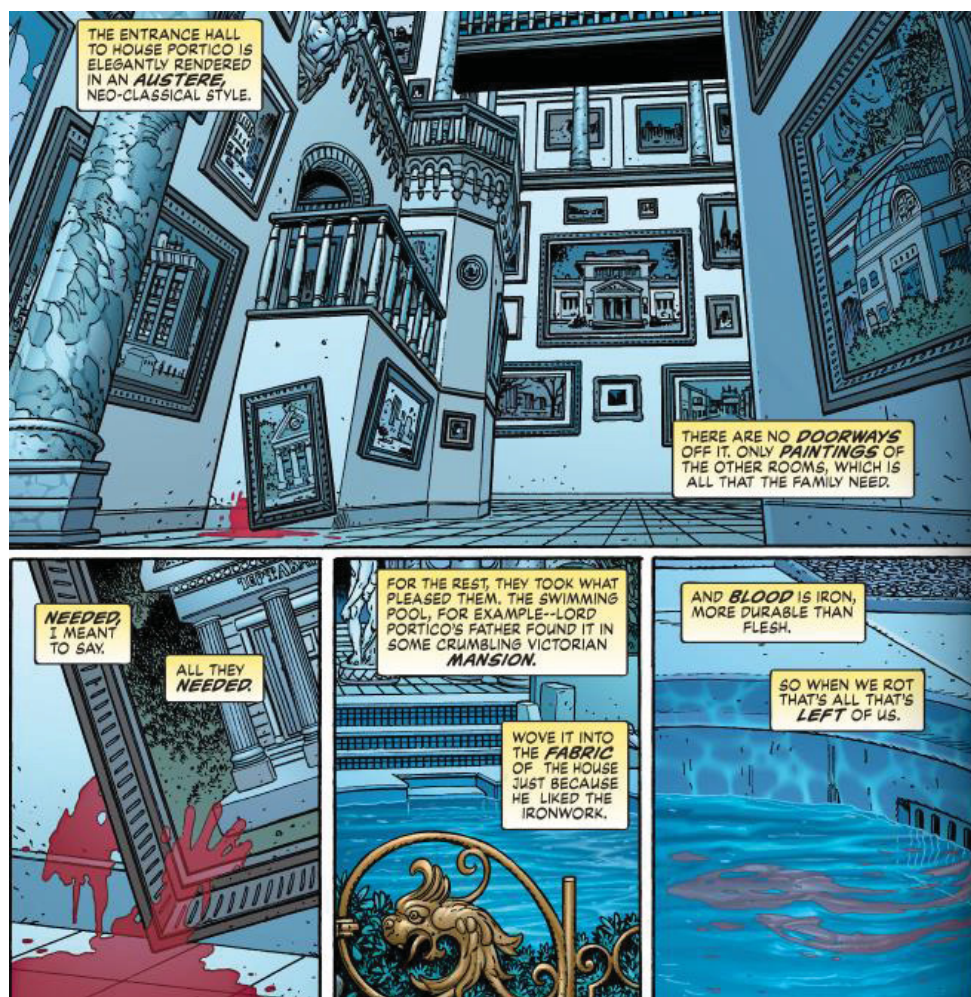
⁸⁹ Eles passaram por todas as minhas armadilhas. Eles devem saber. Alguém deve ter contato. / Eles mataram o seu irmão e minha pobre Portia. / Nos vingue minha querida, vá até o anjo... até Islington, ele sabe. Ele é o único que pode te dizer. De Carabás irá lhe ajudar se você pedir, ele me deve um favor e ele.../ Bem, isso nos leva de lugar nenhum para algum lugar, eu imagino.

de fato produzida pelo dispositivo mencionado e as feições das personagens mostram como elas reagiram diante de tais imagens. Desse modo, os quadrinhos apresentam o passado novamente sem o uso da voz do narrador, mas a partir de outros recursos. Com esses quadros, podemos concluir que apesar da onisciência não ser registrada necessariamente na recuperação das memórias ela amplifica as maneiras de recepção da obra e as possíveis vozes narrativas presentes no texto. No próximo subtópico discutiremos como a voz de Richard organiza os eventos presentes na narrativa.

5.1.3 – Indícios de onisciência marcados por meio da organização textual

Como mencionado em nossa análise do texto literário, o narrador onisciente possui pleno poder para produzir e organizar a narrativa de maneira a evidenciar o enredo sem limitações, pois tem livre acesso a todos os lugares e personagens. Na cena a seguir, somos apresentados à primeira prancha do capítulo dois. Nela, os quadros apresentam o pesadelo que Door teve enquanto estava na casa de Richard, intercalado à descrição da casa Portico por meio dos recordatórios:

Figura 38 – A casa Portico



⁹⁰Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

Nessa sequência de quadros, vestígios de uma suposta onisciência de Richard já estão marcados posto que ele tem acesso aos sonhos de Door e descreve detalhadamente o ambiente familiar da personagem. No primeiro quadro, Richard descreve a casa e ressalta o seu estilo neoclássico. Ao observar o caráter imagético dos quadros, o desenho complementa a narração que Richard nos oferece, porém ele adiciona de maneira sutil uma pintura ensanguentada no canto esquerdo do quadro que ultrapassa a narração textual e guia o leitor para o quadro seguinte. Desse modo, no quadro seguinte, o desenho produzido próximo ao plano detalhe se aproxima da pintura e apresenta uma marca de

⁹⁰ O hall da casa Portico apresentava-se com a elegância de um austero estilo neoclássico. / Não existia nenhuma porta nele. Apenas pinturas de outros cômodos, que é tudo que a família precisa. / Precisava, eu quis dizer. Tudo que eles precisavam. / Bem, continuando, eles pegavam o que os agradava. A piscina, por exemplo, o pai de Lorde Portico encontrou nos escombros de uma mansão vitoriana. / Costurou ela no tecido da casa simplesmente por ter gostado do ferro trabalhado. / E sangue é ferro, mais duradouro que a carne. Então quando apodrecermos será tudo o que restará de nós.

sangue no formato de uma mão. A narração de Richard também se altera: ao invés de continuar a descrição da casa, o narrador troca os verbos que utilizou no quadro anterior do presente para o passado. Ao fazer essa escolha, ele indica a morte da família de Door e demonstra uma suposta onisciência sobre os acontecimentos que já aconteceram em *Neverwhere*.

O terceiro quadro repete a estratégia utilizada no primeiro, pois Richard novamente descreve um objeto da casa e o desenho do quadro apresenta a imagem também construída pela narração. Nesse caso é a piscina, e a onisciência de Richard é evidenciada novamente quando ele descreve como o avô de Door conseguiu anexar o objeto à casa, demonstrando um conhecimento que seria comumente compartilhado apenas por Door. No último quadro, outro close é realizado em uma parte na piscina para mostrar rastros de sangue sendo levados pelo sistema de drenagem. A narração novamente se altera e Richard afirma de modo reflexivo que “sangue é ferro, mais duradouro do que a carne” (CAREY e FABRY, 2007, tradução nossa) ao invés de continuar a descrição do ambiente.

Para finalizar a análise dessa prancha, no quadro apresentado anteriormente⁹¹, Door acorda assustada na cama emprestada. Dessa forma a onisciência de Richard é marcada tanto por ele ter acesso ao sonho das personagens da narrativa, quanto pelo domínio sobre os eventos ocorridos em *London Below*. Esses eventos mostram a organização realizada para construir a narrativa, característica que comumente está presente nos textos escritos a partir de narradores em terceira pessoa.

Consoante a essa percepção, em outros trechos percebemos que Richard desenvolve uma onisciência justamente por assumir o papel de narração da história. Como no texto de partida os eventos não se concentram apenas em Richard, a narração se expande para outras possibilidades nas quais ele não participa como personagem. Na cena a seguir, Richard realiza a intermediação entre as pranchas ao explicar para o leitor a passagem na qual ele não assume um papel de protagonismo.

⁹¹ *Figura de número 28 - Door pensativa na casa de Richard*

Figura 39 – O Marquês e Door em London Above



⁹²Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

No primeiro quadro, Richard mostra a localidade do percurso realizado pelas duas personagens e apresenta a maneira como o Marquês agia e se comportava. Essa descrição da personagem se assemelha muito com as descrições produzidas pelo narrador onisciente do texto literário. Desse modo, esses momentos na narrativa causam um estranhamento visto que Richard, a princípio, não teria acesso a todo esse conhecimento das localidades e características das personagens. Esse conhecimento onisciente de Richard também está presente nas cenas em que aparecem apenas o sr. Croup e o sr. Vandemar. No exemplo a seguir, as duas personagens despojam do corpo do Marquês após assassiná-lo:

⁹² *London Above*. O Marquês de Carabás conduziu a Lady Door para um beco atrás da rua Kensington High. / Seus modos, como sempre, pendiam entre o exótico e o imperdoável. / Eles podem estar nos esperando. / Croup e Vandemar? Eles irão respeitar a trégua do mercado. / Até mesmo os chacais caçam de acordo com as regras. / Como iremos encontrar o anjo Islington? É como procurar o papai Noel. / Sua concentração está correndo risco de ceder novamente, Lady Door.

