

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ismael Bernardo Pereira

**Uma reinterpretação da dualidade:
Análise da representação do personagem duplo Jekyll/ Hyde
em *O Médico e o Monstro* e *A Liga Extraordinária***

Porto Alegre

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ismael Bernardo Pereira

**Uma reinterpretação da dualidade:
análise da representação do personagem duplo Jekyll/ Hyde
em *O Médico e o Monstro* e *A Liga Extraordinária***

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras.

Área de habilitação: Português, Inglês e respectivas literaturas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Sandra Sirangelo Maggio

Porto Alegre
Julho de 2016

ATA DA DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

No dia _____ do mês de _____ de dois mil e _____, às _____ horas, na Sala _____ do prédio _____ do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul foi realizada a defesa do Trabalho de Conclusão de Curso pelo (a) **aluno (a)**

Intitulado _____

A Comissão Examinadora, constituída pelos professores

_____;

e _____
sob a presidência do(a) **orientador(a)**

atribuiu, como **CONCEITO FINAL** _____. Por ser expressão da verdade, lavra-se a presente ATA, que vai assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao corpo docente da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o qual me propiciou inúmeras oportunidades de aprendizado nas mais diversas áreas neste período que constituiu minha graduação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que me oportunizou realizar intercâmbio acadêmico na Universidade de Coimbra, em Portugal, durante o período de 2012/2 a 2014/1, o qual gerou situações de aprendizado e reflexão únicas que certamente se refletiram na minha formação acadêmica e pessoal.

À bolsa de iniciação científica BIC UFRGS concedida pela Pró Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a qual serviu de incentivo para condução de minha pesquisa desde 2015/2 até a data de conclusão deste curso.

À minha orientadora Prof^a. Dr^a. Sandra Sirangelo Maggio, que me acolheu como orientando e desde então tem me ajudado com leituras e indicações necessárias ao meu andamento acadêmico, além de indispensável apoio para a conclusão deste trabalho final.

Ao Prof. Me. Leonardo Pogleia Vidal, pelas elucidações e indicações a respeito do gênero textual dos quadrinhos.

À Prof^a. Dr^a. Rosalia A. Neumann Garcia e ao Prof. Me. Leonardo Pogleia Vidal, por aceitarem participar da banca de defesa deste Trabalho de Conclusão de Curso.

E finalmente a Júlia Nunes Azzi, que sempre me ofereceu apoio incondicional durante o andamento da pesquisa, lendo e opinando a respeito de estudos e apresentações que convergiram para o presente trabalho de conclusão.

“If each, I told myself, could be housed in separate identities, life would be released of all that was unbearable”.

Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*

“I know that I am hideous and hateful. I am not loved nor ever hope to be. Nor am I a fool enough to think that what I feel for you is love. But in this world alone, I do not hate you... and alone in this world, you do not hate me.”

Alan Moore & Kevin O'Neill. *The League of Extraordinary Gentlemen*

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo estabelecer uma comparação entre duas representações de um mesmo personagem: o duplo Dr. Jekyll/Mr. Hyde, como criado por R. L. Stevenson em sua novela gótica *O Médico e o Monstro* (1886); e, posteriormente, como reinterpretado na *graphic novel A Liga Extraordinária* (1999-2003), por Alan Moore e Kevin O'Neill. Primeiramente são analisados os fatores que contribuem para a primeira aparição do personagem e as temáticas que este carrega, como as características do gênero gótico e a evolução científica do século XIX, que passou a servir-lhe de tema, com o fim de compreender melhor a constituição de Jekyll/Hyde. Conceitos posteriores que lidam com a temática do duplo – dos autores Otto Rank e Sigmund Freud – são utilizados, uma vez que este se revela um tema constante na narrativa de Stevenson, que lida com as dicotomias público/privado, primitivo/civilizado. A ligação entre a obra original e os quadrinhos de Moore e O'Neill se dá através conceito de Intertextualidade, como proposto por Júlia Kristeva, que estabelece uma relação de significado de um texto dentro de outro, que por sua vez se configura como um "mosaico de citações". No caso de *A Liga Extraordinária*, tal conceito serve de elemento fundador das intenções da *graphic novel*, que constantemente faz referências a diversos personagens da literatura, sobretudo vitoriana. Nesse contexto, o personagem duplo Jekyll/Hyde é reavaliado pelos autores num novo gênero textual, com outros mecanismos, além de elementos de um novo estilo, o *steampunk*, que remete ao gótico ao mesmo tempo que dele se distancia, situando *A Liga* num universo vitoriano paralelo. Na parte final do trabalho são analisadas as principais diferenças percebidas no personagem duplo em seu novo contexto de representação – principalmente através das conceituações dos estudiosos de quadrinhos Scott McCloud e Ann Miller –, assim como a persistência ou não das temáticas que inevitavelmente carrega devido a sua origem. Conclui-se que o personagem continua carregando traços de sua origem em Stevenson, como uma ferramenta de identificação para o leitor, ao mesmo tempo em que sofre consideráveis mudanças morais e visuais, sobretudo na figura de Hyde, que ganha mais espaço e se distingue fundamentalmente da figura do vilão vitoriano.

Palavras-chave: *O Médico e o Monstro*; *A Liga Extraordinária*; Intertextualidade; gótico; quadrinhos.

ABSTRACT

This monograph aims to establish a comparison between two different portrayals of the same character: Dr Jekyll/Mr. Hyde, created by R. L. Stevenson in his novella *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), and his reinterpretation in the graphic novel *The League of Extraordinary Gentlemen* (1999-2003), by the writer Alan Moore and artist Kevin O'Neill. Primarily, the themes and factors which contributed for the character's first portrayal are analyzed—such as aspects of the gothic genre and the scientific evolution in the 19th century—in order to better understand the constitution of the character. Later concepts which deal with the "double" are used—by authors Otto Rank and Sigmund Freud—since this is an ever-present theme in Stevenson's narrative, represented by the dichotomies public/private and primitive/civilized. The connection between the original story and Moore and O'Neill's comics is established through the concept of Intertextuality, by author Julia Kristeva, who proposes a relation of meaning between different texts resulting in a "mosaic of quotations" (my translation). In *The League of Extraordinary Gentlemen*, this element builds the foundation and the intentions of the graphic novel, which constantly refers to several characters of literature, especially Victorian. In this context, Jekyll/Hyde is reevaluated in a textual genre and its mechanisms, as well as in another style, steampunk, which refers to the gothic in a particular way and locates *The League* in a Victorian parallel universe. Finally, this work analyzes the main noticed differences in the double character in its new context—especially through the work of comic book scholars Scott McCloud and Ann Miller—, as well as the persistence (or not) of the themes the character inevitably carries from its origin in Stevenson. Concluding, this research shows that the character still carry traits of its first representation, what may be explained as a means of identification with the eventual reader who knew the novella. At the same time, Jekyll/Hyde suffers considerable moral and visual changes, especially in Hyde, who gains more space in the narrative and ultimately differs himself from the figure of the victorian villain.

Keywords: *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*; *The League of Extraordinary Gentlemen*; Intertextuality; gothic genre; comics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
PARTE I – Os temas do Gótico e a sua representação em Stevenson.....	13
1.1 Panorama da ficção gótica até o final do século XIX.....	14
1.2 R. L. Stevenson e <i>O Médico e o Monstro</i>	19
1.3 Representação de Jekyll/ Hyde na obra.....	23
PARTE 2 – Intertextualidade n' <i>A Liga Extraordinária</i>	32
2.1 Alan Moore e a tradição intertextual de sua obra.....	33
2.2 <i>A Liga Extraordinária</i> e suas referências.....	38
PARTE 3 – Jekyll/ Hyde revisitado.....	47
3.1 Uma análise das temáticas.....	58
3.2 Os quadrinhos.....	53
3.2 Uma análise da forma.....	57
CONCLUSÃO.....	65
REFERÊNCIAS.....	71

LISTA DE IMAGENS

O material ilustrativo que integra este trabalho é utilizado como citação. Seu emprego está de acordo com a doutrina do uso razoável de material para fins de crítica e educação, encontrando-se em conformidade com o que estabelece o parágrafo VIII do artigo 46 do capítulo IV da Lei 9.610, de 1998, que trata dos direitos autorais no Brasil.

Página	Título	Referência e data de acesso
41	Figura 1: Nautilus – uma máquina ao estilo <i>steampunk</i> .	< http://www.comicsrecommended.com/articles/others/league-of-extraordinary-gentlemen-1.html > Acesso em 15/05/2016
41	Figura 2: A ambiciosa ponte sobre o Canal da Mancha.	< http://www.comicsrecommended.com/articles/others/league-of-extraordinary-gentlemen-1.html > Acesso em 15/05/2016
58	Figura 3: Dr. Jekyll como um personagem frágil e nervoso.	< http://www.comicsrecommended.com/articles/others/league-of-extraordinary-gentlemen-1.html > Acesso em 15/05/2016
59	Figura 4: Mr. Hyde e a persistência do traço primitivo, agora ressaltado.	< http://www.comicsrecommended.com/articles/others/league-of-extraordinary-gentlemen-2.html > Acesso em 15/05/2016
60	Figura 5: Uso da técnica de ocularização representando a visão de Mr. Hyde.	< http://www.comicsrecommended.com/articles/others/league-of-extraordinary-gentlemen-2.html > Acesso em 15/05/2016
61	Figura 6: O aparente vilão do vol. 1, Fu Machu, e o traço pontiagudo empregado.	< http://alanmooreworld.blogspot.com.br/2015_09_01_archive.html > Acesso em 15/05/2016
61	Figura 7: Mr. Hyde e o traço obtuso também predominante no desenho.	< http://www.writeups.org/jekyll-hyde-league-extraordinary-gentlemen/ > Acesso em 15/05/2016
62	Figura 8: Plano de fundo escuro, predominante em diversos quadros do no vol. 1.	< http://www.comicsrecommended.com/articles/others/league-of-extraordinary-gentlemen-2.html > Acesso em 15/05/2016
63	Figura 9: A transformação de Jekyll em Hyde – movimento de transição dos quadros.	< https://thedrunkenodyssey.com/tag/the-league-of-extraordinary-gentlemen/ > Acesso em 15/05/2016

INTRODUÇÃO

Uma fascinação pelo tema do duplo é particularmente recorrente entre autores do final do período vitoriano. Obras como *Drácula*, *O Coração das Trevas* e *O Médico e o Monstro*, dentre outras, lidam com o tema da dualidade do ser em uma sociedade extremamente rígida do ponto de vista moral, o que resulta na representação de personagens que encontram dificuldades em expressar seus anseios particulares. Essas obras mostram, de diferentes formas, as contradições iminentes das exigências e leis impostas pela sociedade vitoriana da época. No romance epistolar de Stoker, o Conde Drácula precisa esconder a sua centenária personalidade e suas reais intenções vampírescas para conviver na sociedade vitoriana, em busca de novo sangue, o que faz pesquisando seus costumes e leis, fazendo-se passar por um *gentleman*. No romance de Joseph Conrad, *O Coração das Trevas*, o personagem Kurtz, idealizado pelo narrador, tem o seu caráter transformado devido aos serviços que presta em nome do imperialismo, uma figura profunda que se deixa corromper pelo horror do sistema no qual está inserido. Na mesma linha, na novela de Stevenson, Dr. Jekyll sempre se considera um ser duplo, dividido entre a postura séria exigida pela sociedade e suas outras inclinações, as quais ele não ousa revelar, mas que, devido ao seu conflito interno, são de se supor contrárias às normas de seu tempo. Tal é a sua ansiedade a respeito de sua condição, que ele decide separar os seus dois eus, com o objetivo de se tornar apenas um, o seu melhor. Isso, porém, acaba por não acontecer: ao invés do seu lado “bom”, é o lado primitivo e vicioso de Jekyll que se sobressai pela personalidade de Mr. Hyde. A ciência, instrumento pelo qual o experimento pode ser feito, é, dessa forma, posta em causa, perdendo seu caráter dialético para tornar-se uma criadora de monstros, na tradição de *Frankenstein*. Assim, o autor revela, pelo tema do duplo (exacerbado pela forma primitiva de Mr. Hyde), as consequências das repressões sofridas pelo personagem, assim como as ansiedades a respeito da rápida evolução científica do século XIX, sendo esses temas inerentes àquela sociedade Vitoriana de uma forma geral.

Mais de um século após a publicação da novela de Stevenson¹, o personagem que tanto

1 E após inúmeras adaptações cinematográficas.

definiu as ansiedades de seu tempo é revisitado no gênero de quadrinhos, com a *graphic novel A Liga Extraordinária* (1999-2003), de autoria de Alan Moore e Kevin O'Neill. A obra lida com um universo alternativo da era Vitoriana, que tem por principal característica a justaposição de inúmeros personagens literários neste mesmo cenário, em estilo retrofuturista – ou *steampunk*. Não apenas os protagonistas da história – um grupo de personagens de habilidades notáveis recrutados para defender o Império Britânico – provém de obras literárias da época, mas praticamente todos os personagens referidos, o que faz da obra um proveitoso exemplo de intertextualidade. Neste universo paralelo dialógico, portanto, o personagem duplo de Stevenson vive uma continuação dos acontecimentos relatados no clássico de 1886, doze anos após seu fatídico destino. Alguns de seus traços originais são mantidos, de forma que ocorre uma identificação com o leitor que conhece a representação clássica, enquanto outras características são reinterpretadas pelos autores, assim como são reavaliadas as condições da sociedade vitoriana que é cenário para as diversas narrativas que compõem a *graphic novel*. Mr. Hyde, o lado primitivo do cientista, dessa forma, passa a ganhar espaço na narrativa para mostrar a sua própria dualidade, tornando-se um novo personagem em comparação com a contraparte de Stevenson, que representava o mal puro de Jekyll. Igualmente, as condições imperialistas da era vitoriana são assiduamente julgadas na obra de Moore e O'Neill, por meio das ações da narrativa. Por fim, é de se ressaltar que a obra também se esforça para recuperar traços do Gótico das narrativas a que faz referência (*Drácula, O Médico e o Monstro*), incorporando o estilo, além de tantos outros, dentro de um novo gênero, a *graphic novel*.

O presente trabalho, desse modo, tem como objetivo central analisar a reinterpretação do personagem duplo Jekyll/Hyde feita n'*A Liga Extraordinária*. Para isso utiliza-se o conceito de intertextualidade da escritora francesa Julia Kristeva, a partir do qual um “texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, pp. 63-64), de forma a justificar o trabalho de referência empregue por Moore e O'Neill, ao utilizarem não apenas personagens de vários outros textos, mas também ao tratar das temáticas presentes nos textos originais, com o intuito de construir a sua própria visão, seu próprio “texto”. O conceito de gêneros de discurso proposto pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin, “*tipos relativamente estáveis de enunciado*”, relacionados a determinado estilo em vista de sua função (BAKHTIN, 2002, p. 279, 283.), também será brevemente referido de modo a estabelecer um paralelo entre a *graphic novel* e os romances a que ela faz referência: um estilo em comum

entre os dois gêneros, como o gótico que os quadrinhos procuram recuperar, pode quebrar em certa medida a heterogeneidade entre os dois tipos textuais. Com vistas a cumprir este objetivo principal, as duas obras, *O Médico e Monstro* e *A Liga Extraordinária*, serão analisadas em separado, com base na aplicação de diversos textos críticos que procurem expor suas temáticas e significados, para que então as relações entre as duas obras possam ser propriamente analisadas.

A primeira parte deste trabalho será voltada para a análise da obra *O Médico e o Monstro*, em geral, e do personagem Jekyll/Hyde, em particular. Na primeira sessão, procura-se traçar um breve panorama da ficção gótica no Reino Unido, visitando seus temas desde a sua concepção até o final do século XIX. Tem-se, com isso, o objetivo de argumentar que o gênero gótico sempre teve como característica intrínseca o questionamento de seu próprio tempo – desde a representação de um passado medieval em Walpole, em contraponto à estética realista do romance e o presente industrial, até os conflitos de repressão representados pelo *female gothic* e os questionamentos a respeito da evolução científica no fim-de-século vitoriano. As temáticas abordadas em Stevenson, com isso, são próprias ao instrumento de seu próprio gênero, que se adapta com o decorrer do tempo às inquietações de sua sociedade. Com base nessa introdução, a obra é analisada, com foco na representação do personagem duplo central, Dr. Jekyll e Mr. Hyde, e sua relação com as temáticas de seu tempo, em particular a repressão social e o estranhamento à evolução científica da época, que representa um medo de retorno ao primitivo exposto pelas teorias darwinistas. Os conceitos de “estranho” (FREUD, 1976) e de “Eu e Id” (FREUD, 2011) são utilizados, de forma complementar, com o fim de analisar o conflito do duplo exposto na narrativa.

Na segunda parte, a obra *A Liga Extraordinária* é introduzida em um panorama geral. Na primeira sessão, a questão da intertextualidade é analisada na obra de Moore, uma vez que essa não é uma ferramenta estranha ao autor (que a utiliza em diferentes medidas em suas principais obras). Na segunda sessão, a obra em si é analisada sob a ótica da intertextualidade: como ela se manifesta? Em que diferentes níveis? Quais seus resultados? E assim por diante. Evidencia-se que, nesta *graphic novel* em particular, a intertextualidade atua de maneira diferente do que nas outras obras de Moore; aqui, ela constrói a própria base, o princípio vital que põe em prática os objetivos da narrativa de revisitar temáticas da época através de personagens próprios deste cenário. A reavaliação das obras originais, feita pelos autores é, assim, analisada, com suporte do conceito de gênero de Bakhtin, de modo a

ressaltar que, apesar das diferenças das funções dos gêneros *graphic novel* e *romance*, há semelhanças que possibilitam um diálogo entre as obras.

A parte final pretende analisar a representação (reinvenção) do personagem Jekyll/Hyde n'*A Liga Extraordinária*. Para tal, primeiramente analisa-se a evolução dos temas presentes na obra original dentro do novo universo criado por Moore e O'Neill, identificando-se quais temáticas permanecem, quais são negligenciadas e quais são introduzidas, perguntando-se o porquê de cada uma dessas intenções. É dado destaque, principalmente, à valorização do personagem Hyde, que se torna um personagem de maior profundidade em comparação com a representação feita em Stevenson em detrimento de Jekyll. Após, a linguagem do gênero quadrinhos é brevemente introduzida num subcapítulo, que é seguido da última sessão que trata da análise formal do gênero quadrinhos em si e no que ela contribui para a reavaliação dos personagens. Os recursos do gênero, principalmente baseados nas abordagens de Scott McCloud (1994) e Ann Miller (2007), são voltados para a representação do gênero gótico, assim como de Jekyll e Hyde, a fim de que seja traçado um paralelo com a representação original, e consideradas as novas possibilidades que o gênero oferece em termos de representação.

Com o presente estudo, espera-se traçar um paralelo consistente entre as duas obras analisadas, colocando como foco as mudanças relativas ao personagem Jekyll/Hyde, provindas tanto do novo gênero utilizada para a abordagem do personagem – a *graphic novel* –, quanto da condição temporal em que os autores se encontram, a partir da qual podem fazer julgamentos a respeito das temáticas presentes na era vitoriana de modo a refletir seu próprio tempo presente. Nesse sentido, a revisitação ao passado vitoriano perpetuada pelos autores não é gratuita; é antes um fenômeno natural da evolução literária, pelo qual uma obra, em constante diálogo com outras que a precederam, consegue reinventar os temas do passado, ao mesmo tempo que lança sobre eles um olhar questionador, fruto do tempo presente de reflexão da obra (no caso, de 1999 a 2003).

