



O sol de Meursault: A tradução intersemiótica do signo solar de *O Estrangeiro*, de Albert Camus, para o cinema e os quadrinhos

Meursault's sun: The intersemiotic translation of the sun sign from *The Stranger*, by Albert Camus, for cinema and comics

Jáder Santana*

Resumo: O romance *O Estrangeiro*, publicado por Albert Camus em 1942, foi adaptado para o cinema uma única vez pelo cineasta italiano Luchino Visconti, em 1967. Em 2013, o artista argelino Jacques Ferrandez adaptou o texto de Camus para os quadrinhos. Nas três obras, prevalece a figura do sol como elemento central e catalisador dos atos e sentimentos do protagonista. Este trabalho se propõe a analisar a tradução intersemiótica realizada nas obras de Visconti e Ferrandez para o signo solar e seus índices – o calor, o suor, a luz – a partir do romance de Camus e o modo

*Jornalista, editor e mestrando em Estudos da Tradução pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Email: jaderstn@gmail.com.

como tais elementos se configuram como signos do mal-estar do personagem em sua trajetória de confusão e dúvida existencial.

Palavras-chave: Estudos da Tradução e da Adaptação; Tradução Intersemiótica; *O Estrangeiro* de Albert Camus; Filme de Luchino Visconti; Quadrinhos de Jacques Ferrandez.

Abstract: The novel *The Stranger* (also titled *The Outsider*), published by Albert Camus in 1942, was adapted for cinema only once by Italian filmmaker Luchino Visconti, in 1967. In 2013, the Algerian artist Jacques Ferrandez adapted Camus' text for comics. In the three works, the figure of the sun prevails as a central element and catalyst for the protagonist's actions and feelings. This article proposes to analyze the intersemiotic translation carried out in the works of Visconti and Ferrandez for the sun sign and its indices – heat, sweat, light – from Camus' novel and the way in which such elements are configured as signs of the character's malaise in his trajectory of confusion and existential doubt.

Keywords: Translation and Adaptation Studies; Intersemiotic Translation for Comics; *The Stranger* by Albert Camus; Luchino Visconti's Film; Comics by Jacques Ferrandez.

Introdução

Citado por Roland Barthes (2001: 92) como o primeiro romance clássico do pós-guerra, “não só em data, mas em qualidade”, *O Estrangeiro* deu a Albert Camus a fama e a glória que o autor ainda não havia alcançado. “A publicação de *O Estrangeiro* foi um fato social, e seu sucesso teve tanta consistência sociológica quanto a invenção da pilha elétrica ou das revistas de amor”, escreve o intelectual francês em ensaio sobre o romance que inauguraria a filosofia do absurdo.

Barthes atribui ao livro de Camus a criação de um “mito novo da liberdade” (2001: 93). Não a liberdade perseguida pelos românticos dos dois séculos anteriores, uma ideia diretamente ligada à ascensão burguesa e seus projetos de valorização da individualidade. O otimismo e a paixão que ensejavam a busca pela emancipação dão lugar, em Camus, a uma liberdade de conduta nascida de um ceticismo profundo, de uma angústia existencial – uma solidão colossal – que parece justificar qualquer desvio. Como escreve Barthes, em Camus o homem se dá conta de sua indissolúvel ligação com um mundo que para ele se mantém estrangeiro:

O homem desprovido de álibis; apartado, por sua lucidez, dos refúgios anteriores (Deus, Razão), lançado sem querer numa solidão tão grande que até então ele não pudera olhar de frente, passa a conhecer — a ponto de atingir a tragicidade —, a sua união indissolúvel com um mundo que ele não entende (BARTHES 2001: 93).

Meursault, um pequeno assalariado, o protagonista atormentado pela indiferença em *O estrangeiro*, cruza seus dias apartado dos refúgios nomeados por Barthes. Como se estivesse em transe, em um estado geral de passividade, assiste ao enterro da mãe, faz amor com uma ex-colega de trabalho e assassina um árabe em uma praia. Aos que cobram dele alguma demonstração de emoção, responde com igual desinteresse. E é esse estado de torpor, essa recusa aos rituais sociais, que o levarão a julgamento e o condenarão à pena de morte. “O que se condena em Meursault é o *voyeur*, não o criminoso” (2001: 94), escreve Barthes.

Mas, ao mesmo tempo que dispensa sua aderência às regras de conduta social e atravessa apático acontecimentos que chacoalhariam a banalidade de outras existências, Meursault reage ao sol. “Meursault é um homem carnalmente submetido ao Sol, e acredito ser preciso entender essa submissão num sentido mais ou menos sacro” (BARTHES 2001: 97). O signo solar e seus elementos indiciais — o calor, a claridade, o suor —, assim como seus elementos antagônicos — a sombra, a escuridão — aparecem de forma incessante no romance de Camus e estão presentes, nominalmente citados, nos momentos fundamentais da narrativa: no enterro da mãe, na viagem à praia, no assassinato de seu algoz, na condenação e julgamento do protagonista.

Este artigo analisa a tradução intersemiótica do signo solar em duas adaptações realizadas a partir de *O Estrangeiro*. Uma HQ (2013), do artista argelino Jacques Ferrandez, e um filme (1967), do cineasta italiano Luchino Visconti. Em ambos os casos são discutidos, a partir de referências teóricas sobre o trabalho de adaptação, os modos pelos quais os artistas destacaram, em suas obras derivadas, com os recursos de criação e estilização disponíveis para suas respectivas mídias, a importância do sol para a representação interna da angústia metafísica do protagonista.

Considerou-se nesta análise a primeira parte do romance, que se inicia com a viagem de Meursault à cidade de Marengo, onde vai encontrar o corpo

da mãe morta, e termina com o assassinato do árabe na praia. Embora a segunda parte de *O Estrangeiro*, dedicada à acusação e julgamento do protagonista, também apresente referências ao signo solar, é na primeira parte que tais elementos aparecem com maior intensidade, ilustrando a confusão mental que conduz Meursault até o crime que mudará sua vida.

1. Contexto biográfico, histórico e literário

O romance *O Estrangeiro* foi publicado pelo escritor franco-argelino Albert Camus em 1942, colocando-o imediatamente em posição de destaque no universo das letras francesas. Apesar de ter explicitamente recusado a categorização do texto como romance existencialista, é inegável que o enredo de *O Estrangeiro* esteja permeado pela atmosfera melancólica associada à filosofia.

