



**JULIANA
DOS SANTOS
GARBAYO**

**A (DES)CONSTRUÇÃO DO *SERIAL KILLER* EM *MEU
AMIGO DAHMER*, NA DARKSIDE**



**JULIANA
DOS SANTOS
GARBAYO**

A (DES)CONSTRUÇÃO DO *SERIAL KILLER* EM *MEU AMIGO DAHMER*, NA DARKSIDE

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Editoriais, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Cristina Matos Carrington da Costa, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

o júri

presidente

Prof. Doutora Ana Margarida Corujo Ferreira Lima Ramos
Professora Auxiliar com Agregação da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (arguente)

Prof. Doutora Maria Cristina Matos Carrington da Costa
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora).

agradecimentos

À Professora Doutora Maria Cristina Matos Carrington da Costa, que não apenas acolheu minha ideia inicial para essa dissertação, mas me ajudou a enxergá-la sob novos prismas, ampliando minha leitura. Sua orientação foi inestimável.

Aos demais professores do mestrado em Estudos Editoriais da Universidade de Aveiro, que, partilhando tão generosamente seus conhecimentos, contribuíram para tornar possível a execução desse projeto.

À minha mãe, à minha filha e ao meu marido, pela paciência e apoio de sempre.

Ao meu pai, que, apesar de não estar mais nesse plano, continua me inspirando e se fazendo presente em todos os meus projetos.

palavras-chave

Meu amigo Dahmer, editora DarkSide; edição; novela gráfica.

resumo

O presente estudo pretende analisar a novela gráfica *Meu amigo Dahmer*, publicada pela editora brasileira DarkSide. Propomos discutir as diferentes maneiras pelas quais o autor da obra utiliza os recursos linguísticos da banda desenhada para desconstruir a imagem do protagonista — o famoso *serial killer* norte-americano Jeffrey Dahmer. Analisamos, depois, o livro-objeto produzido pela DarkSide, considerando as opções editoriais que transformaram essa versão brasileira de *My friend Dahmer* em uma obra original com a assinatura da editora.

keywords

Meu amigo Dahmer, DarkSide publishing house; publishing; graphic novel.

abstract

This study aims to analyze the graphic novel *Meu amigo Dahmer*, released by the Brazilian publishing house DarkSide. We propose a discussion of the different ways by which the author uses the linguistic resources of comics to deconstruct the protagonist's image — the well-known American serial killer Jeffrey Dahmer. We analyze the physical book produced by DarkSide as well, considering the editorial choices that have transformed the Brazilian edition of *My friend Dahmer* into an original artwork with its own personal touch.

Índice

Introdução	p.17
1 Banda Desenhada e <i>Graphic Novel</i> : Definições e Evolução Histórica	p.21
1.1 Banda desenhada	p.21
1.1.1 Algumas considerações sobre as definições e terminologias	p.21
1.1.2 Algumas considerações sobre a evolução histórica	p.24
1.2 Novela gráfica	p.29
1.2.1 Breves considerações sobre o percurso histórico	p.31
2 Derf Backderf e a Gênese de <i>My friend Dahmer</i>	p.33
3 A Tradução para o Português do Brasil	p.37
3.1 O desafio de traduzir banda desenhada	p.37
4 <i>Meu amigo Dahmer</i> e a (Des)construção do “Canibal de Milwaukee”	p.45
4.1 O caso de Jeffrey Dahmer	p.45
4.2 (Des)construindo o “canibal de Milwaukee”	p.46
4.3 <i>Meu amigo Dahmer</i> como <i>Bildungsroman</i>	p.48
4.4 <i>Meu amigo Dahmer</i> com fins didáticos	p.54
4.5 A identificação do leitor com o personagem	p.57
4.6 Desconstruindo o título	p.60
4.7 Por que a linguagem de BD para contar a história	p.64
4.7.1 A arte monocromática	p.67
4.7.2 Luz e sombra	p.68
4.7.3 Primeira cena	p.69
4.7.4 Outros recursos gráficos	p.70
4.7.5 Elipses	p.73

5 A DarkSide e as Opções Editoriais em <i>Meu amigo Dahmer</i>	p.77
5.1 A DarkSide	p.77
5.1.1 Familiaridade com o setor	p.78
5.1.2 Diferenciação pela qualidade do produto	p.78
5.1.3 O marketing digital	p.83
5.1.4 Fidelização do consumidor	p.84
5.1.5 Sucesso traduzido em números	p.87
5.1.6 Marcas	p.88
5.2 <i>Meu amigo Dahmer</i> : a versão da DarkSide	p.89
5.2.1 Elementos paratextuais	p.89
5.2.1.1 Primeira capa	p.90
5.2.1.2 Outros paratextos	p.92
5.2.1.3 O material extra	p.95
5.2.2 O momento do lançamento	p.97
5.2.3 A recepção pelo público e pela crítica	p.99
Considerações finais	p.101
Referências bibliográficas	p.105
Anexos	p.113

