

**HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: A IMAGEM DIANTE  
DO LEITOR E A APREENSÃO DO SIGNIFICADO**

**COMICS: THE IMAGE IN FRONT OF THE READER  
AND THE APPREHENSION OF THE MEANING**

**HISTORIETAS: LA IMAGEN DELANTE DEL LECTOR  
Y LA APREHENSIÓN DEL SIGNIFICADO**

VANESSA DA SILVA ALVES<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Mestra em Ciências Humanas pela Universidade de Santo Amaro (UNISA/SP) e professora na rede pública de São Paulo. É membro do Grupo de Pesquisa CONDESIM-FOTÓS-DGP/CAPES. Contato: vnalves23@gmail.com

**RESUMO:** Este artigo propõe uma análise da linguagem imagética, enquanto recurso predominante – e, por vezes único – nos quadrinhos, de acordo com a teoria triádica de leitura de imagens pré-iconográfica, iconográfica e iconológica propostas pelo crítico e historiador da arte alemão Erwin Panofsky.

**ABSTRACT:** This article proposes an analysis of imagery language as a unique - and sometimes predominant feature - in comics according to the pre-iconographic, iconographic and iconological triadic theory of images' reading proposed by the German art critic and historian Erwin Panofsky.

**RESUMEN:** Este artículo propone un análisis del lenguaje de imágenes, como recurso único - y, a veces predominante - en las historietas, de acuerdo con la teoría triádica de lectura de imágenes pre-iconográfica, iconográfica e iconológica propuestas por el crítico e historiador del arte alemán Erwin Panofsky.

**PALAVRAS-CHAVE:** Histórias em quadrinhos; Leitura de imagens; Pré-iconografia; Iconografia e Iconologia.

**KEYWORDS:** Comics; Reading images; Pre-iconography; Iconography and Iconology.

**PALABRAS CLAVE:** Historietas; Lectura de imágenes; Pre-iconografía; Iconografía e Iconología.



## INTRODUÇÃO

Nas incipientes formas de representação que datam do período anterior ao surgimento da escrita, a linguagem imagética, importante ferramenta da comunicação humana, tinha a capacidade de não apenas registrar, mas de narrar fatos e de propagar ideias, dividindo as ações retratadas em cenas sequenciais, de forma atrativa, coesa e repleta de significação.

Com o descobrimento da escrita a partir da pictografia em meados dos anos 4.000 a.C., a palavra, agora representada graficamente, passou por um longo período evolutivo até alcançar o nível fonético. Processo evolutivo semelhante passou a imagem ao longo dos anos: devido à modernização do aparato tecnológico que auxilia seu processo de criação e

de produção, a imagem foi ganhando novas perspectivas, a ponto de incorporar formatos diversificados. Como instrumentos que revolucionaram o processo criativo das imagens sequenciais e propiciaram sua evolução, divulgação e conseqüente popularização podemos citar o desenvolvimento das técnicas de impressão, como a invenção da imprensa a partir do século XV e a consolidação do jornal impresso moderno, em meados do século XVIII.

A ideia do novo sempre parte da observação da sociedade e, nesse sentido, desde o surgimento do homem e de sua capacidade de interagir por meio dos mais diversos tipos de linguagem que passou a ter domínio, as narrativas têm apresentado adequações na forma de produzir, contar ou ler histórias, diante das mudanças sócio-temporais.

Além disso, o próprio leitor já não se contenta mais em simplesmente ler histórias, como mero receptor, mediante o surgimento de novas expectativas com relação à forma e ao conteúdo das produções com que interage. Assim, o público-alvo das narrativas representa o impulso gerador das mudanças do gênero, no tema das histórias ou na retratação das personagens, uma vez que o receptor sente a necessidade de se identificar com o mundo ficcional.

O desenvolvimento de novas tecnologias ao longo da história da humanidade, da mesma maneira, impulsionou mudanças na relação dos sujeitos produtor e receptor diante do texto. Passando da reprodução imagético-sequencial das paredes das grutas na pré-história, às narrativas transpostas ao mármore, aos vasos, ao pergaminho, ao papel, aos muros, às telas de pintura, e transformadas em livros, impressas em folhetos e jornais de grande circulação, por fim adentraram as telas do mundo virtual. Contando com uma grande variável de suportes, técnicas e intenções comunicativas, as narrativas sempre estiveram presentes no convívio social e a tendência é que, apesar de sofrerem alterações em seu curso, elas persistem.