Conta a história de Meursault, um funcionário de escritório que, dias depois de assistir impassível ao enterro da mãe, mata friamente um desconhecido. Condenado e aprisionado, o personagem reafirma sua indiferença em relação às regras e convenções sociais que o cercam, embora esse isolamento também sirva para despertar uma espécie de autoconsciência que conduz o leitor através de reflexões sobre o absurdo que é a nossa tentativa de encontrar sentido onde não há.

A apatia do personagem se reflete na simplicidade da escrita empregada por Camus no romance, uma narrativa de absoluta frieza emocional na qual os fatos flutuam pelas páginas como se não tivessem peso. Antoine Compagnon (2010: 42) refere-se à escrita do autor comparando-a a de Hemingway e situando-a como próxima da linguagem cotidiana. Mas a coloquialidade dessa fala, que se observa pela falta de jogos estilísticos de Camus em seu texto, não seria, segundo Compagnon, sinal de fraqueza: “[...] a ausência de marca é, ela mesma, uma marca, que o cúmulo da desfamiliarização é a familiaridade absoluta.”

Para a elaboração deste artigo, levou-se em conta a tradução para o português brasileiro de *O Estrangeiro* realizada por Valerie Rumjanek para a editora Record, em edição de 2019.

O primeiro objeto de tradução intersemiótica analisado é a HQ (história em quadrinhos) *O estrangeiro*, do artista franco-argelino Jacques Ferrandez, publicada no Brasil em 2014 pelo selo Quadrinhos na CIA., da Companhia das Letras, e com tradução para o português de Carol Bensimon. Ferrandez, que compartilha a nacionalidade com Camus, já havia adaptado para os quadrinhos outra obra do escritor, como o conto *O Hóspede* (publicado originalmente em 1957, no volume *L'Exil et le Royaume*), cuja versão em HQ, *L'Hôte* (2009), ainda não tem publicação no Brasil.

O segundo objeto analisado em seus aspectos de tradução intersemiótica é o filme *O Estrangeiro* (1967), roteirizado e dirigido pelo cineasta italiano Luchino Visconti, com Marcello Mastroianni no papel de Meursault e Anna Karina como Marie (par romântico do protagonista). À data de lançamento, Visconti já era um cineasta mundialmente conhecido por obras como *O Leopardo* (1963) – outra adaptação, do romance de Giuseppe Tomasi di Lampedusa –, e *Rocco e seus irmãos* (1960).

2. Tradução intersemiótica

A tradução intersemiótica aparece, segundo Júlio Plaza (2003), como pensamento em signos, como transmutação. Seu conceito se aproxima da ideia de continuidade, da infinitude da cadeia semiótica, que garantiria uma infinda transformação de signos em outros signos. O signo solar, fundamental para esta análise e as três obras consideradas, sofre constantes metamorfoses em um movimento de renovação que acompanha a evolução da narrativa e dos conflitos internos do protagonista.

Em sua teoria, Linda Hutcheon (2013) fala da adaptação como uma derivação que não é derivativa, de uma segunda obra que não é secundária. Enxerga esse novo produto como “sua própria coisa palimpséstica” (2003: 30), e essa transposição como um ato híbrido que é, ao mesmo tempo, criativo e

interpretativo, um engajamento intertextual extensivo. Compartilha da mesma ideia Robert Stam (2006:19), que fundamenta suas reflexões a respeito do assunto na necessidade de confrontar a “profundamente moralista” perspectiva que analisa a adaptação como prática ensejadora de um processo de perda no qual, na maioria das vezes, o texto-fonte ocupa lugar privilegiado.

Rechaçando o que chama de “um discurso elegíaco de perda” – e, por ilação, os termos que reforçariam essa hipotética superioridade axiomática da literatura sobre outras linguagens, como ‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’ e ‘vulgarização’ – Stam se ampara em premissas da semiótica estruturalista das décadas de 1960 e 1970 – de Bakhtin a Kristeva, passando por Genette – para sugerir a abolição da hierarquia entre textos, promovendo em seu lugar a observância dessas práticas de significação como sistemas compartilhados de sinais cujas transformações são operadas a partir de processos de “seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização” (2006: 50).

A ideia de “processos de transformação” também é defendida por Ismail Xavier (2003) em texto que, inclusive, analisa outra adaptação de Visconti – realizada pelo cineasta a partir de *Morte em Veneza* (1912), de Thomas Mann. Assim como seus pares, o teórico brasileiro recusa o conceito de fidelidade para abraçar o que chama de “deslocamentos inevitáveis” gerados nesse diálogo entre linguagens:

A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito [...] sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (XAVIER 2003: 62).

Quando falamos particularmente de quadrinhos e do processo de tradução e adaptação para esta plataforma, é importante observar o que diz Cláudia Saito (2010) sobre como a questão da continuidade se impõe como limitação nesta mídia específica. Quando fala de continuidade, a autora se refere principalmente ao modo como as HQs traduzem e adaptam questões de sequência narrativa (nos romances) e edição (no cinema). Para os artistas dos quadrinhos, tais elementos são inseridos a partir da própria composição

imagética de uma página de novela gráfica: quadros de narração, cada um deles contemplando um único momento específico da história, aparecem em sequência, como cortes, ditando o ritmo e a cadência da trama.

3. O signo solar

Consta no *Dicionário de Símbolos* organizado pelo hermeneuta e crítico literário Juan-Eduardo Cirlot (2007: 267) uma definição do matemático, astrônomo e astrólogo alemão Johann Wilhelm Pfaff sobre o sol:

O sol é ao lado da lua a fonte principal da vida. É quente, masculino, astro do dia. Rege predominantemente a vista, o cérebro, o coração e os nervos, e tudo o que está do lado direito. Refere-se a reis, dignidades, fama, vitória, sede de ouro, lei, constituição, pais, irmãos (CIRLOT 2007: 267).

Associado majoritariamente a previsões positivas, o signo solar, pela referência aos movimentos de translação e rotação dos astros, é a base de calendários em diferentes culturas. Sua onipresença, seu caráter luminoso e seu calor o conectaram simbolicamente, ao longo da história, às figuras divinas, em sua maioria masculinas, adoradas por povos e civilizações de diferentes épocas. Também o conectam ao princípio da vida e à inteligência cósmica, à encarnação visível da luz, garantindo sustentação para reflexões sobre temas tão caros à cultura ocidental quanto a bondade, a justiça (já que ilumina todas as coisas com a mesma luz) e a ressurreição (por sumir e aparecer todos os dias).