PARTE I – OS TEMAS DO GÓTICO E SUA REPRESENTAÇÃO EM STEVENSON

Desde a sua concepção, o Gótico na literatura se caracteriza por surgir em momentos de ruptura na história, marcando um contraste entre um passado idealizado e um presente incerto. No início, de meados do século XVIII ao início do XIX, suas narrativas extraordinárias, sem qualquer compromisso com a realidade, usam de elementos sobrenaturais e barbáricos a fim de recuperar um passado medieval cujas práticas já eram consideradas obsoletas, refletindo o momento de tensão vivido numa época em que a Revolução Industrial e logo a seguir Revolução Francesa anunciavam fortes mudanças nas práticas comerciais e governamentais de então (PUNTER, 2001, p. 13). No final do século XIX, quando o estilo é retomado, as ansiedades expressas agora refletem um estranhamento quanto ao rápido aceleração científico, em especial as teorias darwinistas que acabam por gerar um abalo na visão antropocêntrica vitoriana (HOGLE, 2002, p. 195). Somando à questão científica a pressão moral exercida pela sociedade da época, a exigência de direitos das mulheres através do movimento *New Woman* e a própria imagem do Império Britânico em decadência, temos um cenário de profunda crise de identidade, terreno fértil que o gótico utiliza para manifestar as incertezas da época.

A primeira parte deste trabalho, dessa forma, analisa o Gótico desde a sua concepção até o fim do século XIX, a fim de verificar seus temas e características recorrentes. De tal forma utiliza-se a sugestão de David Punter, considerando o gótico “a historically delimited genre or as a more wide-ranging and persistent tendency within fiction as a whole” (PUNTER In HOGLE, 2001, p. 193). Ao final do capítulo, analisa-se a novela *O Médico e o Monstro*, de R. L. Stevenson, com vistas a verificar como o Gótico ali se representa e contribui para a atmosfera e possíveis intenções do autor, assim como focar nas novas características presentes no estilo no fim-de-século: o duplo, o atavismo, etc. Esta parte, portanto, dedica-se a traçar um panorama dos temas abordados na novela de Stevenson, assim como a sua influência proveniente do Gótico, com o objetivo de apresentar uma base para a comparação da evolução do personagem Jekyll/Hyde e suas temáticas na *graphic novel* de Moore e O’Neill, no capítulos subsequentes.

1.1 PANORAMA DA FICÇÃO GÓTICA ATÉ O FINAL DO SÉCULO XIX

O primeiro uso do estilo gótico na literatura é marcado pela publicação de *O Castelo de Otranto*, romance de Horace Walpole, em 1764. A obra – que em sua segunda edição receberia o subtítulo “A Gothic Story”, como forma de reiterar as intenções que trazia, então criticadas na época (HOGLE, 2002 p. 21) – pretendia combinar a forma do *romance* medieval (romance de cavalaria), com seus elementos sobrenaturais e cenário feudal, a uma estética da *novel* (o romance moderno), ou seja, trazer de volta cenários e temas não-naturais e uni-los a uma caracterização naturalista (HOGLE, 2002, p. 24). O gótico como estética num sentido geral, no entanto, já existia na arquitetura pré-renascentista, marcada por um estilo que foi precipitada, mas não de todo de erradamente, associado aos godos (PUNTER, 2001, p. 33), de onde o nome gótico provém em primeiro lugar.

Os godos (*Goths* em inglês) eram reconhecidos pelo seu barbarismo e falta de cultura, oral ou escrita, em comparação aos romanos – e pelo ponto de vista desses –, aos quais combateram e com os quais travaram diversas alianças a partir do século III. Dessa forma, o povo germânico rapidamente ganhou fama de bárbaro e destruidor da cultura romana, o que era verdade apenas nos estágios iniciais das relações entre os povos (HOGLE, 2002, pp. 25-32). Tal passado bárbaro somado às impressões que se tinham da arquitetura gótica indicam uma semelhança quanto à intenção do romance gótico do século XVIII, de transmitir sensações de perigo, tensão, pretendendo, ou refletindo, uma volta ao passado do qual, por exemplo, os godos faziam parte.

Essa fascinação pelo passado surge num período em que escritores queriam definir seu presente em oposição aos valores clássicos afirmados pelo Renascimento, motivação que é fruto das mudanças comerciais e sociais que a nova sociedade industrial acarretava. Ao perceberem que os últimos resquícios do medievalismo estavam se perdendo, os escritores são afetados por uma incerteza a respeito das transformações do presente, o que os leva a se voltarem para elementos já considerados obsoletos, como o sobrenatural, cenários medievais como castelos e abadias, retorno à natureza, vilões, etc. O gótico primeiramente surge, portanto, como uma reação de reflexão quanto a ansiedades e incertezas do presente, num

ponto de virada econômico e social. Não por coincidência, será também essa a razão (embora com diferentes motivações) pela qual o estilo será revivido no fim-de-século vitoriano.

No seu surgimento, o gótico era criticado pela sua fuga da realidade e pela construção de histórias que iam contra a moral do século XVIII. Os demais romances da época, desde Richardson e Defoe, buscavam retratar a moral da sociedade neoclássica, a fim de que o leitor encontrasse seu lugar correto nela, e apresentavam o vício apenas como um aviso sobre as más consequências a que este podia levar. O romance gótico, por sua vez, distorcia tal imagem refletida pela ficção realista, mudando radicalmente as impressões de identificação e correção, fato pelo qual foi intensamente criticado. Com a aparição de Horace Walpole, a tradição do romance é reavaliada através do gótico, que retrata situações incomuns ou extraordinárias, sem o compromisso de apresentar uma moral para o leitor, pretendendo antes satisfazer a sua imaginação (HOGLE, 2002, p. 23).

Devido ao seu caráter pioneiro e à maneira profunda como lidava com sentimentos humanos, *O Castelo de Otranto* é considerado como ponto de partida de todas as narrativas de terror sobrenatural (HOGLE, 2002, p. 24). A história foi primeiramente vendida, em 1764, como se fosse um manuscrito italiano, encontrado na biblioteca de uma família inglesa (WALPOLE, 2001, p. 5), ou seja, como um documento real, que teria apenas sido traduzido. No prefácio da segunda edição, no ano seguinte, devido ao sucesso da obra, o autor confessa que a criação foi sua e que o artifício que o levou a elaborar a história externa do romance estavam relacionados a sua intenção de unir dois tipos de romance, o antigo e o moderno, de maneira que pudesse juntar elementos de imaginação com descrições e reações naturais (WALPOLE, 2001, p. 9). A história se passa em um castelo, no período das Cruzadas, em que uma família é atormentada pelo seu patriarca, Manfred, que enlouquece com a morte do filho. A partir daí, questões de linhagem são seguidamente discutidas, enquanto o patriarca busca um herdeiro para o seu castelo. Elementos sobrenaturais, como visões, fantasmas, assim como profecias contribuem para um tom de mistério, de modo que diversas revelações surgem do início ao fim da história. O subtítulo, “A gothic story”, só apareceu na segunda edição, indicando que o autor só se dera conta do poder de sua obra após uma primeira recepção do público.

Durante as décadas seguintes, segue-se um período de relativa escassez de produção gótica, até que na década de 1790 ocorre uma explosão de novos autores e obras abraçando o gênero. Dessa vez é a Revolução Francesa, em 1789, e os acontecimentos que dela

resultaram, que se apresentam como um novo fator que indica a mudança de paradigmas, além de proporcionarem horrores suficientes como inspiração aos autores do gótico.

Os autores mais significativos dessa época são Ann Radcliffe e Matthew Lewis, que alteraram o gênero de formas distintas, sendo posteriormente reconhecidos como pioneiros de novas tendências, *female* e *male gothic*. A ficção de Radcliffe se caracterizava por: uma mais profunda descrição das paisagens, relevando o interesse gótico da volta à natureza em oposição à cidade moderna; a questão da sensibilidade aos personagens; a explicação do evento sobrenatural, que é antes um veículo de segredos paternos (PUNTER, 2001, p. 58); e principalmente o retrato da heroína: “a bright bourgeois future of enlightened sensibility in conflict with at least one explicit representative of the old, dark, feudal order” (HOGLE, 2002, pp. 45-46). Essa figura da heroína ameaçada por alguma força patriarcal – já presente em Walpole na figura de Isabella –, reflete o interesse de Radcliffe, e futuras autoras do chamado *female gothic*, em buscar direitos de gênero, ao mesmo tempo que criticam as velhas estruturas sob as quais a sociedade estava pautada, já ameaçadas pelo sentimento revolucionário que percorria a Europa. Lewis, por sua vez, tem o mérito de representar em excesso várias das características expressas pelo Gótico anteriormente, apostando num horror sensacionalista e cenas chocantes, características que marcaram fortemente o Gótico do período (HOGLE, 2002, p. 52-54).

Em, 1818, num período em que a produção do gênero de terror diminuía consideravelmente em comparação com o final do século anterior, Mary Shelley, que possuía ligação com os poetas românticos, mais notadamente seu marido, Percy Shelley, publica o romance *Frankenstein* (ainda que seu nome não apareça nos créditos do livro nessa primeira edição). Além de se configurar como um clássico de terror gótico, com uma estrutura narrativa baseada em vários relatos, *Frankenstein* também é um precursor de vários temas que só seriam novamente abordados no fim do século XIX. A questão da dualidade do monstro, que ora demonstra inteligência, ora age com extrema brutalidade é uma antecipação da figura do duplo e do tratamento da incerteza quanto à identidade, fundamental em diversas narrativas subsequentes, como o próprio *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Além disso, o uso da ciência como ponto crucial da narrativa, assim como os questionamentos das consequências que o uso inadequado dessa poderia trazer, faz da obra um prelúdio desse que é um dos temas mais insistentes do gótico do *fin-de-siècle* e o precursor daquilo que se desenvolveria como gênero de Ficção Científica, ainda que não apareça já com a mesma

intensidade como surgiria mais adiante, ao passo do desenvolvimento científico que se seguiu.

Em meados do século destaca-se a produção das irmãs Brontë, em especial Charlotte e Emily, notadamente influenciadas pela ficção de Radcliffe. Em *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, a figura da heroína em fuga é constante durante a narrativa, na qual a protagonista que dá nome ao livro se vê obrigada a abandonar os diferentes locais em que habita, por se sentir oprimida de variadas formas. Há, dessa forma, uma intenção de retratar a busca pela liberdade ao sistema, como síntese de apagamento de um passado hostil. Aqui, os elementos góticos são usados como intensificadores do significado – como a opressão e incertezas da protagonista – de forma que o fantástico é deixado de lado em serviço dessa intenção. Em *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, os traços góticos – clima e cenário hostil, perseguição ao feminino, etc. –, conseguem criar um efeito de profundo estranhamento na narrativa, ao mesmo tempo que trabalham a profundidade de personagens que nunca parecem revelar o que de fato são. Pode-se dizer que as Brontë já herdaram esse Gótico feminino com intenções psicológicas, desde Radcliffe, por exemplo, e a sua principal temática: a mulher sendo aterrorizada pelo sistema a ela imposto (HOGLE, 2002, p. 152). No entanto, houve um considerável aprofundamento desses aspectos, fato fundamental para o desenvolvimento do gênero no novo fim-de-século.

Enquanto isso, o gênero já se espalhava por todo continente. A literatura gótica surge na Inglaterra do século XVIII e espalha para o leste da Europa, retornando novamente para seu ponto de origem e chegando à América. As ansiedades culturais, sociais e religiosas do século XVIII, portanto, foram sentidas em todo o continente, que teve de ceder ao “inferno”, na visão de Sade (PUNTER, 2001, p. 38), para expressar num mundo fantástico, extraordinário, aquilo que era fato comum. Consequentemente, com a larga popularização, o gótico ganhou vários subgêneros durante o século XIX. Neil Cornwell, em seu relato sobre o gótico europeu, divide-o em: o gótico fantástico, em que a ênfase é dada sobre o elemento sobrenatural; o gótico romântico, caracterizado por um sistema de dualismo entre seres de mundo real e de um outro, do qual um interesse resultaria no maravilhoso de Todorov, ou conto-de-fadas; um gótico com uma intenção psicológica mais acentuada, de forma a lidar com questões de crise de identidade (tema fundamental no fim-de-século vitoriano); o gótico histórico, no qual o plano de fundo é acentuado; o gótico criminal, no qual uma ameaça (pseudo-) sobrenatural é responsável por cometer crimes, etc. (PUNTER, 2001, p. 40). Desse

modo, o gótico age como um elemento constante, em diversas instâncias, através da ficção europeia da época, sendo adotado por diversos escritores. O advento dos contos, baseados no modelo de Poe, a partir do qual o modelo eclodiu – por sinal, notável autor do Gótico criminal e sobrenatural –, é igualmente fundamental para esse diálogo, uma vez que diversos escritores conhecidos como realistas se aventuravam no gênero: o sobrenatural precisava ser crível para surtir seu efeito (HOGLE, 2002, p. 162).

Finalmente, ao se chegar ao final do século XIX, percebe-se uma volta intensa ao uso do Gótico para representar novos temas, talvez apenas semelhante em número àquela do final do século anterior. As motivações dessa vez, ora se mantém e seguem num caminho de maior aprofundamento em relação ao que o Gótico abordara até então – como o cuidado com o psicológico dos personagens, por exemplo – ora se renovam em vista dos acontecimentos que marcam o fim-de-século: ansiedades a respeito do Reino Unido como uma potência Imperial; crises de identidade advindas do sistema moral extremamente rígido da sociedade vitoriana, das quais surgem a figura reprimida do duplo (MAGGIO, 2015, p. 209); ascensão do movimento *New Woman*, que busca igualdade de direitos para as mulheres em diversos âmbitos, como o direito ao voto; e finalmente, uma incerteza quanto ao rápido desenvolvimento científico testemunhado no decorrer do século, em especial em relação às teorias darwinistas.

Os textos góticos do fim-de-século, portanto, procuram explicitar os conflitos de uma cultura em crise. A cidade agora era o cenário principal dessas histórias, diferentemente dos cenários naturais e distantes adotados anteriormente pelo gênero – como castelos e mansões: isso porque agora procura-se estabelecer uma conexão maior com o leitor, legitimando as tensões sociais modernas. O movimento *New Woman* é visto negativamente na época, considerado um ataque aos valores nos quais a sociedade até então se sustentava. Na literatura, várias personagens representam o arquétipo da mulher má ou sedutora – uma referência às intenções igualitárias do movimento. A rigidez moral resulta num profundo conflito de identidade, aproveitado pela já desenvolvida percepção psicológica do gênero, que recria a figura do duplo em diversas narrativas – um ser que tende a se dividir entre seus interesses puros, socialmente aceitáveis, e os interesses primitivos e reprováveis, como é o caso de Dr. Jekyll/ Mr. Hyde e Drácula, por exemplo. Outra forte motivação para o advento do duplo é o uso da ciência como chave: a partir do evolucionismo darwinista a conexão do ser humano com seus laços primitivos torna-se explícita, o que não só representa uma quebra

com a visão antropocêntrica tida até então, mas representa uma chamada à consciência de que algo assim como pode evoluir, também pode retroceder a um estado primitivo (PUNTER, 2001, p. 147). A ciência é então vista de um modo pessimista, de modo a sempre piorar as situações em que é empregada; e é desenvolvido o arquétipo do “cientista louco”, como Jekyll, de Stevenson, e Dr. Moreau e Griffin, de H. G. Wells. Na mesma tradição de *Frankenstein* ela só é capaz de produzir “monstros fabricados” (HOGLE, 2002, p. 192), os quais refletem os lados mais primitivos do ser humano. Em suma, o reprimido pela sociedade vitoriana, advindo de suas normas particularmente rígidas, se funde ao novo reprimido primitivo explicitado pela ciência.

Como foi visto, o Gótico vai surgindo em diferentes momentos desde o século XVIII, sempre marcando um contraste entre passado e presente. Por vezes esse paralelo releva o passado em vista de indecisões quanto ao presente, como no início do Gótico com Walpole, que se volta ao sobrenatural medieval a fim de escapar as implicações da Revolução Industrial. Já no caso de Radcliffe, o passado gótico ainda é evocado, mas a fim de representar uma estrutura em que a heroína busca fugir de suas amarras patriarcais em busca de liberdade. Em abordagens no início e meados do século seguinte, o gótico torna-se mais psicológico e preocupado com o indivíduo, como no caso da ficção das irmãs Brontë. Ao se chegar ao final do século XIX, o gênero é evocado para refletir novas ansiedades entre presente e passado, dessa vez provenientes, dentre outras razões, das novas descobertas científicas e incertezas quanto à posição do indivíduo na sociedade, situando tal época como também gótica em seu direito. Dessa maneira, pode-se conceber o gótico como um gênero trans-histórico: ainda que as questões sociais mudem de tempos em tempos, o Gótico tende a se interessar por esses momentos de virada a fim de tratar do comportamento e da subjetividade humana (HOGLE, 2002, p. 193). Tendo isso em vista, nas sessões a seguir, pretende-se abordar a novela *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson, a fim de se determinar em que medida a obra reflete as ansiedades de seu tempo e de que maneira o estilo Gótico ajuda nessa tarefa.

1.2 R. L. STEVENSON E *O MÉDICO E O MONSTRO*

Robert Louis Stevenson (1850-1894) foi um escritor escocês da segunda metade do século XIX, reconhecido por seus livros juvenis, como *A Ilha do Tesouro*, e suas histórias de suspense, sendo a mais conhecida delas *O Médico e o Monstro*. Durante um longo tempo, críticos o colocaram à parte do cânone de seu tempo, considerando unicamente suas histórias voltadas ao público juvenil como representativas de sua obra. É precisamente o livro aqui analisado, “the most sophisticated of Stevenson's narratives” (SAPOSNIK, 1971, p. 715), a alegoria de um médico que divide a sua personalidade por intermédio de uma fórmula, que contribuiu para a criação de uma nova visão a respeito do autor durante o século XX. Devotado ao gênero de aventura, o que reflete as inúmeras viagens que fez, mas também ao suspense gótico, do qual escreveu sobretudo contos, é com *O Médico e o Monstro* que Stevenson consegue expressar um agudo senso de observação a respeito dos temas correntes de seu tempo. A obra já recebeu diversas leituras, tornando-se mais complexa cada vez que é lida sob um novo viés: como um exemplo de atavismo, o receio de um retorno ao traços primitivos conservados por cada um, que agora eram trazidos à tona pelas teorias científicas; como uma crítica ao excessivo apelo científico, que deveria ser limitado, do contrário apenas resultaria no desvirtuamento de uma ordem natural; como um exemplo de opressão homossexual, que toca igualmente a questão da identidade pública e privada, etc. O que não deixa dúvidas é a sensação de que a novela de Stevenson está intimamente ligada às ansiedades vividas pelo fim-de-século vitoriano.

A obra se passa em Londres, presume-se que no final da era vitoriana (nenhuma data é fornecida internamente), no mesmo contexto em que o livro foi publicado. O livro é narrado em terceira pessoa, focado nas investigações do advogado Utterson, que possui uma relação de amizade de longa data com Dr. Jekyll e Dr. Lanyon. A ligação entre esses três personagens

se revela fundamental para o andamento da narrativa, assim como para a manutenção do suspense que a percorre. A ação começa com Utterson e Enfield (outro personagem, fundamental na primeira descrição do “monstro”), que discutem a respeito do estranho comportamento e aparência de um Mr. Hyde. Tal personagem, sempre foco das atenções, assume desde cedo a faceta de vilão, devido à sua estranha relação de dependência com Dr. Jekyll, relação essa que é primeiro interpretada como de chantagem pelos demais personagens, devido ao instinto do doutor de proteger o estranho aliado não se fundamentarem de outra forma. Dr. Lanyon, o outro homem da ciência representado na obra, é evocado em contraponto às ações e ideologia de Jekyll, representando uma visão conservadora em relação ao excesso científico, ou ciência como veículo transcendental, que Jekyll adota. É através da narração dele, Lanyon, no penúltimo capítulo, epistolar, do livro, que o enredo da novela dá um inesperado salto para o fantástico, fornecendo a solução do mistério: por intermédio de uma fórmula química Henry Jekyll, o respeitável médico, se transforma em Mr. Hyde, a sua abominável contraparte. As motivações e reais intenções do doutor são reveladas no capítulo seguinte, o último, também epistolar, em que o próprio Jekyll assume a narração.

