



**Citation:** Brasil Calvet, L., Gonçalves Alves, T. H., Marques Moreira, T. & de Freitas Rodrigues, M. P. (2023) Intertextualidades dos quadrinhos brasileiros: novos sentidos em adaptações de obras literárias. *Quaderni Culturali IILA* 5: 47-57. doi: 10.36253/qciila-2475

**Received:** June 15, 2023

**Accepted:** October 10, 2023

**Published:** December 15, 2023

**Copyright:** ©2023 Brasil Calvet, L., Gonçalves Alves, T. H., Marques Moreira, T. & de Freitas Rodrigues, M. P. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/qciila>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

**Disclaimer:** The views and opinions expressed in this article are those of the author(s) and do not necessarily reflect the views or positions of the editors.

**ORCID:**

LBC: 0009-0009-7330-8018  
THGA: 0000-0002-6406-8392  
TMM: 0000-0002-0949-2895  
PMdFR: 0000-0002-7194-635X

## Intertextualidades dos quadrinhos brasileiros: novos sentidos em adaptações de obras literárias

### Intertextuality of Brazilian comics: new meanings in literary adaptations

LYA BRASIL CALVET, THIAGO HENRIQUE GONÇALVES ALVES, THAINÁ MARQUES MOREIRA, MARCOS PAULO DE FREITAS RODRIGUES

*Universidade Federal do Ceará*

E-mail: lyabcalvet@gmail.com; thiagohgalves@alu.ufc.br; thainamarquesmoreira26@gmail.com; marcospaulo9765@gmail.com

**Abstract.** The dialogical principle of communicational objects draws our attention to intertextuality: the dialogue between texts. In comics, intertextuality is combined with the resources of a hybrid language: the verbal discourse, the technique or tool used, the imagery style and the page layout contribute to expanding the meanings of the adapted text. Given the possibilities of the language of comics, questions arise: which are the intertexts of the source works and how do adaptations use the language of comics to show them and include others, as every adaptation is a new work? For this investigation, we propose the analysis of two Brazilian comics: *Auto da Barca do Inferno* (2011) and *Luzia* (2021). In our theoretical-methodological journey, we work with notions of dialogism, intertextuality, and adaptation. We also consider the particular parameters of comics. From the analysis, we intend to understand how intertextuality is used in these adaptations.

**Keywords:** comics, intertextuality, adaptation.

**Resumo.** O princípio dialógico dos objetos comunicacionais nos chama atenção para a intertextualidade: o diálogo entre textos. Nas histórias em quadrinhos (HQs), a intertextualidade se alia aos recursos de uma linguagem híbrida: o discurso verbal, a técnica ou ferramenta utilizada, o estilo imagético e a diagramação da página contribuem para a ampliação dos sentidos do texto adaptado. Diante das possibilidades da linguagem dos quadrinhos, surgem questões: quais são os intertextos das obras-fonte e como as adaptações se utilizam da linguagem dos quadrinhos para mostrá-los e incluir outros, na medida em que toda adaptação é uma nova obra? Para essa investigação, propomos a análise de duas HQs brasileiras: *Auto da Barca do Inferno* (2011) e *Luzia* (2021). Em nosso percurso teórico-metodológico, trabalhamos com noções de dialogismo, intertextualidade e adaptação. Consideramos também os parâmetros próprios dos quadrinhos. A partir da análise, pretendemos compreender como a intertextualidade é utilizada nessas adaptações.

**Palavras chave:** quadrinhos, intertextualidade, adaptação.

## A ADAPTAÇÃO DO LITERÁRIO AO QUADRINÍSTICO: PRIMEIROS OLHARES

Os objetos comunicacionais contêm um princípio dialógico. Conforme nos indica Bakhtin (1997), um texto –seja ele verbal ou de qualquer outra linguagem– é sempre lido em relação a outros textos. As histórias em quadrinhos, em seu formato moderno, constituem uma linguagem híbrida: incorporam códigos de linguagens estabelecidas previamente, como a pintura e a literatura em «novas ordens e técnicas narrativas, mediante a combinação original de tempo e imagens em um relato de quadros descontínuos» (Canclini, 2019, p. 339). O diálogo com outras linguagens nos chama atenção para o modo com que os quadrinhos contam histórias antes contadas em outros meios –em especial, quando trazem narrativas originalmente construídas em signos verbais para sua estrutura visual. Nosso primeiro movimento metodológico, assim, é um olhar para as pesquisas existentes sobre adaptações da literatura aos quadrinhos a fim de verificar possíveis caminhos de estudo.

Nossa revisão bibliográfica compreendeu pesquisas brasileiras realizadas entre 2013 e 2023, as quais encontramos pela busca das palavras-chave “quadrinhos”, “literatura”, “adaptação” e “tradução” nos bancos de dados Google Acadêmico e Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. As pesquisas nos apontam alguns caminhos para a discussão neste artigo. Observamos um grande enfoque ao aspecto pedagógico das adaptações quadrinísticas, muitas vezes instrumentalizadas como suportes didáticos para a iniciação de jovens leitores aos clássicos literários ou à literatura como um todo, como nos trabalhos *Nos limiares da literatura: histórias em quadrinhos, adaptações e outras artes* (Miranda, Pinheiro-Mariz, 2014), *A adaptação de obras clássicas para quadrinhos e o incentivo à leitura de cânones literários* (Galvão, Nazaro, 2017) e *Literatura e Quadrinhos: diálogos na sala de aula* (Barcellos, 2021). Conforme demonstram pesquisadores especializados em quadrinhos, a apreciação dos quadrinhos em sala de aula é amplamente debatida e aplicada no Brasil (Rama et al., 2005; Vergueiro, Ramos, 2009). Os quadrinhos constam nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN, 1997, 1998) e nos Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio (PCNEM, 2000), associados ao ensino das disciplinas de Língua Portuguesa e Arte; na primeira, como um gênero discursivo adequado para o trabalho com a linguagem escrita; na segunda, como prática de expressão e comunicação.

Por outro lado, há interesse em discutir os quadrinhos não somente como dispositivo para o aprendizado de outro meio, mas também como meio autônomo.

