

## A SINTAXE VISUAL DA *GRAPHIC NOVEL* “DO INFERNO”: A CRUELDADE DE UM ASSASSINO NARRADA EM PRETO E BRANCO.

Larissa Schlögl<sup>1</sup>

### Resumo

O presente artigo faz uso da *Graphic Novel* “Do Inferno” para estudar sua narrativa e estética, com ênfase em seus componentes estruturais e temáticos a partir da análise da sintaxe visual da história em quadrinho. Este romance gráfico, publicado em 1999, foi escrito por Alan Moore e ilustrado por Eddie Campbell. A narrativa se passa na Inglaterra vitoriana e conta a história de Jack, o Estripador. O objetivo é observar como a distribuição das imagens, aliadas às palavras, possibilita a construção de uma linguagem. Farei ponderações sobre “Do Inferno”, sua construção narrativa, disposição de elementos, uso das cores e trama. Para a realização deste estudo, baseio-me nos princípios da teoria da sintaxe visual de Donis Dondis (1997) e dos estudos do cartunista e teórico dos quadrinhos Will Eisner (1999), assim como Scott McCloud (2005), entre outros estudiosos do assunto.

### Palavras-chave

Narrativa gráfica, *Graphic Novel*, Do Inferno.

### Abstract

This article makes use of the graphic novel "From Hell" to study its narrative and aesthetic, emphasizing its structural and thematic components from the analysis of the visual syntax of the comic strip. This graphic novel, published in 1999, was written by Alan Moore and illustrated by Eddie Campbell. The narrative takes place in Victorian England and tells the story of Jack the Ripper. The goal is to observe how the distribution of images, allied to words, allows the construction of a language. I will make remarks on “From Hell”, his narrative construction, arrangement of elements, use of color and fabric. For this study, I will use the principles of the theory of visual syntax Dondis Donis (2007) and studies of the cartoonist the cartoonist and comics theorist Will Eisner (1999), as well as Scott McCloud (2005), among other scholars of the subject.

### Palavras-chave

Graphical narrative, *Graphic Novel*, “From Hell”

### **A *Graphic Novel Do Inferno*: reflexões pontuais**

Antes de aprofundar o estudo na análise da narrativa gráfica aqui proposta, é interessante destacar que *Graphic Novel*, ou romance gráfico, é um termo utilizado para determinar publicações em quadrinhos com histórias complexas e direcionadas a um público adulto, diferente das histórias em quadrinhos convencionais. Este termo foi cunhado pelo renomado quadrinista e teórico das histórias em quadrinhos Will Eisner.

O autor afirma que a arte seqüencial é “uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia” (EISNER, 1999, p. 5). E complementa que ao examinar uma história contada em narrativa gráfica como um todo “a disposição dos seus elementos específicos assume a característica de uma linguagem” (id. p. 7).

O romance gráfico *Do Inferno*, dividido em quatro volumes, foi publicado em 1999. Escrito pelo renomado autor de quadrinhos Alan Moore e ilustrado por Eddie Campbell, esta narrativa gráfica apresenta a história do famoso *serial killer* Jack, o Estripador. O romance se passa na Inglaterra vitoriana de 1888, na qual o leitor acompanha o assassino na caça às prostitutas da “Cleveland Street”. Cada publicação apresenta um apêndice na qual o autor, Alan Moore, descreve a fonte dos fatos na qual baseou a seqüência narrativa em questão e porque abordou determinado acontecimento.

O autor baseia-se em livros que se referem aos assassinatos que de fato ocorreram no passado, mas que, até hoje, estão em aberto, porque a busca pelo verdadeiro assassino não passa de suposições de variados estudiosos do assunto. Ele explora os episódios que são retirados de outras obras e de onde surgiram suas inspirações, quando inventou fatos para fins narrativos e se estes têm procedência verídica. Livros como “*JTR: The Final Solution*” de Stephen Knight, “*Sickert & The Ripper Crimes*” de Jean Overton Fuller, “*The Complete Jack the Ripper*” de Donald Rumbelow, entre outros, são utilizados pelo autor do romance gráfico para narrar as ocorrências.