Pode-se dizer, portanto, que o distanciamento de Dr. Jekyll e suas motivações – que é afinal o personagem central da narrativa – é proposital para os interesses da história: segue-se uma estrutura dupla, seguindo as definições do conto² propostas por Julio Cortázar, composta por “um estilo baseado na intensidade e na tensão” que “consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias” de modo que o verdadeiro tema da narrativa é lentamente revelado até o clímax ao leitor, que se vê envolvido em sua atmosfera (CORTÁZAR, 2006, p. 157-58). Com a revelação da história secundária e a explicação do elemento sobrenatural, por meio do experimento científico, é possível ainda classificar a história, nos termos de Todorov, como um exemplo de “maravilhoso cientista”, em que “o sobrenatural está explicado de maneira racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece” (TODOROV, 1981, p. 31), de forma que a fórmula desenvolvida por Jekyll representa o instrumento científico teoricamente racional pelo qual a transformação ocorre. Apesar do fato de tal elemento não ser explicado em detalhe na obra, *O Médico e o Monstro* retoma a tradição iniciada por Mary Shelley com *Frankenstein* no gótico do início do século,

2 Ainda que *O Médico e o Monstro* se constitui como uma novela em termos de extensão (não chega a ser tão longa quanto o romance), a história, por ser relativamente breve, ainda pode ser analisada sob essa perspectiva.

utilizando um experimento da ciência como propulsor da ação da história, podendo ser considerado um dos embriões do que viria a se desenvolver como gênero de ficção-científica,

Ainda que em termos estruturais a novela se configure como um ótimo exemplo de suspense, os temas que ela aborda, se tratados em profundidade, apontam para uma narrativa com interesses mais densos do que a simples criação de uma atmosfera. Como uma narrativa representativa do Gótico, ela segue a tendência, como visto na sessão anterior, de marcar um novo momento de reestruturação da sociedade, assim como aconteceu com o aparecimento do gênero em meio à primeira Revolução Industrial e a Revolução Francesa. Dessa vez, surgido de um contexto de degeneração semelhante àquele do Gótico tradicional do fim-de-século passado (PUNTER, 2001, p. 145), *O Médico e o Monstro* toca alguns pontos de extrema importância na configuração do sentimento de decadência vitoriano. Centrais para a narrativa estão, portanto as questões de identidade e do tratamento científico, as quais, em determinado momento, servem de suporte uma à outra.

O tratamento da identidade na obra está intimamente ligado à dimensão da dualidade, essa que por sua vez é representada pelas dicotomias primitivo/civilizado e público/privado. O primitivo se opõe ao civilizado em vista conscientização da evolução das espécies ocorrida na já mencionada proposta de Darwin. O naturalista britânico analisou uma série de correspondências entre o ser humano e os chamados animais inferiores, tais como doenças em comum, o formato corporal e, em especial, a presença de rudimentos característicos dos antepassados símios no homem, tais como, por exemplo, a presença dos pelos corporais, escassos na nossa espécie em comparação aos antepassados devido ao mecanismo de seleção natural – por falta de uso, a característica diminui a sua proeminência (DARWIN, 1971). É dessa forma, amparando-se também na pesquisa de outros cientistas da época, como Thomas Henry Huxley, que Darwin conclui que:

Thus [com base na seleção natural], we can understand how it has come to pass that man and all the vertebrate animals have been constructed on the same general model, why they pass through the same early stages of development and why they retain certain rudiments in common. Consequently we ought frankly to admit their community of descent; to take any other view, is to admit that our structure, and that of all the animals around us, is a mere snare laid to entrap our judgment. (DARWIN, 1971, p. 265).

Em vista disso, houve um visível abalo nos paradigmas de identificação do ser humano, que agora era visto como uma espécie como qualquer outra, da qual a evolução proveio de uma questão de sorte ao invés de um suposto intento divino, como era se era então acreditado (HOGLE, 2002, p. 195). Sofrendo esse choque a respeito de sua própria noção de civilização, assim como de religião, o homem vitoriano se vê tentado a duvidar da mesma, de modo que surgem diversas obras literárias na época representando o que Hurley chama de “corpo gótico”, o estado de *abhumaness*: corpos que, apesar de terem um aspecto semelhante ao humano, estão em processo de se tornar um outro, caracterizado por comportamentos animais (HOGLE, 2002, p. 195). *A Ilha do Dr. Moreau* e *O Médico e o Monstro* são apenas algumas das obras góticas que tratam de tal questão. A segunda dicotomia, público/privado, advém da pressão exigida pela sociedade inglesa, a qual clamava por um senso de superioridade moral, necessário reflexo da visão da Inglaterra como nação civilizatória que existia na época (PUNTER, 2001, p. 150). Com a necessidade de se comportar de uma maneira pré-definida em sociedade, havia uma tendência de esconder os comportamentos reprimidos na privacidade do lar. As duas dicotomias se fundem tanto na sociedade vitoriana quanto na obra que a representa: os comportamentos reprimidos pela sociedade, representados por Hyde, acabam por ser tachados de primitivos e são relegados à dimensão privada, enquanto o civilizado Dr. Jekyll atua na esfera pública.

Talvez por isso a obra de Stevenson tenha se tornado um perfeito exemplo dessa figura do duplo, tão comum ao fim-de-século vitoriano: ao fundir duas dicotomias, Jekyll/Hyde personifica tanto as ansiedades psicológicas, relacionadas ao eu, quanto morais, presentes na época. Na próxima sessão, será tratado com maior especificidade o modo como o personagem duplo dialoga com esses temas.

1.3 REPRESENTAÇÃO DE JEKYLL/HYDE NA OBRA

Como visto, a novela *O Médico e o Monstro* se constitui como uma narrativa de suspense, portanto as motivações de Dr. Jekyll são somente reveladas no final, no capítulo epistolar narrado pelo próprio personagem. Esse capítulo se contrapõe à maior parte do restante do livro, que é filtrado por um narrador de terceira-pessoa, com foco na perspectiva

do personagem Utterson, que se encarrega de investigar as relações entre Jekyll e Hyde, até então reconhecidos como pessoas diferentes, e de manter o mistério da narrativa. Escrito na forma de uma carta suicida, pensado para ser lido após os eventos do livro terem chegado ao extremo final em que ocorre a morte do duplo, é nesse último capítulo, por sinal o mais longo do livro, que todas as explicações são dadas. Dessa forma, Jekyll revela que sempre se considerou uma pessoa dupla, o que era devido ao comportamento que a sociedade lhe exigia. A primeira descrição que se tem do personagem, dada por Utterson, aponta para uma figura respeitável, sem deixar transparecer as ansiedades que lhe envolviam, justamente porque aquele era o Jekyll visto por todos, do âmbito público: “a large, well-made, smooth-faced man of fifty, with something of a slyish cast perhaps, but every mark of capacity and kindness” (STEVENSON, 2004, p. 19). No entanto, como a sociedade tende a lhe cobrar uma postura séria e respeitável, uma outra parte de seu ser era tentada a procurar liberdade para viver de um modo diferente, que ele não revela, mas que o fazia sentir “a morbid sense of shame” (STEVENSON, 2004, p. 77).

No que essas ambições contrárias às normas sociais da época se constituem, o personagem não revela, de modo que elas poderiam apenas ser deduzidas pelos comportamentos do próprio Hyde, seu duplo, na narrativa. No entanto, não é possível saber se as ações de Hyde refletiam exatamente os anseios de Jekyll, uma vez que o próprio duplo do médico se encontrava em “evolução”, o que é constatado pelo fato de Hyde crescer em estatura (STEVENSON, 2004, p. 73), uma metáfora para o fato de que agora o lado reprimido estava dominando o eu. Então, apesar de um ano após o aparecimento de Hyde pela primeira vez ele voltar e cometer o assassinato de Carew, seria um tanto precipitado assumir que um dos instintos reprimidos de Jekyll se configurava no desejo de matar, já que aquele Hyde que cometera o crime já se encontrava num estágio avançado de separação, e, portanto, já refletia outros anseios que não os de Jekyll, ou pelo menos os do doutor numa escala um tanto maior. O próprio médico declara, em sua carta, que suas imoralidades não eram tão graves quanto os crimes cometidos por Hyde (STEVENSON, 2004, p. 71). Ainda que os traços específicos do reprimido em Jekyll sejam difíceis de se deduzir, uma vez que só os vemos na forma de Hyde, que já é um outro, porque, livre das amarras de Jekyll, pode-se ler Mr. Hyde, como um caso de homossexualidade masculina. Deduzido a partir do discurso científico e das leis que na época classificavam a prática como uma aberração e a puniam com aprisionamento (HOGLE, 2002, pp. 198-99), assim como do próprio universo do livro,

baseado nas relações sociais de figuras exclusivamente masculinas, tal defesa encontra força, apesar de não ser explicitamente declarada na obra, que no entanto, não apresenta personagens femininas com destaque.³O que quer que Jekyll tivesse reprimido, é tal ansiedade sentida pelo protagonista que o leva a estudar o fenômeno da duplicidade em detalhe, com a intenção de achar uma possível solução para o seu problema. A sua primeira intenção era separar as duas partes do seu eu em identidades separadas, deixando a parte “boa” seguir seu caminho “no longer exposed to disgrace and penitence by the hands of this extraneous evil” (STEVENSON, 2004, pp. 65-66). No entanto, o resultado final, alcançado por meio de uma fórmula bebida pelo personagem, não é o que foi esperado. Há, de fato, uma separação do lado vicioso de Dr. Jekyll, o que não o torna, no entanto, um ser “bom”: não há em nenhum sentido uma mudança nas suas qualidades morais, como observadas ao longo da história. A diferença é que agora o personagem tem o seu outro lado, antes reprimido, sobreposto em aparência e vontade, na forma de Mr. Hyde. Como ninguém poderia reconhecê-lo sob essa nova forma, e assim assumir qualquer posição de julgamento a respeito de Dr. Jekyll, o médico aproveita essa situação para por em prática as suas vontades reprimidas, esquecendo, dessa forma, sua nobre intenção inicial. Dessa forma, ao tentar resolver um problema fulcral de seu tempo, estabelecendo uma ordem natural das coisas na qual não haveria duas personalidades no mesmo corpo, sem os conflitos advindos de tal situação, Jekyll não ataca a raiz do problema, ou seja, toda a lógica vitoriana de repressão e seu orgulho como nação superior, mas tenta se adaptar a ela. Nesse sentido, é esperado que a experiência resulte em fracasso, e que o ser humano perfeito, de toda “bondade”, pensado por Jekyll, dê lugar ao seu completo oposto. Não havia como Jekyll liquidar seu lado reprimido, pois tal era um traço fundamental de sua própria personalidade. Ao invés disso, Hyde ganha seu próprio lugar, deixando Jekyll não uma pessoa melhor, mas mais fraco por perder uma parte de si.

Um ponto interessante que reforça a noção de que o intento de Jekyll – primeiramente em criar um ser unicamente bom e posteriormente em tentar controlar a sua relação de dependência com Hyde – estava fadado ao fracasso é a questão da impureza de uma droga fundamental na fabricação da fórmula. Ao constatar que o ingrediente é impuro, Jekyll já se

3 Na adaptação cinematográfica de 1931, de Rouben Mamoulian, há personagens femininas em destaque, ambas as quais não existem na obra original: o par romântico de Jekyll, Muriel, e Ivy Pearson, mulher pela qual o doutor sente tentação, estando comprometido, e que, portanto, serve como o principal motivador do seu lado vicioso, aqui justificado. Os realizadores evidentemente notaram a falta que um personagem feminino faria.

encontra num estágio avançado de enfraquecimento devido à influência de Hyde, de forma que é obrigado a se trancar no seu gabinete e pedir encomendas de substitutos a Poole, seu mordomo, a fim de reestabelecer o controle sobre a sua contraparte (STEVENSON, 2004, p. 45). No último capítulo, narrado por Jekyll, o médico já revela uma certa hesitação quanto ao experimento que estava prestes a conduzir, argumentando que tal fórmula, que continha força suficiente para abalar “the very fortress of identity” (STEVENSON, 2004, p. 66), poderia ser fatal. A partir do momento em que a fórmula é usada, a identidade dual, e ao mesmo tempo única, do médico acaba sendo destruída para dar lugar a uma diferente relação de duplicidade, baseada na dependência de dois eus que nada têm a ver um com o outro: ao tentar fazer prevalecer o aspecto de sua personalidade que julgava ser seu verdadeiro eu, Jekyll, sem o saber, acaba destruindo-o.

O personagem Hyde, como já fora comentado, caracteriza-se por representar a figura do primitivo humano, posta em evidência pelas teorias darwinistas, representando tanto a dualidade primitivo/civilizado quanto público/privado, relacionadas entre si no fim-de-século vitoriano, cujos habitantes eram obrigados a restringir certas ânsias, consideradas degradantes, como a liberdade sexual (HOGLE, 2002, pp. 198-201), à esfera privada, salvos dos olhos julgadores da sociedade. Devido ao fato de representar tudo aquilo que era mais odiado, um misto do primitivo científico que abalara as concepções de identidade do homem com a ânsia reprimida dos ingleses vitorianos, obrigados a assumir identidades duplas para se deslocar em sociedade, Hyde é considerado, Jekyll mesmo o admite, inteiramente mau (STEVENSON, 2004, pp. 68-69). A sua aparência é um ponto chave nesse sentido, uma vez que reflete perfeitamente essa noção do animalesco em voga na época. Desde o início da obra, há uma economia de descrição quanto aos traços físicos de Mr. Hyde, o que é feito com uma proposital intenção de alimentar o suspense da narrativa. Assim, todos os personagens têm uma particular dificuldade em caracterizar o duplo, como, por exemplo, Einfield, o personagem que primeiro tenta descrevê-lo a Utterson, assim como para o leitor da novela: “He is not easy to describe. There is something wrong with his appearance; something displeasing, something downright detestable. (...) he gives a strong feeling of deformity, although I couldn't specify the point.” (STEVENSON, 2004, p. 7)

Todas as descrições a respeito do personagem apontam para esse sentido de anormalidade, mencionado em certo ponto pelo narrador como “the haunting sense of unexpressed deformity” (STEVENSON, 2004, p. 30). Como Hyde representa o mal puro,

como informado pelo próprio Jekyll, os outros personagens internalizam a sua repulsividade no momento em que o veem, mesmo não sabendo especificar o porquê. Já que todos em tese são formados por duas, ou mais, partes essenciais, ainda que opostas (STEVENSON, 2004, p. 68-69), e Hyde não é uma pessoa, mas sim a parte viciosa de uma pessoa a que foi dada vida própria, é natural que todos sintam um certo desconforto ao encará-lo. Seu traço primitivo, no entanto, é facilmente identificado. A empregada que testemunha Carew sendo assassinado descreve o instinto de Hyde como imbuído de uma fúria semelhante à de um símio (STEVENSON, 2004, p. 27); igualmente Poole, o mordomo de Jekyll, menciona o comportamento do personagem como o de um macaco (STEVENSON, 2004, p. 58); finalmente, o próprio Jekyll se refere a sua contraparte com essa característica; “the ape-like tricks that he would play me” (STEVENSON, 2004, p. 90). Além disso, a baixa estatura é outra marca importante na caracterização de Hyde: o duplo é mais baixo do que Jekyll devido ao fato de que esse lado reprimido do doutor fora muito pouco exercitado durante sua vida, na qual fora obrigado a reprimi-lo (STEVENSON, 2004, p. 68).

A respeito da relação entre o (s) personagem (ens), quando se desvenda o mistério d'*O Médico e o Monstro* e se descobre que Jekyll e Hyde, ao invés de aliados, são na verdade a mesma pessoa, o leitor não tem dúvidas de que o personagem se trata de uma representação do duplo, um artifício literário recorrente durante o século XIX. De fato isso é visível, não apenas pela manifestação de duas personalidades de uma pessoa na obra, mas também pelas temáticas que ambas carregam. O duplo de Stevenson, no entanto, difere em alguns pontos essenciais do proveniente da representação da época, enquanto ainda retém alguns outros pontos recorrentes da manifestação. O psiquiatra Otto Rank, um dos precursores na abordagem do duplo na literatura analisa como ele é retratado em diversas obras da época. No entanto, o autor analisa principalmente obras de ficção em que o duplo é representado com uma imagem idêntica de sua contraparte (RANK, 2014, loc. 537-39). Nessas obras, tais como *O duplo* de Dostoiévski e “William Wilson” de Edgar Allan Poe, o duplo representa uma outra figura corporificada que não a do protagonista. A incrível semelhança desse outro com o herói da história na maioria das vezes só é percebida pelo próprio protagonista, que julga estar alucinando, o que resulta numa sensação de estranhamento no próprio leitor. Outra característica presente no duplo clássico analisado por Rank é a presença de elementos como a sombra ou o espelho (RANK, 2014, loc. 162-63), que indicam dualidade e tendem a perseguir o protagonista. Porém, ainda que à primeira vista Jekyll/Hyde se distancie da

representação usual do duplo de seu tempo, há uma série de outros pontos levantados pelo psiquiatra que se encontram na representação de Stevenson, como a íntima relação de vida e morte entre as partes do duplo, que aqui ocupam o mesmo corpo, e um instinto de se livrar do adversário, o que se torna manifesto no final da história, em que ocorre o “suicídio” (RANK, 2014, loc. 257-60). Além disso, a prefiguração do duplo como o meio de se perpetuar desejos reprimidos, assim como a presença de impulsos libidinosos em sua representação (RANK, 2014, loc. 1121-22; 1150-53) – essa última, uma interpretação possível no caso de Jekyll/Hyde – aproximam o personagem de Stevenson da maioria dos duplos de seu tempo.

Encontra-se sobretudo, em todas as representações do duplo, embora diferentes em alguns aspectos, uma preocupação a respeito de uma identidade em crise, comum aos conflitos do século em que aparecem. Não por acaso, a figura do duplo na literatura se apresenta como intimamente gótica: a duplicidade se configura num aspecto bizarro, causador de estranhamento, ao mesmo tempo que abala as estruturas identitárias de um eu que perde o seu espaço em vista de um outro eu que lhe é oposto. No caso de Hyde, pelo fato de tal conflito se fundamentar em parte pelo atavismo, o medo do regresso ao primitivo animalesco, (HOGLE, 2002, p. 197), o duplo é completamente diferente do que seu outro eu, justamente por constituir a emergência máxima de suas características más, as quais dão a ele uma aparência igualmente repugnante. Devido à outra diferença fundamental de que aqui se trata de uma pessoa dividida em duas, completamente diferentes em aparência e vontade, ao invés de uma pessoa que encontra seu eu idêntico, ocorre um maior enfoque na presença de múltiplas personalidades em alguém, assim como as consequências que podem advir da repressão das mesmas. É justamente essa característica de Jekyll/Hyde de inovar a representação do duplo de seu tempo, enquanto retém pontos essenciais como a abordagem identitária, que o tornaram um personagem tão memorável da literatura.

A figura do duplo em Stevenson ainda pode ser analisada em específico com base em duas conceituações de Sigmund Freud: o estranho (*Unheimlich*) e a relação entre o eu (*ego*) e o *id*. Seguindo a lógica da repressão, o conceito do estranho consegue propriamente descrever a relação entre Jekyll e Hyde. Primeiramente levando a cabo um estudo do termo em diferentes autores e línguas, Freud acaba por descrever o “estranho” como algo que, apesar de apresentar familiaridade, causa temor (FREUD, 1976, p. 227). Uma vez que nem tudo o que é familiar causa tal sensação, o autor adota a definição de Schelling como complemento à sua: “*Unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (FREUD,

1976, p. 282). Aplicando a definição à novela de Stevenson, nota-se que Hyde é familiar a Jekyll, uma vez que representa suas vontades reprimidas durante a vida. Ele igualmente causa temor e estranhamento, a Jekyll e a todas as pessoas que encaram a sua aparência e testemunham seus atos. Finalmente, sua emergência por meio da fórmula causa conflito, demonstrando que sua longa existência não devia ter sido revelada.