Ainda que, no contexto das adaptações, muitas pesquisas considerem os quadrinhos como uma forma lúdica ou prática de se aprender ou se interessar pela literatura, outras pontuam sua estrutura complexa, apta a gerar contemplação profunda sobre seus próprios elementos estruturantes, como as imagens pictóricas, as palavras e o enquadramento. Nessa abordagem, é valorizada a capacidade da adaptação em atualizar, rever e ampliar os sentidos da obra-fonte. A adaptação criativa é uma operação discutida em trabalhos como *Enquadramentos literários: literatura e quadrinhos* (Rodrigues, 2017), *A carteira: Uma experiência de adaptação literária para os quadrinhos* (Omuro, 2018) e *Quadrinhos, Literatura e a intertextualidade* (Oliveira, 2018). A tradução inter-semiótica (Plaza, 2003), presente em diversos trabalhos da revisão bibliográfica, se apresenta como um conceito relevante por mostrar o fundamento de originalidade na transposição de uma linguagem para outra.

Dentro da perspectiva da adaptação enquanto obra original, textos como o de Oliveira (2018) nos chamam atenção para um conceito em especial: o de intertextualidade, que trata dos diálogos entre uma obra e outras, sejam elas de uma mesma linguagem ou de linguagens distintas. Podemos inferir que a intertextualidade é uma operação inerente a qualquer narrativa, visto que «a narrativa começa com a própria história da humanidade» (Barthes, 2011, p. 19). Construir estruturalmente elementos de uma sintaxe narrativa, de uma progressão de personagens, lugares e situações, promove formatos e arquétipos que se repetem, se flexibilizam e se atualizam de acordo com os sistemas em que se inserem. O ato de contar e de interpretar histórias é sempre uma autorreferência, como o olhar através de um espelho ao longo de espaços e tempos. Nos quadrinhos, a intertextualidade se alia aos recursos de uma linguagem híbrida: é possível instigar o repertório do leitor por meio do discurso verbal, da técnica ou ferramenta utilizada, do estilo de desenho etc. As possibilidades oferecidas por essa linguagem lançam questionamentos sobre como os quadrinhos, em particular, mobilizam o diálogo entre textos e entre linguagens. Além disso, passamos a nos perguntar como as adaptações dialogam intertextualmente com os aspectos das fontes e incluem outros, na medida em que toda adaptação é uma nova obra.

Para investigar essas questões, o presente trabalho propõe a análise de dois quadrinhos feitos no Brasil: *Auto da Barca do Inferno* (2011), de Laudo Ferreira e Omar Viñole, adaptação da peça de teatro homônima de 1517, de autoria de Gil Vicente, e *Luzia* (2021), roteirizada por Zé Wellington e desenhada por Débora Santos, adaptação do romance *Luzia-homem* (1903), escrito por Domingos Olímpio. Do ponto de partida do dialogismo

de Bakhtin e da intertextualidade de Barthes, contamos em nosso aporte teórico-metodológico com um aprofundamento das definições de intertextualidade e intertexto, especialmente por meio de Kristeva (2005), Hutcheon (1991, 2011) e Koch, Bentes e Cavalcante (2012).

Ademais, agregamos os estudos de Groensteen (2015) para reunir parâmetros de análise das características específicas da linguagem dos quadrinhos. Esperamos obter como resultados uma percepção de como as adaptações em quadrinhos operam a intertextualidade a partir de seus elementos de linguagem e relações estruturais particulares, bem como apontamentos de como essas narrativas geram novos efeitos comunicacionais a partir da tradução criativa de discursos de outras linguagens.

## DOS CONCEITOS AO CONTEXTO DOS QUADRINHOS

A intertextualidade e o intertexto surgem em nosso percurso teórico-metodológico como termos complementares. Segundo Samoyault (2008), há uma imprecisão na noção de intertextualidade. Para o autor, esta imprecisão:

[...] deve-se à uma bipartição de seu sentido em duas direções distintas: uma torna-a um instrumento estilístico, linguístico mesmo, designando o mosaico de sentidos e de discursos anteriores, produzido por todos os enunciados (seu substrato); a outra torna-se uma noção poética, e a análise aí está mais estreitamente limitada à retomada de enunciados literários (por meio da citação, da alusão, do desvio etc). (Samoyault, 2008, p. 13).

Esta bipartição, podemos inferir como a divisão entre *intertexto* e *intertextualidade*. Enquanto o dialogismo de Bakhtin, de maneira geral, relacionava o diálogo entre a enunciação e o interlocutor, o *intertexto* descreve o texto ou o conjunto de textos evocado. Seu caráter instrumental se dá pelos vários códigos que podem ser mobilizados na criação de uma nova história. Tomemos como exemplo o gênero narrativo “conto de fadas”, que conta com um conjunto de textos que, juntos, constituem o estilo povoado por signos como fadas, dragões, bruxas etc. O reconhecimento desse intertexto pode se dar não por algo explícito ou diretamente citado, mas por identificação dos modelos de personagens, ambientações e enredos, transformados ao longo de eras e espaços geográficos, inclusive aproximando-se bastante da ideia de romance polifônico proposta por Bakhtin (2018).

Em contrapartida, a *intertextualidade*, termo criado por Julia Kristeva a partir do conceito de dialogismo de Bakhtin, possui um caráter operativo:

O termo intertextualidade designa esta transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos em um outro, mas já que esse termo tem sido frequentemente entendido no sentido banal de “crítica das fontes” de um texto, preferimos a ele o de transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a um outro exige uma nova articulação do tético – posicionamento enunciativo e denotativo. (Kristeva, 1974) .

A intertextualidade, então, se dá no ato de transpor um texto para outro: seja de maneira direta, como quando em uma adaptação um personagem enuncia uma fala presente na obra-fonte, ou indireta, como quando percebemos a transposição por meio de modelos. Assim, constitui uma estratégia narratológica presente em todos os meios de expressão e comunicação. Essas referências diretas e indiretas são percebidas no trabalho de Oliveira (2018), que analisa a adaptação de Pinóquio em quadrinhos da Turma da Mônica. O personagem Cascão se torna o famoso boneco de madeira, que:

[...] assim como seu “irmão” italiano, também vê seu nariz crescer cada vez que mente, mas mantém as raízes no universo de Mauricio de Sousa, uma vez que conserva o pavor da água, fato justificado por ele com a argumentação de que sua madeira pode empenar. Como Pinóquio, a personagem do quadrinho ganha uma consciência externa mas, dessa vez, ao invés de um grilo falante é uma mosca falante, numa referência direta ao Cascão, que vive rodeado de moscas devido à falta de banho. (Oliveira, 2018, p. 190)

Essa noção se torna mais presente no livro *Intertextualidades: diálogos possíveis* (Koch, Bentes e Cavalcante, 2012), em que as autoras propõem uma leitura histórica da intertextualidade em um campo voltado à linguística textual, mas que não deixa de lado a teoria literária e nem a análise do discurso.