Ao mesmo tempo, a intensidade solar também foi transformada em símbolo de aflição existencial, sugerindo ideias de aridez e morte, como pode ser visto, por exemplo, em boa parte dos romances do ciclo regionalista brasileiro da primeira metade do século XX. O sol negro, elemento misterioso que aparece em contextos tão distintos quanto as culturas ocultistas e os códigos da simbologia nazista (GOODRICK- CLARKE 2002: 3), indica a possibilidade de uma angústia metafísica. O astro da lucidez é também o da cegueira.

3.1. O sol de Meursault

Roland Barthes (2001: 92), em ensaio sobre *O Estrangeiro*, refere-se ao texto de Camus como “romance solar”. O intelectual francês atribui ao livro a capacidade de sustentar uma nova filosofia, a filosofia do absurdo, que surge na esteira da produção de intelectuais como Søren Kierkegaard, Franz Kafka e Jean-Paul Sartre. Assim como Meursault, o homem que se depara com o absurdo da própria existência percebe sua posição de abandono frente à indiferença do mundo em relação às suas mazelas. Essa ausência de sentido dialoga, como sugere Barthes, com o “sentido antigo do sol”.

Exatamente como nas mitologias antigas, ou na Fedra raciniana, o Sol é, em *O estrangeiro*, uma experiência tão profunda do corpo, que se torna seu destino; ele *faz* a história e dispõe, na duração indiferente de Meursault, certos momentos geradores de atos. Não há nenhum dos três episódios do romance (o enterro, a praia, o processo) que não seja dominado por essa presença do sol; o fogo solar funciona com o rigor da Necessidade antiga (BARTHES 2001: 92).

No Brasil, o jornalista e crítico literário Manuel da Costa Pinto (2019: 6), em prefácio à edição de 2019 do romance, também publicada pela Record, parafraseia a adjetivação de Barthes, subvertendo-a, e chama *O Estrangeiro* de “tragédia solar”. Pinto fala de “tragédia” porque é assim que enxerga o papel do sol no clímax do texto, quando se converte em catalisador de um crime:

A imagem bíblica das labaredas descendo dos céus como um castigo, as batidas na porta do destino, a *húbris* grega (desmedida, excesso) do herói que desafia os interditos da comunidade, são elementos que associam *O estrangeiro* ao andamento de uma tragédia (PINTO 2019: 6).

As sentenças que abrem o romance são simbólicas da sensação de mal-estar que permeia toda a trajetória de Meursault durante a obra: “Hoje, mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem” (CAMUS 2006: 7). A ausência de certeza do protagonista em relação a detalhes básicos da morte da própria mãe, mais que sinalizar uma franqueza desconcertante, dão indícios de sua indiferença em relação às normas mais básicas da convivência social.

As duas frases que abrem o romance, curtíssimas – a primeira, com três palavras; a segunda, com seis –, revelam muito do estilo de Camus, escritor de períodos sucintos e narração precisa. Sua escrita é transparente e há um esforço

de neutralidade na elaboração de seu relato, o que reforça a aparência de indiferença e distância do protagonista. A escrita de Camus salienta o modo como Meursault, personagem estanque e com a consciência algo esvaziada, experimenta o ritmo monótono dos acontecimentos.

Meursault é ‘o estrangeiro’, um forasteiro em sua própria terra. Criatura exótica obrigada a existir em meio a um cânone comportamental que dita regras de agir e sentir. Zygmunt Bauman (1998: 27) dedica um capítulo de sua obra *O mal-estar da pós-modernidade* para refletir sobre “a criação e anulação dos estranhos”. Segundo ele, cada sociedade produziria sua própria espécie de estranhos, que seria única e inimitável. Estranhos, para Bauman, são pessoas que “não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo”, indivíduos que, por sua simples presença, “geram a incerteza e o mal-estar de se sentir perdido”, aqueles que turvam transparências, que confundem, desorientam, embaralham as normas. Quando Meursault assume, nas primeiras linhas do romance, sua incerteza em relação à tão recente morte da mãe, ele se declara estranho.

Sua estranheza torna-se patente primeiro aos nossos olhos, leitores surpreendidos por aquela declaração de indiferença. Depois, corrobora-se aos olhos dos que cruzam seu caminho e retornam à narrativa no momento de seu julgamento, já na segunda parte do romance, quando são enunciadas diante do juiz todas as situações em que o acusado demonstrou indiferença, desprezo e um “coração de criminoso” (CAMUS 2006: 100).

4. As traduções do signo solar

Em capa do romance *O estrangeiro*, publicada pela editora Record em 2006, aparece uma sugestão indireta do signo solar (FIGURA 1, imagem da esquerda). A imagem que ocupa toda a margem inferior direita da capa é uma fotografia em tons de ocre queimado do arrebentar de uma onda nas areias de uma praia. A água aparece em movimento ondular, iluminada incidentalmente por uma fonte intensa de luz, em uma composição que reforça o contraste entre claro e escuro. Quanto mais se aproxima do título do romance, mais a luz do

sol se torna intensa, até o ponto em que se funde com o branco da capa, tornando-se um elemento único e indivisível.



Figura 1: Capas das três obras analisadas: Livro; HQ e Filme

Fonte: @Record; @Companhia das Letras e @Paramount

A capa da HQ de Jacques Ferrandez mostra o protagonista do romance, Meursault, em primeiro plano, caminhando em uma praia (FIGURA 1, imagem do meio). Seu rosto está voltado para sua esquerda, em direção ao céu fortemente iluminado. Aqui, o sol também lança sua luz ofuscante sobre a água do mar, cortando o azul com um branco intenso que, uma vez mais, se funde com o branco do céu. Na testa de Meursault, uma gota de suor; a lateral do seu corpo pontuada por sombras que se expandem, sinuosas, a partir de seus pés, sobre a areia, em direção à margem da capa.

Um dos cartazes mais utilizados pelas campanhas de divulgação do filme de Visconti mostra, em primeiro plano, o rosto estilizado de Marcello Mastroianni, colorido com tons de amarelo, laranja e vermelho, em sua dimensão iluminada, e com um profundo preto em sua zona sombreada (FIGURA 1, imagem da direita). Atrás de sua imagem, um sol estilizado de cores intensas, como uma mandala construída como mosaico de minúsculas peças quadradas dispostas em círculo: amarelo, laranja, vermelho, rosa e magenta. A estética algo cubista que desenha a figura solar invade o rosto de Mastroianni, dando-lhe a impressão de rachadura e calor.