Figura 40 – Os senhores Croup e Vandemar livrando-se do corpo do Marquês



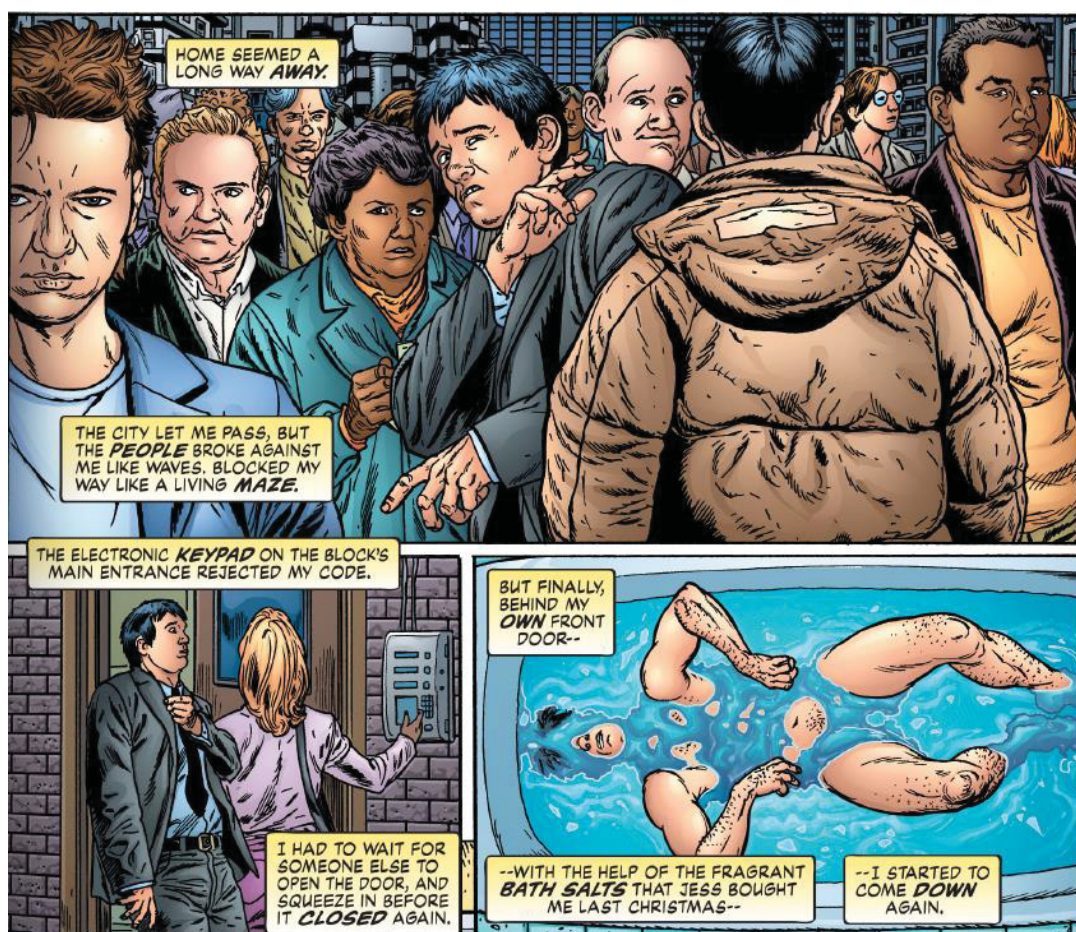
⁹³Fonte: Neil Gaiman's Neverwhere, 2007

Na sequência acima, o texto verbal está apenas registrado nos recordatórios, mesmo com a representação das personagens gesticulando como se estivessem falando. No primeiro quadro, a narração se concentra em resumir os eventos ocorridos, ou seja, como os assassinos de aluguel resolveram a situação de despojar o corpo. No segundo quadro, Richard se apropria dos conhecimentos de Mr. Croup e descreve de que maneira aquela fossa já teria sido um rio e de como os vitorianos a cobriram para evitar o cheiro. Novamente, Richard demonstra produzir sua narração a partir de seu domínio sobre os personagens e lugares da narrativa.

A organização de Richard também pode ser observada quando ele utiliza sua voz para resumir eventos e assim economizar espaço na narrativa. No quadro abaixo, Richard resume o caminho do seu trabalho até a sua casa.

⁹³ O senhor Croup e o senhor Vandemar não gostavam muito de pompas e cerimônias, mas eles tinham um senso de ocasião. / Eles arrastaram o corpo do Marquês de Carabás pelo esgoto com o senhor Croup liderando o caminho. / Ele estava em seu modo didático. Ele apontou a fossa que havia sido um rio para o senhor Vandemar. / Mas os vitorianos a tamparam quando o fedor de esterco flutuante começou a ser intolerável. / O senhor Vandemar disse que ele, na verdade, gostava do cheiro.

Figura 41 – Richard resumindo os eventos para chegar em seu apartamento



⁹⁴Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

Ao decidir voltar para casa do trabalho, percebendo sua condição de invisível, Richard narra a sua dificuldade em se locomover pela cidade. As imagens presentes nos quadros acompanham as imagens construídas por sua narração de maneira convergente. No primeiro quadro, o protagonista resalta a sua dificuldade em se locomover entre as pessoas dado o seu caráter invisível e apenas um momento do trajeto entre o trabalho e a casa de Richard é representado por desenho. No segundo quadro, o protagonista já aparece em frente à porta do seu prédio. Desse modo, o vazio intericônico que conecta os dois quadros omite o trajeto que ele realizou. Esse recurso é comum nos quadrinhos, e no caso de *Neil Gaiman's Neverwhere* ele também é sugerido pela voz narrativa de Richard.

⁹⁴ Meu lar parecia estar muito distante. / A cidade me deixava passar, mas as pessoas esbarravam em mim como ondas, bloqueavam o meu caminho como um labirinto vivo. / O teclado eletrônico na entrada principal do prédio rejeitou o meu código. / Tive que esperar por alguém vir e abrir a porta, me espremer e entrar antes que a porta se fechasse novamente. / Mas, finalmente, estava atrás da minha própria porta. / com a ajuda dos sais de banho perfumados que Jess comprou para mim no natal passado. / Eu comecei a relaxar de novo.

A partir dessas análises, é possível afirmar que Richard como a voz narradora assume determinados comportamentos da figura do narrador onisciente justamente por exercer a função de narrador dessa proposta, principalmente nos momentos em que, no texto de partida, Richard é distanciado do núcleo narrativo no qual o protagonismo é exercido por outras personagens. Além de organizar os eventos, Richard compartilha de seu próprio julgamento ao narrar os eventos ao seu redor de maneira a delimitar a compreensão que o possível leitor pode ter dos fatos narrados, como percebemos na seção a seguir.

5.1.4 – Indícios de onisciência marcados por meio da autoridade do narrador

Nesse subtópico nosso objetivo é apresentar as cenas que demonstram como Richard, ao utilizar os recordatórios, pode condicionar o leitor a uma leitura específica dos eventos, próxima de seu ponto de vista. Para o nosso primeiro exemplo utilizamos a cena na qual Richard expõe reflexões pessoais ao mesmo tempo em que Door está fugindo do sr. Croup e do sr. Vandemar.

Figura 42 – Richard narrando a fuga de Door



⁹⁵Fonte: Neil Gaiman's Neverwhere, 2007

No primeiro quadro, as imagens representam Door com expressão de desespero, marcadas pelo rosto e a posição das pernas e do cabelo flutuante para trás, enquanto corre de seus agressores. A imagem dela é contraposta à do sr. Croup e do sr. Vandemar que se locomovem de maneira lenta e despreocupada, marcada pela não movimentação das pernas e com as mãos no bolso. Acompanhando essa cena, os recordatórios de Richard estão espalhados pelo quadro em quatro pontos diferentes: em conjunto, apresentam uma reflexão de Richard diante de como funciona a imprevisibilidade do mundo ao mesmo tempo que remetem a um interlocutor marcado pelo pronome *you*. No último recordatório, em tom de conselho, Richard parece fazer um presságio sobre a personagem.