Diante do exposto e da amplitude do termo narrativa sequencial imagética, far-se-á, inicialmente, uma breve explanação sobre o termo história em quadrinhos. Pretende-se com isso, posteriormente, focar nossa intenção na análise do conteúdo visual de algumas dessas narrativas, seguindo a teoria de leitura de imagens desenvolvida por Panofsky (2014) durante o século XX.

## UM HIPERGÊNERO CHAMADO HISTÓRIA EM QUADRINHOS

Apesar da amplitude do termo e das confusões e incoerências em seu emprego, as histórias em quadrinhos são para Eisner (2013) um meio visual, cuja essência é imagética. Independentemente da palavra, os desenhos são capazes de compor o enredo das histórias, enquanto recurso único, sendo constante o emprego de símbolos convencionados socialmente, que visam a reproduzir ou a exagerar a realidade.

Juntamente com o cinema, na visão do autor, os quadrinhos figuram entre as formas mais populares de narração com imagens. Nesse sentido, destaca também o papel da palavra, apesar de reconhecer que o foco recai sobre os recursos gráficos. Diante da importância atribuída ao conteúdo verbo-visual das histórias, o autor chega a apontar a linguagem mista como um dos recursos responsáveis pelo caráter literário das histórias em quadrinhos.

A definição de quadrinhos para o teórico compreende “a disposição impressa de arte e balões em sequência, particularmente como é feito nas revistas em quadrinhos” (EISNER, 2013, p.10). Destacando a sequencialidade das histórias, denomina-as como uma arte sequencial, por se tratar de um encadeamento imagético disposto dessa maneira. Entretanto, não devem ser confundidas com o termo narrativa gráfica, que, para o autor, diz respeito a qualquer texto narrativo expresso por meio de imagens.

Scott McCloud concorda com a concepção de Eisner, porém a considera demasiadamente neutra para caracterizar essa linguagem. Para ele, “histórias em quadrinhos são imagens pictóricas e justapostas em sequência deliberada, destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (MCCLOUD, 1995, p.9).

A definição desse autor, porém também apresenta uma restrição. Embora ao longo de seu estudo mencione a caricatura e o cartum, não os considera nessa definição de quadrinhos, já que ambos não costumam ser formados pela justaposição de quadros.

Assim, a definição mais completa parece-nos a elaborada por Ramos que afirma serem os quadrinhos “um grande rótulo que agrega vários gêneros que compartilham uma mesma linguagem em textos predominantemente narrativos” (RAMOS, 2009, p.21).

Ainda na conceituação do termo, o autor diz tratar-se de um “hipergênero”, por agregar diferentes gêneros e suas particularidades, entre eles os cartuns, as charges e as tiras cômicas, seriadas ou não. Assim, por hipergênero entendemos uma espécie de texto aberto a desdobramentos de si mesmo a ponto de representar um grupo textual, composto de elementos comuns a todos eles.

Partindo do estudo dos três referidos teóricos, compreendemos quadrinhos como produções sequenciais de natureza narrativa, cuja linguagem híbrida compõe seu formato. A imiscuição de fatores logo-imagéticos só se concretiza diante do contato com o leitor, pois, assim como acontece com todo tipo de texto, a linguagem dos quadrinhos necessita do interesse, desejo de cooperação e experiência do leitor para que o sentido seja construído e a interpretação, de fato, aconteça.

### **A LINGUAGEM NÃO-VERBAL DOS QUADRINHOS: LEITURA DA IMAGEM QUADRINIZADA**

A leitura, enquanto construção de sentido, é uma atividade interativa entre autor e leitor, e sua materialização ocorre no texto. Assim, fatores externos a ele são fundamentais para o entendimento do objeto lido. O contexto de produção e de recepção, bem como o período histórico e social em que o texto foi lido e produzido devem ser considerados para que a interpretação da história se efetive.