A intertextualidade *stricto sensu* (daqui por diante, apenas intertextualidade) ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores. (Koch et al., 2012, p. 17)

Ressalta-se o elemento da memória: a depender do local ou da leitura dos textos, o fenômeno da intertextualidade pode não acontecer ou se mostrar incompleto. As autoras fazem, ainda, uma distinção entre quatro possibilidades de intertextualidade: temática, estilística, explícita e implícita. Em nosso estudo, nos interessam especialmente as categorias estilística e implícita.

A intertextualidade estilística «ocorre, por exemplo, quando o produtor do texto, com objetivos variados,

repete, imita, parodia certos estilos» (Koch et al, 2012, p. 19). Já a implícita se dá «quando se introduz, no próprio texto, intertexto alheio, sem qualquer menção explícita à fonte, com o objetivo quer de seguir-lhe a orientação argumentativa, quer contraditá-lo, colocá-lo em questão, de ridicularizá-lo ou argumentar em sentido contrário» (Koch et al, 2012, p. 31). Nessas ocorrências implícitas, quem produz o texto conta com a cooperação ativa de quem lê, na medida em que este deve resgatar em sua memória o intertexto presente. Estabelecemos com essa abordagem um paralelo com as reflexões de Groensteen, que destaca a subjetividade da imagem nos quadrinhos. Os atributos gráficos convidam à reflexão sobre a carga semântica da composição, do estilo e da técnica, ou seja, como representar imagens e palavras levando «em conta todas as determinações pertinentes que pertencem à cultura, à memória coletiva (sócio-histórica) ou individual do leitor» (Groensteen, 2015, p. 134).

Koch, Bentes e Cavalcante dedicam um capítulo a outros olhares para a intertextualidade e citam diretamente os conceitos propostos por Genette, dos quais destacamos a hipertextualidade. O termo genettiano «abrigaria, então, todas as situações em que um texto-fonte sofre transformações (que podem se dar em diferentes níveis) de modo a derivar um outro texto» (Koch et al, 2012, p. 135). Assim, a hipertextualidade está em constante diálogo com a intertextualidade. Em nossos objetos de estudo, essas transformações são exemplificadas pela escolha dos estilos gráficos das adaptações. A versão em quadrinhos de *Auto da Barca do Inferno* adota um estilo cartunesco, que se propõe a evidenciar traços marcantes para caracterizar personagens e cenários. Esse estilo aprofunda o princípio do signo imagético como um recorte: o desenho «é obrigado a fazer uma seleção das características do objeto que quer representar» (Barbieri, 2017, p. 30). Ao se diferenciar de figuras realistas, muitas vezes de modo exagerado, o cartum torna suas formas facilmente reconhecíveis e perdura na memória de leitores. No caso de *Luzia*, o estilo adotado é mais atento às proporções realistas, mas se vale do vocabulário visual dos quadrinhos ao utilizar símbolos gráficos como as linhas cinéticas e de expressão. Além disso, em determinado momento, o uso amplificado do cartum surge como estratégia narrativa, conforme analisaremos adiante.

Na inevitável absorção e transformação de textos, qualquer texto é implicado no movimento de intertextualidade. Sua compreensão para além de uma entidade individual, mas relacional, leva Hutcheon (1991) a analisar as formas com que obras pós-modernas reconhecem e potencializam seu diálogo com outras obras e discursos, a fim de favorecer múltiplas interpretações e se afas-

tar da noção «da obra de arte como um objeto fechado, auto-suficiente e autônomo que obtém sua unidade a partir das inter-relações formais de suas partes» (p. 164). A dinâmica analisada por Hutcheon propõe a dissolução da hierarquia de alguns textos em relação a outros e localiza obras, discursos e histórias «dentro de uma rede intertextual em contínua expansão que ridiculariza qualquer noção de origem única ou de simples causalidade» (1991, p. 169). Essa definição vai ao encontro do já citado Barthes, que questiona a origem fixa de qualquer fala literária e entende o texto como um ativador de lembranças, de um outro que remete a outro presente em nossa memória, de forma cíclica (1987). De posse dessa consciência, há mecanismos textuais que promovem essa relação com base em uma fonte ou mais fontes definidas, que Hutcheon denomina *texto adaptado* (2011).

A autora parte do princípio de que, uma vez que nossa vivência do mundo é sempre mediada pela linguagem e pela narrativa, até mesmo o relato historiográfico é, em certa medida, ficcional. Podemos compreender, então, toda recontagem de textos ou de discursos como também um ato de criação. Entendida por Hutcheon como «uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro» (2011, p. 9), a *adaptação* contempla essa (re)criação, na qual estão inclusas a troca entre meios comunicacionais, como um texto literário ou um filme adaptado para uma história em quadrinhos; entre vivências culturais, como uma obra que incorpora traços estilísticos próprios de um país distinto de sua origem; e entre suportes, como um livro em formato físico que, ao se transformar em ebook, ganha novos artifícios de produção de sentido. A adaptação, enfim, trata de um texto novo que evoca o texto adaptado, mas sem necessariamente ter a responsabilidade de se manter fiel ao material original ou preservar as regras narrativas aplicadas anteriormente. No exercício criativo da tradução, é possível observar estratégias tais como a mudança do agente narrador ou protagonista, do tempo cronológico ou até mesmo do desfecho da história.