⁹⁵ O mundo parece funcionar de maneiras previsíveis, e você acha que consegue perceber o padrão. Mas isso é fatal. / Porque é somente um padrão até você encontrar o primeiro evento que não se encaixa. / Porém, nessa altura, já é tarde demais. A essa altura, todos os truques que você aprendeu a lidar com o mundo... Bem, eles simplesmente não funcionam mais. / Oh, louvada seja minha pequena alma maldita. Senhor Vandemar, você está vendo o mesmo que eu? / Eu consigo ver com meus pequenos olhos algo que começa com...

No quadro seguinte, separado pelo vazio intericônico, Door é representada quase caindo em um abismo que não havia percebido durante a sua fuga. Richard prossegue a sua reflexão afirmando que os truques que as pessoas utilizam para lidar com o mundo podem parar de funcionar. Dessa forma, é perceptível uma ambiguidade ao tentarmos identificar o possível interlocutor da personagem, sendo possível que seja o leitor ou a própria Door. Ao mencionar essa possível pretensão de Door em relação ao mundo, a voz indica ao leitor uma das possibilidades de como considerar a personagem. Outro exemplo no qual Richard cria um suposto diálogo com o interlocutor é em suas seguintes reflexões:

Figura 43 – Richard apresentando Varney



⁹⁶Fonte: Neil Gaiman's Neverwhere, 2007

⁹⁶ Sabe, minha vida tinha virado um quebra-cabeça e as peças estavam nas mãos de outras pessoas. / Uma dessas peças, embora eu ainda não soubesse na época, era Varney. / Varney gostava de armas. Ele mesmo fazia com ferro-velho que surrupiava por onde passava. / Ele morava nos túneis profundos embaixo da estação de metrô Kentish Town. / Os túneis foram feitos para acomodar tropas durante a Segunda Guerra Mundial. / Agora eles acomodavam Varney, suas armas e os ratos, com quem ele mantinha um bom relacionamento.

No primeiro quadro, Richard inicia o seu recordatório com a expressão “*you see*” equivalente à interjeição “sabe” da Língua Portuguesa. Desse modo, ele novamente indica um possível interlocutor da narrativa, nesse caso o provável próprio leitor. Esse movimento é ressaltado mais uma vez quando ele afirma que: “uma dessas peças, embora eu não soubesse disso naquela época, era Varney” (CAREY, 2007, tradução nossa). Dessa forma, ele assume uma posição de narrador que conta a história após os eventos terem acontecido, promovendo um distanciamento da diegese ao ato de narrar. No terceiro quadro, Richard se apropria dos conhecimentos geográficos apresentados no texto de partida, ao referenciar que os túneis abertos durante a segunda guerra mundial foram abandonados e consumidos por *London Below*. Essas estratégias concedem a narração uma possível confiabilidade e uma proximidade ao seu leitor, com objetivo de se tornar mais verossímil.

Para finalizar a discussão sobre os traços de onisciência presentes na narração de Richard, vemos que ao narrar o mercado flutuante ele faz a narração assumindo uma relação com *London Below* distante do apresentado até agora em sua personagem, como percebemos nesse trecho:

Figura 44 – O mercado flutuante



⁹⁷Fonte: Neil Gaiman’s *Neverwhere*, 2007

⁹⁷ E era Carnaval. *Mardi Gras*. Saturnalia, Noite de Reis, a Festa dos Loucos. Era o mercado flutuante e eu estava farto dele antes mesmo de andar dez passos.

Com a imagem do mercado ao fundo, Richard cita eventos culturais de diferentes culturas e épocas que são celebrados durante o mesmo período em que o atual mercado flutuante está aberto. A onisciência do narrador é marcada novamente por esse conhecimento cultural e temporal que não parece ser pertencente à personagem, visto que até então ela foi retratada como um ser deslocado nessa nova cidade. No último recordatório, localizado na base do quadro, Richard conta também como ele próprio se sentia no mercado. Essa personalidade de Richard, mais amarga, entra em contraste com a apresentada anteriormente, quando ele ainda era inocente e ficava maravilhado diante das novidades que *Neverwhere* oferece. Além dessa possível autoridade na narração de Richard, a narrativa também se expande e produz outras vozes narrativas que fogem dos parâmetros mencionados na proposta da adaptação, como notamos no próximo tópico.

5.2 – AS DIFERENTES VOZES NA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA

Até o tópico anterior, nosso objetivo era mostrar como os quadrinhos, ao reconstituir os eventos ocorridos do texto de partida, produzem uma voz narrativa verbal e icônica em primeira pessoa, que apresenta indícios de onisciência e se desvia da proposta inicial. Porém, nesta seção, nosso objetivo é mostrar que além dessa possível onisciência do narrador, outros fatores interferem na narração da história. Desse modo, discutiremos momentos da narrativa que apresentam outros modos de narrar e promovem ainda mais a polissemia das vozes narrativas no texto. Como primeiro exemplo, escolhemos o momento em que o Conde convida Door para a sua biblioteca.

Figura 45 – A biblioteca do Conde



⁹⁸Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

Na sequência acima, no primeiro quadro, Richard reconta a fala das personagens por meios dos recordatórios de modo direto. Esse uso remete às técnicas utilizadas na produção do romance. A posição centralizada do conde e os braços levantados com a porta aberta indicam movimento – a passagem de um local para outro. No quadro seguinte, a voz narrativa de Richard entra em suspensão, visto que ele, como personagem, ficou para trás quando a porta foi fechada. Agora não é mais Richard que apresenta a fala das personagens, mas a cena é conduzida apenas por elas. Essa cena apresenta um dos momentos polissêmicos da proposta da adaptação, já que a presença de Richard na narração não é homogênea, em alguns momentos eles a utilizam e em outros não, mesmo sem um motivo aparente para não construir essa homogeneidade.

De modo geral essa suspensão da narração de Richard ocorre quando ele, na sua condição de personagem, não possuiria acesso às informações necessárias para construir as cenas. Outro exemplo que demonstra essa suspensão é quando somos apresentados à rotina dos *Black Friars*:

⁹⁸ Entre na biblioteca, o Conde disse para Door. Seu assassino e seu bobo podem esperar do lado de fora. / Aqui, eu acho que coloquei em algum lugar por aqui. / O Angelus?

Figura 46 – A Abadia de Black Friars



⁹⁹ Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

Como é possível observar, os quadros são construídos sem recordatórios, gerando cenas sem a marcação da fala de um narrador textual. O primeiro quadro é produzido sem a utilização do registro verbal, mostrando um panorama frontal do interior da catedral. No segundo e no terceiro quadro, as personagens conduzem o ritmo, sem contar é claro com o caráter intrínseco de narratividade presente na sequência dos quadros. Além da ausência de Richard, em alguns momentos da narrativa outras vozes são inseridas nos recordatórios para compor a narração da história. Podemos perceber essa inserção na cena em que Door entra na sua casa pela primeira vez após o assassinato de seus familiares:

⁹⁹ O sino toca, padre Abbot, mas ninguém chegou/ Eles virão Fuliginous, a chegada deles já foi prevista/ Então precisamos deixar as provações prontas/ Me diga, quem está de guarda na ponte hoje?