Em suas reflexões sobre os esforços envolvidos no trabalho da adaptação, Hutcheon (2013: 38) aponta a que seria a maior dificuldade na realização desse trabalho: a adaptação dos espaços da mente. Essa dimensão específica das personagens, que segundo ela é tão bem trabalhada pela literatura de ficção, transforma-se em desafio para outras mídias, “porque quando a realidade psíquica é mostrada, em vez de contada, ela deve tornar-se manifesta no campo material para ser percebida pelo público”.

Saito (2010: 174) se aproxima dessa ideia quando fala, em texto sobre as adaptações para os quadrinhos, do “estado da alma” das personagens. A autora reflete sobre os modos pelos quais o artista de HQs traduz em linhas e formas as emoções e sensações internas, os espaços da mente, de suas figuras.

As duas autoras tocam, em seus argumentos, em reflexão central para os estudos das adaptações, qual seja o conflito entre as capacidades de ‘contar’ ou ‘mostrar’ uma história. Quando falam de ‘espaços da mente’ e ‘estado da alma’, referem-se à realidade psíquica e aos esforços pelos quais a mesma torna-se manifesta no campo material, no cinema e nos quadrinhos, de forma a ser percebida pela audiência. Quando não há espaço para o jogo verbal da literatura escrita – ou quando esse espaço, reduzido, coabita com outras linguagens –, faz-se necessária a construção de outras estratégias que estabeleçam equivalentes (sonoros ou visuais) à emoção das personagens.

4.1. A viagem

A primeira referência textual ao signo solar em *O Estrangeiro* aparece na página 12, quando Meursault afirma: “Peguei o ônibus às duas horas. Fazia muito calor”. Poucas linhas depois, completa o quadro: “Corri para não perder o ônibus. Esta pressa, esta corrida, os solavancos, o cheiro de gasolina, a luminosidade da estrada e do céu, tudo isso contribuiu, sem dúvida, para que eu adormecesse” (CAMUS 2006: 12). Trata-se de uma referência indireta. O sol não é citado, mas sim seus indícios – o calor, a luminosidade que não está apenas no céu, mas também na estrada.



Figura 2 - Meursault entra no ônibus

Fonte: @Companhia das Letras e @Paramount

A primeira página da HQ de Ferrandez ilustra essa cena (FIGURA 2, esquerda). A estrada por onde corre Meursault em busca da condução que o levará ao velório da mãe aparece coberta por uma luz branca intensa que, de tão carregada, parece neve. Quase não há sombras, e o personagem, quando finalmente consegue alcançar o veículo, está com a roupa amassada e expressão de enfado. Espessas gotas de suor escorrem por sua testa.

Visconti começa seu filme com uma brevíssima cena do julgamento de Meursault para, em seguida, como um grande flashback, retornar ao início cronológico da narrativa de Camus. E então vemos Marcello Mastroianni, também esbaforido, correndo para alcançar a condução. Quando paga o valor da passagem e encontra seu assento, tenta colocar ordem no cabelo com os dedos da mão e enxuga o suor do queixo. A pele de seu rosto brilha de suor. Surge na tela o título do filme, *Lo Straniero*, em uma composição de quadro que mostra o perfil suado de Meursault diante da janela do ônibus, além da qual brilha um sol ofuscante (FIGURA 2, direita).



Figura 3 - O calor da planície

Fonte: @Companhia das Letras e @Paramount

Na página 15 do romance, quando o protagonista se apresenta aos responsáveis pelo asilo onde vivia sua mãe, aparece nova referência indireta à intensidade signo solar: “Dissera-me que era preciso enterrá-la depressa, porque na planície fazia muito calor, sobretudo nesta região” (CAMUS 2006: 16). Visconti ilustra esse calor opressivo filmando as costas de Mastroianni, seu paletó cinza encharcado, o pescoço molhado com um suor viscoso (FIGURA 3, direita). Não vemos o rosto do protagonista, apenas a mão que leva um lenço branco para enxugar a nuca duas vezes antes de finalmente cruzar o portão do asilo.

Na HQ de Ferrandez, essa violência solar aparece em um quadro que mostra Meursault, gotas de suor saltando de seu rosto, diante de um fundo totalmente branco, como uma cegueira, como uma figura que deixou de ser preenchida, exceto por raios vibrantes de sol que aparecem no canto superior direito da imagem (FIGURA 3, esquerda). Aqui, Ferrandez reforça a já citada dualidade de significados do signo solar: o sol que ilumina é o mesmo que atordoa e cega.

Quando é levado à sala onde repousa o corpo morto de sua mãe, episódio narrado na página 16 do romance, Meursault diz: “O porteiro ligou o interruptor e eu fiquei por momentos ofuscado pela irrupção súbita da luz” (CAMUS 2006:

16). O personagem mais uma vez tem seus sentidos embotados pela iluminação intensa, embora agora oriunda de uma fonte artificial. Ainda que em ambientes internos esteja a salvo do astro solar, Meursault continua sendo afligido pelo efeito da luz.



Figura 4 - O velório

Fonte: @Companhia das Letras e @Paramount

Há um jogo interessante de imagens na adaptação dessa cena nas obras de Ferrandez e Visconti (FIGURA 4, acima e abaixo, respectivamente). Em ambos os casos, há uma alteração visual drástica entre o antes e o depois do momento em que o porteiro liga o interruptor. As sombras que se projetam sinuosas pela sala desaparecem quase completamente quando a luz elétrica é ligada. As paredes do recinto, antes escurecidas, agora reluzem tão brancas que ganham um aspecto algo fantasmagórico.

Em seus momentos de reflexão diante do corpo da mãe, Meursault nos oferece outro indício de sua aversão ao signo solar. “Pensei nos colegas do escritório. A esta hora, levantavam-se para ir trabalhar; para mim, era sempre a hora mais difícil” (CAMUS 2006: 19). O trecho, retirado da página 19 do romance, pode ser lido de duas formas complementares. A primeira e mais

óbvia reforça a resistência do protagonista ao contato com o sol. Para Meursault, a hora mais difícil do dia seria aquela em que precisaria deixar a escuridão protetora de seus aposentos para lançar-se ao sol das ruas.

Uma segunda leitura possível é a que indica a possível depressão ou angústia existencial que estaria no cerne do personagem. Para quem sofre de depressão, o momento de acordar e levantar-se da cama pode ser o mais difícil do dia, visto que são comuns relatos e diagnósticos associando depressão e insônia. Andrew Solomon (2014: 140), em seu estudo sobre a depressão, analisa essa relação e aponta que a ocorrência simultânea das duas situações “é um prognóstico da propensão ao suicídio”.