O olhar para a dimensão comunicacional dos quadrinhos é voltado, neste artigo, para seu código híbrido. A relação entre imagens e palavras, em si, constitui um amplo campo polissêmico: o verbal pode complementar, reforçar ou contradizer o visual e vice-versa. Além disso, as palavras e seus suportes, como balões e recordatórios, também são informação gráfica. Outro atributo relevante é o da organização espaço-temporal: «[...] nos quadrinhos, o formato, o número, a ordem, o tamanho e o aspecto gráfico dos quadros possuem dimensão semântica, ou seja, ajudam a caracterizar a significação das narrativas» (Marcondes, 2014, p. 266). O intervalo entre um quadro e outro, a calha, performa a função de elipse:

aquilo que se escolhe ou não mostrar. Para Groensteen (2015), a evidência formal da elipse torna o leitor consciente da narrativa fragmentada e da busca ativa pela conexão entre as partes. A disposição de várias imagens interligadas em um mesmo espaço, definida por Groensteen como *solidariedade icônica*, além de possibilitar a progressão da narrativa, também contribui para experiências estéticas, com diagramações voltadas à atmosfera de uma cena, aos sentimentos de personagens e à contemplação de modo geral. Assim, elementos como traço, cor, quadro, transição quadro-a-quadro, enquadramento e balão se relacionam e apontam para as múltiplas formas de contar uma história e de referenciar outros textos e outras linguagens.

#### INTERTEXTOS ENTRE QUADROS: ANÁLISES DE ADAPTAÇÕES EM QUADRINHOS

Diante do aporte teórico-metodológico e das obras escolhidas, se busca observar como se dá a apropriação do código dos quadrinhos em prol da intertextualidade. Os elementos *imagem*, *palavra* e *enquadramento*, bem como suas interrelações, nos oferecem parâmetros para uma perspectiva global na análise dos objetos.

Dada a natureza predominantemente visual dos quadrinhos, destacamos a relação entre a literatura e as artes visuais. Muitos quadros são representações de obras literárias. Na história da pintura é comum encontrarmos obras homônimas traduzidas parcial ou literalmente em publicações. Contudo, há uma corrente de estudos que tem como foco o estudo do pictórico em obras literárias sem necessariamente tratar de uma adaptação de outra obra.

Oliveira Junior ressalta que o pictórico não é apenas um mero empréstimo entre linguagens, «mas o estabelecimento de uma função que já existe na própria literatura, objetivando sensibilizar a memória visual do leitor» (1992, p. 12). Ou seja, a descrição na literatura já gera uma carga imagética na mente dos leitores que possibilita a tradução dos símbolos escritos em formas.

Tamanho é a incidência do pictórico no romance, que propusemos estudá-lo como um grande painel constituído de quadros menores, como os polípticos medievais. Assim entendendo é que foi possível observar no texto um de seus valores expressivos mais caros. Os quadros internos são reveladores. Permitem a co-participação narrativa dos personagens, posto que constituem narrativas dentro da narrativa maior. (Oliveira Junior, 1992, p. 118)

Os polípticos mencionados pelo autor são grandes painéis que se dividem e contam sua história em frag-

mentos. Esta definição se aproxima do que entendemos por histórias em quadrinhos a partir de pesquisadores como Groensteen: uma paisagem sequencial-simultânea cuja informação estética e narrativa reside não somente na progressão das imagens, mas também no modo com que se organizam na página. Nessa estrutura, mimetizam as imagens antes evocadas pelas configurações literárias.

#### AUTO<sup>1</sup> DA BARCA DO INFERNO (2011) E AUTO DA BARCA DO INFERNO (1517)

Optamos por analisar a adaptação em quadrinhos da primeira obra da trilogia das barcas, escrita pelo português Gil Vicente: *Auto da Barca do Inferno* (1517). A adaptação em quadrinhos, de título homônimo, foi lançada pela editora Peirópolis em 2011 e conta com roteiro e traço de Laudo Ferreira e cores de Omar Viñole. A adaptação entra no contexto do financiamento do Ministério da Educação (MEC) para o Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), «destinado a avaliar e a disponibilizar obras didáticas, pedagógicas e literárias, entre outros materiais de apoio à prática educativa, de forma sistemática, regular e gratuita [...]» (Brasil, 2023). Em 2021, o *Auto* em quadrinhos foi escolhido pelo programa como material para ser trabalhado em sala de aula. Ao passo que a adaptação adquiriu fins pedagógicos, ela retoma uma discussão trazida pela revisão bibliográfica: o ato da adaptação em ampliar sentidos da fonte. Percebe-se um caráter tanto de alcance do público escolar, que enxerga os quadrinhos como uma leitura mais atrativa, mas também os novos significados que a narrativa visual traz consigo.

Em relação ao texto adaptado, o *Auto da Barca do Inferno* é uma peça de teatro de tom satírico, cuja premissa é revelar a moralidade do ser humano através de seus atos e o fim a que estes o levarão. Nota-se o cunho religioso da obra, centrada nos valores cristãos de virtude e de moralidade. Além da intertextualidade com os textos bíblicos (Batista, 2012), observamos as particularidades da relação entre obra literária e quadrinística. O texto redigido por Gil Vicente se mantém, como destaca Maurício Soares Filho, consultor literário para a produção da história em quadrinhos: «Optamos por manter a linguagem completamente original de 1517, para que o leitor possa, apoiado pelas imagens, entrar em contato com o rico universo vicentino sem nenhum tipo de facilitação» (2011, p. 6).

Nota-se, em primeiro momento, uma intertextualidade explícita, que se dá pelo resgate direto do texto ver-

<sup>1</sup> O termo *auto* se refere a uma composição teatral de ato único que envolve temáticas de cunho religioso ou moral.

bal escrito pelo dramaturgo em sua época. No entanto, a adaptação, já no início, apresenta novo conteúdo em relação à versão de 1517. No texto de Vicente, há apenas uma breve descrição do local onde a história ocorre: «[...] chegamos subitamente a um rio, o qual per força havemos de passar em um de dous batéis que naquele porto estão, scilicet, um deles passa para o paraíso e o outro para o inferno [...]» (Vicente, 1998, p. 1). Já nos quadrinhos, na primeira página, há a adição de um palco de teatro, além de dois personagens exclusivos da adaptação: uma contrarregra responsável pela produção da peça e por indicar o nome dos personagens que aparecem e um diretor que recita o texto de apresentação que dá início à obra. Apesar de parecer uma diferença sutil, a nova cena cria um movimento de autorreflexão a partir de recursos imagéticos. Ao passo que adapta uma peça teatral, coloca a pessoa leitora na posição de espectadora, sentada na plateia, imersa na atmosfera característica do teatro.