Figura 47 – Door e o Marquês na casa Portico

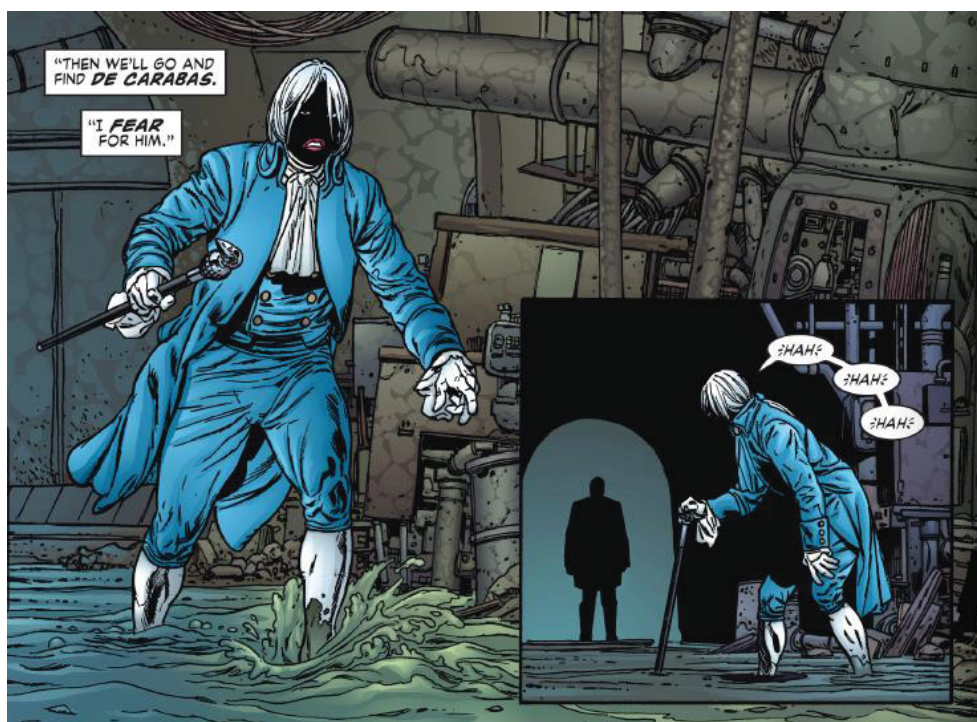


¹⁰⁰Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

Nesse quadro que ocupa toda a prancha da página, o desenho retrata Door e o Marquês observando os destroços do que sobrou da casa Portico e a narração é construída por recordatórios em branco que surgem no topo do quadro. Como sabemos, o recordatório que contém a voz de Richard é sinalizado na cor amarela desde o início da narrativa. A voz dos recordatórios brancos relata a destruição tanto do lar de Door quanto da sua própria família e de como os cidadãos de *London Below* espalham rumores na tentativa de descobrir a verdade sobre os assassinatos. Desse modo, a voz representa os desejos da população de *Neverwhere*, da qual Richard não faz parte, e impossibilitaria manter a sua ilusão de não onisciência se ele próprio relatasse esses fatos. O uso desse recurso pode ser observado em outros momentos da narrativa, como verificamos nos quadros a seguir:

¹⁰⁰ Quatro pessoas mortas / Quase toda a família Arch estava extinta. / A cidade abaixo estava recuando para trás de suas paredes, devorando um milhão de rumores... / ...e faminta por um pouquinho de verdade.

Figura 48 – A fuga do Marquês



¹⁰¹Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

Nesse momento, no primeiro quadro, observamos o marquês correndo pelos túneis de esgoto, com um olhar apreensivo. Os recordatórios parecem citar frases, já que tanto no caso anterior quanto nesse as frases estão entre aspas, possivelmente ditas pelo sr. Croup e o sr. Vandemar para indicar que eles estariam atrás do Marquês. Os recordatórios parecem ter a função de unir os eventos que antecederam essa cena, pois eles foram interceptados por outra prancha com um diálogo entre Door e Hunter. No segundo quadro, a autoria das vozes parece ser confirmada, diante da silhueta do sr. Vandemar no fim do túnel. Esse uso de recordatório em branco aponta fragilidades sobre como a narrativa foi construída, visto que ao eximir Richard de possuir certa onisciência esses recordatórios o descaracterizam como único narrador. Outro exemplo do uso de recordatórios sem autoria definida é quando Old Bailey carrega o corpo do Marquês para sua casa, a fim de ressuscitá-lo:

¹⁰¹ Então, nós iremos atrás do Carabás. / Eu temo por ele.

Figura 49 – Old Bailey voltando para casa



¹⁰²Fonte: Neil Gaiman's Neverwhere, 2007

Nessa sequência de quadros somos apresentados a Old Bailey e o corpo do Marquês na frente da *Tower of London*. No primeiro quadro, o recordatório apresenta uma citação que reflete sobre o conceito de *verdade*. Já no segundo quadro, Old Bailey procura uma caixa dentro de uma bolsa que carrega com ausência de qualquer registro verbal. E, finalmente, no terceiro quadro, ele abre e olha o seu interior que reflete uma luz em seu rosto temeroso. Os recordatórios aparecem novamente e finalizam a citação iniciada anteriormente, eles também estabelecem uma relação com a imagem apresentada no quadro visto que eles afirmam que a verdade brilha e, do mesmo modo, o objeto dentro da caixa também emite luz.

Ao contrário dos outros casos, não é fácil resgatar a possível autoria dessas frases. Uma possível leitura é a dos recordatórios representarem a própria mente de Bailey ao refletir sobre os eventos recentes que presenciou. Nesse caso, seria possível o quadro ter sido construído com balões no típico formato de pensamento, porém eles não são

¹⁰² E a verdade tem um poder próprio. / Ela quer ser encontrada. / É por isso que ela brilha. / É por esse motivo que ela se faz tão óbvia.

utilizados em nenhum momento durante essa proposta. Além desses casos com as vozes narrativas presentes em recordatórios que não pertencem a Richard, alguns quadros utilizam diferentes estratégias para comunicar a organização narrativa.

No seguinte quadro, os adaptadores utilizam recursos para aproximar a relação que o possível leitor estabelece com o texto apresentado. Na cena a seguir, é por meio dessas relações que percebemos como o enredo é desvelado:

Figura 50 – Sr. Croup e o Sr. Vandemar I



¹⁰³Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

O primeiro quadro foi produzido em plano geral e apresenta por meio de um túnel o cenário típico da representação de *London Below* com grades, tubulações e maquinário. No centro do quadro duas figuras estão em posição de movimento e, mesmo à distância, somos capazes de reconhecê-las pelo figurino familiar. O possível movimento das personagens é acompanhado de balões de fala, porém eles foram produzidos em um código desconhecido ou em fonte tão pequena que impossibilita a leitura. Esse recurso ressalta a distância entre o possível leitor e as personagens, já que os balões representam vozes distantes que não se pode escutar. No segundo quadro, o plano é modificado para o americano e aproxima as personagens do possível leitor. Além disso, os balões de fala

¹⁰³ Isso não é justo, as pessoas sempre desaparecerem quando estou prestes a arrancar a cabeça delas. / Pessoa Cabeça /. O que?

retornam ao seu caráter convencional, com uma fonte produzida em alfabeto e tamanho inteligíveis.

Como relatamos anteriormente em nossa pesquisa, são poucos os quadrinhos que apresentam imagens em primeira pessoa de forma homogênea durante todo o enredo. Contudo, em vários momentos da narrativa os quadros são apresentados não apenas a partir da perspectiva de Richard mas de outras personagens. Na cena a seguir, ao ser capturado pelos senhores Croup e Vandemar, o Marquês acorda e o seu campo de visão nos é apresentado:

Figura 51 – O Sr. Croup e o Sr. Vandemar pela ótica do Marquês



¹⁰⁴Fonte: Neil Gaiman's Neverwhere, 2007

Na sequência acima, a prancha inicia com um quadro sem imagens, em um fundo preto com balões de fala. É apenas possível creditar a origem dessas afirmações na relação que o primeiro quadro estabelece com o segundo, visto que as personagens são representadas no quadro. Dessa forma, no quadro seguinte, o fundo preto se abre no formato de um olho, com as imagens reproduzidas em um tom avermelhado que ressaltam os ferimentos da personagem. Os cabelos brancos nas laterais indicam que o foco utilizado para retratar o quadro foi produzido pelo olhar do próprio Marquês de Carabás. Portanto, apesar da raridade mencionada de encontrarmos quadrinhos produzidos com o

¹⁰⁴ Você acha que ele está morto? / Não, mas algumas partes estão quebradas pela queda. / Na verdade boa parte dele está quebrada / Bem, não somos nada se não flexíveis. / Vamos focar nas partes que ainda estão intactas. / Parece que ele acordou. / Excelente.

cenas Richard é apresentado como conhecemos, com aparência nova e cabelos escuros, porém, ao chegar mais perto do clímax de sua provação, o seu cabelo se torna branco e sua pele envelhece. Dessa forma, percebemos que ao chegar perto da sua possível morte o desenho o retrata na velhice. Esses pequenos detalhes criam uma riqueza de significados e aprofundam a maneira como os quadrinhos representam as cenas de *Neverwhere*.