As relações entre o Eu e o Id⁴ descritas por Freud ajudam a decifrar com ainda mais atenção o diálogo entre o eu e o reprimido presentes na obra. Segundo o autor, a repressão se define no estado em que as ideias se encontram na mente antes de se tornarem conscientes; o reprimido, dessa forma, reflete o estado de inconsciência (FREUD, 2011, p. 17). Já o Eu (escrito em maiúscula) é definido como “uma organização coerente dos processos psíquicos na pessoa” (FREUD, 2011, p. 20), de forma que se relaciona com o reprimido com base num estado de conflito:

Desse Eu partem igualmente as repressões através das quais certas tendências psíquicas devem ser excluídas não só da consciência, mas também dos outros modos de vigência e atividade. Na análise, o que foi posto de lado pela repressão se contrapõe ao Eu, e ela se defronta com a tarefa de abolir as resistências que o Eu manifesta em ocupar-se do reprimido. (FREUD, 2011, p. 20)

Com base apenas nessa definição, pode-se analisar o duplo em Stevenson, em que Hyde, que representa as tendências reprimidas, tem uma tendência inevitável de se contrapor ao Eu, Jekyll, por esse o ter tentando esconder durante toda a sua vida. Com a descrição dada pelo psicanalista a respeito do Id, no entanto, pode-se chegar a outras características que igualmente dialogam com Jekyll/Hyde. O psicanalista define o Id como um algo psíquico no qual se encontra o Eu; o reprimido também conflui com o Id e é apenas separado do Eu pelas resistências da repressão, ou seja, é através do Id que o reprimido pode se comunicar com o Eu (FREUD, 2011, p. 30). Assim, ainda que o Id não se configure exatamente como o reprimido, aquele compartilha com este algumas de suas características, justamente por servir de ponte entre o Eu e o inconsciente. Dessa forma, o Eu e o Id também se definem numa relação de oposição, de modo que: “A percepção tem, para o Eu, o papel que no Id cabe ao instinto. O Eu representa o que se pode chamar de razão e circunspeção, em oposição ao Id,

4 Aqui se utiliza a nomenclatura utilizada na edição da editora Companhia das Letras (vide referências).

que contém as paixões” (FREUD, 2011, p.31). O autor ainda declara que: “Do ponto de vista da restrição instintual, da moralidade, pode-se dizer que o Id é totalmente amoral, o Eu se empenha em ser moral (...)” (FREUD, 2011, p. 68). A relação entre o Eu e o reprimido, assim como entre o Eu e o Id, refletem perfeitamente o relacionamento e temáticas representados por Jekyll e Hyde em *O Médico e o Monstro*. Hyde é, assim como o Id de Freud, instintivo e amoral, inclinado às paixões, expressando as tendências ocultas de Jekyll, que por sua vez esforça-se em manter a razão e a moral. Na mesma linha, pode-se argumentar que o Super-eu (ou Super-ego), agente regulador do ideal a ser buscado pelo Eu, se configuraria também através de Jekyll, mas com uma motivação extremamente forte do sistema normativo Imperial. O fato de Stevenson antecipar tais conceitos psicanalíticos em sua obra revela não só um agudo senso de observação quanto à identidade e psicologia humana de seu tempo, mas uma particular capacidade de traduzir tais ansiedades a partir de tais conceitos no campo da literatura de uma forma marcante e chocante, sob o invólucro do Gótico.

Resta fazer uma breve análise do posicionamento de Jekyll em relação à ciência, um fator fundamental que engatilha toda a ação da história. Já foi visto que a figura do duplo, Hyde, representa, ao mesmo tempo, as repressões sociais e as ansiedades provenientes do aceleramento científico do século XIX, em especial as teorias evolucionistas que vieram a abalar as estruturas morais e religiosas de então. A motivação de sua criação, portanto, surge a partir de dois conflitos centrais, a repressão social, perfeitamente entendida no texto, e o pessimismo científico, que se faz subentendido. Na história, Jekyll enxerga a ciência de um modo visionário, como o solucionador de todos os problemas. A sua obstinação em atingir o seu propósito através dela é a razão que o leva a proceder com o experimento científico – a criação da fórmula. Esse é o principal ponto que o diferencia de Dr. Lanyon, outro homem da ciência da história. Lanyon considerava Jekyll “too fanciful” (STEVENSON, 2004, p. 11), mais dedicado à imaginação do que à razão. Ele nunca tentaria prosseguir com tal experimento, justamente por determinar um limite à ciência, o que Jekyll não pode impor devido ao seu conflito interno. Jekyll primeiramente vê a ciência com otimismo, entendendo-a como um veículo transcendental, capaz de solucionar os problemas da sociedade. Ironicamente, os resultados que obtém são contrários: não se torna uma pessoa de todo boa, mas tem suas qualidades primitivas ressaltadas. Lê-se um paralelo com o evolucionismo, que trouxe à tona o primitivismo dos ancestrais humanos: a ciência não é vista como um instrumento evolutivo, mas degenerativo.

De fato, como já mencionado (HOGLE, 2002, p. 192), a ciência como criadora de monstros é um tema comum a diversas narrativas góticas da época, forma de expressão do pessimismo científico. Desse modo, a figura do cientista louco frente ao seu experimento é outra imagem comum durante o fim-de-século vitoriano, retomada de *Frankenstein* e desenvolvida em histórias como as de H. G. Wells. Jekyll também se encaixa nesse modelo – ainda que não perca totalmente a lucidez, torna-se um outro, cada vez mais fraco devido à influência de sua contraparte. Hyde por sua vez, além de tudo o que já foi mencionado quanto aos motivos que representa, é um clássico monstro gótico: surgido dos conflitos identitários que o gênero sempre se preocupou em representar, ele é ao mesmo tempo uma figura que gera suspense e tensão no leitor, devido ao mistério que a rodeia. No mesmo sentido, ele representa as tendências reprimidas não só de Jekyll, mas de toda a sociedade vitoriana, que ao ler a obra, precisa decidir se constrói uma crítica às normas comuns ou mantém o monstro de dentro de si:

Gothic monsters, then, are displaced and distorted versions not only of tendencies repressed across a culture, but also of the “bad” subject (the Other) with whom those tendencies have already been identified, and who has already been labeled monstrous. The Gothic may kill off the monster in such a way as to effect catharsis for the viewer or reader, who sees his or her unacceptable desires enacted vicariously and then safely “repressed” again, or it may encourage sympathy for the monster and thus serve to critique the cultural norms which the monster violates. (HOGLE, 2002, p. 198).

Jekyll é, portanto, “a complex example of his age of anxiety” (SAPOSNIK, 1971, p. 721). Ele representa uma posição extrema tomada a favor do que a ciência poderia lhe proporcionar; sua atitude é especialmente motivada pelos julgamentos da sociedade vitoriana à sua volta. A ciência e o primitivo, a repressão e o duplo, são os temas pelas quais Stevenson se vale para desvendar as ansiedades de sua época.

PARTE 2 – INTERTEXTUALIDADE N'A *LIGA EXTRAORDINÁRIA*

Mais de um século após a sua criação e tantas outras adaptações, o personagem duplo Jekyll/Hyde recebe uma nova versão no campo dos quadrinhos. Alan Moore, autor inglês, amplamente conhecido por obras como *V de vingança*, *Watchmen* e *Do Inferno*, juntamente com o desenhista também inglês Kevin O'Neill, publicam entre 1999 e 2003 uma série de revistas em quadrinhos intitulada *A Liga Extraordinária* (vols. 1 e 2). A premissa da história consiste na reapresentação de personagens clássicos da Literatura Vitoriana, vivendo em um mesmo universo, retrofuturista em estética e reavaliativo em intenção. Dessa forma, a obra retoma diversos motivos presentes no século XIX, atrelados a tais personagens em suas respectivas obras, reafirmando igualmente a tendência gótica determinante na época. Ao mesmo tempo, a *graphic novel* lança um novo olhar às práticas imperialistas e ansiedades passadas, utilizando-se do *steampunk*, gênero de ficção-científica que reflete uma certa nostalgia em relação ao passado vitoriano. Está em questão, portanto, um caso de intertextualidade, no conceito de Kristeva, na qual um “texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, pp. 63-64). No caso de Moore e O'Neill, são inúmeros textos, não apenas pertencentes à época, que contribuem para a totalidade d'*A Liga*, em referências explícitas ou implícitas, resultando num conjunto de relações intertextuais determinantes para a narrativa.

O presente capítulo analisará brevemente a obra de Alan Moore, de modo a justificar que essa tendência intertextual é uma marca característica a sua, um constante apelo a referências não apenas literárias, representada de diversas formas. Discutir-se-á também como a intertextualidade presente n'*A Liga* se distingue do restante de sua obra e de que modo ela, a intertextualidade, se constitui. Por fim, apresentar-se-á o mundo presente na *graphic novel*, os principais personagens retomados e as estratégias que Moore e O'Neill utilizam para dialogar com as obras originais, ao mesmo tempo que lhes constroem uma continuação. Após,

na parte final, o personagem Jekyll/Hyde será analisado detidamente na obra com base nas estratégias do gênero quadrinhos e a reavaliação de suas temáticas.

2.1 ALAN MOORE E A TRADIÇÃO INTERTEXTUAL DE SUA OBRA

Nascido em Nothamptonshire, Inglaterra, Alan Moore (1953-) consagrou-se não só como um dos maiores escritores de quadrinhos de todos os tempos, mas também como um dos maiores autores ingleses do século, elevando a linguagem dos quadrinhos a novos parâmetros narrativos. Assim como outros autores, como Frank Miller e Art Spiegelman, Moore é um dos mais importantes integrantes da chamada “era moderna dos quadrinhos”, que se tornou popular nos anos 1970 e 80, a qual abordava temas mais obscuros, com uma maior profundidade narrativa e uso de técnicas inovadoras aos quadrinhos em comparação ao que se via anteriormente. Esse novo estágio no desenvolvimento de histórias em quadrinhos foi marcado pela popularização do termo *graphic novel*, a partir de Will Eisner; a nova nomenclatura, apesar de ser ainda uma questão de debate, se referia não só a histórias em quadrinhos impressas em formato de livro, mesmo que periodizadas anteriormente em menor número, mas também anunciava uma nova abordagem em termos de conteúdo, principalmente no que se refere a uma maior profundidade psicológica da narrativa, geralmente pensada para um público mais adulto. Moore primeiramente não concordou com o termo, julgando que a indústria o utilizava para vender o mesmo conteúdo sob um novo formato, mas posteriormente reconheceu que a nova abordagem realmente surtiu efeito na produção e recepção de quadrinhos (LIDDO, 2009, pp. 27-28). Consequentemente, as suas principais obras – como *Watchmen*, *V de Vingança*, *Do Inferno* e *A Liga Extraordinária* – são amplamente reconhecidas como *graphic novels*. *Watchmen* por si só, a história de um grupo de super-heróis em crise a respeito de seu papel na sociedade – uma reavaliação profunda à toda tradição de super-heróis dos quadrinhos –, foi considerado pela revista *Time* um dos cem melhores romances em língua inglesa de todos os tempos (LACAYO, 2010), e precisamente por ser a única história em quadrinhos a figurar na lista, é tida por alguns como o melhor exemplar do gênero já escrito.

O interesse do autor pelo campo dos quadrinhos se deve justamente à especificidade do meio de criar uma linguagem única pela junção de dois códigos: o icônico e o verbal (LIDDO, 2009, pp. 30-31). Apesar de não possuir habilidades de desenho muito aperfeiçoadas, ainda assim o autor cria *layouts* representando a forma como imagina as cenas de seus quadrinhos, com o objetivo de estabelecer uma comunicação mais clara com os seus desenhistas colaboradores (NEVINS, 2003, p. 212). Moore acredita que essa boa interação com o desenhista é o ponto mais importante no desenvolvimento de quadrinhos (NEVINS, 2003, pp. 209-10), muitas vezes ultrapassando a simples divisão das tarefas de desenho e escrita, de forma que o desenhista também participa do processo de criação narrativo, como se verá adiante no caso de Kevin O'Neill com a *A Liga Extraordinária*. Apesar dessa a sua devoção aos quadrinhos, Moore retira sua inspiração de diversas obras de diferentes meios, sejam eles, além dos próprios quadrinhos, o Cinema, a Música – a Cultura Pop em geral – e a Literatura. É desse último campo, por exemplo, em especial no que se refere à tradição do Romance de língua inglesa, que provém suas referências artísticas e culturais (LIDDO, 2009, p. 28), espalhadas através de sua obra, mas mais notadamente expostas n'*A Liga*. Não coincidentemente, suas obras surgem de relações intertextuais:

(...) a quotation, or an allusion to an existing character, a distinctive genre, or a particular work. They are built on a proper web of references that are not only mentioned or suggested but challenged and recontextualized in order to convey new meanings. Thus transcended, intertextuality is stripped of the status of mere formal device to become a proper narrative motif. (LIDDO, 2009, p. 27)

Por intertextualidade aqui se entende o conceito desenvolvido pela autora francesa Julia Kristeva, a partir do estudo do autor russo Mikhail Bakhtin e a sua definição de “dialogismo”. Escolheu-se falar em intertextualidade ao invés de dialogismo neste trabalho, por se entender que a abordagem de Kristeva se centra maioritariamente na questão da relação entre textos, como é o caso da obra de Moore, enquanto Bakhtin analisa várias questões próprias ao romance, como a bivocalidade, a presença de diferentes vozes autônomas num mesmo texto (BAKHTIN, 1990, p. 127). De fato, como analisa José Fiorin, na obra do autor russo não se veem presentes termos como interdiscurso ou intertextualidade (FIORIN, 2006, p. 162), ainda que Bakhtin afirme uma relação entre discursos, que por sua vez podem estar presentes, como já referido, dentro de um texto, ou se referirem a dois textos constituídos (FIORIN, 2006, p.

181). Dessa maneira, por não se querer confundir as relações aqui tratadas, segue-se a instrução de Fiorin ao reservar o termo intertextualidade aos casos em que a relação dialógica se materializa em textos, adotando-se a conceituação de Kristeva:

(...) a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). (...) todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 2005, pp. 63-64).

A própria autora, apesar de primeiramente associar o diálogo como particular ao romance, admite que essa relação é inerente à linguagem em geral (KRISTEVA, 2005, pp. 64-66), acabando por delegá-la a um espaço de pensamento muito mais vasto que o romanesco”, por fim “a base da estrutura intelectual da nossa época” (KRISTEVA, 2005, p. 90). É nesse sentido que aqui se utiliza o termo para se referir ao mecanismo da intertextualidade presente em algumas das obras de Moore.

Dentre suas obras, *V de Vingança*, publicado pela DC Comics em série entre 1981 e 1989 em colaboração com o artista David Lloyd, é um dos primeiros experimentos de Moore no campo da *graphic novel*. A obra trata de um futuro distópico que se passa na Inglaterra dos anos 1990, governada por um regime ditatorial rígido que controla cada passo de seus cidadãos. Nesse contexto, um vigilante de codinome V elabora diversos ataques às autoridades do regime no dia 5 de novembro; o anti-herói utiliza uma máscara de Guy Fawkes, famoso por tentar explodir o Parlamento em 1605, na mesma data, num golpe conhecido como *Gunpowder Plot*. Desse modo, o personagem tenta em suas atitudes reviver os instintos revolucionários perdidos no passado do país, revivendo o plano de Guy Fawkes. Annalisa Di Liddo percebe sobretudo diversas referências a Shakespeare na obra, como a presença de citações provenientes de obras shakespearianas, o que sugere uma reinterpretação do sentido que as citações inicialmente sugeriam em seu contexto original. Como exemplo, logo nas primeiras páginas da *graphic novel*, V recita uma passagem de *Macbeth*, enquanto salva Evey, outra personagem central da história, deslocando o discurso original, que prezava o valor de Macbeth, ao seu próprio ato heroico, ao mesmo tempo que indica no presente da história a perda da tradição literária de tal sociedade, que apenas sobrevive através de sua voz

(LIDDO, 2009, p. 37) Outras referências à Shakespeare presente na obra são representadas através do motivo da insanidade e do entendimento do mundo como um grande teatro, do qual as pessoas são meros personagens (LIDDO, 2009, pp. 38-39). Além do dramaturgo, há diversas referências visuais a obras literárias nos quadros da *graphic novel*, sobretudo na biblioteca do protagonista V, que reúne inúmeros volumes proibidos pelo regime ditatorial, assim como pôsteres de filmes clássicos, músicas, etc; por fim, o personagem V alude à própria tradição das histórias em quadrinhos, exercendo um papel de vigilante semelhante ao de Batman nos quadrinhos (LIDDO, 2009, pp. 39-41).

No caso de *Do Inferno e Lost Girls*, o cenário se volta para a era vitoriana e o início do século XX, respectivamente. O primeiro, elaborado em conjunto com Eddie Campbell, publicado em série entre 1989 e 1996, trata da figura de Jack The Ripper, famoso assassino da época. A narrativa ignora o tom de mistério das histórias policiais, revelando a identidade de Jack desde o início. Liddo nota que, além das citações presentes antes de cada início de capítulo, provenientes de documentos da época, que possibilitam novas leituras do trecho que será apresentado, há uma série de citações dentro dos textos que igualmente contribuem para um enriquecimento da mitologia em torno do assassino, sejam esses trechos de obras literárias, ensaios da época ou mesmo “citações visuais” de pinturas (LIDDO, 2009, pp. 44-45). *Lost Girls*, produzido de 1989 a 2006 com colaboração da desenhista Melinda Gebbie, é uma *graphic novel* pornográfica que retoma as personagens literárias Alice, Wendy e Dorothy das histórias Lewis Carroll, M. Barrie e L. Frank Baum, respectivamente. Na história, as personagens se encontram num hotel, já adultas; tornam-se amigas e decidem contar as aventuras sexuais que já tiveram, ao mesmo tempo que compartilham dos mesmos prazeres. A intertextualidade não reside aqui apenas no uso de tais personagens, mas numa nova visão dos motivos das histórias originais (LIDDO, 2009, p. 46), semelhantes a estas, porém reimaginados, tendo em conta uma atmosfera sexual.

Com *Watchmen*, talvez a sua obra mais conhecida, Moore trabalha principalmente a figura do herói da tradição das histórias em quadrinhos. Publicada entre 1986 e 87 pela DC Comics, com a colaboração do artista Dave Gibbons, a história se passa numa Nova York em que super-heróis realmente existem, mas, ao invés de terem poderes, eles são majoritariamente pessoas “comuns” que simplesmente resolvem assumir novas identidades e combater o crime. A narrativa dialoga com dois tempos paralelos: a era em que os super-heróis estavam em alta, principalmente devido a conflitos como a Guerra do Vietnam, nos

anos 1960 e 70, e os anos 1980, o tempo presente da narrativa, em que eles estão em decadência. A *graphic novel* reavalia a figura do super-herói sob uma forma obscura e realista, prestando atenção nos prováveis conflitos de autoridade entre a população e os heróis, assim como dos heróis entre si, cada qual com uma determinada ideologia a respeito do seu papel. O personagem Dr. Manhattan, o único herói que possui poderes, provenientes de um acidente radioativo, os quais lhe dão habilidades de fazer praticamente tudo, põe em questão a figura do herói em comparação com um deus e as visões da sociedade e autoridades em vista da existência de tal ser. *Watchmen*, dessa forma, “nasceu da vontade de revisar as pressuposições da ficção de super-heróis e de usá-las para organizar uma nova narrativa que ofereceria considerações para o contexto contemporâneo” (LIDDO, 2009, p. 55). Devido a essa intenção de reavaliação do gênero de super-heróis, os quadrinhos de Moore sobre o tema, assim como os de Frank Miller, passaram a ser conhecidos como “revisonários”, ao retratarem seus protagonistas como seres frágeis e problemáticos, reafirmando uma característica que já existira pelo menos desde a década de 1960 com os quadrinhos de Stan Lee, como *The Amazing Spider-man*, na chamada Era de Prata, mas agora como uma abordagem mais extrema (LIDDO, 2009, p. 47).