A história foi baseada em fatos reais, muitas vezes fundamentada em relatos de testemunhas da época. Porém, até hoje, a identidade do verdadeiro Jack, o Estripador não foi revelada, apesar de existirem diversas suposições sobre quem foi este homem que amedrontou Londres no século passado.

Com fins narrativos, Moore define no princípio da trama quem é o assassino Jack, o Estripador. A história transcorre, em diversos momentos, sob a perspectiva do próprio homicida, o que torna a narrativa ainda mais atrativa e fascinante. Na trama, o leitor é envolvido pela Londres do século XIX e percorre os caminhos de Jack, o Estripador em sua busca pela perfeição divina e amedrontadora, ao perseguir as prostitutas do território londrino chamado Whitechapel.

Segundo Moore, William Gull, médico da família real, é o assassino da trama, e realiza os crimes devido ao desejo da Rainha Vitória em eliminar determinadas prostitutas. Isto se deve ao fato de o príncipe Albert de Gales ter se envolvido com uma balconista de loja de doces, com a qual teve uma filha bastarda. Evidentemente, a corte não aceita este vínculo e interna a mãe da criança em um manicômio. Cabe aqui esclarecer que a prostitua Marie Kelly era amiga da vendedora de doces e, ao saber do fato, ameaçou a corte em troca de dinheiro, caso contrário, o segredo da realeza seria revelado. Foi então que os assassinatos passaram a acontecer, para calar as prostitutas que sabiam deste fato que poderia arruinar o reino vitoriano.

Neste artigo, observarei como a distribuição das imagens, aliadas às palavras, possibilita a construção de uma linguagem. Farei ponderações sobre a *Graphic Novel* “Do Inferno”, suas cores e traços, construção da trama, tempo e continuidade, além do enquadramento e sequencia da narrativa.

### **Cores e Traços**

A história gráfica é totalmente narrada nas cores preto e branco. No início da leitura, verificamos uma dificuldade latente de decifrar as imagens inseridas nos quadros. Muitas delas são elaboradas com riscos ríspidos e sem grande definição dos signos. O preto e o branco, por vezes, dificultam a identificação dos personagens. Para explicar a ausência de cores, McCloud afirma:

Nós vivemos num mundo em cores, não em preto e branco. Os quadrinhos coloridos sempre vão parecer mais ‘reais’. Como o leitor de quadrinhos busca muito mais do que ‘realidade’, a cor nunca vai substituir inteiramente o preto e branco (MCCLOUD, 2005, p. 192).

Apesar de muitos fatos terem acontecido na vida real, estamos diante de uma ficção, na qual o leitor mergulha na narrativa e deixa que seu aspecto onírico o envolva.



Figura 15: Volume 1, Quadro página 7.

Notamos a presença de muitos riscos para compor a imagem (Figura 15). O autor também utiliza quadros de tamanhos variados para narrar a trama. Isto se deve ao ritmo de leitura, que varia de acordo com a quantidade de elementos dispostos dentro de um quadro. Will Eisner afirma que “quando estamos expostos a uma frequência de quadros de tamanho igual e, de repente, temos um quadro maior, este permite que o leitor faça uma breve pausa ao diminuir o ritmo da leitura” (EISNER, 1999, p. 36).

Na página 40 do Volume 1, uma cena de sexo entre marido e mulher é apresentada apenas com quadros negros e balões de fala. Conforme define Eisner, “ao escrever apenas com palavras, o autor dirige a imaginação do leitor. (...) a imagem torna-se um enunciado preciso que permite pouca ou nenhuma interpretação adicional” (EISNER, 1999, p. 122).

Observam-se, também, quadros com o uso excessivo de rabiscos, nas palavras de McCloud:

Os fundos podem ser outra ferramenta valiosa para indicar ideias invisíveis, sobretudo, o mundo das emoções. Mesmo quando há pouca ou nenhuma distorção de personagens numa cena, um fundo distorcido ou expressionista pode afetar nossa ‘leitura’ dos estados interiores do personagem. Certos padrões podem produzir um efeito quase fisiológico no espectador, só que ele vai atribuir essas sensações, não a si mesmo, mas aos personagens com os quais se identifica (MCCLOUD, 2005, p. 132).