Além dessas fugas, a pluralidade narrativa também é marcada por Richard como narrador personagem, visto que se aproximam do narrador testemunha e do narrador protagonista. Como narrador testemunha, a narrativa faz uso desse modo principalmente quando Richard participa da ação como personagem, mas não a executa. No quadro abaixo, Richard narra a luta que presencia entre o guarda da abadia e Hunter:

Figura 53 – A luta entre o Frade e Hunter



¹⁰⁶Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

O quadro apresenta Richard observando de longe com Door a luta que acontece entre as personagens. Como sabemos, os quadrinhos são produzidos a partir de escolhas de imagens estáticas. Desse modo apenas um segundo do combate é representado no

¹⁰⁶ Eles eram tão rápidos! / Um truque que virava um bloqueio e então um rodopio que se transformava em um ataque. / Por toda extensão da ponte, cada passo, cada polegada. Uma guerra em miniatura.

quadro, porém, os recordatórios ampliam a cena ao produzirem um breve resumo da sequência de golpes realizados e adicionam o julgamento de Richard diante da habilidade de luta de Hunter e do guarda. Essa postura para narrar os eventos presenciados também aparece quando Richard narra o encontro entre Door e o Conde, como vemos a seguir:

Figura 54 – Earl's Court



¹⁰⁷Fonte: Neil Gaiman's Neverwhere, 2007

No primeiro quadro, a imagem representa a corte do Conde e um pronunciamento dele ao anunciar a chegada de Door. O foco escolhido para o quadro representa a corte por detrás do conde com o objetivo de mostrar todos os seus participantes e gerar uma tensão sobre a possível aparência do aliado de Door. Ao mesmo tempo, Richard insere por meio dos seus recordatórios os movimentos realizados pelo conde e sugere que eles foram feitos com muito esforço, diante de um caráter fragilizado da personagem. Dessa forma, esse momento da narrativa gira em torno de Door ao reencontrar um antigo amigo

¹⁰⁷ O velho pôs-se de pé e cambaleou para frente. Parecia que ele havia feito muito esforço para ficar nessa posição. A filha de Portico. pequena Door. / Sim, meu senhor. / Mas você poderia ver que ele foi terrível um dia, você poderia ver que ele fora soberbo. / Você é bem-vinda aqui, minha querida, duas, três vezes bem-vinda. Você e todos os seus...

da família e Richard apenas observa o momento como coadjuvante. Assim como apresentado anteriormente, são nesses casos que a voz narrativa se aproxima do que conhecemos como narrador testemunha. Em momentos mais intimistas ou em que Richard assume o protagonismo das ações do enredo, o narrador se aproxima do que consideramos um narrador protagonista. Na cena a seguir, os frades realizam o início da cerimônia da provação de Richard:

Figura 55 – Os frades na abadia



¹⁰⁸Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

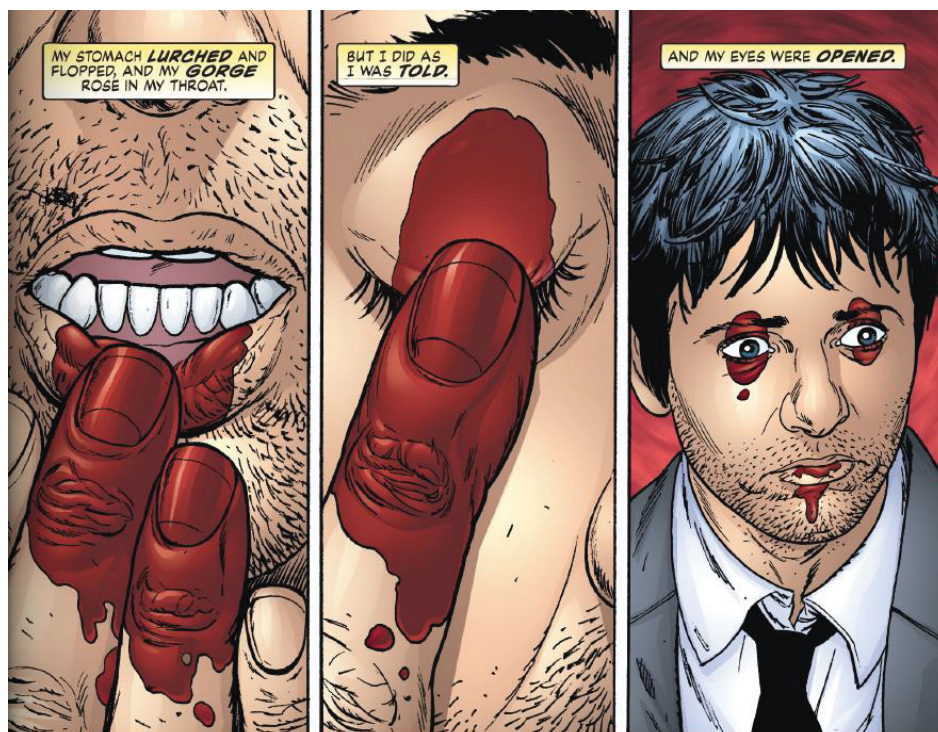
Os quadros acima representam o momento em que Richard está sozinho dentro da abadia para realizar a provação e obter a chave para alcançar a sua liberdade de *London Below* como já mencionamos. A prancha se divide em duas partes: no lado esquerdo, o líder do convento é representado produzindo sozinho a oração do Pai-nosso e no primeiro

¹⁰⁸ Eu não sou um homem corajoso/ Eu sempre tive problemas com a dor. / Quando eu era criança, eu era aterrorizado por agulhas. / E eu tinha que ser carregado ao dentista enquanto chutava e gritava. / Mas pelo menos com o dentista eu sabia mais ou menos o que iria acontecer. / Por favor, isso deve ser um engano. / Isso era pior. / Essa provação é de outra pessoa, não minha. Eu não sou capaz de fazer isso, eu não sou capaz! / Isso era muito pior.

quadro sua expressão denota seriedade e concentração, enquanto no último quadro sua expressão está abatida. Essa tensão no rosto do frade é respondida apenas no decorrer da leitura dos quadros subsequentes do capítulo: descobrimos que ninguém havia conseguido sobreviver a esta provação e, dessa forma, eles se preparam para enfrentar a morte de Richard.

No lado direito da prancha, percebemos todo o grupo de frades acompanhando a oração e o percurso de Richard até chegar a sua provação, o que se assemelha a uma procissão. Por meio dos recordatórios Richard afirma não ter o heroísmo necessário para realizar a ação visto que desde criança ele sempre teve problemas com a dor e o desconhecido. Assim, a narrativa atinge um caráter intimista, dado que o protagonista adiciona reflexões pessoais sobre si, memórias de sua infância, e insere sua autoanálise diante da situação. Esse recurso narrativo proporciona ao leitor perceber a história pela perspectiva de Richard, utilizando os seus sentimentos e julgamentos para construir a narrativa. Outro momento similar ao anterior é quando Richard relata como se sentiu após sobrepujar a Besta de Londres:

Figura 56 – Richard após sobrepujar a Besta de Londres



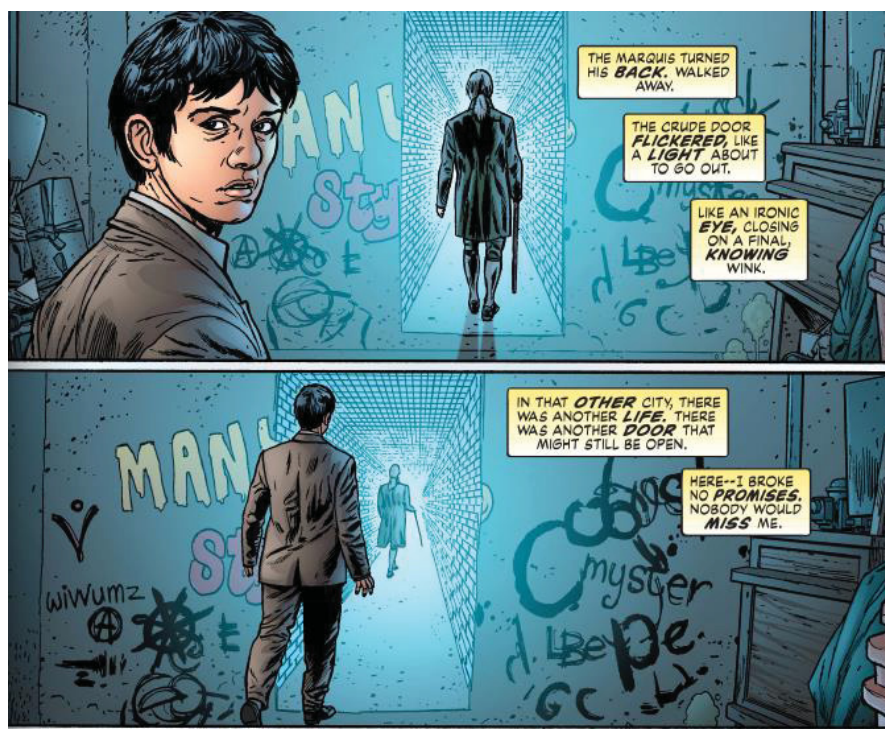
¹⁰⁹ Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

¹⁰⁹ Meu estômago se revirou e se contorceu e minha goela subiu pela garganta/ Mas eu fiz como me foi dito/ E meus olhos se abriram

Após destruir a fera, Richard precisa fazer um ritual para absorver os poderes do monstro que havia derrotado. A sequência de quadros, em detalhe, apresenta o passo a passo do ritual realizado por Richard com o sangue da fera. Já o último quadro apresenta o resultado dessa ação, ao utilizar os olhos abertos de Richard e sua expressão atônita que se aproxima do registro verbal marcado no recordatório. Ao relatar que estava enjoado, Richard complementa os quadros especificando como o seu próprio corpo reagia diante de tais fatos. Desse modo, compreendemos que a narração de Richard em primeira pessoa se desloca entre as categorias de testemunha e protagonista e esse movimento reflete as intenções dos autores ao ressaltar o protagonismo de diversas personagens durante o enredo.