Além desse diálogo com a tradição dos quadrinhos que a precedeu, a *graphic novel* apresenta várias outras referências intertextuais. Começando pelo título, que dialoga com as *Sátiras* do autor romano Juvenal – “Qui custodiet ipsos custodes? Who watches the watchmen?” –, indicando o sentimento de dúvida da população quanto às intenções dos *Watchmen*, o nome do grupo de heróis retratados na história. Pelo fato de Moore poder trabalhar tais personagens com mais liberdade do que como se estivesse trabalhando com personagens já existentes, ele pode retratá-los de modo a acrescentar livremente várias referências dos quadrinhos: as figuras do Batman e do Super-homem, por exemplo, estão presentes tanto em Nite Owl como em Adrian Veidt/Ozymandias e Dr Manhattan, sob diferentes pontos de vista (LIDDO, 2009, pp. 55-56). Os exemplos mais notáveis de intertextualidade do texto, no entanto, podem ser vistos no uso de pequenas passagens literárias ou musicais ao fim de cada capítulo, com o objetivo de sintetizar a ação previamente exposta, e a representação de uma outra narrativa em quadrinhos dentro da própria *graphic novel*, *Tales of the Black Freighter*. Aqui é contada a jornada de um marinheiro que, após ser atacado por piratas, ruma até sua terra natal, temendo que essa seja o próximo destino dos inimigos; chegando lá, tomado pela loucura, ele acaba matando a própria família, julgando

ser os piratas. Essa história “adicional”, apesar de não parecer ter relação com o restante da *graphic novel*, reflete a insanidade de Adrian Veidt (LIDDO, 2009, p. 59), que no final acaba se revelando o centro de todas as ações pelas quais os demais personagens, os heróis em decadência, deveriam se unir mais uma vez.

Assim como *Watchmen*, *A Liga Extraordinária* também trata da figura do super-herói, dessa vez deslocando-a para o passado vitoriano e utilizando personagens literários da época que teoricamente preencheriam os requisitos para tal. Tais personagens, no entanto, apesar de possuírem certas habilidades, representam figuras deslocadas da sociedade do século XIX, de modo que a obra ao mesmo tempo revisita e reavalia as suas temáticas. No próximo subcapítulo, analisar-se-á em geral essa que pode ser entendida como a mais intertextual das obras de Alan Moore.

2.2 A LIGA EXTRAORDINÁRIA E SUAS REFERÊNCIAS

Aqui serão analisados os dois primeiros volumes d'*A Liga Extraordinária* (1999-2003) os quais se passam no fim-de-século vitoriano, mais precisamente 1898. A série ainda se expande até os séculos XX e XXI, com o volume 3, *Século* (2009-2012), e o *Black Dossier* (2007) uma espécie de livro-suporte que esclarece fatos anteriores e posteriores aos dois primeiros volumes, ambos os quais seguem a tendência inicial da série de retratar diversos personagens da literatura e cultura, construindo uma extensa rede de referências. A escolha dos dois primeiros volumes se deve não só ao fato de a história tratar do personagem Jekyll/Hyde, aqui analisado, mas também ao tom de completude das duas partes da *graphic novel*, que se localizam bastante próximas no tempo e encerram o ciclo do grupo de personagens que abrange. De fato, os volumes 1 e 2 podem ser lidos e completamente entendidos sem o auxílio do volume 3, que serve mais como um tipo de continuação opcional para alguns dos personagens remanescentes da história inicial, construindo uma visão mais ampla do universo d'*A Liga* como um todo. Considera-se, igualmente, para este capítulo, a conceituação de gênero proposta por Mikhail Bakhtin, que os considera “*tipos relativamente estáveis* de enunciado” (BAKHTIN, 2002, p. 279), relacionados com determinados estilos, que lhes ditam certas características. Ao final, pretende-se argumentar que tal relação é visível

entre o gênero *graphic novel* e o gênero romance, ao qual a obra de Moore faz referência, de modo que estilos similares são mantidos com o intuito de se gerar identificação com as obras referenciadas.

Na história aqui abordada, portanto, os protagonistas, pessoas de notáveis habilidades, são recrutados pelo governo britânico para a formação de uma liga, com o suposto objetivo de proteger o Império de ameaças iminentes. Os componentes da liga são todos de alguma forma pertencentes ao próprio Império, personagens provenientes de obras da literatura vitoriana. A liga é então composta por Wilhelmina Murray, personagem de *Drácula*, de Bram Stoker, escolhida devido a sua experiência passada com o perigo; Capitão Nemo, personagem criado pelo escritor francês Jules Verne em *2000 Léguas Submarinas* e *A Ilha Misteriosa*, recrutado pelo seu poder de artilharia naval; Allan Quatermain, de autoria do escritor inglês H. Rider Haggard n'*As Minas do Rei Salomão*, entre outras histórias, procurado para compor a liga devido a sua experiência em explorações; Griffin, o protagonista d'*O Homem Invisível* de H. G. Wells, recrutado pela sua habilidade de infiltração; e finalmente Dr. Jekyll e Mr. Hyde, escolhido(s) pela força monstruosa de Hyde, característica que já estava presente em Stevenson, mas que aqui é mais explorada – como será visto no próximo capítulo –, sobretudo na representação visual. Com o intuito de situar tais personagens em sua história, Moore e O'Neill partem do final dos livros nos quais eles tiveram a sua última aparição, algumas das vezes mudando aspectos para os propósitos da narrativa. Mina Murray, por exemplo, aparece n'*A Liga* divorciada de Jonathan Harker, com quem ela supostamente teria vivido feliz ao final dos eventos de *Drácula*; um motivo que pode ser subentendido para separação reside na intenção dos autores de dar à personagem mais independência e liberdade para poder seguir perigos novamente, ao mesmo tempo que levantam uma discussão sobre o papel da mulher no final do século XIX. Semelhantes intenções permeiam a escolha e a representação de outros personagens. No caso de Jekyll/Hyde, Moore e O'Neill desconsideram o suicídio do final de *O Médico e o Monstro*, a fim de trabalhar mais a fundo a evolução da relação entre o duplo, o modo como Hyde tomaria conta da personalidade que antes pertencera a Jekyll.

A ideia inicial para a história, semelhante a um dos temas principais de *Watchmen*, partiu da concepção de um grupo de super-heróis que não funcionava; percebendo que as histórias do fim-de-século vitoriano já refletiam tendências que levavam a essa conclusão, a ideia se desenvolveu para a criação de uma espécie de Liga da Justiça do século XIX

(NEVINS, 2003, p. 218). O cenário retratado apresenta notadamente influências do *steampunk*, gênero de ficção científica retrofuturista, que “evoca uma sensação de aventura e descoberta” “abraçando tecnologias extintas como uma forma de falar sobre o futuro” (VANDERMER, 2011, p. 9). Dessa forma, o cenário é futurista utilizando recursos tecnológicos do passado, como o vapor: o *steam*. Há realmente claros usos de tecnologias avançadas n'*A Liga*, como o submarino do Capitão Nemo, o Nautilus, assim como outras ambições futuristas, como a construção de uma monumental ponte que atravessasse o Canal da Mancha (Figuras 1 & 2) (MOORE & O'NEILL, 2011, vol. 1, cap. 1, pp. 2 e 10). Esses artifícios se colocam a propósito de mostrar que aquele mundo não é o mesmo retratado nos romances vitorianos, mas sim um paralelo daquele universo, reavaliado: o *punk*. Dessa forma, o *steampunk* possibilita um retorno à era vitoriana através de uma outra realidade na qual temáticas específicas do passado são postas à luz de uma visão contemporânea.

Apesar de desde a concepção da obra haver existido a intenção de retratar personagens da literatura, Moore foi percebendo as possibilidades da história conforme a sua criação (NEVINS, 2003, p. 227), relocando um grande número de personagens de narrativas diferentes num mesmo universo. De fato, todos os personagens retratados na *graphic novel* – e não apenas os protagonistas, membros da liga –, são pertencentes a alguma obra literária da época, ou então representam antepassados de personagens posteriores. As ressonâncias passadas, principalmente dos protagonistas, são continuamente referidas, quer por imagens ou texto, de modo que algumas dessas “pistas” só podem ser completamente entendidas por quem tiver lido as obras originais. Da mesma forma que essas referências são feitas ao passado dos personagens, com o intuito de situá-los ao leitor, a história também se preocupa em dar novas características a eles, muitas das quais são alheias às práticas literárias da era vitoriana. Ou seja, a visão reavaliativa Moore e O'Neill é possível justamente pela posição dos autores num contexto pós-moderno, no qual a obra se vê inevitavelmente situada. O pós-modernismo, dessa forma:

(...) questions everything rationalist European philosophy held to be true, arguing that it is all contingent and that most cultural constructions have served the function of empowering members of a dominant social group at the expense of “others”. (GUERIN et. al., 2005, p. 300)



Figura 1: Nautilus – uma máquina ao estilo *steampunk*.



Figura 2: A ambiciosa ponte sobre o Canal da Mancha.

Diferentemente do modernismo fragmentário, que ainda via alguma esperança na arte (GUERIN, 2005, p. 301), o pós-modernismo busca denunciar práticas passadas, no caso d'*A Liga*, em um tom de imitação e, por vezes, ridicularização. A partir dessa posição, os autores podem rever o mundo imperialista e todos os seus motivos como um passado que funcionou, ao mesmo tempo comparando tal época com o presente e verificando se as práticas daquele passado decadente estão realmente extintas.

A personagem Mina Murray, central para o desenvolvimento da história, exemplifica essa questão da pertinência de temas do passado. Tendo sido escolhida para ser a líder da liga, a sua importância reside tanto na influência que ela possui sobre outros personagens – o que é fundamental para o desenvolvimento destes, como Allan Quatermain e Mr. Hyde –, como nos temas que ela evoca. Em *Drácula*, Mina é de certa maneira subserviente ao grupo de pessoas, todos homens, que se envolvem na empreitada de derrotar o vilão que dá nome à história, de modo que, em certo momento da história, é deixada de lado das decisões tomadas por ele, ainda que para a sua própria proteção (STOKER, 2003, p. 258). No decorrer da narrativa, no entanto, a personagem vai ganhando importância, em determinado momento sendo fundamental para a localização do Conde, devido à ligação “espiritual” que partilha com ele após ser mordida (STOKER, 2003, pp. 299-300). Moore e O'Neill fazem justiça ao dar à personagem a liderança d'*A Liga*, como um modo de discutir a questão da igualdade de gêneros no tempo da narrativa e no presente real, trabalhando, assim, como uma “consciência dupla” (JONES, pp. 102-03). Pode-se dizer que, na obra de Stoker, portanto, Mina já começava a exibir certos traços de independência para uma mulher da época, inclusive demonstrando apreço pelo movimento *New Women* que então surgia (STOKER, 2003, pp. 99-100). Já na *graphic novel* Mina é ainda mais independente do que no romance; configurando-se ela mesma como uma *New Woman*; nas palavras de Moore, “(...) she is the most direct, the most focused, the most dominating, in that she is absolutely fearless and doesn't take crap from anybody, and kind of compels a respect, even from these monstrous people around her.” (MOORE in NEVINS, 2003 p. 231). Divorciada de Jonathan Harker e disposta a encarar novos perigos, a personagem apresenta diversas características que contribuem para uma reação de desprezo por parte dos outros personagens, reavaliados, mas nesse sentido com o pensamento ainda dependente das ideologias da época. Como observa Liddo, a personagem pode não ser monstruosa em aparência ou atos como alguns de seus companheiros se revelam, mas da mesma maneira, por ser uma mulher, expressa uma sensação de alheamento à lógica na qual está inserida (LIDDO, 2009, pp. 108-89).

A intertextualidade que está em questão n'*A Liga*, portanto, ainda no conceito de Kristeva, “lê-se pelo menos como dupla” no sentido de a) refletir outros textos que servem de base para a sua criação e b) com eles construir o seu próprio significado. A *graphic novel*, dessa forma, dialoga com textos do passado vitoriano e suas temáticas, relocando-as num universo paralelo, *steampunk*, no qual os mesmos personagens de tais textos são abordados de

uma nova maneira, com o objetivo de averiguar a pertinência de seus temas para o presente do leitor. Além das temáticas individuais de cada personagem – como a de Mina Murray, já mencionada, e a de Jekyll/Hyde, que será trabalhada no próximo capítulo –, observa-se um ponto recorrente nos dois volumes da obra: a relação de desconfiança entre os protagonistas e o próprio Império Britânico que os contratara. À primeira vista, os membros da Liga são totalmente alheios uns aos outros, assim como à sociedade a qual são chamados a defender: Nemo, um príncipe indiano, é um pirata, um rebelde do Império; Quatermain, apesar de ter sido um famoso explorador de novas terras no passado, agora está velho e viciado em ópio; Jekyll é uma constante ameaça quando transformado; e Griffin, um dos personagens mais rasos, quer no livro de Wells, ou aqui, é o mal personificado. Mina é a única que parece ter o controle sob aquele grupo, mas mesmo assim, suas atitudes independentes para uma mulher da época, como já observado, acabam aborrecendo os outros personagens, que, nesse sentido, representam a visão da sociedade vitoriana. Apesar da ocorrência de todos esses conflitos internos, o grande conflito da história se dá pelas secretas intenções do Império Britânico, o que aponta uma possível intenção dos autores de mostrar que os problemas com os quais a sociedade mais se preocupava na época – todos eles relativos à imagem que se exigia frente à sociedade, simbolizados aqui pelos protagonistas –, não eram realmente preocupantes quando comparadas às práticas imperialistas que passavam longe do conhecimento da nação. A título de exemplo, a respeito da crítica dos autores à ideologia imperial, tem-se como mais emblemática a passagem em que Allan Quatermain refere a complacência da Inglaterra ao batalhar contra culturas que sequer entendiam, como foi o caso das revoltas de Mahdi, na África (MOORE & O'NEILL, vol. 2, cap. 3, p. 10).

Além da reapropriação dos personagens, o exemplo mais evidente de intertextualidade, é também notável um tom parodístico em vários níveis da obra. Ao classificar as palavras da narrativa, Kristeva classifica o conceito de “paródia” como o caso em que “o autor introduz uma significação oposta à significação da palavra de outrem” (KRISTEVA, 2005, pp. 71-72). No caso de *A Liga*, tal oposição na maioria das vezes se traduz numa crítica ao sistema Imperial vitoriano, seus preconceitos e suas práticas, o que gera uma crítica nem sempre sutil. Dessa forma, o que seria para os personagens, membros da liga, uma missão emblemática de proteger a sua nação torna-se uma aventura incerta, na qual todos são motivos de suspeita justamente porque nenhum deles corresponde ao ideal o qual o Império em teoria pretendia representar. Os personagens Capitão Nemo e Allan Quatermain declaram só estarem

colaborando por necessitarem de outra aventura (MOORE & O'NEILL, vol. 1, cap. 2, p. 15), mais uma necessidade pessoal do que verdadeiro interesse nas causas envolvidas. Griffin e Hyde são desde o princípio monstros. Mina parece ser a única verdadeiramente interessada na sua função. Dessa forma, quando se descobre que os próprios contratantes da liga apenas os usaram, todas as poucas motivações dos integrantes se voltam contra o próprio sistema que os enganou, numa espécie de instinto vingativo. No volume 2, a liga novamente se une para combater uma ameaça maior, apenas para descobrir, no fim, que o Império novamente não lhes revelou todos os seus planos. Há, portanto, durante a narrativa, um jogo de desconfiança no qual nunca se pode saber exatamente as intenções de alguém. A história se torna o oposto do que o seu emblemático título sugeriria: os membros da liga podem até ser extraordinários em habilidades, mais diversas problemáticas relacionadas a todo o sistema social e cultural da época impedem que o grupo como um todo, incluindo o Império que os contratara, receba tal adjetivo.

Liddo observa ainda que esse tom de paródia que percorre na obra se traduz tanto na narração como nas imagens, devido à caricatura dos personagens (LIDDO, 2009, p. 41). Considerações a respeito do traço dos personagens serão dadas no capítulo seguinte. Quanto à narração, Ann Miller, estudiosa de quadrinhos franceses, aplica o conceito de “meganarrador” do cinema aos quadrinhos, referindo-se a ele como a instância narrativa responsável por “'transsemiotizar' significado através do canal das palavras para todos os meios de expressão disponíveis ao cinema” (MILLER, 2007, p. 108). Dessa forma, no campo dos quadrinhos, é o meganarrador o responsável pela disposição e tamanho dos quadros, a transição de cenas, etc. (conceitos que serão melhor analisados no terceiro capítulo), para o qual se pode atribuir, por exemplo o tom gótico que predomina em determinados momentos da história. Além desse narrador, os quadrinhos ainda podem usar de narradores internos, explícitos, marcados pelo *reciter* (recitador) – um quadro de texto dentro dos quadrinho –, separados e diferenciados do espaço das imagens (MILLER, 2007, p. 97). Quanto a esse narrador, notam-se dois exemplos n'*A Liga*. Primeiramente tratam-se de mensagens ao final de cada capítulo, escritas pelo hipotético editor das histórias ao público leitor, com o objetivo de engrandecer o tom da obra e comentar sobre o próprio caráter parodístico dos personagens. Observa-se aí ainda uma paródia do estilo das *penny dreadful* predominantes na era vitoriana, histórias de crime e violência envoltas em um tom sensacionalista:

In the next number of our picture publication we see astonishing reversals as apparent victory is swallowed in impending catastrophe. Mothers of sensitive or neurasthenic children may wish to examine the contents before passing it on to their little one, removing those pages which they consider to be unsuitable. (MOORE & O'NEILL, 2011, vol. 1, cap. 4, p. 24).

O segundo exemplo de narração interna ocorre em um momento de cada volume, no qual Mina Murray comunica acontecimentos recentes aos seus superiores. O quadro de texto continua por vários quadrinhos e é estilizado de modo a se parecer com trechos de carta: as bordas são como que recortadas, indicando que os trechos foram retirados de uma “carta real”, e o texto é escrito num estilo cursivo, “à mão” (MOORE & O'NEILL, 2011, vol. 1, cap. 2, pp 1-2, 7; vol. 2, cap. 3, pp 1 e 5). Essa é uma clara referência ao gênero do romance epistolar, não por coincidência veiculado por Mina, que por si só provém de uma narrativa escrita nesse estilo.

Por fim, exemplos de paródia ainda se encontram em materiais extras à história, mas que de qualquer maneira contribuem para o todo da obra, no sentido em que ampliam o mundo vitoriano retratado. Assim, junto aos volumes 1 e 2 encontram-se: a) a mensagem de Natal do editor, escrita num tom parodístico de engrandecimento do Império, ao mesmo tempo explicitando os seus preconceitos num tom negligente (acompanha-se uma ilustração de O'Neill, mostrando uma rua com pessoas em decadência, a não ser por uma representação de Britannia) (MOORE & O'NEIL, 2001, folha pós créditos iniciais); b) *Allan and the Sundered Veil*, uma narrativa após os quadrinhos do primeiro volume, escrita no estilo de uma série autêntica da era vitoriana, “The Boy's First Rate Pocket Library” (NEVINS, 2003, pp. 98-99), focada no público infantil, sobretudo meninos; c) cartazes representando paródias de invenções científicas ao estilo steampunk, exibidas num tom evidentemente humorístico, como um veículo movido a metano e um regulador cardíaco; d) ao final do volume 2, classificados autênticos da era vitoriana, porém alterados em certos elementos pelos autores; e) *The New Traveller's Almanac*, um extenso guia de criaturas e lugares fantásticos no mundo todo, escrito num estilo que mistura verbetes de enciclopédia com narrativas de viagem; f) dentre outros elementos presentes nos volumes, como as capas das edições em série.