Cabe ao leitor, portanto, desenvolver a consciência acerca de seu papel ativo no estabelecimento da compreensão frente às várias possibilidades interpretativas que um texto pode oferecer. Segundo Ponte, “as formas de leitura em dado momento, por certos leitores, em relação a determinados textos, podem variar historicamente” (PONTE, 2007, p.35).

Na análise de imagens, Panofsky (2014) enumera três níveis de compreensão da arte, que podem ser aplicados à leitura não apenas de obras artísticas, mas de qualquer texto imagético. Ao primeiro nível, o autor denomina primário, ou descrição pré-iconográfica. Ele corresponde ao primeiro contato com a imagem; logo, entendemos esse como a

capacidade de visualizar, reconhecer e/ou nomear as formas visuais. O conceito pré-íconográfico diz respeito à descrição ou decodificação na leitura.

Ao segundo nível – secundário – o autor denomina análise íconográfica, o nível básico de interpretação das imagens, que consiste em desvendar o significado do objeto representado.

Já o terceiro e último nível da tríade concebida pelo autor – a iconologia – refere-se ao nível mais denso de interpretação, a do significado intrínseco. Exige do leitor indagações a partir do reconhecimento e da interpretação obtidas nos níveis anteriores. Para isso, reivindica os conhecimentos acumulados enquanto experiência do leitor, considerando a obra como fruto de uma realidade sócio, cultural e histórica. De modo crítico, o significado é então ampliado diante do estabelecimento de relações.

Isso posto, vejamos como os conceitos de leitura pré-íconográfica, íconográfica e iconológica são observáveis nas tiras quadrinizadas reproduzidas a seguir.

Na figura 1, por exemplo, a tira de Carlos Ruas possui apenas a linguagem imagética em sua composição e, ainda assim, não há dificuldade em compreender a mensagem do enredo, que dispensa o uso de palavras. Há, exclusivamente, no título o emprego da linguagem verbal, que direciona a análise e auxilia a compreensão leitora.



**Figura 1:** Quadrinhos imagéticos: *Jesus na terra - No princípio*, de Carlos Ruas, 2012

A leitura pré-iconográfica dessa tira permite-nos visualizar, a partir da identificação primária das formas empregadas o aparecimento de diferentes personagens masculinos na história. No primeiro quadro há um ancião, assim como no último. Em cada divisão narrativa existem sempre dois personagens: um conta uma história, o outro apenas ouve. Trata-se, portanto, de mera descrição dos elementos, do tema ou do assunto retratados na imagem.

Após essa leitura inicial, aprofundamos um pouco mais a compreensão com a leitura iconográfica, que, de acordo com Panofsky, diz respeito aos aspectos culturais que influem na leitura da imagem. Nesse sentido, verificamos que, após o reconhecimento dos traços da figura masculina que consta no interior dos balões, há a percepção de que tal figura é Jesus, uma vez que o contexto predominantemente cristão em que estamos inseridos nos permite tal reconhecimento. Lembramos, porém, que caso o leitor não reconheça os elementos figurativos que controem a imagem de Jesus – isto é, sua iconografia, a leitura se daria de forma distorcida, de modo a prejudicar o entendimento do sujeito leitor.