A voz em primeira pessoa de Richard está presente tanto nas primeiras pranchas da adaptação quanto nas últimas, o que denota um esforço dos adaptadores em retomarem a proposta inicial. Após terem derrotado o anjo Islington, Richard tem a oportunidade de voltar para a sua vida pacata em *London Above*, porém, após passar alguns dias em London Below ele sente falta da aventura e do inesperado ali presentes. Dessa forma, a personagem encontra uma maneira de chamar atenção dos moradores da Londres subterrânea e decide deixar sua vida como londrino para trás e viver como cidadão de *Neverwhere*. Os quadros abaixo mostram o momento de decisão de Richard ao passar pelo portal que mudaria sua antiga vida de modo definitivo:

Figura 57 – O diálogo final



¹¹⁰Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

No primeiro quadro, momentos antes de decidir se escolheria entrar ou não pelo portal, Richard olha para trás e essa ilusão de movimento sugere um momento de decisão ao refletir sobre tudo o que abandonaria se de fato atravessasse o portal. Os recordatórios reforçam a imagem do Marquês entrando no portal. No segundo quadro, Richard se aproxima do portal e os recordatórios apresentam como *London Below* é de fato o seu lar, visto que ele não havia criado laços afetivos suficientes para continuar a viver na Londres que conhecia. A ilusão de movimento indicada pelo seu corpo é complementada pelo quadro seguinte:

¹¹⁰ O Marquês deu as costas e se afastou. / A porta improvisada tremeluziu, como uma lâmpada próxima de queimar. / Como um olho irônico, se fechando em uma imprescindível piscadela. / Naquela outra cidade existia uma outra vida. Havia outra porta, que talvez eu ainda pudesse abrir. / Aqui, eu não descumprir nenhuma promessa. Ninguém sentiria minha falta.

Figura 58 – Beco em Londres



¹¹¹Fonte: Neil Gaiman's *Neverwhere*, 2007

A cena apresenta o mesmo beco anterior, porém agora ele só apresenta as latas de lixo e as folhas de jornal lançadas ao vento. As cores acinzentadas utilizadas demonstram uma certa linearidade, como se o local sempre tivesse sido daquela maneira. A única sugestão de movimento é proveniente das folhas de jornal que reforçam um sentido efêmero e o desaparecimento de qualquer vestígio da existência de Richard.

Nos recordatórios, Richard afirma que não olhou para trás, já que o mundo havia se curado e se esquecido de sua existência. Desse modo, é possível afirmar que o espaço representado na imagem parece indicar esse mesmo sentimento da personagem, visto que o local onde existia o portal já está se fechando, marcado apenas por um tom mais escuro e com as marcas que mostram os limites do local em que o portal estava. Dessa forma, os adaptadores finalizam a sua obra próxima e escolhem produzir esse momento de maneira mais intimista, uma vez que eles permitem a Richard descrever os seus sentimentos e reflexões ao deixar tudo para trás e abraçar a sua nova existência.

A partir dessas análises, podemos concluir que a narração é construída de maneira polissêmica. Apesar de ela ser creditada a Richard durante toda a narrativa e existir um esforço dos adaptadores em manter essa escolha, é perceptível que outras vozes

¹¹¹ Eu não olhei para trás. Eu não precisei. O mundo se curava atrás de mim. E esquecia que eu já havia existido.

amplificam e destoam a narração para construir um enredo de maneira eficaz. No próximo e último capítulo, abordaremos os resultados adquiridos e as discussões levantadas diante da pesquisa proposta.

6. O DIÁLOGO INTERMIDIÁTICO: À GUIA DE CONCLUSÃO

Nesse capítulo temos como objetivo apresentar os resultados alcançados após a análise de como a voz narrativa se configurou tanto na produção literária quanto na produção quadrinística. A partir do processo de análise construído e os resultados obtidos discutiremos as implicações desses resultados para a área de estudo da intermedialidade, especialmente nas relações entre literatura e quadrinhos. Além disso, também ressaltaremos algumas recomendações de análises que não foram pertinentes para o objetivo dessa pesquisa, mas são relevantes para os estudos acadêmicos. Considerando a proposta da presente análise foi possível perceber como cada produto cultural, ao utilizar suas especificidades midiáticas, propõe caminhos diferentes de engajamento ao mesmo tempo que carregam influências dos textos que o antecedem.

Para alcançar o nosso objetivo, no quarto capítulo verificamos como a produção do romance utiliza o narrador tradicional em terceira pessoa onisciente. Escolhemos como foco de análise especialmente os momentos em que a onisciência da figura narradora é essencial para construir os desdobramentos da narrativa. Dentre todas as possibilidades de representação da onisciência, escolhemos quatro momentos diferentes diante da nossa leitura e percepção da relação que a obra literária estabelece com a adaptação para os quadrinhos. Esses pontos foram: a onisciência marcada por meio das personagens, por meio da recuperação do passado pelas memórias, da organização textual que o narrador apresenta ao construir o seu enredo e finalmente como o narrador promove, mesmo que sutilmente, um sentido de leitura ao seu leitor decorrente de sua autoridade na narrativa.

Os motivos que levaram Gaiman a escolher esse modo de narrar podem ser muitos, desde o fato de ser seu primeiro romance e ele preferir manter um modelo tradicional das histórias de fantasia ou, ao mesmo tempo, escolher um modelo que favorece a escrita de uma narrativa com diversas tramas que se entrecruzam e afetam o destino das personagens envolvidas. Desse modo, a narrativa em terceira pessoa proporciona ao leitor de *Neverwhere* perspectivas diferentes e favorece a construção de uma certa complexidade principalmente marcada na construção de suas personagens. Em um primeiro momento, acreditamos que a história será centralizada apenas em Richard, mas não demora muito para a cidade de Londres, Door, Hunter, Marquês de Carabás, Jessica e tantas outras personagens assumirem um papel de protagonismo e marcarem a sua complexidade e o seu caráter enigmático e fascinante.

A escolha das categorias de análise da voz narrativa parte da leitura tanto do romance quanto dos quadrinhos, pois foi possível perceber nelas pontos de contato entre as duas obras. Dessa forma, ao pensar nos quadrinhos, sabemos que de alguma maneira o texto de chegada irá ressignificar elementos do texto de partida e adaptar todas as especificidades da literatura para as novas especificidades dos quadrinhos. A primeira decisão de Carey e Fabry, como mencionada em nosso trabalho, foi de ressignificar a voz narrativa que constrói o texto literário. Eles propõem esse novo olhar por motivos que consideram pertinentes e como uma suposta resposta à tradição das histórias em quadrinhos e a possibilidade de permitir que Richard, por sua voz, nos contasse a história. Em relação a Richard, essa decisão se pauta no fato de ele assumir um papel de explorador em uma terra desconhecida e, dessa forma, os autores poderiam trabalhar *Neverwhere* com as percepções de Richard diante desse lugar tão distante da sua zona de conforto.

Ao propor uma narração em primeira pessoa, presume-se que o primeiro fator a ser descartado é justamente a onisciência. Seja o narrador em primeira pessoa protagonista ou testemunha, ambos narram a história a partir das percepções que adquirem encarcerados na própria condição de personagem. Em vista disso, a leitura do quadrinho não proporcionaria mais o caráter amplo pertencente à narração encontrada no texto literário, mas criaria uma possibilidade de leitura, intimista, próxima à visão de Richard sobre os fatos narrados.

Em nosso quinto capítulo, apresentamos justamente como a voz de Richard se configura nessa nova plataforma, visto que, além de sua voz, o leitor também entra em contato com outras possibilidades de narrar exclusivas das histórias em quadrinho. Barbara Postema, em seu estudo *Estrutura narrativa dos quadrinhos*, afirma que “A sequência é a maneira mais óbvia pela qual os quadrinhos criam a ação e, em última instância, a narrativa. Por essa razão, a sequência é central na forma dos quadrinhos” (POSTEMA, 2018, p. 87). Ou seja, não apenas a voz de Richard irá conduzir a leitura, mas também a própria materialidade dos quadrinhos, dado que os quadros em sequência, junto com as especificidades pertencentes à imagem, por si só criam uma noção de narratividade. E esse fator difere os quadrinhos da proposta literária que é pautada comumente apenas no registro verbal.