Os traços utilizados pelo ilustrador, Eddie Campbell, expressam a agonia de personagens inseridos em um cenário assombrado pelos vestígios de assassinatos

horrendos. Também apresentam uma Inglaterra vitoriana suja, inundada por promiscuidade. Na Figura 18 há tantos rabiscos que se torna difícil definir o cenário.



Figura 18: Quadro Volume 1, página 72.

Em meio aos traços rabiscados, surgem desenhos esfumados, ao alterar o tipo de linha utilizada nas vinhetas mostradas anteriormente. São quadros sem requadro, ou seja, sem a moldura do quadrinho, e utilizados na sequência em que Jack, o Estripador, se prepara para agir, como apresentamos na Figura 20.

A linha pode assumir formas muito diversas para expressar uma grande variedade de estados de espírito. Pode ser muito imprecisa e indisciplinada, como nos esboços ilustrados, para tirar proveito de sua espontaneidade de expressão. Pode ser muito delicada e ondulada, ou nítida e grosseira, nas mãos do mesmo artista. Pode ser hesitante, indecisa e inquietadora, quando é simplesmente uma exploração visual em busca de um desenho (DONDIS, 1997, p. 57).



Figura 20: Volume 1, quadro página 130

Os quadros alternam entre o escuro e o claro. Quadros pretos no branco, outros branco no preto, de traços marcantes à rabiscos. Quanto a estes quadros sem cenário definido, sabemos que “tiramos conclusões com frequência, completando mentalmente o que está incompleto, baseados em experiência anterior” (MCCLLOUD, 2005, p. 63). O autor afirma que “algumas formas de conclusão são invenções criadas deliberadamente para produzir suspense ou provocar o espectador” (ibid).

Reparamos nos detalhes apresentados na imagem da Figura 23, na rua de Whitechapel, em Londres. Avistamos construções e pessoas desenhadas com traços mais acentuados.

Conforme Eisner, “O cenário é mais do que uma simples decoração, ele faz parte da narração” (EISNER, 1999, p. 23).



Figura 23: Volume 2, Quadro página 26

Tal imagem contrasta com a apresentada na Figura 24, na qual a imagem não tem desenho definido, são alguns traços que representam uma construção.



Figura 24: Volume 2, Quadro página 36.

Na figura 26, observamos o uso do cinza para “colorir” a ilustração. O momento que se encontra na narrativa traz à tona a Londres mórbida, após dois assassinatos realizados em única noite. Ao consultar o dicionário de símbolos de Jean Chevalier (1991), encontramos, entre diversas definições:

cinza extrai seu simbolismo do fato de ser, por excelência, um valor residual: aquilo que resta após a extinção do fogo e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida (CHEVALIER, 1991, p. 247).



Figura 26: Volume 2, quadro página 119

Cabe ressaltar que se todos os quadros fossem muito complexos, o leitor teria que desprender muito tempo da leitura aos detalhes. Quadros simples dão *timing* à leitura, que segue em fluxo “controlado”.

### **A Trama**

Em todas as páginas que antecedem os capítulos de “Do Inferno”, dividido em dezesseis deles, existe uma página negra, com alguma citação interessante ou imagem de obras de autores conhecidos da época em questão. Na página que antecede o “Capítulo um”, que analisamos agora, existe uma citação de Marjorie Lilly, autora de “Sickert, the painter and his circle”:

[O lenço vermelho de Sickert] foi um fator importante no processo de criação de sua pintura, um cabo-guia para orientar a meada das idéias, tão necessário quanto o guardanapo que Mozart usava para cingir pontos correlatos enquanto compunha (apud. MOORE, CAMPBELL, 1999, p. 14).

É curioso afirmar que existem teorias em que o próprio Sickert, famoso pintor do século em questão, era o próprio Jack, o Estripador. Na trama de Moore e Campbell, ele é apenas o pintor amigo do príncipe Eddy, mas existem evidências que podem provocar outras conclusões.

Em sequência posterior, durante o capítulo, quando o personagem Sr. Sickert vai pintar a prostituta Mary Kelly, amiga de Annie, apresenta-se um diálogo entre os personagens na qual Sickert afirma para Kelly: “Além do mais, eu queria você como vi na primeira vez na escadaria do convento. O modo como a luz capturou suas feições naquela echarpe vermelha” (MOORE, CAMPBELL, 1999, p. 18).