Conclui-se, dessa forma, que a intertextualidade é uma característica constante na *graphic novel A Liga Extraordinária* de Alan Moore e Kevin O'Neill. Não apenas um recurso de estilo, é através dela que o extenso elenco de personagens é retomado de suas obras

originais e reavaliado dentro de uma nova lógica crítica em relação às questões tratadas. Os diversos casos em que a paródia se manifesta também são, no seu conjunto, essenciais para a intenção da obra em representar um mundo duplo: uma era vitoriana que causa ao mesmo tempo identificação e estranhamento, tanto por se parecer com a visão daquele tempo que a cultura proporciona ao leitor e por se diferenciar dela no estilo, na presença do *steampunk*, e na abordagem tida em conta; como por tratar de temas que se configuram ao mesmo tempo como distantes e presentes do leitor contemporâneo. Ainda que Moore tenha declarado que seu interesse pela Era Vitoriana como cenário d'*A Liga* (assim como de *Do Inferno*) tenha provindo principalmente do fato de existir um grande número de personagens na literatura da época que poderiam ser utilizados (NEVINS, 2003, p. 234), pode-se considerar, como o faz Liddo, que essa predileção do autor justifica o período como importante no desenvolvimento de uma identidade da Inglaterra (LIDDO, 2009, p. 111).

Por fim, a intertextualidade presente na obra vai igualmente ao encontro da conceituação de gênero de Bakhtin, referida no início do capítulo. Apesar de o autor atentar para a heterogeneidade dos gêneros do discurso, ele não descarta uma relativa instabilidade dos mesmos, indicando que há sim traços em comum entre eles, porém a “diversidade funcional parece tornar os traços comuns a todos os gêneros do discurso abstratos e inoperantes” (BAKHTIN, 2002, p. 279, 80). Existe sem dúvida uma grande diferença de funcionalidade entre a *graphic novel A Liga Extraordinária* e os gêneros a que faz referência, romances e novelas, o que é visível pela apresentação e modo de construção dos gêneros (considerações a respeito dos quadrinhos serão abordadas no próximo capítulo). No entanto, é igualmente visível, como foi ilustrado, que a obra de Moore recupera não só personagens, mas diversas temáticas antes ilustradas pelos romances, reinterpretando-as e representando, pela paródia, uma imagem contemporânea de sua representação original. Com uma complementação, a relação que o autor russo faz entre o gênero do discurso e um estilo em particular (BAKHTIN, 2002, pp. 283-86) também cabe no caso analisado, na medida em que a *graphic novel* de Moore e O'Neill procura intencionalmente representar elementos comuns ao universo dos romances vitorianos a que procura fazer referência. Considerando que esse conjunto de elementos é responsável por construir um estilo – como o Gótico, predominante da época, por exemplo –, conclui-se que este estilo em particular acaba aproximando os dois gêneros em termos de temática, de modo que eles não parecem ser assim tão heterogêneos, como indica Bakhtin, apesar de suas diferentes funcionalidades.

O personagem Jekyll/Hyde, um dos casos em que a reinterpretação feita pela *graphic novel* é mais notadamente aplicada, será desenvolvido no próximo e último capítulo, tendo em conta a sua evolução em comparação à obra original, discutida no primeiro capítulo, em relação a sua caracterização e temáticas. O gênero dos quadrinhos também será tido em conta no sentido de se analisar as possibilidades visuais e narrativas obtidas através dele, além do modo como isso tenha contribuindo para as intenções dos autores.

PARTE 3 – JEKYLL/HYDE REVISITADO

Indubitavelmente uma obra intertextual, *A Liga Extraordinária* age em diferentes níveis de referência, desde a representação de breves menções visuais ou textuais até um trabalho mais profundo de reavaliação dos personagens que podemos chamar de protagonistas: os membros da liga. Dentre eles, pode-se dizer que o duplo Dr. Jekyll/Mr. Hyde se destaca na maneira pela qual é reavaliado, tendo em conta suas diferenças e semelhanças com a sua original aparição na novela de R. L. Stevenson. Junto de Mina Murray, o personagem é talvez o mais profundo da narrativa, revelando-se como uma surpresa para o leitor que esperava somente um monstro vitoriano: justamente devido às exigências do público moderno, Hyde transforma quase que toda sua essência, ainda que mantenha alguns dos temas que o fizeram notório em primeiro lugar.

Este último capítulo, dessa forma, pretende analisar o personagem de Stevenson à luz de sua representação na *graphic novel* de Moore e O'Neill, com o objetivo de averiguar de que modo ele é recriado, em que pontos se assemelha e em quais se diferencia da obra original, como essa nova representação exemplifica uma evolução do tipo que Jekyll/Hyde representa e de que maneira os mecanismos do gênero dos quadrinhos ajudam na criação dos autores. Para tanto, além do recurso da obra de Stevenson, se usará bibliografia própria à linguagem de quadrinhos, mais especificadamente Scott McCloud (*Understanding Comics*, 1994) e Ann Miller (*Reading Bande Dessinée*, 2007). Ao final do presente trabalho, dessa forma, tem-se em vista justificar a reinterpretação feita por Alan Moore e Kevin O'Neill em sua obra, dentre outras coisas, como um interesse da contemporaneidade pelos temas pertinentes ao século XIX com um objetivo de analisar o seu próprio presente.

3.1 UMA ANÁLISE DAS TEMÁTICAS

É notável que os personagens d'*A Liga* foram selecionados pelos autores não apenas pelo seu posicionamento histórico-temporal no século XIX, mas por toda a sua carga de significação do período que carregam. Isso é melhor observado, como já foi visto, em Mina Murray, à primeira vista uma simples heroína de um romance gótico, representa a o início de uma maior busca por uma representatividade feminina em *Drácula*, traço que é trabalhado mais profundamente na *graphic novel* aqui analisada. Quanto a Jekyll/Hyde, para além das inegáveis possibilidades visuais que o duplo carrega – já perceptível nas diversas adaptações cinematográficas da obra –, Moore ressalta também uma importância no personagem no que tange à representação de algo da essência da era vitoriana:

The plight of Henry Jekyll is resonant as a metaphor for the whole of a Victorian society where virtue was never lauded so loudly in public nor vice practised so excessively in private. You can almost see in that novel the exact point where the mass Victorian mind became uneasily aware of its own shadow: Hyde as Jekyll's shadow. (SIM, 2003, pp. 315-16).

Com base nisso, procura-se observar os traços do personagem duplo que foram mantidos ou alterados, tendo-se em conta a obra original de Stevenson. Nesse primeiro subcapítulo, procura-se focar nas mudanças comportamentais e os temas atrelados ao personagem, enquanto nas partes subsequentes tem-se em conta as estratégias do gênero dos quadrinhos como contribuinte para essas mudanças.

Como já mencionado, os acontecimentos retratados n'*A Liga* servem como uma continuação do que aconteceu nas obras originais. Para esse efeito, os autores consideraram a data na qual os livros foram publicados, caso não houvesse uma indicação específica de datas

dentro das histórias (NEVINS, 2003, p. 232). Assim, como não há nenhuma indicação interna em *O Médico e o Monstro*, assume-se que a história aconteceu em 1886, ano da publicação do livro. Os eventos narrados n'*A Liga* ocorrem em 1898, doze anos após o fatídico suicídio, que, nesse universo paralelo, não ocorreu. Durante esse período, Hyde tem um longo tempo para desenvolver suas inclinações viciosas, uma vez que na obra original o monstro tomava cada vez mais conta de Jekyll. Isso fica evidente no seu retrato como uma grande figura animalesca, semelhante a um gorila, o qual indica uma continuidade para a tendência já observada em Stevenson, de que Hyde “was growing in stature” (STEVENSON, 2004, p. 73). O seu comportamento sob essa forma também sugere um igual padrão de agressividade. Tudo isso faz sentido considerando-se a intenção para o seu recrutamento: não a genialidade científica de Jekyll, que tem a habilidade para elaborar a fórmula em primeiro lugar, mas a força bruta de Jekyll, mais útil nas situações de perigo às quais a liga seria exposta. Ainda mais, tratando-se aqui de uma mídia visual, as imagens, e não somente as palavras, servem de base para a caracterização animalesca do personagem, como observa Westerblom em seu artigo *Deviation in the League* (WESTERBLOM, 2008, p. 23).

Apesar desse retrato agressivo de Hyde, presente no decorrer da *graphic novel*, representação que dialoga com a obra de Stevenson, há uma profunda mudança no personagem, já demonstrada no vol. 1, mas apenas completamente desenvolvida no vol. 2 d'*A Liga*. Primeiramente, o fato de ele tomar parte num grupo e seguir certas ordens enquanto na forma de Hyde já revela certa paciência e resignação impensáveis no seu retrato inicial. É por conta de seu contato com Mina Murray, no entanto, que ele desenvolve uma parte sensível e compreensiva de seu caráter, apenas em relação a ela. O personagem não abandona seus traços primitivos, mas pelo fato de encontrar alguém que não o teme – as experiências passadas de Mina já a prepararam, de modo que ela não reconhece um mal tamanho no duplo –, Hyde revela um nível de sensibilidade que é colocado à parte da descrição do “pure evil” (WESTERBLOM, 2008 p. 69) de Stevenson, na qual o personagem era tão somente a personificação das tendências imorais de Jekyll. Na *graphic novel*, no início do vol. 2, uma conversa a sós entre os dois personagens, Hyde e Mina, deixa clara qual é a inclinação do primeiro – seus instintos primitivos são pela primeira vez desafiados, o que o faz se sentir numa relação contraditória em relação à Mina, por quem sente certa atração:

[Mina:] I fear that you are somewhat harsh about our fellows, Mr. Hyde.

What makes you think me any better?

[Hyde:] Call me Edward. I don't know. Frankly, it confuses me and makes me furious with you. Sometimes I think I should just rape you and behead you. But a voice in me still fiercer than my own tells me if I did that, I must next take my life. It's puzzling. (...) I know that I am hideous and hateful. I am not loved nor ever hope to be. Nor am I a fool enough to think that what I feel for you is love. But in this world alone, I do not hate you... and alone in this world, you do not hate me. (MOORE & O'NEILL, 2011, vol. 2, cap. 2, pp. 20-21)

Hyde ainda é um reflexo do mal, uma vez que não consegue exibir sentimentos de amor ou compaixão; mas graças a presença de Mina, o personagem encontra em si o máximo que consegue se aproximar de tais sentimentos, não a odiando, com o faz com todos os outros de alguma forma. E mesmo que ele não venha a consumir a sua atração por ela, uma vez que se configura como uma figura odiosa em aparência, o seu contato com o personagem dá a ele uma nova motivação, a qual o leva a um fim mais nobre do que o que originalmente encontrou: aqui ele é fundamental para a contenção dos *tripods*⁵, representando os marcianos, inimigos principais do vol. 2, contra os quais acaba morrendo, desta vez, definitivamente.

Quanto a Jekyll, o personagem não muda tão drasticamente ao se comparar a sua representação ao fim da novela original. O seu comportamento ainda reflete o mesmo *gentleman* vitoriano descrito em Stevenson; ele se comporta de maneira respeitosa com todos os outros personagens, deixando clara a sua posição como a personalidade do duplo que ainda conserva traços de moralidade. O fato de seu oposto, Hyde, ter se desenvolvido mais, e por consequência ser mais forte, diminui a já fraca condição de Jekyll, que sempre revela um certo medo de se colocar numa posição de nervosismo, através da qual a transformação possa ocorrer. A intenção de viver suas ambições reprimidas através de Hyde, dessa forma, não é mais refletida, devido ao avançado estágio da separação. Jekyll também não mostra mais sua consciência enquanto que na sua forma primitiva: agora, mais do que nunca, os dois representam diferentes personagens, apenas ligados pelo mesmo corpo. A respeito dos temas relacionados ao seu passado – a vida dupla exigida pela sociedade, às ansiedades científicas e a crise de identidade – perdem aqui a sua força por não refletirem mais, no tempo presente, as crises do passado (ao menos não com a mesma intensidade). A única preocupação do médico se refere aos estragos que Hyde possa causar, uma vez que a transformação ocorra, o que reflete de uma certa forma uma intenção de manter a sociedade em ordem – uma semelhança

⁵ As máquinas marcianas presentes n'*A guerra dos mundos* (1898), de H. G. Wells.

com seu eu passado. Como resultado da redução das suas temáticas, então o foco principal que colocava a novela de Stevenson em movimento; Jekyll aqui perde espaço, tanto que no vol. 2 as transformações subitamente param e Jekyll, antes a personalidade dominante, dá lugar a Hyde, o antes reprimido, agora total dono do corpo que habita.

A visão que os autores lançam sob os personagens, portanto, conservam algumas de suas características originais, ao mesmo tempo que impõe um traço de reinterpretação. As preocupações relacionadas a Jekyll não parecem ter a mesma relevância para o público contemporâneo, pós-moderno, muitas das quais na época em que foram referidas representavam novidades e revoluções que de fato mudariam o modo de pensamento, como o evolucionismo científico – daí a ansiedade do fim de século. Dessa forma, os temas relacionados a Jekyll perdem seu espaço, assim como o personagem que as representa. Hyde, por outro lado, é um personagem interessante para a representação de Moore e O'Neill. Primeiramente, devido às possibilidades visuais do personagem no gênero de quadrinhos (NEVINS, 2003, p. 219). Além disso, Hyde tem a função de marcar as mudanças no sentido do “mal” que o gótico vitoriano buscava representar e as exigências do público atual para esse tema: a dicotomia do Bem contra o Mal está diluída, dando lugar a uma mais profunda abordagem de personagens que outrora foram consideradas unicamente maus, como vilões do gótico vitoriano – Drácula, por exemplo, e o próprio Hyde. Na abordagem contemporânea de Moore e O'Neill, portanto Edward Hyde é um perfeito exemplo da reavaliação do “mal” como um todo, já que a sua sensibilidade dá vazão a inclinações secretas.

É possível, dessa forma, dizer que Jekyll e Hyde constituem duplos contrários nas duas obras. Em Stevenson, Jekyll, a personalidade dominante, considerava-se duplo por manter reprimidas as suas inclinações más, que são expressas na forma de Hyde, através da fórmula. N'*A Liga*, ao passo que Jekyll perde espaço, Hyde se torna um duplo no segundo volume: a personalidade dominante, primitiva, revela uma outra latente, a de uma certa sensibilidade. Ainda quanto a Hyde, é preciso ressaltar a estratégia de Moore e O'Neill em colocar diferentes personagens num mesmo cenário, no qual possam conviver e influenciar um ao outro; é graças a esse contato, que Hyde se transforma, por influência de Mina Murray, que não o teme.

Como resumo, segue-se um quadro comparativo da representação do personagem, ressaltando-se os pontos mais perceptíveis na obra de Stevenson e nos quadrinhos de Moore e O'Neill:

<i>O Médico e o Monstro</i>	<i>A Liga Extraordinária</i>
<p>Descrição de Utterson sobre Jekyll: “a large, well-made, smooth-faced man of fifty, with something of a slyish cast perhaps, but every mark of capacity and kindness.” No entanto, conforme é dominado, Jekyll fica fraco.</p>	<p>Jekyll tem desde o início um aspecto de fraqueza, devido ao seu nervosismo, que agora causa a transformação. No entanto, mantém o comportamento de um <i>gentleman</i>.</p>
<p>Jekyll considera ciência como uma ferramenta de transcendência, não impunha limites ao que poderia fazer.</p>	<p>Jekyll não reflete a genialidade que teve ao elaborar a fórmula. Agora, só vive com medo.</p>
<p>Jekyll sempre se considerava duplo, entendendo os seus dois lados importantes: “gaiety of disposition” e “grave countenance”.</p>	<p>Jekyll não dá impressão de querer viver o seu outro, até porque a separação já está numa fase avançada e ele não consegue manter a sua consciência enquanto na forma de Hyde.</p>
<p>A intenção de Jekyll, uma vez feita a separação, é a de poder desfrutar de suas duas identidades sem o perigo de manchar a sua reputação.</p>	<p>Jekyll já não parece se preocupar com a sua reputação – tantos anos passaram que isso já não parece importar, ainda que esteja em Londres.</p>
<p>Jekyll não revela do que consistia a sua parte má antes da transformação.</p>	<p>Hyde revela ainda ter alguma consciência de quando estava na forma de Jekyll. Diz que a parte imoral dele era insignificante (mas talvez não para a sociedade da época).</p>
<p>Hyde é normalmente descrito com base na</p>	<p>Hyde tem a mesma aparência com o primitivo, o</p>

sua aparência com o primitivo e a repugnância que causava, ainda que seja difícil determinar os seus traços.	que é ressaltado pelas imagens dos quadrinhos.
Hyde é o mal puro.	Hyde começa a história como um ser completamente mau, mas ao perceber que Mina não o temia, consegue estabelecer com ela uma relação de afeto, tornando-se um personagem mais denso.
Jekyll tem consciência de si, enquanto no corpo de Hyde, a ponto de querer se transformar de volta.	Nenhum dos dois parece ter consciência enquanto no corpo do outro: parecem mais dois personagens distintos
Jekyll se preocupava com a sua reputação e até mesmo com Hyde, enquanto esse lhe é indiferente.	Jekyll ainda se preocupa, não mais com a sua reputação, mas com os estragos que Hyde pode causar.
As transformações, antes possíveis graças a uma fórmula, começam posteriormente a ocorrer durante o sono ou sem motivo aparente.	As transformações ocorrem quando Jekyll é posto numa situação de nervosismo.
Hyde está crescendo, o que ilustra a sua dominação sobre Jekyll.	Hyde é muito maior do que Jekyll, continuando a tendência vista ao final da obra de Stevenson.

3.2 OS QUADRINHOS

Até o presente momento, o gênero textual dos quadrinhos foi mencionado diversas

vezes, sem que, no entanto, tenha-se entrado em pormenores quando às suas especificidades formais. Nesta parte final, em que é analisada a representação do personagem Jekyll/Hyde n'A *Liga Extraordinária*, pretende-se se aprofundar em algumas de suas estratégias, na medida em que elas servem o propósito de ilustrar a reinvenção exercida pelos autores sobre o personagem nesse novo gênero.

Na busca de uma definição para as histórias em quadrinhos, assim como normalmente são reconhecidas hoje, em formas de revistas, precisa-se ter em vista que narrativas com base em imagens existiram em diversos momentos da história, de formas diferentes. Will Eisner, famoso quadrinista norte-americano pela sua série de quadrinhos *The Spirit*, assim como por ter popularizado o termo *graphic novel*, define o gênero de quadrinhos abertamente como “arte sequencial”, defendendo que essa junção de imagens e palavras em sequência existe desde a antiguidade, desenvolvendo-se através do tempo até a atual história da mídia (EISNER, 1989, p. 13). Da mesma forma, Scott McCloud, outro autor e estudioso dos quadrinhos, discute essa evolução, desde os hieróglifos egípcios, tapeçarias francesas até pinturas planejadas em sequência; os “quadrinhos modernos”, impressos em papel, surgiram no século XIX com Rodolphe Töpffer, fazendo a presença de palavras como complemento às imagens um atributo do gênero (MCLOUD, 1994, pp. 11-17).

McCloud utiliza uma definição estrita, por acreditar que apenas “arte sequencial” de Eisner dá margem para aplicação em diversas mídias diferentes dos quadrinhos; dessa forma o autor define o quadrinhos como “juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer” (MCLOUD, 1994, p. 9). Ann Miller, outra autora que servirá de base para análise a seguir, já sugere uma definição mais pautada na presença da sequencialidade de imagens do que na presença de textos de apoio (MILLER, 2007, p. 75), na medida em que nem todos os quadrinhos possuem textos, e mesmo muitos que apresentam diálogos ou narração interna tendem a apresentar trechos unicamente formados por imagens, com o intuito de gerar algum efeito, seja dinamicidade ou controle do fluxo de informação. Ainda que as definições difiram, é inegável que a presença de imagens e textos compõe grande parte da produção do gênero, o que não é diferente com a obra de Moore.