O leitor, ao se deparar com a proposta dos quadrinhos, precisa participar avidamente de um processo de leitura que combina, nos termos de Groensteen (2015): a interpretação de imagens, a relação entre a imagem e o texto verbal, as relações que os quadros estabelecem entre si, seja na tríade artrológica ou nas relações de entrelaçamento

e de trançado, a leitura dos vazios intericônicos demarcados pelas sarjetas e além de todos esses processos, a leitura e percepção do enredo em si. Diante de todas essas possibilidades do universo dos quadrinhos, Postema também afirma que “Apesar de os quadros criarem narrativa, eles precisam de um ponto de referência para criar coesão entre as imagens separadas. Essa coesão costuma ser oferecida por um personagem que aparece em diversos quadros” (POSTEMA, 2018, p. 90). Dessa forma asseguramos justamente às personagens essa função de conduzir a história, seja por meio de recordatórios narrativos ou apenas a sua presença nos quadros.

Durante a nossa análise, percebemos que realmente existe um esforço por parte dos adaptadores de construir uma narrativa na qual Richard exerce essa função de contar a sua história para alguém, utilizando como base as suas experiências e o seu ponto de vista sem a interferência de uma voz narrativa ou da experiência de outras personagens. Esse esforço é percebido principalmente no início e no final da proposta, justamente por serem os pontos que conduzem o leitor à apresentação do problema e o desfecho encontrado. No entanto, mencionamos em nossa análise do romance como a narrativa é construída de maneira fragmentada. O enredo de *Neverwhere* é apresentado nas diversas adaptações produzidas de modo complexo, plural, e envolve uma série de ações, personagens e localidades que não acontecem de maneira homogênea.

E é justamente nesse movimento de transformar a narrativa fragmentada, plural e heterogênea para um discurso homogêneo produzido por uma única perspectiva proveniente da personagem Richard que a narração adquire outros contornos, amplifica-se e atinge um caráter de narrativa polissêmica. Nas primeiras pranchas da produção para os quadrinhos, somos apresentados a um narrador que perambula entre as noções de narrador testemunha e narrador protagonista. Esse distanciamento reflete justamente a posição de Richard nas ações do enredo, seja quando ele ocupa uma centralidade ou apenas observa outras personagens assumirem esse protagonismo. Até esse momento, o efeito que essa escolha causa na leitura realmente traz uma novidade para a recepção da nova proposta, visto o seu caráter intimista e reflexivo.

No entanto, durante o enredo, percebemos que a voz de Richard se distancia da proposta inicial, ao assumir focos que não são possíveis de serem atingidos apenas na narração em primeira pessoa. Dessa maneira, decidimos retomar os parâmetros utilizados na análise do romance para perceber como os resquícios do narrador do texto de partida são retomados no texto de chegada. Com essa análise percebemos que Richard demonstra um conhecimento profundo do inconsciente das personagens presentes na história de que

ele participa. Seja descrevendo sonhos ou citando pensamentos, Richard aos poucos se distancia de suas limitações como personagem e demonstra uma possível onisciência dos fatos da narrativa.

Esse processo acontece de maneira diferente quando pensamos no passado retomado pelas memórias. No romance, o narrador utiliza muito da própria vida de Richard para construir o seu enredo, visto que ele ocupa um papel de centralidade um pouco maior do que as outras personagens. Porém esse fator não impede que outras personagens assumam essa centralidade. Desse modo, grande parte das memórias presentes na adaptação são do próprio Richard. Na proposta para os quadrinhos, essas memórias são deslocadas para a voz em primeira pessoa sem produzir ecos de onisciência no novo texto, visto que elas pertencem ao próprio protagonista. Porém, ao tratar das memórias de outras personagens, as escolhas para representá-las não são através da voz de Richard, por meio dos recordatórios, mas através de outras estratégias que o caráter imagético dos quadrinhos pode proporcionar.

Apesar do uso dessas estratégias, os indícios de onisciência retornam a Richard quando ele demonstra um total conhecimento sobre as situações do enredo e as localidades nas quais as ações acontecem em *London Below*. Esse fato gera um estranhamento no leitor, em virtude de, a partir do enredo, sabermos que Richard não tem acesso, em sua limitação de personagem, a essas localidades e ações. Além disso, durante a narrativa dos quadrinhos existe um esforço em construir Richard de forma que ele sempre conteste e estranhe tudo que observa em *London Below*. Esse fato contrasta muito com os momentos em que ele tem pleno domínio dos lugares e de como eles foram criados e das ações que acontecem distantes da sua personagem dentro da diegese.

No último aspecto analisado referente à onisciência, percebemos que Richard constrói a narrativa utilizando de sua autoridade como narrador para condicionar uma leitura dos ambientes e das personagens. Essa autoridade é compartilhada por ambas as possibilidades de narração, seja ela em primeira ou terceira pessoa, mas a partir de nossa leitura do texto literário sabemos que muitas das sutilezas de Richard ao descrever as personagens são derivadas das opiniões apresentadas pelo narrador do romance. Além desses indícios de onisciência na personagem Richard, também observamos que os adaptadores criaram outras possibilidades de construção narrativa ao tentarem evitar esses desvios na narração.

Na seção 5.2 de nosso trabalho, notamos como a narrativa nos quadrinhos é apresentada por diferentes vozes na tentativa de comportar toda a complexidade e

fragmentação do texto de partida. Além da narração ser apresentada pela personagem Richard por meio da aproximação entre narrador protagonista e testemunha, a narração também é apresentada pelas personagens presentes nos quadros, quando os recordatórios característicos de Richard entram em suspensão. Nesse momento, o leitor é conduzido pela sequencialidade dos quadros e o layout proposto, incluindo os balões de fala e as sarjetas que compõem a prancha.

Ademais, na narrativa também temos a presença de recordatórios na cor branca, que se distinguem dos utilizados por Richard na cor amarela: em nossa análise mostramos três ocorrências do uso desse recordatório e como em cada uma das situações eles podem ter diferentes enunciadores. Além disso, os quadros também são produzidos em perspectivas múltiplas, sejam elas pelo olhar de Richard, ou do Marquês, ou de Door, as imagens não se submetem ao texto presente nos recordatórios.

Dessa forma, concluímos que existe uma intenção na produção de Carey e Fabry de produzir a história na perspectiva de Richard, porém ela não é alcançada de forma homogênea. Em vários momentos, em virtude do próprio processo de adaptação, percebemos a necessidade da utilização de outras estratégias para construir um enredo dinâmico e inteligível para o possível leitor nessa nova mídia. Essas estratégias, que podem ter sido utilizadas de maneira consciente ou não, retomam os ecos do romance pertencentes ao narrador romanesco e ressurgem nos quadrinhos por meio da figura de Richard.

Ainda vale ressaltar que Carey e Fabry ressignificam e reconstróem a proposta literária utilizando todas as especificidades presentes na linguagem dos quadrinhos. De forma alguma eles ficaram presos a questões de fidelidade ou permitiram que o registro verbal tivesse um poder maior na relação com a imagem. Essas especificidades utilizadas pelos autores estão presentes desde a figuração das personagens, na distribuição dos layouts, na reconstrução da narrativa diante da limitação de nove fascículos, entre outros desafios. *Neil Gaiman's Neverwhere* adiciona uma perspectiva diferente para ler a narrativa, a história se aproxima das angústias de Richard durante suas provações e representa de maneira icônica toda a pluralidade de Londres seja ela *Above* ou *Below*.

Diante dos resultados encontrados, algumas considerações teóricas surgem das análises realizadas. Para concluir os desdobramentos desses resultados, decidimos ressaltar dois fatores diferentes: O primeiro é perceber como a ideia de palimpsesto é uma das forças que promove o diálogo entre as diferentes adaptações de uma mesma história

e o segundo é compreender a relação dos registros verbais e imagéticos na produção da voz narrativa principalmente nas adaptações que envolvem a literatura e os quadrinhos.

Como mencionado em nosso segundo capítulo, o termo palimpsesto proposto por Genette é derivado das técnicas utilizadas para reaproveitar um pergaminho. Desse modo, o texto anterior assombra o texto produzido posteriormente e mantém uma influência. No caso de *Neverwhere*, percebemos que a relação entre a série televisiva e o texto literário é próxima. O texto literário carrega características provenientes de um roteiro, dado que as descrições das cenas são próximas aos cortes realizados nas produções audiovisuais e os diálogos são extensos e marcados de modo direto e, regularmente, com descrições similares às rubricas utilizadas em roteiros de cinema ou teatro. As representações das personagens são próximas, visto que ambas se concentram em apresentar o caráter marginal e fragilizado dos habitantes de *London Below*.

Dessa forma, as representações criadas por essas duas produções ajudaram a construir as roupagens que as adaptações possuem. Percebemos em nossa análise como os quadrinhos retomam os estilos *underground* originários de grandes centros urbanos na representação dos cenários e das personagens. Também podemos considerar a pluralidade narrativa da adaptação para os quadrinhos como consequência do caráter palimpséstico presente em adaptações. Esse caráter é especialmente percebido por nossa pesquisa quando relacionamos a voz narrativa dos quadrinhos com a do romance.