Conforme mencionado anteriormente, um dos discursos comuns às duas obras é o bíblico, aqui representado pela passagem que norteia o *Auto da Barca do Inferno*:

E vi um grande trono branco, e o que estava assentado sobre ele, de cuja presença fugiu a terra e o céu; e não se achou lugar para eles. E vi os mortos, grandes e pequenos, que estavam diante de Deus, e abriram-se os livros; e abriu-se outro livro, que é o da vida. E os mortos foram julgados pelas coisas que estavam escritas nos livros, segundo as suas obras. (Bíblia Sagrada, 1990, Apocalipse 20:11-12).

Nota-se que a representação das ações dos pecadores ganha força nos quadrinhos a partir da configuração das duas barcas (fig. 1). A primeira, a barca que guia ao inferno, é representada em tons escuros, com uma vela rasgada e uma proa com o formato retorcido de uma ave. Contrapõe-se à barca que se dirige ao paraíso, iluminada pela chama celestial de três velas. Sua proa remete à forma de uma harpa e sua vela está intacta. Para alguém que observa essas duas embarcações, a barca à direita é a opção mais convidativa.

Outra passagem bíblica que reforça a intertextualidade da obra é «Pois Deus trará a julgamento tudo o que foi feito, inclusive tudo o que está escondido, seja bom, seja mau» (Bíblia Sagrada, 1990, Eclesiastes 12:14). Uma das características recorrentes dos personagens que vão para a barca do inferno é a de tentar esconder seus pecados do anjo responsável pela barca do paraíso, em razão de saberem que não foram pessoas exemplares em vida e que seu destino é provavelmente o inferno. Nas duas versões do *Auto*, apesar das diversas tentativas dos pecadores de entrarem no paraíso, o anjo se mostra ciente de



Fig. 1. Gil Vicente (autor), Laudo Ferreira (Adaptação, Ilustrações), *A representação das duas barcas nos quadrinhos*, 2011. Desenho, colorização e letreiramento digital, 26,6 x 20 cm. (Vicente, Ferreira e Viñole, 2011, p. 8). Disponível em: <https://www.editorapeiropolis.com.br/pnld2021/autodabarcadoinfernoemquadrinhos>. O diretor apresenta as duas barcas: a da esquerda, que guiará para o inferno, escura, com vela rasgada e a proa em formato de uma cabeça de ave, e a da direita, para o paraíso, com iluminação celestial por conta de três velas, uma proa com formato de harpa e a vela de tecido intacta.

suas ações e os proíbe de subir à barca.

A potencialidade dos quadrinhos para a produção de sentido por meio da intertextualidade também se mostra no fato de que, tanto na Bíblia quanto na peça teatral, a figura do Diabo não é descrita e, portanto, tende a assumir na imaginação da pessoa leitora aspectos relacionados ao senso comum. No decorrer da leitura da peça escrita por Gil Vicente, percebemos o protagonismo do personagem; por outro lado, a versão em quadrinhos comunica esse protagonismo antes mesmo do início da leitura. Essa percepção se dá por meio da capa, que retrata o personagem com grande destaque. Na representação do Diabo, os quadrinistas optam por uma versão mais humanizada do personagem, escolha que nos leva a refletir sobre a comparação deste com os demais pecadores. A similaridade

de física entre eles remete à semelhança entre suas ações e traz à memória mais uma passagem presente no Novo Testamento: «Isso não é de admirar, pois o próprio Satanás se disfarça de anjo de luz. Portanto, não é surpresa que os seus servos finjam ser servos da justiça. O fim deles será o que as suas ações merecem» (*Bíblia Sagrada*, 1990, 2 Coríntios 11:14-15). A construção da figura demoníaca reforça o discurso de Gil Vicente a respeito da ética e da moralidade humana. O Diabo, enquanto igual, nos tira do campo ilusório de uma entidade monstruosa e nos coloca diante de uma representação que pode estar mais próxima de nós do que pensamos.

Outro atributo do personagem é o seu humor, como destaca Laudo Ferreira no posfácio da adaptação: «[...] dei liberdade aos devaneios visuais para criar uma figura muito mais que sarcástica de um diabo, meio bufão, meio *enfant terrible*, que o tempo todo brinca, se diverte, debocha da corja que vai aparecendo num indeterminado cais» (Ferreira, 2011, p. 51). O aspecto cômico também está presente na obra original e traz o intertexto das abordagens satíricas do Diabo, cultura também presente no folclore brasileiro: «Sendo uma característica da obra vicentina fazer a mescla entre o repertório erudito e o popular, esse aspecto faz surgir uma nova faceta do diabo, ele passa de enganador a ser enganado pela inocência do simples» (Alves, 2011, p. 25). Assim, a versão em quadrinhos mantém a essência da personagem e da obra original ao mesmo tempo que essa essência é reverberada pelo estilo cartunesco, propício para obras que estabelecem o humor como gênero a ser explorado.

Ao final da peça nos quadrinhos, percebemos novamente sua característica de recriação. O diretor informa aos leitores que esse é apenas o primeiro auto da trilogia de Gil Vicente e o contrarregra fecha as cortinas. Na página seguinte surge o escritor português em pessoa, acompanhado do Diabo e elogiando a adaptação (fig. 2).

Em seguida, ambos saem do teatro. Vicente conversa com o Diabo sobre as outras adaptações de sua obra e o quanto a temática abordada está sempre presente. Os dois discutem sobre a função de Deus e do Diabo em um trecho que encerra a obra, mas não a temática retratada por ela. O diálogo dos personagens sobre a finalidade do *Auto* e das figuras religiosas serve como um último alerta aos leitores sobre sua moralidade e brinca com a ideia de que estes também, em algum momento, subirão em alguma das duas barcas.