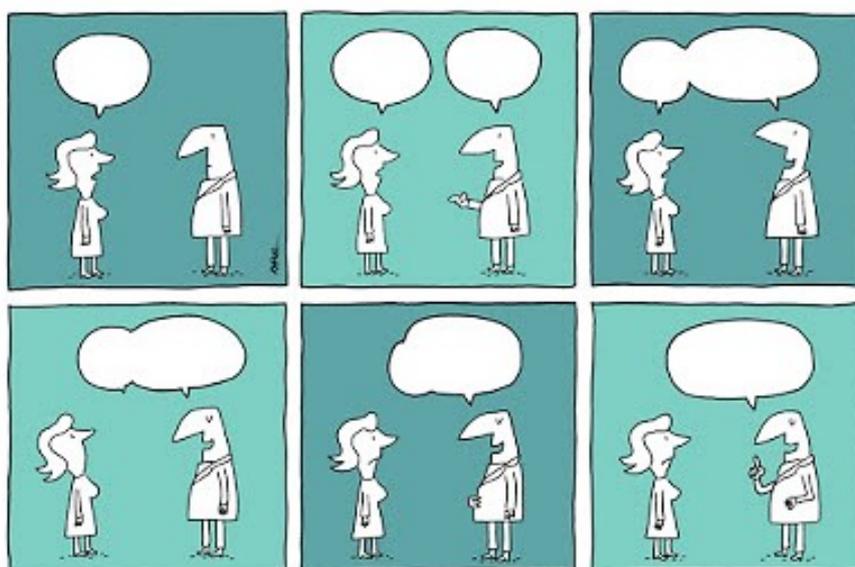
Analisando as vestes dos personagens que dialogam sobre Jesus, percebemos que eles são de uma época diferente da nossa – provavelmente são homens da Antiguidade. Eles relatam não apenas atitudes milagrosas como de um homem caminhar sobre as águas (quadros 2 e 3), mas também algumas façanhas como fazer malabarismos e voar, além de fazer clara referência a São Jorge, figura bíblica associada ao combate e ao lendário episódio do enfrentamento a um dragão (quadros 4, 5 e 6).

Além disso, o leitor percebe que cada receptor no quadro seguinte se torna emissor de uma história que se modifica segundo o seu ponto de vista. Cada um, a seu modo, reconta a história a um novo receptor, modificando-a e enfatizando a ausência da imparcialidade e as alterações na narrativa, enquanto ela é transmitida oralmente. É importante mencionar que as ações contadas são repassadas numa crescente ordem de importância e demonstração de poder, como se pode perceber no aumento da gesticulação das personagens, no momento em que ouvem e, posteriormente, reproduzem a história. Até que, no último quadro, um personagem decide registrar o fato, por escrito. Ao ser registrada, pretendia-se uniformizar a história e garantir sua posteridade. Tais percepções só

se fazem possíveis graças à leitura iconológica, terceiro nível da compreensão imagética, que corresponde, segundo Panofsky, à inclusão dos conhecimentos históricos do leitor aos outros dois níveis – pré-iconográfico e iconográfico – já explanados.

Embora o emprego conhecido de balão seja o espaço onde constam palavras proferidas por um ou vários personagens, observa-se que o recurso não existe apenas em função da linguagem verbal, mas pode representar a própria mensagem pretendida, como a linguagem visual, cuja eficiente substituição garante o sentido da história e minimiza o espaço. Dessa forma, a narrativa é enriquecida com a utilização única da linguagem imagética, dentro e fora dos balões.

A tira de Rafael Correa (figura 2) tem nos balões a chave para a interpretação da mensagem pretendida pelo autor. Contrariando as expectativas do leitor, o quadrinista opta por utilizar os balões sem palavras ou imagens. Tal escolha, entretanto, causa um efeito repleto de significação quando considerado o contexto da tira.



**Figura 2:** Quadrinhos imagéticos: *Sem título*, de Rafael Correa, 2012

O papel da linguagem verbal – ausente no quadrinho – é suprida pela linguagem visual presente na expressão facial e corporal dos personagens, mas, principalmente no modo como os balões de fala foram retratados. A mensagem pretendida pelo autor é,

facilmente, percebida pelo leitor atento: trata-se da ocorrência do discurso machista. Ao iniciar sua fala, a personagem é surpreendida ao perceber que o homem passa de receptor a coparticipante no diálogo estabelecido, até que a fala dele passa a crescer de tal modo, que o balão da mulher diminui, funde-se ao dele até que, no final da história, temos um monólogo, no qual o homem é o único enunciador.

O texto verbal, isto é, o conteúdo da conversa entre os personagens não é fundamental aqui; nesse caso, é necessário perceber que a fala da mulher foi oprimida pela fala do sexo oposto. O volume do discurso masculino cresce até sobrepor-se ao da mulher.