Essa leitura torna-se ainda mais verossímil quando observamos detalhes da vida pessoal de Albert Camus, ele mesmo tendo enfrentado, durante boa parte de sua existência, dúvidas e questionamentos que indicam sua propensão à depressão e à angústia metafísica. Em seu *Diário de viagem* (2017: 50), Camus pontua seus relatos sobre suas excursões pelos Estados Unidos e pela América do Sul – incluindo longos relatos sobre o Brasil – com confissões sobre seu desencanto existencial. No dia 1º de julho de 1949, cruzando o Atlântico em direção ao nosso país, Camus escreve sobre luz e escuridão: “As águas estão pouco iluminadas na superfície, mas sente-se sua escuridão profunda. O mar é assim, e é por isso que eu o amo. Chamado de vida e convite à morte” (CAMUS 2017: 50).

Em outro trecho de seu diário, em entrada do ano de 1946, quando regressava à Europa após viagem aos Estados Unidos, Camus escreve sobre a “suavidade da noite” em um trecho recheado de angústia que poderia ter sido enunciado pelo próprio Meursault:

Sempre estive dilacerado entre meu apetite pelos seres, a vaidade da agitação e o desejo de me tornar igual a esses mares de esquecimento, a esses silêncios desmedidos, que são como o encantamento da morte. Tenho o gosto das vaidades do mundo, dos meus semelhantes, dos rostos, mas, fora do meu tempo, tenho uma regra própria, que é o mar e tudo que se lhe assemelha neste mundo. Ó suavidade das noites, em que todas as estradas oscilam e deslizam por cima dos mastros, e esse silêncio em mim, esse silêncio, afinal, que me liberta de tudo (CAMUS 2017: 46).

É na narração do cortejo fúnebre da mãe do protagonista que Camus pontua as primeiras referências diretas à intensidade do sol em *O Estrangeiro*.

Aparecem os seguintes trechos, nas páginas 20 e 21 do romance: “O céu já estava cheio de sol. Começava a pesar sobre a terra e o calor aumentava rapidamente”. Depois: “Hoje, o sol transbordante, que fazia estremecer a paisagem, tornava-a deprimente e desumana”. E ainda: “O sol derreteria o asfalto. Os pés enterravam-se nele, deixando aberta sua polpa luzidia” (CAMUS 2006: 20). Aqui, não são os indícios solares que atordoam o protagonista, é o próprio astro, devidamente nomeado, que estremece a paisagem, tornando-a “deprimente e desumana”.

Tanto Ferrandez quanto Visconti traduzem essa aflição iluminada de forma visualmente impactante. Nos quadrinhos, diante de um céu quase totalmente branco, em uma estrada que de tão iluminada parece coberta de neve, grossas gotas de suor caem do rosto das personagens. No filme, o paletó manchado, a gravata desalinhada e a tez suada de Mastroianni aparecem diante de uma plantação amarelada, queimada de sol (FIGURA 5, direita e esquerda, respectivamente).



Figura 5 - O cortejo fúnebre

Fonte: @Companhia das Letras e @Paramount

4.2. O breve romance

Quando retorna para casa, depois do enterro da mãe, Meursault encontra as duas figuras que irão selar seu destino: Raymond e Marie. Embora sejam figuras determinantes na evolução da narrativa, e apesar de estabelecerem com Meursault laços de amizade ou, pelo menos, de uma convivência próxima, Raymond e Marie recebem do protagonista algo próximo da indiferença. Na página 31, Meursault escreve sobre Raymond: “Não disse nada e ele me perguntou de novo se eu queria ser amigo dele. Respondi que tanto fazia” (CAMUS 2006: 31). Esse aparente desapego em relação aos laços mundanos reforça o contraste: Meursault não se afeta pelas pessoas, mas pelo sol.

Quando encontra Marie, uma velha conhecida, engata com ela uma espécie de namoro informal. É assim que se refere a ela, na página 36: “Instantes depois perguntou-me [sic] se eu a amava. Respondi-lhe que isto não queria dizer nada, mas que me parecia que não” (CAMUS 2006: 36). E outra vez, na página 41:

À noite, Marie veio buscar-me e perguntou se eu queria casar-me com ela. Disse que tanto fazia, mas que se ela queria, poderíamos nos casar. Quis, então, saber se eu a amava. Respondi, como aliás já respondera uma vez, que isso nada queria dizer, mas que não a amava (CAMUS 2006: 41).

A narrativa avança com um convite, por parte de Raymond, para um fim de semana na praia. Na manhã em que Meursault e Marie saem de casa para tomar a condução até o local de veraneio, nova menção à violência do sol. Escreve Camus: “Na rua, por causa do meu cansaço e também porque não tínhamos aberto as persianas, o dia, já cheio de sol, atingiu-me como uma bofetada” (CAMUS 2006: 45).

Visconti e Ferrandez traduzem essa cena, para suas respectivas linguagens, de forma admiravelmente semelhante. Na sequência para o cinema, Meursault e Marie saem da penumbra do edifício para uma rua intensamente iluminada, com movimentação frenética de transeuntes. Crianças correm, um funcionário da administração molha a calçada com uma mangueira. Marie abre os braços e recebe o sol na face. Enquanto isso, Meursault leva a mão ao rosto, se protegendo do sol (FIGURA 6, direita).



Figura 6 - Meursault e Marie deixam o prédio

Fonte: @Companhia das Letras e @Paramount

Na adaptação de Ferrandez, as personagens estão vestidas exatamente como aparecem no filme de Visconti – embora não haja no romance de Camus nenhuma referência às roupas que trajavam. Meursault veste branco da cabeça aos pés, o que torna sua figura ainda mais impressionante sob os raios do sol. Marie usa um vestido de verão acima do joelho, branco com listras vermelhas verticais. Na HQ, os dois também cruzam a porta do edifício em direção à rua, onde Marie exclama “Oh, que dia lindo!” e Meursault aperta os olhos incomodado com a luz. O gesto de Mastroianni de levar a mão ao rosto para se proteger do sol no filme de Visconti é adaptado na HQ de forma a deixar de lado a estética realista dos desenhos. Aqui, Meursault não leva a mão ao rosto, mas Ferrandez lança uma sombra misteriosa sobre seus olhos, reforçando o fastio do protagonista (FIGURA 6, HQ acima e filme abaixo).