#### LUZIA (2021) E LUZIA-HOMEM (1903)

Produzida pelos cearenses Zé Wellington e Débora Santos, a história em quadrinhos *Luzia* (2021) propõe



Fig. 2. Gil Vicente (autor), Laudo Ferreira (Adaptação, Ilustrações), *Gil Vicente acompanhado do Diabo*, 2011. Desenho, colorização e letreiramento digital, 26.6 x 20cm. (Vicente, Ferreira, Viñole, 2011, p. 49). Disponível em: <https://www.editorapeiropolis.com.br/pnld2021/autodabarcardoinfernoemquadrinhos>. No primeiro quadro as cortinas são fechadas, mãos batem palmas e a onomatopoeia de palmas ocupa o quadro: *Clap! Clap! Clap!*. No quadro seguinte, Gil Vicente aparece sentado na plateia, admirando a peça. No penúltimo quadro há um close no rosto do escritor português, que comenta a fidelidade da adaptação. No último quadro, vemos que o diabo também faz parte da platéia, e este responde: «Com o passar dos tempos, tenho aprendido a ser mais... benevolente. Gostei também».

uma releitura do romance clássico *Luzia-Homem* (1903), de Domingos Olímpio. O texto adaptado integra a cultura intertextual em torno da estiagem e dos retirantes, em referência à Grande Seca ocorrida no Nordeste brasileiro entre 1877-1879. Com um enredo situado no sertão cearense, na cidade de Sobral, acompanhamos personagens sujeitos a situações extenuantes de trabalho, com esperança de uma vida melhor no litoral. À protagonista homônima ao título do romance, Luzia, é dada a alcunha de Luzia-Homem, cuja força e traços robustos levam grande parte das pessoas a considerá-la “menos mulher”.

O romance que dá origem aos quadrinhos pertence ao estilo Naturalista da literatura brasileira. Ou seja, em teoria, a obra trabalharia com características tais como o cientificismo ou uma visão visceral do ser humano. Contudo, em *Luzia-Homem*, o naturalismo apresenta-se em constante diálogo com outros conceitos artísticos. Oliveira Junior (1992, p. 111) indica que «Os dados ideológicos e estéticos de LH sugerem sua inclusão no Impressionismo, em sua forma literária». Em artigo mais recente (2015), o pesquisador cearense volta a falar sobre o romance de Domingos Olímpio como símbolo literário da cultura nordestina.

A violência de gênero sofrida pela personagem é uma constante no romance e um dos primeiros aspectos que surgem aos olhos no contato com sua adaptação em quadrinhos. Já na capa da HQ, a mudança de título (de *Luzia-Homem* para simplesmente *Luzia*) chama atenção. Conscientes do sofrimento trazido pela alcunha, a dupla de quadrinistas convida que chamemos Luzia por seu nome, o que corrobora para a força das adaptações em recriar e atualizar sentidos. Conforme observado por Carmélia Aragão no posfácio da HQ: «Desde o título, se reconhece Luzia como pessoa» (Aragão in Santos, Wellington, 2021, p. 92). Ainda na composição da capa, a personagem segura contra o peito um pequeno buquê de cravos vermelhos, presente dado a ela por seu interesse romântico, Alexandre.

Na cena de introdução da protagonista, já na primeira página, a adaptação reposiciona o tempo cronológico da narrativa. No contexto da construção de uma penitenciária, Luzia, que trabalha como operária, é vista carregando uma parede e causa diferentes reações dos personagens ao redor, desde a admiração por sua força ao desprezo por seus modos reservados ou por sua constituição física.

Um dia, visitando as obras da cadeia, escreveu ele, com assombro, no seu caderno de notas: “Passou por mim uma mulher extraordinária, carregando uma parede na cabeça.” Era Luzia, conduzindo para a obra, arrumados sobre uma tábua, cinquenta tijolos. Viram-na outros levar, firme, sobre a cabeça, uma enorme jarra d’água, que valia três potes, de peso calculado para a força normal de um homem robusto. De outra feita, removera, e assentara no lugar próprio, a soleira de granito da porta principal da prisão, causando pasmo aos mais valentes operários, que haviam tentado, em vão, a façanha e, com eles, Raulino Uchoa, sertanejo hercúleo e afamado, prodigioso de destreza, que chibanteava em pitorescas narrativas. Em plena florescência de mocidade e saúde, a extraordinária mulher, que tanto impressionara o francês Paul, encobria os músculos de aço sob as formas esbeltas e graciosas das morenas moças do sertão. (Olímpio, 1903, p. 2).

A representação gráfica da personagem, nos quadrinhos, acentua e valoriza características contraditórias às normas de gênero. Algumas são explicitamente mencionadas na obra adaptada, como os músculos, e outras são agregadas à adaptação, como o buço acima dos lábios e os pêlos nos braços e nas pernas. Na cena em quadrinhos, Raulino, amigo de Luzia, se aproxima de um dos espectadores, o francês Paul, e lhe conta sobre a vez em que a amiga lhe salvou de um boi enfurecido. No romance, o relato de Raulino só acontece no capítulo cinco, mas aqui é adiantado em prol de um maior impacto no primeiro contato com Luzia. A página que compõe o relato traz, ainda, uma mudança no estilo imagético (fig. 3).

Enquanto a história em quadrinhos é predominantemente desenhada em um estilo de proporções mais realistas, a página em questão contém um estilo mais cartunescos, com expressões exageradas e símbolos convencionais da linguagem dos quadrinhos: olhos em formato de coração para representar admiração, estrelas para comunicar dor, pontos brilhantes para reforçar a exuberância das cenas.

O uso desses recursos gráficos, na página, contribui para o romantismo e o dramatismo da fala de Raulino, que exalta a força de Luzia. O uso estratégico dos recursos quadrinísticos para mimetizar a organização da narrativa presente na obra original é também percebida no enquadramento da página: os momentos são delimitados por contornos de formas orgânicas e irregulares, similares aos balões de pensamento, denotando o caráter de lembrança e até mesmo de sonho. Outros desses símbolos surgem ao longo de outras páginas da HQ, como as linhas cinéticas, que indicam o movimento dos personagens, e as linhas nas bochechas, uma tradução visual do rubor que sobe às faces dos personagens quando estão constrangidos. Percebemos então não somente o intertexto da obra original e do contexto da *Seca*, mas também o intertexto de outras histórias em quadrinhos. Tal estilização cartunesca, por vezes satírica ou cômica, na adaptação do romance, traz à tona a desierarquização dos textos mencionada por Hutcheon (1991) e retira o status solene normalmente atribuído às obras literárias clássicas.