Apontamos aqui a teoria da escritora americana de livros policiais Patricia Cornwell, que indica em seu livro chamado “Retrato de um Assassino – Jack o Estripador – Caso Encerrado” que os assassinatos em 1888 foram realizados por Walter Sickert, o pintor impressionista alemão que Alan Moore retrata nas páginas aqui analisadas. Moore não utiliza de tais dados para a realização de sua obra, mas, acrescenta detalhes interessantes sobre os hábitos do pintor assim como uso da echarpe vermelha em seus retratos sombrios. Veja um exemplo da pintura do artista por meio da figura abaixo:



Figura: “The Camden Town Murder”, de Walter Richard Sickert, 1908.

A trama apresenta diálogos intensos, ao explorar também quadros bastante obscenos, ao retratar cenas de sexo explícito. Isto evidencia o tema adulto das *Graphic Novels*, diferente das histórias em quadrinhos convencionais.

Ao ocupar uma página inteira da GN e sem requadro, a imagem da Figura 1 causa imenso impacto. Esta imagem simula as alucinações do Sr. William ao sofrer um ataque cardíaco. Cabe ressaltar que ataque no coração pode causar afasia com alucinações e comprometimento da fala. A imagem faz alusão à magia negra, apresentando-se ao leitor por meio de um bode. Além disto, o personagem repete seguidamente a palavra “Jahbulon”, que indica uma autêntica divindade maçônica. Posteriormente, William diz a outro personagem que viu Deus em seu delírio, e que se ajoelhou diante dele.

Ao considerar o tempo de alucinação do personagem, utilizamos a citação do teórico dos quadrinhos Scott McCloud, ao afirmar que “(...) a forma do quadro pode influenciar nossa percepção do tempo”, e passar a impressão de maior duração do evento. (MCCLLOUD, 2005, p. 101). Neste caso, o quadro utiliza uma página inteira e o leitor imagina o tempo que durou o delírio do personagem, tamanha a quantidade de informações em uma única ilustração.



Figura 1: Volume 1, Quadro página 54.



No primeiro capítulo da obra, há uma vinheta na qual os personagens falam alemão. O leitor que não estiver familiarizado com o idioma terá que usar sua imaginação para interpretar os quadros. Os personagens apenas são desvendados no apêndice da GN, na qual o autor, Alan Moore, faz comentários sobre os capítulos e os dados utilizados em suas páginas. Na cena em questão, ele afirma que esta ocorre na Áustria, e o leitor desatento só vai desvendar a conexão com o que Moore deseja nesta leitura, quando o próprio autor afirmar no final de *Do Inferno*: “A razão para a cena apresentada aqui é a coincidência cronológica algo eloqüente que vincula o início dos assassinatos de Whitechapel com a concepção de Adolf Hitler” (MOORE, 1999, p. 186).



Figura 3: Volume 2, Quadro página 112.

A narrativa da GN utiliza em alguns momentos determinados quadros que ocupam uma página inteira. O momento que nos referimos agora é quando William termina o assassinato de Marie Kelly. A imagem é de grande impacto, pois além do tamanho do quadro em evidência, a imagem mostra um prédio do século XX, século posterior da qual a narrativa ocorre. Alan Moore, no apêndice da obra afirma: “A estranha epifania na página 112, durante a qual Gull parece ter uma visão da praça Mitra como ela seria mais de um século no futuro, é inteiramente uma invenção minha” (MOORE, 1999, p. 132). Após William estraçalhar o corpo da vítima, ele tem esta alucinação.

Na palavras de Will Eisner, quadros de uma página inteira permitem suavizar o ritmo da leitura. O leitor desprenderá um tempo maior para interpretar o quadro. O autor complementa que “quando o leitor vira uma página, ocorre uma pausa. Isso permite uma mudança de tempo, um deslocamento de cena; é uma oportunidade de controlar o foco do leitor. Trata-se, aqui, de uma questão de atenção e de retenção” (EISNET, 1999, p. 63).