Essa parceria entre imagem e texto também se faz presente na discussão a respeito do processo de criação dos quadrinhos. Como diálogos e imagens estão intimamente conectados, presume-se que a situação mais favorável para a criação da obra seja aquela em que o artista e

o escritor sejam a mesma pessoa. Dessa forma, o equilíbrio da obra depende apenas da visão de um autor, e não de mais pessoas que possam ter percepções conflitantes. Entretanto, na maioria dos casos da indústria dos quadrinhos, as funções de escritor e artista estão delimitadas, de modo que existem diversos profissionais especializados nas duas áreas. No caso de Moore, o autor acredita ser fundamental mesmo para o escritor o fato de se ter algumas noções visuais, o que vem a facilitar a comunicação com o artista (MOORE, 2003, p. 41). Dessa forma, Moore utiliza algumas de suas habilidades de desenho para criar *layouts* dos painéis para os seus desenhistas, dando-lhes uma ideia clara de como ele imagina o produto final:

One area where my drawing abilities have been useful to me is that I think it has given me an insight into drawing, into composition. I have no trouble imagining panels visually. The only trouble that I have is in rendering them quickly or well. So if I can come out with a crystalline vision of a panel that my own hands are not capable of executing, then it makes sense to work with the brilliant artists that I do work with. My layouts, in my notoriously detailed scripts, they're pretty exact, and usually they work. I always give the artists the freedom, if they can think of something better to do, to do something better. (MOORE In NEVINS, 2003 p. 212)

No caso de Kevin O'Neill, a contribuição do desenhista foi ainda mais importante, na medida em que este auxiliou Moore a especificar inúmeros personagens e temas que constituem as referências presentes na obra, com o autor revela em diversos exemplos em sua entrevista com Jess Nevins (NEVINS, 2003, p. 213).

A respeito do posicionamento da obra de Moore no contexto dos quadrinhos, já foi mencionado em algumas partes deste trabalho que *A Liga Extraordinária* e o restante da obra do autor se encaixam na chamada “era moderna” dos quadrinhos. Essa subdivisão, no entanto, só faz sentido dentro da grande divisão dos quadrinhos norte-americanos de super-heróis⁶, que, a partir de 1938, começa com a “era de ouro dos quadrinhos”. Tal data marca a publicação do primeiro volume da revista *Action Comics* e a primeira aparição do personagem Superman, que viria a influenciar toda uma tradição de super-heróis, como Batman, a Mulher-Maravilha, por exemplo (REYNOLDS, 1992, p. 8). O diferencial de Superman para os outros heróis da época consistia tanto na seu caráter de estranho ao sistema,

⁶ Apesar de autor britânico, pode-se inserir Alan Moore dentro da lógica norte-americana de quadrinhos, uma vez que maior parte de sua obra faz parte deste contexto.

o que justificava seus poderes e título de super-herói, quanto a sua superioridade em vista da tecnologia moderna; quanto ao formato; esse período da indústria também foi marcado, pela adoção de edições mais longas voltadas para um público jovem, o que viria a ditar a norma a partir de então (PETERSEN, 2011, pp. 141-42). Com o sucesso dos quadrinhos de horror na década de 1950, as narrativas de super-herói precisaram se reinventar: a chegada da Marvel Comics e todo um novo time de super-heróis, como o Homem-aranha, e O Quarteto Fantástico, passou a dominar a indústria durante os anos 1960 e 70, com histórias que apelavam mais pela realidade da vida comum dos personagens: era nascida a “era de prata” (REYNOLDS, 1992, p. 9). Agora, a questão dos superpoderes era discutida, como um dom ou uma complicação na vida dos heróis, que muitas vezes precisavam conciliar a sua vida de maneiras difíceis – isso se percebe mais comumente na figura de Peter Parker, o Homem-aranha. Uma mudança ainda mais profunda se dá na chamada “era de bronze”, que teoricamente marca um maior comprometimento com temas sociais e uma abordagem mais adulta quando aos personagens⁷.

O grande divisor de águas na indústria de quadrinhos, no entanto, se deu com a já mencionada “era moderna”⁸, que se iniciou na década de 1980. No período, se deu um investimento em histórias mais densas e obscuras, voltadas para um público adulto, produzidas num formato seriado curto que subsequentemente era unido num único volume: *a graphic novel*. Dentre os maiores símbolos dessa época está *O Cavaleiro das Trevas*, de Frank Miller, escrito e desenhado por Frank Miller, e *Watchmen*, de Alan Moore e Dave Gibbons. A caracterização dos personagens passa a ser instável e complexa, assim como a própria estrutura dos quadrinhos que os apresenta (PETERSEN, 2011, p. 168), sobretudo em *Watchmen*, cujo elenco de heróis problemáticos reavalia toda uma tradição das narrativas das eras anteriores, definindo um novo parâmetro de abordagem para o tema.

Seguindo de certa forma, a mesma linha de *Watchmen*, *A Liga Extraordinária* lida com um grupo de super-heróis incertos a respeito de sua função, Tratam-se de figuras que possuem habilidades notáveis, mas que não configuram como heróis clássicos, seja porque a sua representação nas obras originais não abordava essa questão – como no caso de Hyde e Griffin, que, ao contrário, são originalmente retratados como vilões –, ou porque a visão de

7 O volume 121 de *The Amazing Spider Man* é uma das revistas que marcam a transição para esse período. No volume, o personagem principal Gwen Stacy, namorada de Peter Parker, morre, o que vem a culpabilizar ainda mais o constante conflito entre poderes e responsabilidades que marcam a saga do herói.

8 Com o abandono dos adjetivos (ouro, prata), a era moderna passa a ser vista sem um olhar valorativo.

Moore lança sobre eles novas características questionáveis. Se se considerar o cenário e época da história, a questão se torna mais conflitante, já que todos, de alguma maneira, perpetuam atitudes ou representam figuras contrárias às normas da época (como já foi discutido na parte 2). Escrito mais de uma década após o surgimento da era moderna, é inquestionável que *A Liga* ainda mantém traços fundamentais da abordagem mais complexa iniciada anos antes, seja pela densidade dos temas tratados, pela abordagem ou estilo empregados. Em vista disso, na próxima e última parte do presente trabalho, serão analisados certos aspectos formais da *graphic novel*, com foco nos personagens Jekyll e Hyde, com o fim de se verificar quais estratégias de representação contribuem no retrato do personagem.

3.3 UMA ANÁLISE DA FORMA

De acordo com Ann Miller, autora que estudou a estrutura de histórias em quadrinhos francesas, “As a visual narrative art, *bande dessinée* produces meaning out of images which are in a sequential relationship, and which co-exist with each other spatially, with or without a text.” (MILLER, 2007, p. 75). Ainda que a relação gráfica entre texto e imagens configure os quadrinhos como uma forma única de expressão, Miller põe o aspecto do texto num lugar secundário, argumentando que o gênero funcione sem narração interna ou diálogos. De fato, a principal característica do gênero é a sequencialidade de imagens e a relação que elas estabelecem umas com as outras – o posicionamento, o fluxo de informação, etc. Não por coincidência, os pontos mais interessantes a respeito da representação de Jekyll e Hyde e o gênero gótico da obra original n'*A Liga* estão relacionados com a expressão das imagens.

A já mencionada perda de espaço de Jekyll é simbolizada pelo seu retrato como um personagem fraco e doente, o que é notável pela coloração acinzentada e esverdeada empregada na sua aparência, assim como um constante suor, fruto da apreensão de a qualquer momento se transformar em Hyde (Figura 3) (MOORE & O'NEILL, 2011, vol. 1, cap. 3, p. 13, painéis 4-5). Já Hyde tem aqui seus traços primitivos ressaltados pelo desenho, um paralelo com a descrição já referida em Stevenson. Diferentemente da obra original, no entanto, observa-se a sua altura, que, somadas ao seu comportamento animalesco, colaboram ainda mais com a manifestação de seu lado primitivo (Figura 4) (MOORE & O'NEILL, 2011,

vol 2, cap. 3, p. 11, painel 1).



Figura 3: Dr. Jekyll como um personagem frágil e nervoso.

As feições do personagem, em algumas imagens⁹, revelam ainda mais uma característica importante nesse sentido: em termos de proporções, dá-se muito mais destaque para as feições monstruosas de Hyde, enquanto o topo da cabeça ocupa um espaço menor ao resto do rosto, indicando um cérebro consequentemente pequeno e desproporcional, reflexo de seu comportamento. De um modo geral, e a propósito das demandas do universo fantástico criado na *graphic novel*, a caracterização dos personagens encontra-se em algum lugar entre o real e a abstração de acordo com o *picture plane* proposto por McCloud (MCCLLOUD, 1994, p. 52-53). Ainda a respeito do personagem Hyde, é interessante observar o uso de uma técnica de focalização – recurso de perspectiva narrativa que Ann Miller utiliza a partir do teórico francês Gérard Genette. A autora observa que tal recurso funciona de maneira diferente na narrativa, em que ver significa saber, e em filmes e quadrinhos, nos quais a apresentação do painel não dá abertura para uma suposição do ponto de vista de certo personagem (MILLER, 2007, p. 106). Dessa forma, a autora aponta para um novo conceito dentro da categoria de focalização, a ocularização¹⁰, a qual tem o objetivo de representar a perspectiva de um dado personagem dentro da obra. N'A *Liga*, dessa forma, a perspectiva visual de Hyde é revelada

9 O traçado de O'Neill na obra é variado, no sentido de não retratar as dimensões dos personagens exatamente da mesma forma durante os quadrinhos. Ainda assim, há, obviamente, um conjunto de características que é mantido.

10 Conceitos dos teóricos canadense e francês, respectivamente, André Gaudreault e Francis Jost (MILLER, 2007, p. 106).

em dois painéis em breves momentos – (MOORE & O'NEILL, 2011, vol. 1, cap. 4, pp. 11-12, painéis 4 e 3, respectivamente; vol. 2, cap. 5, p. 14, painel 3) –, com um mesmo objetivo: o de mostrar que o monstro, diferentemente de todos os outros personagens, tem a habilidade de ver Griffin (Figura 5), o homem invisível, através de um espécie de térmica, comum entre certos animais (STEVENS, 2014). A técnica, portanto, ao utilizar o ponto de vista de Hyde dentro dos quadrinhos, aponta para mais uma característica que o aproxima do lado animalesco.

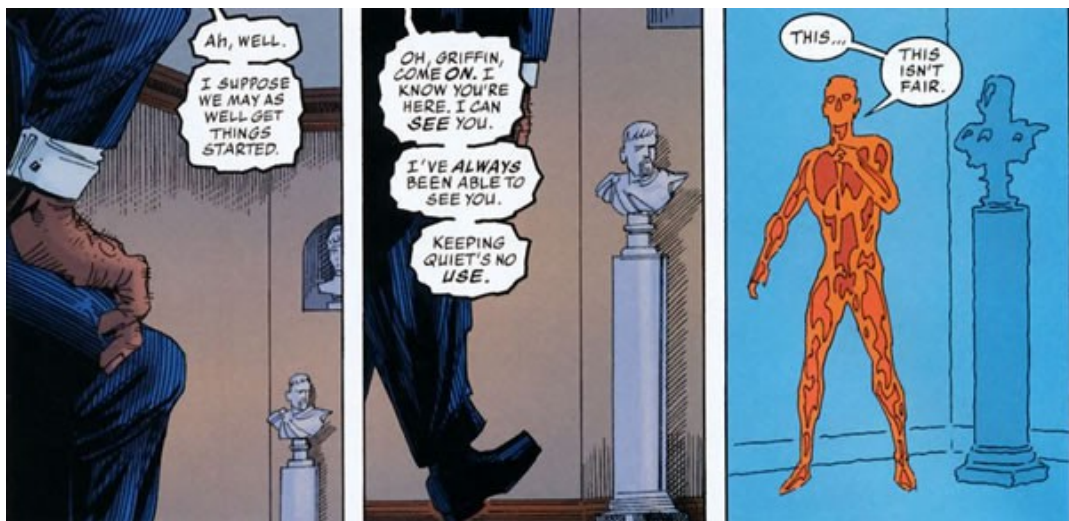


Figura 4: Mr. Hyde e a persistência do traço primitivo, agora ressaltado.

O traçado empregue no desenho também revela muito sobre a construção dos personagens, assim como do cenário. De acordo com Scott McCloud, a natureza da forma dos ângulos sempre carrega consigo um significado específico (MCCLLOUD, 1994, p. 125). No caso d'*A Liga*, nota-se o uso de ângulos obtusas na representação de personagens e cenário, o que expressa um sentido de agressividade e perigo. Isso é apropriado, uma vez que o mundo em que se passa a história apresenta diversas ameaças, sejam elas Fu Manchu (Figura 6)

(MOORE & O'NEILL, 2011, vol. 1, cap. 3, p. 12, painel 1) e Dr. Moriarty, no vol. 1, os inimigos mais evidentes, adversários da liga; ou os membros da própria liga, como Quatermain, Nemo e Hyde (Figura 7) (MOORE & O'NEILL, 2011, vol. 1, cap. 4, p. 11, painel 6), que apesar de colaborarem com o grupo na defesa do Império, representam ameaças comuns ao imaginário vitoriano. Mina Murray é uma das poucas personagens com a face mais arredondada, um aspecto que indica a sua pureza de caráter em contraponto com os outros personagens, assim como o seu papel como líder incontestável da liga, formada por figuras não confiáveis para esse posto.

Figura 5: Uso da técnica de ocularização representando a visão de Mr. Hyde.



Os planos de fundo do cenário, além de por vezes apresentarem esse uso de traçados pontiagudos, também são marcado pelo uso de cores escuras em grande parte da narrativa, fator que coloca a *graphic novel* próxima às suas raízes no gênero gótico, predominante nas narrativas que lhe dão base. Como McCloud argumenta “backgrounds can be (...) [a] valuable tool for indicating invisible ideas, particularly the world of emotions” (MCCLLOUD, 1994, p. 132). Dessa forma, há um considerável uso de cenários noturnos, com o intuito de gerar uma sensação de tensão e suspense, uma falta de segurança dos personagens em frente aquele mundo hostil ao qual eles também são estranhos (Figura 8) (MOORE & O'NEILL, 2011, vol. 2, cap. 3, p. 11, painel 1).



Figura 6: O aparente vilão do vol. 1, Fu Machu, e o traço pontiagudo empregado.



Figura 7: Mr. Hyde e o traço obtuso também predominante no desenho.

Outro componente que reforça tais sensações é o uso de técnicas que envolvem os enquadramento dos painéis. Nos quadrinhos, a decisão a respeito da sequencialidade dos painéis – que informação se segue cada painel seguinte – é fundamental para a o significado que se pretende transmitir. Essa escolha provém de um narrador externo, implícito, chamado “meganarrador”, a quem é delegada toda a organização dos quadrinhos como um todo (MILLER, 2007, p. 107-08), agindo da mesma maneira que o narrador o faz numa narrativa. Dessa forma, o meganarrador elabora a proporção e forma dos painéis em relação à página, assim como o salto espaço-temporal que é dado entre um painel e outro¹¹, por exemplo. Essa sequência, a sequência de painéis proporcionada pelo narrador, normalmente controla a ação dos personagens, sugerindo movimento de um quadro para o outro, mas também pode ser usado para controlar o fluxo de informação sobre uma cena (MILLER, 2007, p. 91). Semelhante função é proposta por McCloud, através da transição entre painéis “moment-to-

¹¹ Scott McCloud chama de “closure” (“conclusão”) (1994, p. 63) o fenômeno de observar as partes e perceber o todo. Tal é o que acontece quando se observa uma sequência de painéis: conclui-se o que acontece entre eles.

moment” (MCCLLOUD, 1994, p. 73), na qual pouca ação acontece e o foco é dado para determinados detalhes do painel. Essa técnica é particularmente aplicado n'*A Liga* em sequências em que Jekyll está prestes a se transformar em Hyde: pouca ação ocorre e o foco passa para o efeito que a ansiedade da transformação tem em Jekyll (Figura 9) (MOORE & O'NEILL, 2011, vol 1, cap. 4, p. 12, painéis 1-3), ou a transformação perde o foco, sendo relegada a uma parte quase que escondida de uma sequência de painéis na qual o último simboliza a forma de Hyde (MOORE & O'NEILL, 2011, vol. 1, cap. 6, p. 11, painéis 2-4).



Figura 8: Plano de fundo escuro, predominante em diversos quadros do no vol. 1



Figura 9: A transformação de Jekyll em Hyde – movimento de transição dos quadros.

Por fim, uma outra técnica específica do gênero que contribui para o suspense da narrativa é o uso do painel final das páginas do lado direito para tal efeito. Esse painel final oferece uma possibilidade particular de suspense, já que o leitor demora alguns segundos para virar a página e voltar à continuidade da ação (MILLER, 2007, p. 83). O recurso se mostra num gênero em que a sequência de imagens justapostas justamente quebra a sensação de suspense, não havendo limites para a visualização da imagem seguinte. Essa técnica é usada frequentemente n'*A Liga* – assim como outras obras de Moore –, de modo que quase todas as ocasiões de “virada de página” envolvem alguma passagem de suspense.

Ao final desta análise formal do gênero de quadrinhos, conclui-se que *A Liga Extraordinária* reúne naturalmente um considerável número de recursos do seu gênero com o intuito de representar o universo vitoriano das obras de base – intertextualmente referidas –, dialogando com características do gênero gótico, assim como temas e características da novela *O Médico e o Monstro*, aqui analisada. Se por um lado Jekyll é pouco aproveitado, não se diferenciando muito de seu retrato em Stevenson, Hyde é consideravelmente um novo personagem, não só pelas suas mudanças motivacionais já observadas, mas pela sua caracterização dentro do âmbito dos quadrinhos. Ainda assim, tudo que é nele adicionado – intensificações de suas aspectos animalescos – só contribui para o seu legado de “monstro”, o que à primeira vista parece contraditório, mas serve justamente a um outro propósito. Hyde, com seu legado de vilão em Stevenson, é reapropriado tanto com características primitivas que refletem tal perspectiva, como com uma motivação dupla, que, além de vilanesca, tende para o cuidado e a preocupação (em relação a Mina Murray), justamente com o intuito de reavaliar a própria figura do vilão vitoriano como um todo. Opondo-se a Drácula e ao próprio Hyde de Stevenson, personagens de pura maldade, o Hyde d'*A Liga* dita, dessa forma, uma preocupação contemporânea em se adicionar profundidade a personagens tidos como vilões,

conferindo-lhes sentimentos humanos que justifiquem suas más ações e, nesse sentido, aproximando-lhes do leitor que antes apenas os via num sentido catártico de satisfação no momento de sua inevitável morte. Como comparação, pode-se observar as mortes de Hyde em *O Médico e o Monstro* e *A Liga Extraordinária*: na primeira obra, a morte por suicídio suscita compaixão no máximo por Jekyll, que se vê forçado ao ato extremo; na segunda, Hyde oferece-se nobremente para uma tarefa impossível, pela qual morre, como um herói.