A escolha do fundo azul é claramente intencional. Ela remete a um cenário masculino, cujo emprego só é percebido no final, quando o leitor, enfim, interpreta a crítica ao machismo. Reconhecer a conotação masculina na cor azul é considerar a convenção social enraizada em nossa cultura. Nesse sentido, não basta identificar a cor que compõe o cenário vazio da história, é preciso entender que: “o motivo pode ter uma significação bem particular, vinculada tanto a seu contexto interno, quanto ao de seu surgimento, às expectativas e conhecimentos do receptor” (JOLY, 2007, p. 42).

O papel ativo do leitor na construção do sentido está exemplificado na figura 3.

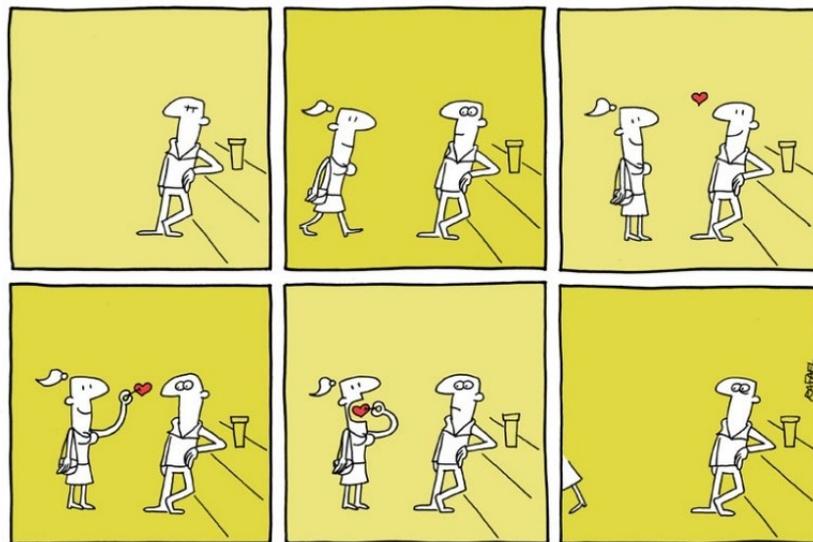


Figura 3: Quadrinhos imagéticos: *Sem título*, de Rafael Correa, 2012

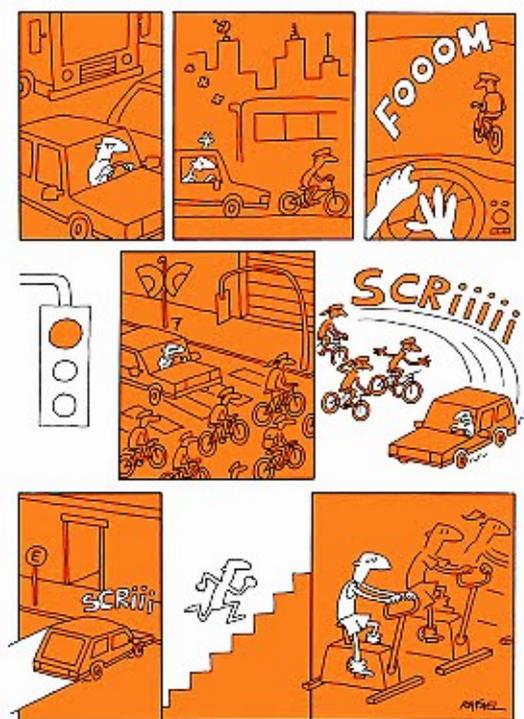
Ainda que haja a ausência de um cenário completo, é possível que o leitor infira que se trata de um bar, pois alguns elementos simples nos permitem hipotetizar tal premissa. As três linhas paralelas, em profundidade (perspectiva), dão-nos a ideia da existência de um balcão, sob o qual há um copo. A postura despojada e recostada dá-nos a entender que o personagem está aproveitando sua bebida, à espera da aproximação de alguém, fato que ocorre no próximo quadro.

O terceiro elemento que nos permite construir, imagetivamente, o cenário de um bar é o emprego de um palito espetando o coração e sendo comido, em seguida, pela outra personagem. O fato de relacionar um balcão, uma bebida e um aperitivo a um bar só se realiza por constar no repertório coletivo de que esses elementos poderiam compor tal cenário.