Existem outras pessoas na cidade que se passam por Jack, o Estripador, ao escreverem cartas para a polícia. Estas cartas são apresentadas com a ilustração dos personagens ao escreverem cartas com uma caligrafia diferente em cada quadro, ao destacar a divergência entre elas (Figura 6). Um aspecto interessante é que o autor não inseriu o texto dentro de um balão. Conforme Eisner (1999), o balão é uma ferramenta que colabora para a avaliação do tempo. Neste caso, o quadrinho expressa a ideia de algo contínuo, que está acontecendo, sem que a determinada ação termine no requadro.



Figura 6: Volume 3, Sequência página 40.

Também notamos, na sequência apresentada, que os quadros contrastam entre si. São explorados diferentes traços e perspectiva da vinheta, assim como a construção do personagem e suas expressões faciais conotam sentimentos diversos. Segundo Eisner, “a postura do corpo e o gesto têm primazia sobre o texto. A maneira como são empregadas essas imagens modifica e define o significado que se pretende dar às palavras. (...) podem invocar uma nuance de emoção e dar inflexão audível à voz do falante” (EISNER, 1999. p. 103).

A Figura 7 retrata o lado de fora do quarto de Marie Kelly, após Sir. Gull entrar no mesmo para assassiná-la. A sequência exige que o leitor imagine o que acontece dentro do quarto.

As figuras podem induzir sensações fortes no leitor, mas também podem carecer da especificidade das palavras. As palavras, por outro lado, oferecem essa especificidade, mas não contêm a carga emocional imediata das figuras, dependendo de um efeito cumulativo gradual (MCCLOUD, 2005, p. 135).

Apesar de não utilizar palavras, a carga emocional implícita nestes quadros é eminente, pois a imaginação do leitor permite que este viaje para dentro da casa de

Marie Kelly e vislumbre como o assassino está agindo para eliminá-la. A falta de palavras pode gerar angústia, ao aliar o clima de suspense à sequência.

Ressaltamos que nesta sequência analisada, o *layout* apresenta quadros com tamanhos iguais entre si, ou seja, o *layout* básico, que é “aquele em que tanto seu formato como sua proporção permanecem rígidos. O quadro serve para conter a visão do leitor, nada mais” (EISNER, 1999, p. 43).



Figura 7: Volume 3, Sequência pagina 62.

Apenas no capítulo que segue será mostrado passo a passo o que William fez durante o crime. Destacamos que durante toda a história, este é o único assassinato retratado, ao enfatizar todos os pormenores do crime. Serão diversas páginas apenas com imagens, sem um único diálogo ou balão de fala.

Esta sequência apresenta quadros regulares, com tamanhos iguais ao manter ritmo à leitura. “O formato dos quadrinhos também têm uma função. Numa página onde é preciso transmitir uma regularidade de ação, dá-se aos quadrinhos o formato de quadros perfeitos” (id, p. 30).



Figura 8: Volume 3, sequencia página 76.

Imagens que mostram detalhes do delito, com foco direcionado, são semelhantes aos *closes* tanto utilizados no cinema (Figura 8). Há muito sangue nos quadros que antecedem esta sequência, na qual o leitor apenas imagina o que o assassino está cortando, pois não consegue identificar. É como se William se descontrolasse e, num impulso, começasse a cortar ainda mais a pobre mulher. São vinhetas bastante

impressionantes, e seu uso é explicado por McCloud: “A ideia de que uma figura pode evocar uma resposta emocional ou sensual no espectador é vital nos quadrinhos” (MCLOUD, 2005, p. 121). Além disto, a interpretação dos quadros convencionalmente altera de leitor para leitor. “Os quadrinhos que eu ‘vejo’ na minha mente nunca vão ser vistos de forma idêntica por outra pessoa” (id, p. 196).

Para encobrir os assassinatos realizados pelo Sir. William Gull, os maçons planejam uma emboscada para um homem comum ser incriminado, na qual armam para parecer que ele suicidou-se, como se fosse por culpa de ter assassinado todas aquelas mulheres de maneira tão terrível. Um homem comum torna-se o bode expiatório do caso.