CONCLUSÃO

É perceptível, até os dias de hoje, uma particular fascinação pela era vitoriana e a sua literatura, refletida nas inúmeras adaptações e revisitações de temas daquele passado. Essa ligação encontra seu sentido quando se percebe que é justamente na Inglaterra científica e industrial do século XIX que a sociedade moderna estava se moldando. Ainda assim, existia ali um elemento contraditório, uma vez que o Império Britânico persistia com o ideal imperial, ao mesmo tempo que pretendia fundi-lo com a concepção nacional, algo que não acontecia na prática, uma vez que apenas os “ingleses ingleses” eram considerados verdadeiros membros do império, como defende Benedict Anderson (ANDERSON, 2008, p. 131-140)¹². Assim, a fascinação pelo sistema onde toda a sociedade moderna se iniciou, entra em contraponto com as visões – já ultrapassadas hoje – ainda persistentes da época. De tal exercício, não surge apenas um sentimento de identificação com aquele sistema social, influenciador do nosso, mas também uma reflexão crítica a respeito de que maneira os problemas persistentes no passado ainda se refletem nos dias de hoje. Essa é uma das funções não explícitas, mas facilmente reconhecidas, d'*A Liga Extraordinária*. Na medida em retoma personagens pertencentes à era vitoriana, a *graphic novel* traz consigo os temas que tais figuras carregavam nas suas narrativas originais, reinterpretando-os num novo gênero e tempo histórico. Na análise desse fenômeno, este trabalhou começou por analisar como o gênero gótico refletia a sociedade vitoriana e de que maneira veio a influenciar a sua literatura, com a qual *A Liga*, mais de um século depois, veio a dialogar.

Como visto, o gótico, desde a sua concepção na literatura no final do século XVIII, ocupava-se de tratar de temas conflitantes da sociedade inglesa, que se encontrava em um processo de modernização industrial. Essa profunda relação social foi mudando conforme o tempo e as temáticas que perpassavam os anos foram se alterando. Um tom geral, no entanto, sempre se manteve presente no gênero, tom esse que tinha por característica, por exemplo, a presença de elementos sobrenaturais – primeiramente referentes ao passado medieval –, que

¹² Conforme Anderson, o nacionalismo surgiu para dar continuidade a uma transformação secular, substituindo sistemas passados, como os reinos dinásticos e sistemas religiosos. O ideal inglês de fusão entre nação e Império, nessa visão, configura-se como anacrônico (ANDERSON, 2008, p. 38-39).

tendiam a causar tensão e estranhamento. Com o desenvolvimento científico durante o século XIX, e as ansiedades provindas a partir dele, aos poucos discursos científicos foram se misturando ao gênero gótico, num sentido de deslegitimação de sua autoridade. Agora, em obras como *Frankenstein*, e mais tarde com *O Médico e o Monstro*, a ciência era vista como uma ferramenta deturpadora das leis naturais, uma criadora de monstros artificiais que viriam a causar o caos, simbolizando os elementos sobrenaturais e o horror do gênero gótico.

No caso da novela de Stevenson, como analisado, puderam-se observar inúmeros conflitos representados pela dualidade do personagem Jekyll/Hyde, principalmente através dos paralelos público/privado e primitivo/civilizado. O primeiro está relacionado com as rígidas normas impostas pela sociedade vitoriana, que faziam com que o personagem escondesse algumas de suas características – que nunca são reveladas –, a fim de manter a postura séria e respeitável que a sociedade lhe exigia. Esse conflito serve de motivação para o desenvolvimento da segunda dualidade, que com ela dialoga: os aspectos primitivos são equiparados à vida privada, para a qual as pessoas teriam que resguardar seus anseios “viciosos”, enquanto a vida pública exigia um comportamento respeitável e civilizado. Como combustível a esses conflitos está ainda intimamente ligado o evolucionismo darwinista, que veio a expor as raízes primitivas do homem e, assim, deslegitimar em parte seu lugar dominador na sociedade. Nesse sentido, ao colocar o homem como apenas uma dentre inúmeras espécies de animais, ressaltando suas características com eles compartilhadas, a ciência apresenta uma importante quebra de paradigma. Se a sociedade já via certas tendências primitivas na era moderna “civilizada”, agora era a ciência que vinha explicitar que tais tendências, desde sempre, fizeram parte do homem¹³. Como resposta, Stevenson desenvolve, em sua obra, uma volta ao passado animalesco perpetuado por um médico, um homem da ciência que procura transcender e evoluir, mas que acaba por virar um reflexo da maior inquietação que ela mostrara: as origens primitivas humanas. A sensação final que fica após a leitura é dupla: critica-se a sociedade como causadora de tais conflitos pessoais e a ciência como complicadora, na medida que os legitima em sua linguagem.

Viajando mais de um século para o futuro, *A Liga Extraordinária* volta a tratar do clássico personagem duplo vitoriano, assim como de muitos outros que remetem, de diferentes maneiras, àquela época. A obra de Alan Moore e Kevin O'Neill emprega a

13 Os conceitos de “Eu” e “Id”, de Sigmund Freud, constituem outra importante caracterização científica que vem a complementar a motivação do personagem duplo, como foi feito no presente trabalho. No entanto eles não foram citados como motivadores da obra por terem surgido anos depois, em 1923.

intertextualidade como um princípio fundador de sua narrativa, e não uma mera característica adicional. É todo o conjunto de personagens que lhe dita as suas intenções, predominantemente de retomar todo aquele universo vitoriano comum a muitos leitores de agora, adicionando vários elementos reinterpretaivos, de maneira que ele, ao mesmo tempo, suscite identificação e estranhamento. Este diálogo que a obra mantém com as inúmeras narrativas que lhe dão base acontece em vários níveis, muitos dos quais apenas possíveis pela particularidade do gênero quadrinhos, como é o caso das pistas visuais espalhadas pelos painéis. O nível mais evidente, no entanto, dá-se pelo retrato direto dos personagens, principalmente através dos protagonistas, membros da liga. É ali que se pode observar os maiores esforços de reavaliação, uma vez que os personagens dão vazão para isso durante os desenvolvimentos do enredo. Em um nível mais geral, as práticas do Império Britânico são igualmente postas em causa, especialmente pelo fato de este agir secretamente, escondendo suas intenções inclusive da liga, supostamente contratada para o proteger. Por fim, num nível quase externo, a obra ainda traz consigo inúmeros exemplos de paródia de temas ou práticas da época em suas páginas fora do âmbito dos quadrinhos – com destaque para a “carta do editor” ao início do primeiro volume, que dita o tom irônico presente na mente do leitor durante a leitura da obra.

O universo vitoriano retratado, portanto, é sem dúvida outro em comparação aquele presente na mente da maioria dos leitores. A tendência *steampunk* de se retratar uma tecnologia mais desenvolvida que a comum à época contribui para essa sensação. Ainda assim, a sua principal contribuição para a obra é a sua ligação com o tom gótico observável na história, presente através da caracterização escura e hostil dos cenários e dos personagens, bem como através de elementos fantásticos da narrativa, como a presença do próprio Hyde. Num sentido geral, a própria crítica nem sempre sutil que os quadrinhos proporcionam pode também ser considerada uma herança daquele gênero, que lidava com as inquietações de seu tempo. Mesmo aí, no entanto, há uma diferença: na obra o elemento crítico é feito primeiramente a acontecimentos do passado vitoriano, para que só então esses sejam observados como reflexos do presente recente em que a obra foi publicada (1999-2003). Em suma, a volta ao passado (de certa maneira também proporcionado pelo próprio *steampunk*, a partir do qual a *graphic novel* encontrou um sub-gênero) e conseqüentemente a volta a personagens representativos daquele passado, os quais podem, a partir daí, ser reinterpretados, é a principal característica da obra de Moore e O'Neill.

Analisando em particular a obra de *O Médico e o Monstro*, dentre todas as que são referenciadas n'*A Liga*, este trabalho reconheceu consideráveis mudanças na reprodução quadrinística, as quais, no entanto, são acompanhadas por uma cuidadosa continuação da linha de raciocínio elaborada por Stevenson. A começar pela representação de Jekyll, é observável a sua severa perda de espaço, especialmente se se considerar que o personagem tinha mais importância do que Hyde na novela original. Ainda que o personagem aparecesse quase como que afastado da narrativa, devido ao tom de suspense, eram as suas angústias que estavam em jogo e portanto era com ele que o leitor possivelmente se identificaria. N'*A Liga Extraordinária* a sua importância não reside em si mesmo, mas na sua conexão com Hyde, esse sim, o personagem que seria útil aos interesses do Império devido a sua força descomunal. As temáticas relacionadas ao médico – a pressão moral exercida pela sociedade e o fascínio pela ciência como ferramenta de transcendência – igualmente perdem seu lugar nos quadrinhos, sinalizando uma não persistência das referidas angústias numa sociedade ocidental mais liberal e mais acostumada com intervenções científicas, as quais, atualmente, já se inseriram numa lógica de aceitação comum. Claramente as mudanças atuais não estão presentes dentro do universo ficcional, que ainda se passa em tempos vitorianos, mas é a visão atual dos autores que reflete a nova interpretação do passado, de modo que as temáticas persistentes a respeito de Jekyll não surtiriam, dentro dessa lógica, o mesmo efeito num público pós-moderno, desconstrutor de ficções passadas. Ainda que o personagem perca seu espaço, desaparecendo completamente logo no início do segundo volume d'*A Liga*, a sua caracterização segue a mesma linha proposta por Stevenson: assim como no final de *O Médico e o Monstro*, em que o personagem já se encontra extremamente exausto e temeroso devido às transformações, n'*A Liga* Jekyll é caracterizado como um homem cansado e amedrontado, tendo como única preocupação o receio de causar estragos enquanto na forma de Hyde. Assim, mesmo que se perceba uma troca, na medida que é Hyde, e não Jekyll, que tem mais espaço na liga, tal abordagem vai ao encontro da lógica presente na obra original em que a presença do médico já estava em declínio.

A reconfiguração da figura de Hyde é, portanto, fundamental para o desaparecimento de Jekyll. Em si, o monstro é agora maior em tamanho e ferocidade, na medida em que representa, assim como o médico, uma continuação direta dos efeitos já visíveis na novela de Stevenson. Desse modo, Hyde é visivelmente maior, crescendo na proporção em que passa a viver uma maior parcela da vida do duplo, tendo tempo suficiente para desenvolver suas

inclinações viciosas. O gênero de quadrinhos é particularmente útil nesse sentido, já que consegue visualmente transmitir o caráter primitivo presente no personagem, agora mais intensificado. É na caracterização comportamental do “monstro”, entretanto, em que se encontra o mais significativo elemento avaliativo do personagem e, talvez, da obra inteira. Num primeiro momento, especialmente durante todo o primeiro volume d'*A*, Hyde é apenas visto como uma versão exagerada de sua contraparte em Stevenson: maior, mais feroz e destrutivo, servindo adequadamente aos propósitos por que foi recrutado. Já ali, no entanto, percebe-se uma voluntariedade em participar de um grupo e receber ordens, algo aquém do Hyde clássico. No volume dois, o personagem mostra um lado emocional jamais visto, devido a sua particular relação com Mina Murray – somente em relação a ela, ele sente certa atração, uma vez que ela é a única personagem que não o teme como os outros, considerando-se os perigos por que ela própria passou em *Drácula*. Esse contato, resultado de uma das diversas relações intertextuais que perpassam a obra, serve como definidor de um Hyde mais denso, porque ambivalente em suas intenções.

Pode-se dizer, em suma, que Hyde se configura como um novo duplo n'*A Liga Extraordinária*, em oposição ao Jekyll/Hyde de Stevenson, na medida em que Jekyll perde seu espaço, assim como suas temáticas. Em Moore e O'Neill, Hyde tanto recupera características essenciais da obra que lhe serviu de base, configurando-se como um retrato de maiores proporções tanto em tamanho como intenções, como se torna um personagem mais profundo, por também nutrir afeição e preocupação por outra figura, que, desse modo, lhe serve de influência. Como resultado, Hyde não é mais encarado como o vilão puramente mau, comum à sua época, mas sim, ao final d'*A Liga* como um herói, tendo se esforçado e se sacrificado pela proteção de alguém. Essa profunda reavaliação do personagem pode ser vista como o reflexo de uma evolução das expectativas dos leitores, deste o século XIX até a atualidade, os quais agora não se satisfariam com uma figura desprovida da profundidade conferida por Alan Moore e Kevin O'Neill. Dessa forma, o personagem tanto satisfaz o público devido à sua caracterização, que volta ao passado com um outro tom, assim como no sentido de ser representado como um outro, mais denso identificável, substituindo Jekyll inteiramente.

Num sentido mais geral, não se pode deixar de comentar outro caráter reavaliativo que percorre toda a obra: a crítica ao sistema imperial britânico e suas atitudes. Simbolizando as próprias práticas imperiais da época, que encaravam com crueldade e racismo as nações que

lhes serviam de colônias (ANDERSON, 2008, p. 140), as autoridades britânicas retratadas n'*A Liga* agem de forma contrária ao comportamento civilizado e normativo exigido pela sua mesma sociedade. No início dos quadrinhos, isso gera uma certa quebra de expectativa para quem imaginava que os membros da liga estariam em conflito com a sociedade que deveriam proteger, já que eles simbolizam diferentes vícios da época; ao invés disso, é o próprio Império que acaba entrando em conflito com os personagens, escondendo deles seus verdadeiros interesses. Diversos outros temas ainda podem ser apreendidos dessa que é uma obra extremamente densa em significado e interpretações – por exemplo, o papel feminino de Mina Murray como líder da liga, aqui rapidamente abordado. Ao final da leitura, tende-se sempre a comparar o quanto a obra dialoga com o seu tempo, que no momento, ainda é o atual. Pode-se concluir, por fim, que a *graphic novel* se constitui não apenas com base nas obras de referência, que procura reavaliar, mas também no tempo presente que vê o passado - no caso o passado imperial vitoriano – com olhos mais críticos que o da época, porque dela afastados. A reinterpretação de Moore e O'Neill vem provar que todos aqueles personagens e temas continuam vivos na cultura e no imaginário do público, apenas esperando para serem novamente retomados e reavaliados num grande processo contínuo em diálogo.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. “O Discurso no romance” In *Questões de Literatura e Estética*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardi et al. São Paulo: Editora Hucitec, 1990.
- _____. “Os Gêneros do Discurso” In *Estética da Criação Verbal*. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. San Diego: Canterbury Classics, 2012.
- BRONTË, Emily. *Wuthering Heights*. Londres: Wordsworth Classics, 2000.
- CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness*. Londres: Penguin Classics, 2007.
- CORTÁZAR, Julio. “Alguns Aspectos do Conto” In *Valise de Cronópio*. 2ª edição. Tradução: Davi Arrigucci & João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DARWIN, Charles. *The Origins of Species by Means of Natural Selection & The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1971.
- DR. *JEKYLL and Mr. Hyde*. [Filme]. Son.MAMOULIAN, Rouben (dir.); ZUKOR, Adolf (prod.). Los Angeles: Paramount Pictures, 1931. 136min. P&B.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. Tradução: Luís Carlos Borges. São Paulo: Martin Fontes, 1989.
- FIORIN, José. “Interdiscursividade e Intertextualidade” In *Bakhtin: Outros Conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

- FREUD, Sigmund. “O Estranho” In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. XVII (1917-1919). *História de uma Neurose Infantil e Outros Trabalhos*. Tradução: Jayme Salomão et al. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.
- _____. “O Eu e o Id” In *Obras Completas, volume 16: O Eu e o Id, “Autobiografia” e Outros Textos*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GUERIN, Wilfred L. et. al. *A Handbook of Critical Approaches to Literature*. 5ª ed. Oxford: Oxford University Press, 2005
- HAGGARD, H. Rider. *King Solomon's Mines*. Londres: Penguin Popular Classics, 1994.
- HOGLE, Jerrold E. (Ed.) *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- JONES, Jason B. “Betrayed by Time: Steampunk & the Neo-Victorian in Alan Moore’s *Lost Girls* and *The League of Extraordinary Gentlemen*.” In *Neo-Victorian studies* (2010).
- KRISTEVA, Julia. “A Palavra, o Diálogo e o Romance” In *Introdução à Semanálise*. Tradução: Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LACAYO, Richard. *All-Time 100 Novels*. (2010) Disponível em: <http://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/slide/how-we-picked-the-list/> Acesso em: 15/02/2016.
- LIDDO, Annalisa Di. *Alan Moore: Comics as Performance, Fiction as Scalpel*. Local: University Press of Mississippi, 2009.
- MAGGIO, Sandra Sirangelo. “Considerações Sobre as Mudanças no Gênero Gótico: de Geoffrey Chaucer a Neil Gaiman.” In *O Insólito nas Literaturas de Língua Inglesa*. Claudio Vescia Zanini & Sandra Sirangelo Maggio (Orgs.). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.
- MCCLOUD, Scott. *Understanding Comics*. New York: Harper Perennial, 1994.
- MILLER, Ann. *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*. Chicago: Intellect Books, 2007.

- MILLER, Frank. *The Dark Knight Returns*. Nova York: DC Comics, 2002.
- MOORE, Allan. *Alan Moore's Writing for Comics*. Illinois: Avatar Press, 2003.
- MOORE, Alan (escritor) & CAMPBELL, Eddie (artista). *From Hell*. Georgia: Top Shelf Productions, 2009.
- MOORE, Alan (escritor) & GEBBIE, Melinda (artista). *Lost Girls*. Georgia: Top Shelf Productions, 2012.
- MOORE, Alan (escritor) & GIBBONS, Dave (artista). *Watchmen*. Nova York: DC Comics, 2008.
- MOORE, Alan (escritor) & LLOYD, David (artista). *V for Vendetta*. Nova York: Vertigo, 2005.
- MOORE, Alan (escritor) & O'NEILL, Kevin (artista). *The League of Extraordinary Gentlemen: The Omnibus Edition*. Nova York: Vertigo, 2011.
- _____. *The League of Extraordinary Gentlemen: Black Dossier*. La Jolla: America's Best Comics, 2007.
- NEVINS, Jess. *Heroes & Monsters: The Unofficial Companion to The League of Extraordinary Gentlemen*. Austin: Monkey Brain, 2003.
- PETERSEN, Robert S. *Comics, Manga, and Graphic Novels: A History of Graphic Narratives*. Santa Barbara: Praeger, 2011.
- PUNTER, David (Ed.). *A Companion to the Gothic*. Cornwall: Blackwell Publishing, 2001.
- RANK, Otto. *O Duplo*. [E-book]. Tradução: Ana Maria Lisboa de Mello. Dublinense, 2014. Kindle edition. [Kindle locations]
- REYNOLDS, Richard. *Super Heroes: A Modern Mythology*. University Press of Mississippi, 1992.
- SAPOSNIK, Irving S. "The Anatomy of Dr. Jekyll and Mr. Hyde". *Studies in English Literature, 1500-1900, Vol. 11, No. 4*. Rice University: Houston, 1971.

- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Londres: Penguin English Library, 2012.
- SIM, Dave. “Correspondence: *From Hell* Part 1.” In (Millidge and Smoky Man, ed). *Alan Moore: Portrait of an Extraordinary Gentleman*. 303–18. Southend-on-Sea: Abiogenesis Press, 2003
- STEVENS, Christopher. *Animals with Super Powers: Sonar Hearing, Infrared vision, Lightning Reflexes...* (2014). Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2725762/Animals-super-powers-Sonar-hearing-infrared-vision-lightning-reflexes-A-new-BBC-reveals-amazing-abilities-help-animals-survive.html>> Acesso em: 28/03/2016.
- STEVENSON, Robert Louis. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Nova York: Bantam Classics, 2004.
- STOKER, Bram. *Dracula*. Londres: Penguin Books, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- VANDERMEER, Jeff & CHAMBERS, S. J. *The Steampunk Bible: An Illustrated Guide to the World of Imaginary Airships, Corsets and Goggles, Mad scientists, and Strange Literature*. New York: Abrams Image, 2011.
- VERNE, Jules. *The Mysterious Island*. Londres: Wordsworth Editions, 2010.
- _____. *Twenty Thousand Leagues Under the Sea*. Londres: Penguin Popular Classics, 1994.
- WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. Londres: Penguin Books, 2001.
- WELLS, H. G. *The Invisible Man*. Londres: Penguin English Library, 2012.
- WESTERBLOM, Brittany. *Deviation in The League: An Exploration of Deviation in Classic Characters and Victorian Norms in the Graphic Novel The League of Extraordinary Gentlemen*. Lulea: Lulea University of Technology, 2008.