O enquadramento é um agente ativo na recriação das mensagens da obra original. Em uma cena em que a personagem Teresinha conta sua história de vida para Luzia, uma transição quadro-a-quadro coloca lado a lado a Teresinha do presente e a Teresinha do passado (fig. 4). Uma é a imagem reflexiva da outra: as duas fazem um rabisco na areia com um graveto, mas a do presente está sozinha no chão, melancólica, e a do passado está acompanhada pela irmã, que sorri junto com





Fig. 3. Zé Wellington e Débora Santos, *Luzia salva Raulino do boi*, 2021. (Santos, Wellington, 2021, p. 7). Disponível em: <https://editoradaco.com/produto/luzia-ze-wellington-e-debora-santos/>. Página que contém o relato do salvamento de Raulino, atacado por um boi, por Luzia. Luzia é mostrada como uma figura extraordinária, carregando grandes pesos, com brilhos ao seu redor. O ataque é deflagrado e Luzia se prontifica a ajudar o amigo, agarrando o boi pelos chifres. O último quadro mostra a personagem segurando Raulino nos braços, que a olha com admiração.

ela. Os ecos do passado reverberam no presente da personagem, que possui conflitos antigos a serem retomados adiante na história. Aqui notamos o equilíbrio entre aspectos estéticos e narrativos conforme Groensteen. Ao passo que a sequência de quadros demarca dois momentos cronológicos, seus componentes imagéticos “podem suscitar interesse, provocar um prazer, dar um toque discreto à obra ou em, resumo, atender a uma modalidade de pertinência que não seja diretamente submissa à condução da trama” (Groensteen, 2015, p. 124).

O roteiro construído para os quadrinhos é uma amálgama das falas originais e de novas falas, atentas à linguagem daquele espaço-tempo. Alguns elementos são revistos com cautela pelos quadrinistas, tais como



Fig. 4. Zé Wellington e Débora Santos, *Teresinha conta sua história*, 2021. (Santos, Wellington, 2021, p. 16). Disponível em: <https://editoradaco.com/produto/luzia-ze-wellington-e-debora-santos/>. Acervo dos autores. Sequência de dois quadros mostrando o presente e o passado de Teresinha. À esquerda, a personagem, com expressão tristonha, conta sua história para Luzia, que está de costas e ocupa o primeiro plano da imagem. A paisagem é arenosa e Teresinha rabisca na areia com um graveto. No segundo quadro, à direita, uma Teresinha mais jovem aparece junto de sua irmã e as duas estão sorrindo. Ela também rabisca na areia com um graveto e forma o desenho de uma ave. A paisagem possui algumas pedras e arbustos e um cavalo pasta no primeiro plano.

descrições de cunho sexista. Dentre esses elementos, também se destaca o aspecto de fado ou destino. Luzia teme o casamento com o homem amado por acreditar que nasceu com má sina e que está fadada ao sofrimento calado. Conforme observado por Aragão (in Santos, Wellington, 2021, p. 92), o contexto do início do século XX é marcado por esse fatalismo, que exerce influência no final trágico da obra original, Luzia morre em um conflito com o personagem Crapiúna, que lhe importuna durante toda a narrativa. O quadrinho, por outro lado, muda o final e propõe uma direção otimista e uma continuidade para a história de Luzia. A mudança, que configura uma nova mensagem da trama, remete ao processo de (re)historicização estudado por Hutcheon:

Tanto o que é (re)enfocado quanto –mais importante ainda– o modo como uma história pode ser (re)interpretada são passíveis de mudanças radicais. Uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto –um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe no vazio. (2011, p. 192).

A definição de um novo rumo para Luzia se apresenta, então, não como negação da história, mas como um reconhecimento do contexto em que a adaptação se encontra e do desejo de trazer uma mensagem positiva ao público leitor. A postura da obra em quadrinhos

potencializa, dentre outros, um sentido latente na obra de Domingos Olímpio: a aceitação de Luzia por ela mesma e por quem a encontra, o que a leva a lutar contra o estigma e o destino que lhe pareciam inevitáveis.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

As múltiplas vozes interligadas e costuradas nas obras analisadas reforçam a qualidade polissêmica dos quadrinhos. Esses mosaicos de referências possuem implicações extensas, desde os diálogos entre linguagens, atravessando as formas narratológicas entre diferentes temporalidades e espaços, até chegar às interpretações por parte de leitores. As escolhas dos criadores na produção das histórias apresentadas denotam consideravelmente o caráter frutífero dos estudos em adaptação e intertextualidade ao explorar as configurações imagéticas próprias à linguagem gráfica.

Na retomada das perguntas feitas na introdução, vemos que os quadrinhos mobilizam o diálogo entre textos e entre linguagens a partir do fato de que as narrativas compartilham um local comum, são autorreferenciais e abordam diferentes estilos e técnicas para se (re)contar a história. Em relação a como um texto posterior pode ampliar ou potencializar os sentidos de um texto anterior, esse movimento se dá em nossos objetos quando a linguagem se vê consciente de seus elementos estruturantes, nomeadamente a imagem, a palavra e o enquadramento, e os utiliza para comunicar essas mensagens a partir de estratégias visuais que vão além da transposição direta do texto-fonte.

A hibridização entre linguagens, aspecto característico da linguagem dos quadrinhos, é amplamente explorada nas HQs apresentadas e analisadas, que respondem efetivamente aos questionamentos anteriormente apontados. Os quadrinhos que selecionamos como recorte exemplificam as trocas comunicacionais entre os meios, sejam elas relacionadas à atualização do texto adaptado ou à recriação do novo produto que ultrapassa os parâmetros de uma fidelidade pura, perpassando a comicidade presente nas paródias e a recontextualização de mensagens. Essa copresença entre narrativas anteriores e posteriores elenca a ampliação do potencial da primeira pela segunda, onde se espera a decodificação por parte de quem se dispõe a lê-las.