### **Tempo/Continuidade**

Na Figura 27, mostramos uma sequência na qual o primeiro quadro ilustra o final da relação sexual entre o príncipe Eddy e a vendedora de doces, Annie Crook. No quadro seguinte, visualiza-se o lado de fora da loja de doces e a sequência passa a retratar o pintor Sickert em seu apartamento, ao apontar um lápis de desenho. “As mudanças de cenário servem para mostrar a locação” (EISNER, 1999, p. 19).



Figura 27: Volume 1, página 17.

A primeira página do capítulo sete, Volume 2, apresenta vários quadros aleatórios, sem seguirem ordem cronológica na cena. Estes quadros antecedem momentos que vão ocorrer no decorrer da narrativa, ao repetir o mesmo quadro em sequência posterior.

Torna-se importante destacar o que Eisner afirma sobre o uso da primeira página de uma narrativa:

A primeira página de uma história funciona como uma introdução. O que e quanto entra nela depende do número de páginas que vêm a seguir. Ela é um trampolim para a narrativa, e, para a maior parte das histórias, estabelece um quadro de referência. Se bem utilizada, ela prende a atenção do leitor e prepara a sua atitude para com os eventos

que se seguem. Ela estabelece um ‘clima’. Ela se torna uma página de apresentação, mais do que uma simples primeira página, quando o artista a planeja como uma unidade decorativa (id. p. 62).

Quando referimo-nos de quadros sem aparente sequência lógica entre eles, “sempre há um tipo de alquimia no espaço entre os quadros, que pode nos ajudar a descobrir um sentido até na combinação mais dissonante” (MCCLLOUD, 2005, p. 73). O autor explica que elas podem parecer não fazer sentido, mas que vão se desenvolver e criar um vínculo lógico com a narrativa posteriormente, como ocorre em “Do Inferno”.

### **Enquadramento/ Sequências**

Existem várias páginas que seguem com sequências convencionais, com todos os quadros de tamanhos iguais, ao gerar continuidade e ritmo de leitura à narrativa. Mas, o autor também explora diversos tamanhos para os quadros, como veremos abaixo.



Figura 33: Volume 1, Sequência página 41.

Notamos o uso de uma sequência com quadros estreitos e altos ao apresentar igrejas de Londres (Figura 33). Tais construções apresentam caráter solene e aterrador, pois utilizavam alturas exorbitantes. O espaço entre os quadros ou, como afirma McCloud, sarjeta, “é responsável por grande parte da magia e mistério que existem na essência dos quadrinhos. É aqui, no limbo da sarjeta, que a imaginação humana capta duas imagens distintas e as transforma em uma única idéia” (MCCLLOUD, 2005, p. 66).

Segundo o autor, este espaço indica que deve existir uma conexão entre as vinhetas. “Os quadros das histórias fragmentam o tempo e o espaço, oferecendo um ritmo recortado de momentos dissociados. Mas a conclusão nos permite conectar esses momentos e concluir mentalmente uma realidade contínua e unificada” (id, p. 67).



Figura 35: Volume 1, Quadro página 46.

Apontamos outro quadro que ocupa mais da metade da página (Figura 35). Este quadro destaca-se pela falta de um quadro definido, o requadro. Nele está inserida a majestade e iniciam-se diversos quadros só com a imagem da Rainha Vitória ao dialogar com Dr. William Gull, sem que ele apareça ao lado dela. Dr. Gull é nomeado Médico Real Extraordinário. “A ausência de requadro expressa espaço ilimitado. Tem o efeito de abranger o que não está visível, mas que tem existência reconhecida” (EISNER, 1999, p. 45). Além disto, o autor indica que a ausência do requadro faz com que o leitor complete o cenário.

Na página 84 (Figura 36) nota-se que o quadro ocupa a extensão da largura da página, e, na página seguinte (Figura 37), o leitor visualiza novamente a carruagem. O leitor pode questionar-se como deve ler esta vinheta, pois está diante de uma situação na qual a direção do olhar está livre, com o sentido temporal e espacial ambíguo. Tem-se continuidade entre uma página e outra. Porém, abaixo deste quadro, a leitura permanece em sequência convencional.