Enquanto avançamos as páginas rumo ao fim da primeira parte do romance, percebemos que se intensifica a presença do sol. Quando as personagens já estão na praia, CAMUS (2006: 50) escreve: “Andamos muito tempo pela praia. O sol estava agora esmagador. Ele se desfazia em pedaços

sobre a areia e sobre o mar.” E uma página depois: “Durante todo este tempo só havia o sol e este silêncio” (CAMUS 2006: 51). Tanto na representação de Ferrandez quanto na de Visconti, Meursault e seus amigos caminham em silêncio por uma praia fortemente iluminada. A luz é tanta que mal se podem distinguir os contornos do céu (FIGURA 7, HQ acima e filme abaixo).

Figura 7 - Caminhando em silêncio pela praia



Figura 7 - Caminhando em silêncio pela praia

Fonte: @Companhia das Letras e @Paramount

4.3. O crime

O mal-estar de Meursault vai se aguçando. Camus insere no texto discretas sugestões do delírio do protagonista, e toda a situação já parece se encaminhar para um desfecho sinistro:

Acompanhei-o até a casa da praia, e enquanto subia a escada de madeira fiquei no primeiro degrau, a cabeça latejando por causa do sol, desanimado diante do esforço que era preciso fazer para subir as escadas de madeira e voltar a enfrentar as mulheres. Mas o calor era tanto que me era igualmente penoso ficar assim imóvel, sob a chuva

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.21-50

Número Especial - IV Jota

www.revistas.usp.br/tradterm

ofuscante que caía do céu. Ficar aqui ou parte dava na mesma (CAMUS 2006: 52).

Sua aflição física e psicológica é tamanha que ele mal consegue subir a escada de madeira da casa de praia. Tampouco conseguia ficar imóvel, porque o que caía do céu sobre sua cabeça era uma “chuva ofuscante”. Essa chuva de luz vai ao encontro do que disse BARTHES (2001: 97) sobre o fogo solar funcionar, em *O Estrangeiro*, “com o rigor da Necessidade antiga”, insinuando aqui a dimensão mítica da narrativa:

Esse misto de sol e nada sustenta o livro a cada palavra: Meursault não está apenas às voltas com uma ideia do mundo, mas também com uma fatalidade — o sol — extensiva a toda a ordem ancestral de signos, pois o sol aqui é tudo: calor, sopor, festa, tristeza, poder, loucura, causa e iluminação (BARTHES 2001: 97).



Figura 8 - Delírios na escada

Fonte: @Companhia das Letras e @Paramount

Uma vez mais, Ferrandez e Visconti trabalham essa cena de modo semelhante. Nos dois casos, Meursault aparece com a camisa branca, desabotoada até o meio do peito, encharcada de suor (FIGURA 8, HQ acima e filme abaixo). O líquido pegajoso no corpo e no rosto de Mastroianni brilha, sua respiração é difícil, e da testa do Meursault da HQ escorrem gotas pesadas de

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.21-50

Número Especial - IV Jota

www.revistas.usp.br/tradterm

suor. Os dois se detêm ao primeiro degrau da escada, olham ao redor em aflição, abrem a boca como se buscassem fôlego. Ao seu redor, a areia da praia brilha de forma intensa e ofuscante, como aparece no trecho a seguir, da página 52:

Era o mesmo brilho vermelho. Na areia, o mar ofegava com toda a respiração rápida e sufocada de suas pequenas ondas. Eu caminhava lentamente para os rochedos e sentia a testa inchar sob o sol. Todo este calor me apertava, opondo-se a meus passos. E cada vez que sentia o seu grande sopro quente no meu rosto, trincava os dentes, fechava os punhos nos bolsos das calças, retesava-me todo para triunfar sobre o sol e essa embriaguez opaca que ele despejava sobre mim. A cada espada de luz que jorrava da areia, de uma concha esbranquiçada ou de um caco de vidro, meus maxilares se crispavam (CAMUS 2006: 52).

A “chuva ofuscante que caía do céu” encontra seu equivalente terreno nas “espadas de luz que jorravam da areia”. Meursault é bombardeado de sol e luz por todos os lados e ângulos. Nenhuma parte de seu corpo está a salvo. E é assim, em delírio, exaurido de forças, confuso, que ele caminha pela praia, agora sozinho, em direção ao encontro que mudará sua vida para sempre. A representação visual desse delírio ganha contornos quase oníricos nas obras de Ferrandez e Visconti: na HQ, enquanto Meursault cambaleia pela praia, raios em espiral saem de sua cabeça, indicando sua confusão mental, enquanto a areia banhada em luz, no fundo do cenário, se transforma em manchas irregulares de tinta amarela, como labaredas de fogo (FIGURA 9, HQ acima e filme abaixo).

Visconti também nos mostra um Meursault em marcha cambaleante, que se detém após alguns passos e apoia a cabeça nas mãos para recobrar forças e seguir em caminhada. Por alguns segundos, acompanhando o olhar do personagem, a câmera se volta para o sol, que recusa o foco da câmera e se transforma, de um círculo amarelado, em uma explosão de luz branca que ocupa toda a dimensão da tela. Enquanto caminha pela praia, em primeiro plano, chama atenção no fundo o brilho da areia, uma representação super estilizada do que Camus descreveu como “espadas de luz”. Elas estão lá, intensas, brilhando como diamantes enterrados na areia, emoldurando os passos errantes de Mastroianni. A sequência se encerra com o ator se

distanciando da câmera, que agora o filma por trás, colocando em destaque, uma vez mais, o suor que torna transparente o tecido que cobre suas costas.



Figura 9 - Meursault cambaleante

Fonte: @Companhia das Letras e @Paramount

Nos aproximamos do desfecho da primeira parte de *O Estrangeiro*. Meursault identifica a sombra de um rochedo e se aproxima dela, sabendo que há ali uma nascente fresca de água.

Via de longe a pequena massa sombria do rochedo envolto em uma auréola ofuscante pela luz e pela névoa do mar. Pensava na nascente fresca atrás do rochedo. Tinha vontade de reencontrar o murmúrio de sua água, vontade de fugir do sol, do esforço e do choro de mulher, enfim, vontade de reencontrar a sombra e seu repouso. Mas quando cheguei mais perto, vi que o árabe de Raymond tinha voltado. Estava só. Descansava de costas, as mãos debaixo da nuca, a cabeça nas sombras do rochedo, todo o corpo ao sol. Seu macacão azul fumegava de calor. Fiquei um pouco surpreso. Para mim, era um caso encerrado, e viera para cá sem pensar nisso (CAMUS 2006: 52).