Esperamos uma progressiva presença de investigações nos campos comunicacionais anteriormente expostos e pertinentes a esta pesquisa, que abre outras possibilidades de compreensão da dinâmica entre os meios, imagens e textos entrelaçados cultural, temporal e socialmente. As camadas interpretativas conecta-

das entre os mais diversos pontos dessa costura revelam a complexidade das linguagens dispostas entre as mídias. Dessa forma, foi notável observar a estrutura das HQs em relação aos textos adaptados, que expõem, por conseguinte, outros textos, evidenciando esse quebra-cabeças amplo, ativo e simbólico que são as narrativas gráficas.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alves, Thiago Henrique Gonçalves, Ana Marcia Alves Siqueira. 2011. *A caracterização do humor pela figura do diabo em O Auto da Barca do Inferno*. I Encontro Internacional de Estudos Multidisciplinares: antiguidade e medievalidade nos textos. Fortaleza, UFC/UECE, pp. 21-34. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/33989> [Consultado em 3/11/2023].
- Bakhtin, Mikhail. 1997. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes.
- Bakhtin, Mikhail. 2018. *Teoria do romance III*. São Paulo, Editora 34.
- Barbieri, Daniele. 2017. *As linguagens dos quadrinhos*. São Paulo, Peirópolis.
- Barcellos, Renata Silvano. 2021. *Literatura e quadrinhos: diálogos na sala de aula*. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/21780> [Consultado em 3/11/2023].
- Barthes, Roland. 1987. *O prazer do texto*. São Paulo, Perspectiva.
- Barthes, Roland. 2011. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis, Vozes.
- Batista, Mario. 2012. "Auto da barca do inferno e a intertextualidade com o discurso bíblico". *Revista Ciências Da Religião - História E Sociedade*, vol. 10, nº 1. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cr/article/view/4220> [Consultado em 3/11/2023].
- Bíblia Sagrada*. 1990. Paulus Editora.
- Canclini, Néstor García. 2019. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa (trad.). São Paulo, Edusp.
- Galvão, Ana Carolina, Ana Carolina de Souza Nazaro. 2017. "A adaptação de obras clássicas para quadrinhos e o incentivo à leitura de cânones literários". *Revista Linguagem, Ensino e Educação - Lendu*, vol. 2, nº 1, jul.-dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.unesc.net/ojs/index.php/lendu/article/view/3577>. [Consultado em 3/11/2023].
- Groensteen, Thierry. 2015. *O sistema dos quadrinhos*. Rio de Janeiro, Marsupial.

- Hutcheon, Linda. 1991. *Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro, Imago.
- Hutcheon, Linda. 2011. *Uma teoria da adaptação*. André Cechinel (trad.). Florianópolis, UFSC.
- Kristeva, Julia. 2005. *Introdução à semanálise*. Lúcia Helena França Ferraz (trad.). 2 ed. São Paulo, Perspectiva.
- Kristeva, Julia 1974. *La revolution du langage poetique*. Paris, Editions du Seuil.
- Koch, Ingedore G. Villaça, Anna Christina Bentes, Mônica Magalhães Cavalcante. 2012. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo, Cortez.
- Marcondes Filho, Ciro (org.). 2014. *Dicionário da Comunicação*. 4ª ed. São Paulo, Paulus.
- Miranda, Déborah, Josilene Pinheiro-Mariz, J. (2015). “Nos limiares da literatura: histórias em quadrinhos, adaptações e outras artes”. *Revista Letras Raras*, vol. 3, nº 2, pp. 180-195. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/334687648\\_Nos\\_limiares\\_da\\_literatura\\_historias\\_em\\_quadrinhos\\_adaptacoes\\_e\\_outras\\_artes](https://www.researchgate.net/publication/334687648_Nos_limiares_da_literatura_historias_em_quadrinhos_adaptacoes_e_outras_artes) [Consultado em 3/11/2023].
- Olímpio, Domingos. 1903. *Luzia-Homem*. São Paulo, Editora Ática.
- Oliveira, Maria Cristina Xavier de. 2018. “Quadrinhos, Literatura e a intertextualidade”. *Literartes*, vol. 1, nº 8.
- Oliveira Junior, José Leite de. 2015. “Atualidade de Luzia-Homem”. *Revista Entrelaces, Fortaleza*, ano 4, n. 5, pp. 115-127, mai. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/23387>. [Consultado em 3/11/2023].
- Oliveira Junior, José Leite de. 1992. *O Pictório em Luzia-Homem*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza (CE), 1992. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/33676>. [Consultado em 3/11/2023].
- Omuro, Pedro. 2019. *A carteira Uma experiência de adaptação literária para os quadrinhos*. Trabalho de Conclusão de Curso, Graduação em Artes Visuais Com Habilitação em Multimídia e Intermídia, Universidade de São Paulo. Disponível em: [https://www.academia.edu/40790101/A\\_carteira\\_Uma\\_experi%C3%Aancia\\_de\\_adapta%C3%A7%C3%A3o\\_liter%C3%A1ria\\_para\\_os\\_quadrinhos](https://www.academia.edu/40790101/A_carteira_Uma_experi%C3%Aancia_de_adapta%C3%A7%C3%A3o_liter%C3%A1ria_para_os_quadrinhos). [Consultado em 3/11/2023].
- Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental (1ª a 4ª séries): Arte*. 1997. Brasília, Ministério da Educação, Brasil.
- Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental (5ª a 8ª séries): Arte*. 1998. Brasília Ministério da Educação, Brasil.
- Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental (1ª a 4ª séries): Língua portuguesa*. 1997. Brasília, Ministério da Educação, Brasil.
- Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio: Linguagens, Códigos e suas Tecnologias*. 2000. Brasília, Ministério da Educação, Brasil.
- PNLD. 2023. Brasília, Ministério da Educação, Brasil. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/component/content/article?id=12391:pnld>. [Consultado em 3/11/2023].
- Plaza, Julio. 2010. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Perspectiva.
- Rama Angela, Waldomiro Vergueiro, Túlio Vilela, Paulo Ramos, Alexandre Barbosa. 2005. *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. São Paulo, Contexto.
- Rodrigues, Fabio Guedes. 2017. *Enquadramentos literários: literatura e quadrinhos*. <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-AL6PNS>.
- Santos, Débora, Zé Wellington. 2021. *Luzia*. São Paulo, Editora Draco.
- Samoyault, Tiphaine. 2008. *A Intertextualidade*. São Paulo, Hucitec.
- Vergueiro, Waldomiro, Paulo Ramos. 2009. *Os quadrinhos (oficialmente) na escola: dos PCN ao PNBE*. São Paulo, Contexto.
- Vicente, Gil. 1998. *Auto da Barca do Inferno*. São Paulo, A Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro.
- Vicente, Gil, Laudo Ferreira, Omar Viñole. 2011. *Auto da Barca do Inferno em Quadrinhos*. São Paulo, Editora Peirópolis.