Índice de Figuras

Figura 1: Onomatopeias na versão original	p.41
Figura 2: Onomatopeias parcialmente modificadas na tradução	p.42
Figura 3: Jeffrey Dahmer logo após sua prisão, em 1991	p.66
Figura 4: Jeffrey Dahmer no tribunal, durante o julgamento em 1992	p.66
Figura 5: Exemplos do rosto de Dahmer em momentos "sombrios"	p.68
Figura 6: Dahmer em uma bifurcação, projetando uma enorme sombra	p.71
Figura 7: Corredor com olhos "escondidos" pelos óculos	p.72
Figura 8: Hicks com os olhos "escondidos" pelos óculos	p.73
Figura 9: Capas de <i>BTK Profile: A máscara da maldade</i> e <i>Menina má</i>	p.79
Figura 10: Capas do livro <i>A criatura</i> e do <i>Box Trindade</i>	p.80
Figura 11: Capas de <i>Zé do Caixão: A biografia</i> e <i>O colecionador</i>	p.80
Figura 12: Capas, guardas e página interna de <i>Diário de uma escrava</i>	p.81
Figura 13: Página dupla interior de <i>O que terá acontecido a Baby Jane?</i>	p.82
Figura 14: Mãos estilizadas seguram livros no <i>website</i> da editora	p.82
Figura 15: Brindes: estaca de madeira e fita adesiva	p.84
Figura 16: Brindes: marcador de livros estilizado e bloco de notas.....	p.85
Figura 17: Capas de <i>My friend Dahmee Meu amigo Dahmer</i>	p.89
Figura 18: Primeira capa de <i>Meu amigo Dahmer</i>	p.91
Figura 19: Segunda capa e frente da folha de guarda.....	p.93
Figura 20: Ficha catalográfica e folha de rosto	p.93
Figura 21: Imagens e <i>lettering</i> de alguns paratextos	p.94
Figura 22: <i>Lettering</i> do sumário "dialogando" com ilustração de cena do livro	p.95

Introdução

Reality has always had too many heads.
(Bob Dylan)

Como psiquiatra, Jeffrey Dahmer é há tempos uma figura familiar para mim. Eu conhecia bem sua história pessoal e criminal, assim como os pareceres diagnósticos elaborados após sua prisão. Quando, por puro acaso, me deparei (na internet) com uma *graphic novel* intitulada *Meu amigo Dahmer*, minha primeira reação foi uma surpresa desagradável (acompanhada por um pensamento do gênero: “não acredito que fizeram um quadrinho¹ sobre o Dahmer”). Ler a sinopse e descobrir que o autor estudara com Dahmer na escola secundária não melhorou muito essa impressão (me pareceu oportunismo), mas a promessa de observá-lo a partir de uma perspectiva até então desconhecida para mim (o ponto de vista de um colega de escola) despertou minha curiosidade.

Depois de finalmente ler a obra, fiquei feliz em ter ultrapassado o descrédito inicial e me ter aberto para a possibilidade da leitura. Bastou uma breve pesquisa para descobrir o quanto minha primeira impressão refletia, em parte, um desconhecimento sobre o formato *graphic novel*. Dissecando meu primeiro pensamento sobre o livro (“fizeram um quadrinho sobre o Dahmer!”), descobri que (1) era escusada a surpresa, pois existem diversas novelas gráficas (e bandas desenhadas) sobre assassinos em série reais² e a maioria parece de boa qualidade; (2) aquilo não era exatamente um “quadrinho”, mas uma *graphic novel* e (3) não era sobre o Dahmer — pelo menos não sobre o Dahmer que eu conhecia e no qual me acostumara a pensar (embora essa descoberta eu só tenha feito bem mais tarde, ao refletir sobre a leitura). Para além de tudo isso, percebi que meu preconceito inicial refletia uma (real) tendência histórica a comparar a banda desenhada (BD) a publicações pouco sérias — infantis até. Mais ainda, descobri que esse pressuposto discriminatório de que a BD deve se dedicar a temas leves não apenas estava enraizado em mim, mas não parece ser incomum na

¹ No Brasil, chamamos banda desenhada de história em quadrinhos ou, simplesmente, “quadrinho”.