A promessa de salvação de Meursault se desfaz quando ele reconhece a figura do árabe deitada à proteção do rochedo, obstáculo ao seu encontro com a nascente fresca. Meursault está duplamente surpreso: primeiro, por sua presença inesperada; depois, porque o homem, descansando as costas, as mãos debaixo da nuca, todo o corpo ao sol, o macacão fumegando de calor, parece

absolutamente confortável diante da experiência daquele clima abrasador. Visconti contrapõe a imagem do árabe em sereno descanso ao primeiro plano de um Mastroianni coberto de suor em sua trágica surpresa (FIGURA 10, imagens da esquerda).

Aqui, vale deter-se em uma análise mais cuidadosa da página inteira que ilustra esse encontro na HQ de Ferrandez. São oito quadrinhos dispostos em duas filas de orientação horizontal (FIGURA 10, imagens da direita). Primeiro, chama atenção a gradativa mudança na paleta de cores dos quadrinhos: o sombreamento de tons amarronzados que cobre o homem pouco a pouco vai se transformando em um amarelo vivo, vibrante, que cerca Meursault e como que o dissolve – os traços que marcam o contorno de sua cabeça terminam por se confundir com o amarelo da cena, como se o personagem evaporasse, e seu rosto parece se derreter em suor. Além disso, há uma interferência metalinguística na disposição dos quadros, com os dois últimos saindo da posição de simetria em relação aos outros, como se perdessem seus eixos e despencassem em direção à margem inferior da página.



Figura 10 - Meursault encontra o homem árabe

Fonte: @Companhia das Letras e @Paramount

Com o encontro inesperado, arma-se a arena para o conflito final. É essa a descrição de Camus para a cena:

Pensei que bastava dar meia-volta e tudo estaria acabado. Mas atrás de mim comprimia-se toda uma praia vibrante de sol. Dei alguns passos em direção à nascente. O árabe não se mexeu. Apesar disso, estava ainda bastante longe. Parecia sorrir, talvez por causa das sombras sobre o seu rosto. Esperei. O queimar do sol ganhava-me as faces e senti gotas de suor se acumularem nas minhas sobrelanceiras. Era o mesmo sol do dia em que enterraram mamãe e, como então, doía-me sobretudo a testa, e todas as suas veias batiam juntas debaixo da pele (CAMUS 2006: 53).

No delírio provocado por aquele mormaço, Meursault, em um momento de súbita iluminação, estabelece a ligação entre as duas tragédias – a que se anunciava e a já arrematada –, reconhecendo a onipresença do sol como motor simbólico de sua sorte. E continua:

Por causa deste queimar, que já não conseguia suportar, fiz um movimento para a frente. Sabia que era estupidez, que não me livraria do sol se desse um passo. Mas dei um passo, um só passo à frente. E desta vez, sem se levantar, o árabe tirou a faca, que ele me exibiu ao sol. A luz brilhou no aço e era como uma longa lâmina fulgurante que me atingisse na testa. No mesmo momento, o suor acumulado nas sobrelanceiras correu de repente pelas pálpebras, recobrando-as com um véu morno e espesso. Meus olhos ficaram cegos por trás desta cortina de lágrimas e de sal. Sentia apenas os címbalos do sol na testa e, de modo difuso, a lâmina brilhante da faca sempre diante de mim. Esta espada incandescente corroía as pestanas e penetrava meus olhos doloridos (CAMUS 2006: 53).

Estão aí todos os elementos dessa opressão solar. A “praia vibrante de sol” que se comprimia atrás de Meursault. O “queimar do sol” em sua face, suor e lágrimas acumulados sobre os olhos, que terminam por cegá-lo. A dor na testa, as veias pulsantes sob a pele. O sol transforma a faca do árabe em uma “espada incandescente”, reveste a arma do inimigo com o peso das guerras e mitos. É no reflexo da faca que se concentram todos esses elementos e signos. É essa arma fantástica, incandescente, que, sem ao menos tocá-lo, o atinge na testa e rasga seus olhos.

A faca que a vítima ostenta também é elemento de destaque nas duas adaptações consideradas. Em Visconti, o aço da arma brilha sob o sol e encandeia a visão de Meursault. Em Ferrandez, é desenhada em torno da faca uma explosão onomatopeica que ocupa dois quadros e que intensifica o sofrimento visual e a confusão mental do protagonista (FIGURA 11, HQ na imagem esquerda e filme na imagem direita).



Figura 11 - O reflexo da faca

Fonte: @Companhia das Letras e @Paramount

E assim chegamos ao momento derradeiro desta primeira parte:

Foi então que tudo vacilou. O mar trouxe um sopro espesso e ardente. Pareceu-me que o céu se abria em toda a sua extensão, deixando chover fogo. Todo o meu ser se retesou e crispei a mão sobre o revólver. O gatilho cedeu, toquei o ventre polido da coronha e foi aí, no barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecedor, que tudo começou. Sacudi o suor e o sol. Compreendi que destruíra o equilíbrio do dia, o silêncio excepcional de uma praia onde havia sido feliz. Então atirei quatro vezes ainda num corpo inerte em que as balas se enterravam sem que se desse por isso. E era como se desse quatro batidas secas na porta da desgraça (CAMUS 2006: 53).

Todo o céu se abre em uma chuva de fogo. Como uma imagem apocalíptica, embalado pelo sopro espesso e ardente do mar, Meursault dispara sua arma, consumando o crime que o condenará ao exílio. Chama atenção que Camus escreve, em seguida ao disparo, “e foi aí que tudo começou”. Um começo, e não um fim. Seguindo esse começo, Meursault sacode “o suor e o sol”, como se aquele único disparo conseguisse libertá-lo de toda a aflição e o mal-estar que o acompanhavam. Ele dispara outras quatro vezes contra o corpo já inerte.

Meursault, que até então havia sido desenhado por Camus com linhas que sugeriam uma posição de crônica indiferença frente às relações humanas, abandona a passividade reflexiva em que parecia absorto e assume, tragicamente, sua posição frente à “porta da desgraça”. Esse reconhecimento – uma nova configuração do sentir que é também um novo começo – lança a personagem em um instante de comoção que, uma vez mais, vale reforçar, aparece revestido pelo peso do mito – a chuva de fogo.