A questão temporal na tira evidencia a curta duração da cena, em seis requadros. O tempo é registrado no aparecimento de uma personagem que se aproxima do homem junto ao balcão, se serve do coração dele – símbolo do interesse amoroso – como um petisco e sai. A representação do mesmo espaço é um indício de que a cena levou pouco tempo para acontecer. A esse tipo de transição, McCloud (1995) denomina momento-a-momento, pois exige mínimo esforço interpretativo, já que a ação ocorre lenta e de forma explícita.

O enredo é, basicamente, o mesmo entre o segundo e o quinto quadros. O personagem estático, faz movimentos apenas com os olhos, mantendo seu corpo sempre na mesma posição. Expressões faciais focadas na representação dos olhos e da boca garantem ao leitor inferir os sentimentos de indiferença (primeiro quadro), atenção à moça que se aproxima (segundo), calma (no terceiro), assim como susto (nos três últimos).

Já na figura 4, além do emprego de imagens, o autor fez uso de onomatopeias, cujo efeito verbal com características visuais enriqueceu o conteúdo da linguagem híbrida.



**Figura 4:** Quadrinhos imagéticos: *Sem título*, de Rafael Correa, 2012

A dominância da cor laranja chama atenção na tira. Ela passa ao leitor a sensação de irritação e ansiedade; sentimentos reforçados pela personagem principal. Apressado, vivencia uma rotina estressante no trânsito, fato que o faz gesticular, visivelmente aborrecido.

No terceiro quadro, a representação “FOOOOM” e a mão sob o centro do volante indicam uma forte buzina. O leitor consegue identificar não apenas pelo posicionamento da mão do personagem, mas também pela representação escrita de um som que se reconhece.

Assim também acontece quando nos quadros 6 e 7 o som “SCRiiii” faz menção a um modo agressivo de conduzir um veículo. As linhas cinéticas auxiliam a compreensão, pois elas refazem o trajeto percorrido pelo veículo, indicando a sua alta velocidade.

O foco também é, propositalmente, direcionado à ênfase pretendida pelo idealizador da tira. A opção por utilizar massivamente o laranja, conferiu à história um

grande contraste visual entre a figura central representada em branco e todo o cenário colorido ao seu redor.

O uso da vinheta é um fator a ser considerado na história a seguir (figura 5). Ela utiliza esse recurso como um aliado na representação temporal da história.



**Figura 5:** Quadrinhos imagéticos: *A entediante vida de Morte Crens*, de Gustavo Borges, 2013

A história, retratada em 14 quadros de diferentes tamanhos, é repleta de simbolismos, passíveis de interpretação pelo reconhecimento dos ícones empregados.

Peirce (2005), referência no estudo de imagens, define signo a partir da tríade: ícone, índice e símbolo. Estabelecendo relação entre significante e referente, o ícone é uma representação diretamente associada ao objeto representado. Na história, a caveira revela uma conotação fúnebre, remete-nos diretamente à ideia de morte, por exemplo.

O índice, um elemento indicador, conta com a experiência do indivíduo ao ler um signo, para que diante de uma evidência, seja capaz de contruir o significado. Na história, temos uma longa sequência quadrinizada composta de uma mescla de quadros coloridos e outra, mais breve em escala monocromática. A intenção em empregar tal recurso é indiciar ao leitor de que há dois momentos temporais na história: os tempos presente nas imagens coloridas e o passado rememorado nas imagens em preto e branco. Esses quadros são

índices de fotografias antigas, momentos vividos e recordados pelo personagem diante do ato de abrir e fechar os olhos.

A distância entre as vinhetas auxilia a marcação do tempo. Os requadros mais estreitos são empregados nos momentos mais breves da vida, como a infância e adolescência. A fase adulta está inserida em requadros, propositalmente, mais largos, para que a impressão temporal do leitor seja mais longa.

No primeiro quadro, temos a personificação do sopro de vida. A personagem, mais próxima às características de seres pertencentes ao mundo fantástico que aos da vida real, direciona o sopro da vida, rumo ao último quadro. Nele, as partículas que voam ainda o alcançam mas agora, a figura representada é antagônica à primeira: trata-se da morte.