Figura 36: Volume 1, Quadro página 84



Figura 37: Volume 1, Quadro página 85

Com relação ao olhar do leitor enquanto observa uma imagem, conforme Eisner (1999) sabe-se que, na cultura ocidental, a leitura é realizada da esquerda para a direita e de cima para baixo. A disposição dos quadrinhos numa página também parte desta hipótese. “Na prática, porém, essa norma não é absoluta. Frequentemente, o espectador

dá primeiro uma olhada no último quadrinho. Contudo, o leitor obrigatoriamente acabará voltando ao padrão convencional” (EISNER, 1999, p. 41).

McCloud (2005) também concorda com o mesmo princípio, mas afirma que um cartunista pode explorar outras maneiras e testar a capacidade de outras leituras do leitor. Acreditamos que o autor da GN instiga no leitor uma forma diferente para a observação das duas páginas em questão.

Os personagens William e Netley, ao continuar o passeio pela cidade de Londres, acompanham a complexidade das suas construções.



Figura 38: Volume 1, Página 95.

Apontamos, na Figura 38, o excesso de balões, não muito convencionais em narrativas sequenciais. O segundo quadro apresentado na página não tem perímetro definido, ao mostrar o céu e o chão até o final da página. “A disposição dos balões que cercam a fala (...) contribui para a medição do tempo. Eles são disciplinares, na medida em que requerem a cooperação do leitor” (EISNER, 1999, p. 26).

### **Considerações finais**

Durante este estudo, observei que a construção de uma narrativa gráfica se faz a partir de imagens e palavras, e o uso destes recursos narrativos podem ser explorados de incontáveis maneiras para atrair a atenção do leitor à história.

Conforme afirma Martine Joly, “considerar a imagem como uma mensagem visual composta de diversos tipos de signos equivale (...) considerá-la como uma linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e de comunicação” (JOLY, 1996, p. 55).

O uso do preto e do branco deixa os momentos em que o sangue é utilizado na história menos desprezível. A presença do preto torna a narrativa sombria e é utilizada com a intenção de intensificar o escuro, as trevas.

A trama é excitante por se tratar de um fato que realmente aconteceu no passado e que permanece um mistério até os dias de hoje. O uso de outros livros e relatos como referência para a construção da trama instigam o leitor.

Os autores, tanto Alan Moore quanto o ilustrador Eddie Campbell, exploram os recursos da narrativa, na qual são utilizados diferentes traços nas vinhetas, díspares modos de leitura entre os quadros, desenhos que extrapolam o espaço de requadro, entre outros analisados. Mas, apesar da complexidade da narrativa, “o olho procura uma resolução simples para aquilo que está vendo, e, embora o processo de assimilação da informação possa ser longo e complexo, a simplicidade é o fim que se busca” (DONDIS, 1997, p. 48).

Noto que os recursos de linguagem gráfica são muito bem explorados e despertam o interesse do leitor para a procura de novos romances gráficos, assim como a vontade de pesquisar sobre o famoso *serial killer* que conduz a história de “Do Inferno”.



## Referências

- EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CHEVALIER, Jean. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 1996.
- MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos: história, criação, desenho, animação, roteiro*. São Paulo: M. Books, 2005.
- MOORE, Alan. CAMPBELL, Eddie. *Do Inferno*. São Paulo: Via Lettera, 1999.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (Curitiba/Brasil), com todas as matérias da grade curricular aprovadas, turma de 2010; Tema de pesquisa: O olhar cinematográfico em adaptações de história em quadrinhos: análise de *Watchmen* e *Do Inferno*, ao utilizar as Graphic Novels e suas respectivas adaptações como *corpus*. Natural do Brasil, possui produção Científica freqüente, participando de Congressos de Comunicação como autora, tendo publicado artigos como: “O diálogo entre o cinema e a literatura: reflexões sobre as adaptações na história do cinema.”, no “VIII Encontro Nacional de História da Mídia” (2011); “Das páginas dos quadrinhos para a tela de cinema: reflexões sobre a adaptação *Watchmen*.”, no “XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste” (2011); “Bazin e o cinema impuro: uma análise teórica sobre as adaptações no cinema.”, “XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul” (2011). larissa.schlogl@gmail.com.