Ferrandez trabalha essa sequência em uma página inteira. Meursault, o rosto banhado, a camisa manchada de suor, saca sua arma e dispara cinco vezes. “Pam. Pam. Pam. Pam. Pam.” Não vemos o projétil em seu trajeto até o corpo do inimigo, apenas a sugestão de uma fagulha que escapa do cano da arma e o sangue escuro que começa a colorir a mão do árabe. É a página que encerra essa primeira parte, encerrando também o uso de cores vibrantes na HQ (FIGURA 12, esquerda). A partir da página seguinte, a quase totalidade da obra é desenhada com tons escuros e sombras profundas.

Em Visconti, a cena dos disparos é alternada com imagens do sol, para onde Mastroianni olha em aflição. O círculo solar, oscilante, ocupa a totalidade da tela. Quando voltamos a ver os dois homens, um deles já está estirado sobre a areia, parte de seu corpo caída sobre a água que flui da nascente. Meursault, de pé, ao lado, observa o corpo morto, os braços pendentes, a cabeça baixa. A câmera se afasta. Observamos a cena a partir de uma maior distância por alguns segundos (FIGURA 12, HQ na imagem esquerda e filme na imagem direita). Os dois homens banhados de sol. É o fim da primeira parte também na obra de Visconti.



Figura 12 - O assassinato

Fonte: @Companhia das Letras e @Paramount

Considerações finais

O sol e seus signos indiciais são elementos centrais no desenvolvimento da narrativa de *O Estrangeiro*, assim como para a construção do estado da alma e dos espaços da mente do protagonista do romance, Meursault. O personagem aparenta estranha indiferença em relação às regras de convivência social e às pessoas que o cercam, como se fosse incapaz de reagir a esses estímulos. Por outro lado, é profundamente afetado pelo sol e pelo calor, conduta que sinaliza as bases do pensamento de Camus sobre o absurdo e a falta de sentido da vida.

Em dissertação sobre o romance, na qual se propõe a analisar as relações entre o signo solar e a miséria da personagem, Michelle Araújo (2017) escreve:

O sol tem um poder sobre as ações de Meursault. [...] Ao mesmo tempo o sol lhe abre as portas do absurdo e da desgraça. [...] O sol marca o ritmo da obra. A lucidez do sol o acompanha durante todo o percurso da obra, o sol entediante da ida até o asilo ao sol da sua

condenação. O sol escaldante e triste durante o sepultamento de sua mãe, o sol dos domingos na varanda, o sol que o faz amar e matar (ARAÚJO 2007: 71).

A importância do signo solar é patente em *O Estrangeiro*. As duas adaptações analisadas, a HQ e o filme, esforçam-se para traduzir essa dimensão e são bem-sucedidas nesse processo. Ambas fazem uso de recursos particulares às suas mídias para representar a intensidade abrasadora do sol e sua influência na dimensão psíquica do personagem. Na obra de Visconti, por exemplo, técnicas de edição e sobreposição mesclam o rosto suado e a expressão angustiada de Mastroianni com imagens do sol que ocupam toda a dimensão da tela e a preenchem de um branco ofuscante.

Ferrandez, em sua HQ, utiliza elementos gráficos e onomatopéicos para reforçar essa aflição existencial intensificada pelo sol, lançando mão inclusive de recursos de matiz fantástica, como a sombra repentina que se projeta sobre a face de Meursault no momento em que ele e Marie cruzam o umbral da porta para a rua ou o trecho em que o rosto do protagonista se desfaz em chamas. O artista também explora algumas possibilidades de intervenção metalinguística, a exemplo da página em que altera a disposição simétrica dos quadinhos para indicar a confusão mental de Meursault.

Por fim, vale destacar o impressionante grau semelhança – uma afinidade que, mais que temática, é estética – que as duas obras adaptadas mantêm em relação ao texto de Camus, indo ao encontro do que escreveu STAM (2006: 50) sobre a forma como a adaptação decide significar as pistas verbais do texto-fonte – amplificando-as, ignorando-as, subvertendo-as ou transformando-as. Tanto o filme quanto a HQ demonstram extremo rigor adaptativo em relação ao texto literário, e parece ter sido decisão dos artistas, Ferrandez e Visconti, desenvolver suas adaptações observando as características de estética e ritmo de *O Estrangeiro*. Mais que isso, percebe-se, na HQ, diversas situações que indicam que o principal referencial imagético de Ferrandez foi o filme de Visconti, como, por exemplo, a repetição exata dos trajés das personagens em alguns trechos e a emulação, no desenho, de alguns ângulos de câmera da película.

Evidenciam-se, assim, detalhes do processo de adaptação para duas outras mídias, assim como o resultado da tradução intersemiótica dos signos

que fazem referência ao astro solar, elemento central na evolução narrativa e dos personagens em *O Estrangeiro*.

Referências

- ARAÚJO, M. F. *Entre a miséria e o sol: Absurdo e criação em Albert*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2017.
- BARTHES, R. *Inéditos*. Vol. 2. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. 1ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- BECKER, U. *Dicionário de símbolos*. Trad. Edwino Royer. 1ª ed. São Paulo: Paulus, 1999.
- CAMUS, A. *Diário de viagem*. Trad. Valerie Rumjanek. 7ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- _____. *O Estrangeiro*. Tradução de Valerie Rumjanek. 27ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- CIRLOT, J. E. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. 4ª ed. São Paulo: Centauro, 2007.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- FERRANDEZ, J. *O Estrangeiro*. Trad. Carol Bensimon. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- GOODRICK-CLARKE, N. *Black sun: Aryan cults, esoteric Nazism and the politics of identity*. 1ª ed. Nova Iorque: New York University Press, 2002.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.
- O Estrangeiro*. Direção: Luchino Visconti. Itália: Dino de Laurentiis Cinematografica, 1967. Canal Antiqua Grey. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m9d86TVDsqq>. Acesso em 29 abr. 2023.
- PINTO, Manuel C. *O Estrangeiro*, tragédia solar. In: CAMUS, A. *O Estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. 45ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SAITO, C. L. N. “O gênero textual: Adaptação oficial de filme em quadrinhos”. *Revista Signos*, Lajeado, v. 43, p. 161-182, 2010.
- SOLOMON, A. *O demônio do meio-dia: Uma anatomia da depressão*. Trad. Myrian Campello. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- STAM, R. Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, nº. 51, Florianópolis, jul/dez 2006, pp. 19-53.
- XAVIER, I. Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, T. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003: 61-89.