Ao propor a transformação da figura do narrador de uma mídia para outra, sabemos que Carey não deixaria de refletir sobre a relação que o registro verbal teria com a imagem presente nos quadros. Quando pensamos na produção quadrinística, a linguagem que move a leitura do texto e tem maior destaque é a imagem, o texto verbal realiza uma função condicionada ao ritmo que as imagens proporcionam. Sobre essa relação, Postema afirma que: “O textual ou verbal é apenas uma opção, se for conveniente e normalmente usada, uma ferramenta de apoio nesse processo” (POSTEMA, 2018, p. 115). Ao colocar tanta importância na voz de Richard como elemento que estrutura a narrativa da história, foi necessário balancear justamente o equilíbrio entre texto e imagem para não prejudicar a produção quadrinística em seu caráter imagético.

Dessa forma, a narração de Richard é utilizada para, como Postema afirma em seu texto, “suavizar as frestas, criar as conexões que a representação visual, sozinha, não consegue deixar clara. A função do texto nos quadrinhos é preencher as lacunas deixadas pelas imagens” (POSTEMA, 2018, p. 115). Essas funções são percebidas principalmente nos inícios de capítulo onde Richard contextualiza o evento atual em relação aos

anteriores, auxiliando a leitura do possível leitor pelos espaços vazios, pelo distanciamento dos quadros pela página. Além disso, a voz de Richard também é utilizada para sugerir movimento, ao descrever várias ações de uma cena que temos representada imageticamente apenas em um momento congelado no tempo.

Ao produzir os quadros que contam tanto com a voz de Richard quanto com as estratégias utilizadas na produção de imagens, eles criam quadros a partir de “uma mistura de palavra e imagem” (POSTEMA, 2018, p. 117) que “funciona para criar um sentido que nenhuma das duas é capaz de fazer sozinha” (POSTEMA, 2018, p. 117). Sendo assim, as produções de adaptação de literatura para os quadrinhos sempre serão felizes se souberem administrar o diálogo e a tensão que ocorre entre o uso de imagem e texto. Em muitos casos o equilíbrio é desproporcional, geralmente tendem a enfatizar mais a linguagem escrita do que a imagética, descaracterizando assim os principais recursos que a produção de quadrinhos possui para produzir diferentes histórias.

Todas essas discussões demonstram o caráter plural que a adaptação para os quadrinhos obteve ao ser finalizada e evidencia um caráter experimental tendo em vista os diferentes usos de recursos imagéticos. Temos como hipótese o fato de que os autores utilizaram essa produção para enriquecerem suas habilidades como adaptadores e quadrinistas, utilizando diferentes formas para construir um texto que não se limita a padrões. Observamos em nossas análises como o layout de cada prancha é diferente, seja em seu número de quadros, nas dimensões propostas, na utilização ou não de sarjetas. A narrativa também propõe de maneira experimental quadros próximos ao surrealismo, principalmente ao descrever sonhos ou lugares em *Neverwhere* que fogem da nossa compreensão de realidade.

Diante da linha de pesquisa “literatura e outras linguagens”, a que esse trabalho se vincula, tínhamos como objetivo entender de que forma a literatura pode se relacionar com outras mídias, especificamente com os quadrinhos por meio de estudos sobre a narratologia. Ao concluir esse objetivo, conseguimos ampliar a tradição de estudos existentes nesse campo de pesquisa e valorizar cada vez mais a produção quadrinística nos meios acadêmicos. Contudo, essa é apenas uma das perspectivas possíveis para analisar como esse diálogo é estabelecido, visto que, durante as discussões levantadas em nosso texto, percebemos como a questão da representação de minorias e o uso dos estereótipos nos quadrinhos é um ponto profícuo de estudo. Outra possível discussão entre as duas obras é como a memória assume um papel relevante na organização da construção narrativa de ambas. Essa pluralidade de aspectos a se analisar no diálogo entre

essas obras só nos mostra a riqueza da pesquisa acadêmica e sua relevância para a nossa sociedade.

Para concluir, é possível afirmar que a proposta inicial de Carey, ao construir uma narrativa em quadrinhos por meio da narração em primeira pessoa, foi parcialmente atingida. Podemos realizar essa afirmação em decorrência das diferentes maneiras de narrar que a adaptação apresenta. No entanto, é claro que esses fatores não inibem a adaptação de Carey de ser uma forma de expressão artística válida pois ela amplia ainda mais as maneiras pelas quais o leitor pode acessar e interagir com a narrativa. Tanto no romance quanto nos quadrinhos é possível perceber como cada adaptação reinterpreta e ressignifica a história do seu modo, criando outros olhares e contribuindo para a construção de uma tradição na arte que é originária justamente do diálogo presente nas produções artísticas.

REFERÊNCIAS

BOOTH, Waney. **A Retórica da ficção**. (Trad.) Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

CAREY, Mike; FABRY, Glenn. **Neil Gaiman's Neverwhere**. Nova Iorque: DC Comics, 2007.

CLÜVER, Claus. **Intermedialidade**. IN: Pós: Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8 – 23, nov. 2011.

_____. **INTER TEXTUS/ INTER ARTES/ INTER MEDIA**. Indiana University: Aletria, 2006.

EISNER, Will. **Narrativas Gráficas**. (Trad.) Leandro L. del Manto. São Paulo: Devir, 2015.

ELIOT, T.S. "Tradition and the Individual Talent". In: ELIOT, T.S. **The Sacred Wood**. Essays on Poetry and Criticism. New York: Alfred A Knopf, 1921. Disponível em: <https://archive.org/stream/sacredwoodessays00elio#page/n5/mode/2up>. Acesso em: 13 de jan de 2020.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**: o desenvolvimento de um conceito crítico. (Trad.) Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Revista USP, 2002.

GAIMAN, Neil. **Neverwhere**. Dir. Dewi Humphreys. British Broadcasting Corporation, 2007. DVD.

_____, Neil. **Neverwhere**. New York: Harper Collins Publishers, 2015.

_____, Neil. **Lugar Nenhum**. (Trad.) Fábio M. Barreto. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2016.

GAIMAN, Neil. RIDDELL, Chris. **Neverwhere**. New York: Harper Collins Publishers, 2016.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. (Trad.) Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GROENSTEEN, Thierry. **O Sistema dos Quadrinhos**. (Trad.) Érico Assis e Francisca Ysabelle Manríquez Reyes. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2015.

_____, Thierry. **Comics and Narration**. (Trad.) Ann Miller. University Press of Mississippi, 2013.

HERSCHMANN, Micael; PEGORARO, Everly; FERNANDES, Cíntia. **Steampunk e retrofuturismo**: reflexos de inquietações sociotemporais contemporâneas. IN: Comunicação, Mídia e Consumo: São Paulo, v. 10, n. 28, p. 209 – 228, mai./ago. 2013.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. (Trad.) André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. (Trad.) Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MARION, Philippe. **Traces en cases**: travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Louvain-la-Neuve: AcademiaErasmus, 1993

OLIVEIRA, Maria C. X. de. **A arte dos Quadrinhos e o Literário**: a contribuição do diálogo entre o verbal e o visual para a reprodução e inovação dos modelos clássicos da cultura. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

PARYS, Thomas Van. The study of novelisation: A typology and secondary bibliography. In: **Belphegor**. Dalhousie University, 2013. Disponível em: <https://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/53191/10_02_paryst_noveli_en_cont.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 28 de out de 2019.

PELLEGRINI, Tânia. **Narrativa verbal e narrativa visual**: possíveis aproximações. IN: Literatura, Cinema e televisão. São Paulo: Editora Senac, 2008.

POSTEMA, Barbara. **Estrutura Narrativa nos Quadrinhos**: construindo sentido a partir de fragmentos. (Trad.) Gisele Rosa. São Paulo: Peirópolis, 2018.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira. (Org.) **Intermidialidade e estudos Interartes: desafios da arte contemporânea**. (Trad.) Thaís F. N. Diniz e Eliana L. L. Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012

REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

SCOTT, McCloud. **Understanding comics: The invisible art**. New York: Harper Collins Publishers, 1994.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro**. Anelise R. Corseuil (ed.) Nº 51, Jul/Dez, 2006 – Florianópolis.

z\

VERGUEIRO, Waldomiro. A linguagem dos quadrinhos uma “alfabetização necessária”. In: RAMA, Angela (Org.) **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2004.

WERTHAM, Frederic. **Seduction of the innocent**. New York: Rinehart & Company, 1954. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/30827576/Seduction-of-the-Innocent-1954-2nd-Printing>>. Acesso em: 13 de jan de 2019.