Os quadros que revelam o movimento de abrir e fechar os olhos podem representar uma piscada longa, cujo objetivo seria lembrar a trajetória da vida. No final, há a repetição da cena de fechar o olho, subentendendo-se como a morte do personagem, representada pela caveira.

A figura 6 é a retratação parcial de uma adaptação literária em versão quadrinizada. Nela, enfatizamos a importância do conhecimento de mundo na leitura de um texto, assim como exemplifica a cooperação entre autor e leitor na busca pelo entendimento da mensagem pretendida.



**Figura 6:** Página da adaptação literária *Dom Casmurro*, de Ivan Jaf, 2012

A sequência quadrinizada de Ivan Jaf reproduz parte do romance *Dom Casmurro*, do escritor realista Machado de Assis. O trecho a seguir corresponde a um excerto do capítulo 33 (O penteado), extraído da obra que inspirou a versão quadrinizada:

"Vamos ver o grande cabeleireiro", disse-me rindo. Continuei a alisar os cabelos, com muito cuidado, e dividi-os em duas porções iguais, para compor as duas tranças. Não as fiz logo, nem assim depressa, como podem supor os cabeleireiros de ofício, mas devagar, devagarinho, saboreando pelo tato aqueles fios grossos, que eram parte dela. O trabalho era atrapalhado, às vezes por desazo, outras de propósito para desfazer o feito e refazê-lo. Os dedos roçavam na nuca da pequena ou nas espáduas vestidas de chita, e a sensação era um deleite. Mas, enfim, os cabelos iam acabando, por mais que eu os quisesse intermináveis. [...] Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa... Uma ninfa! [...] Juntei as pontas das tranças, uni-as por um laço, retoquei a obra alargando aqui, achatando ali, até que exclamei:

— Pronto!

— Estará bom?

— Veja no espelho. Em vez de ir ao espelho, que pensais que fez Capitu? Não vos esqueçais que estava sentada, de costas para mim. Capitu derreou a cabeça, a tal ponto que me foi preciso acudir com as mãos e ampará-la; o espaldar da cadeira era baixo. Inclinei-me depois sobre ela,

rosto a rosto, mas trocados, os olhos de uma na linha da boca do outro. Pedi-lhe que levantasse a cabeça, podia ficar tonta, machucar o pescoço. Cheguei a dizer-lhe que estava feia; mas nem esta razão a moveu. — Levanta, Capitu! Não quis, não levantou a cabeça, e ficamos assim a olhar um para o outro, até que ela abrochou os lábios, eu descí os meus, e... Grande foi a sensação do beijo. (ASSIS, 1995, p. 56-57).

Obra brasileira, amplamente conhecida, cujo enredo é contado por um narrador-personagem, que relata fatos que marcaram sua vida desde a mocidade até a velhice. Entre as memórias de Bentinho, o protagonista da trama, estão sua vida no seminário, a amizade com Escobar e o amor por Capitu, sua amiga de infância. O clímax da narrativa gira em torno da desconfiança de que Capitu, agora sua esposa, o tenha traído com seu colega de seminário Escobar, a ponto de duvidar que seu filho, Ezequiel, seja fruto de sua relação com a esposa.

Entretanto, esse reconhecimento só é possível graças a compatibilidade do conhecimento de mundo do autor e do leitor. Ao compor um texto, o emissor idealiza um receptor que compartilhe de seus conhecimentos, cujos interesses por ele sejam comuns entre ambos. Se o leitor desse conteúdo tiver esse conhecimento prévio e ativá-lo, ele será parte importante na construção do sentido.

Sobre a parceria autor-leitor na construção do sentido, Van Dijk (2002, p. 15), afirma que “compreender envolve não somente o processamento e interpretação de informações exteriores, mas também a ativação e uso de informações internas e cognitivas.” Assim, caso a mensagem pretendida pelo autor não alcance o leitor, o texto poderá ser interpretado com prejuízo, pois, além de empreender mais tempo e esforço para reconhecer e interpretar a história, alguns detalhes podem passar despercebidos pelo leitor.

Nessa passagem da adaptação em quadrinhos, o uso do requadro é bem explorado, mas não limita a criação do quadrinista. Ele distribui as imagens em quadros de tamanhos diferentes e ainda explora o fundo, destacando-o com ilustrações que completam as vinhetas.

O trecho do romance machadiano retrata Bentinho escrevendo, contando sua própria história, como referência à obra original, quando no meio da cena, o narrador conversa com o leitor, exemplo do uso de metalinguagem. Enquanto isso, a trança de

Capitu se presentifica no pensamento do protagonista que, mentalmente, viaja (céu, com planetas retratados) revivendo a cena. Nos dois últimos quadros, Capitu deixa a cabeça cair para trás e Bentinho a beija. Apesar de não estar delimitada aos domínios do requadro, o beijo é representado numa sequência representada em três requadros, garantindo a ideia de continuidade da ação.

Importante mencionar que na adaptação, apesar dos balões estarem em branco, eles são propositalmente dispostos nos momentos de diálogo dos personagens se compararmos com o excerto correspondente às cenas, enfatizando a proximidade do enredo da adaptação ao original, mas respeitando as individualidades das linguagens literária e quadrinizada.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A leitura de histórias em quadrinhos, embora simplista e de puro entretenimento na visão de muitos, constitui-se num complexo ato de construção de significado, uma vez que, composto por duas linguagens distintas – isto é: palavras e imagens, exigirá habilidades interpretativas em nível linguístico e artístico de seu receptor.

Considerando a predominância da linguagem visual nas histórias em quadrinhos, cabe ao leitor reconhecer as formas empregadas pelo autor, inferir seu significado no contexto da história para que então seja capaz de construir o sentido a partir de sua experiência leitora.

Dessa forma, enfatiza-se a força comunicativa presente na linguagem imagética, capaz de manter-se em destaque e em muitas vezes exclusiva num gênero híbrido e ainda assim garantir ao leitor a significação. Reforça-se, igualmente, a complexidade presente no ato de ler, que não restringindo-se à mera decodificação de ordem verbal ou visual, pois considera fatores histórico-culturais da vivência do indivíduo para que a mensagem pretendida pelo autor se concretize diante dos olhos do leitor.

## REFERÊNCIAS

- ASSIS, M. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 1995.
- BRANDÃO, J.; ALVES, V. As linguagens verbal e não verbal nas histórias em quadrinhos: a questão da coerência textual. In: BRANDÃO, J. (org). *Novas questões sobre a imagem: de objeto de pesquisa a pesquisa do objeto*. Embu-Guaçu, SP: Lumen et Virtus, 2015. cap. 6, p. 203-229.
- EISNER, W. *Narrativas gráficas de Will Eisner: princípios e práticas da lenda dos quadrinhos*. São Paulo: Devir, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Quadrinhos e arte sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- JAF, I. *Dom Casmurro - Machado de Assis*. Roteiro: Ivan Jaf; arte: Rodrigo Rosa. São Paulo: Ática, 2012.
- JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 2007.
- MCCLOUD, S. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Makron Books, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Reinventando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2006.
- PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PONTE, J. C. *Leitura: identidade & inserção social*. São Paulo: Paulus, 2007.
- QUINO, J. S. L. *Toda Mafalda*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RAMOS, P. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Revolução do gibi: A nova cara dos quadrinhos no Brasil*. São Paulo: Devir, 2012.
- VAN DIJK, T. A. *Cognição, discurso e interação*. São Paulo: Contexto, 2002.

## REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

Figura 1: Quadrinhos imagéticos: *Jesus na terra - No princípio*, retirado de <http://www.umsabadoqualquer.com/>.

Figura 2: Quadrinhos imagéticos, retirado de <http://rafaelcartum.blogspot.com.br/>.

Figura 3: Quadrinhos imagéticos, retirado de <http://rafaelcartum.blogspot.com.br/>.

Figura 4: Quadrinhos imagéticos, retirado de <http://rafaelcartum.blogspot.com.br/>.

Figura 5: *A entediante vida de Morte Crens*, retirado de <http://mortecrens.blogspot.com.br/>.

Figura 6: Página da adaptação literária *Dom Casmurro*.