² Alguns exemplos: *Green River killer: A true detective story* (de Jeff Jensen e Jonathan Case, 2011); *From hell* (de Alan Moore e Eddie Campbell, 1999); *Torso* (de Brian Michael Bendis e Marc Andreyko, 2000) e *Vil: A tragédia de Diogo Alves* (este sobre um *serial killer* português, de André Oliveira e Xico Santos, 2015).

população geral (ou, pelo menos, naquela que não estuda literatura). A reação de um grupo de alunos de uma escola secundária à proposta de ler *Maus*³, uma novela gráfica que aborda as memórias de um sobrevivente do nazismo, foi semelhante àquela que eu tive: como relata Hornbogen (2013, p.8) em sua tese de mestrado, os alunos se mostraram resistentes e confusos, alegando que o Holocausto era sério demais para ser retratado em formato de *cartoon*.

Percebi que *Meu amigo Dahmer* poderia ser um objeto de estudo interessante numa dissertação, pois a sua leitura não apenas desconstruía as minhas expectativas iniciais, como desconstrói a imagem que um leitor tem de Jeffrey Dahmer. Sim, a história é sobre a formação de um *serial killer*, mas, simultaneamente, o desconstrói, como discutiremos ao longo deste trabalho. Sua versão em português, *Meu amigo Dahmer* (2017), é de uma editora brasileira recente (existe desde 2012), que foi criada com um pequeno investimento inicial e, apesar disso, vem conquistando espaço na contramão de um mercado marcado pela crise e pelo surgimento de grandes grupos editoriais.

A singularidade dessa obra oferece, portanto, uma oportunidade para reflexão sobre importantes questões no âmbito dos estudos editoriais, muitas das quais foram abordadas ao longo do mestrado: resistência às indústrias culturais, estratégias de gestão editorial voltadas para criação de vantagens competitivas relevantes, tendências de marketing em um mundo cada vez mais digital, entre outras.

O primeiro passo na produção desse trabalho foi entender por que *Meu amigo Dahmer* é chamado de *graphic novel*. O que isso significa exatamente? O que diferencia a *graphic novel* da banda desenhada? Quais os percursos históricos dessas formas literárias? Iniciamos, no primeiro capítulo, a abordagem dessas questões, partindo da consulta de bibliografia pertinente.

O capítulo 2 se debruça sobre a origem da obra *My friend Dahmer*, investigando como Derf Backderf teve a ideia para o livro e como a desenvolveu. Desde que o autor escreveu a primeira versão da história (em 1994) até a publicação do livro em 2012 pela

3 Novela gráfica escrita por Art Spiegelman (1948–), sobre as memórias de seu pai como sobrevivente dos campos de concentração nazistas. Entre 1980 e 1991, Spiegelman publicou capítulos da história, de forma seriada, na revista de BD alternativa *Raw* (1980–1991). Em 1986, ele compilou os seis primeiros capítulos e publicou-os em formato de livro com o título *Maus: A Survivor's tale: My father bleeds history*. Em 1991, foi editado o segundo volume, *Maus II: And here my troubles began*.

Abrams ComicArts, se passaram quase duas décadas, um longo percurso que incluiu uma publicação independente financiada por meios próprios após sucessivas editoras rejeitarem o material.

No capítulo 3, discutimos brevemente as peculiaridades envolvidas na tradução de obras baseadas na linguagem gráfica da banda desenhada, baseando-nos particularmente nas reflexões de Érico Assis, que traduziu o livro escolhido como objeto de estudo nessa dissertação.

No capítulo 4, analisamos de que formas *Meu amigo Dahmer* desconstrói a imagem de Jeffrey Dahmer e por que a linguagem de banda desenhada é particularmente útil para este fim.

Por fim, no capítulo 5, depois de abordar brevemente como a editora DarkSide se tem posicionado no mercado, procuramos assinalar as opções e estratégias editoriais envolvidas na publicação e no marketing da obra *Meu amigo Dahmer*. Ainda nesse capítulo, procuramos identificar e discutir as semelhanças e diferenças físicas que caracterizam as edições norte-americana e brasileira, analisando o livro em pauta enquanto objeto, com ênfase nos elementos distintivos da marca DarkSide.

1 Banda Desenhada e *Graphic Novel*: Definições e Evolução Histórica

Meu amigo Dahmer (Dorf Backderf, 2017) é vendida e publicitada como uma *graphic novel*. A fim de esclarecer o que define uma novela gráfica⁴ e o que a diferencia da banda desenhada, faremos a seguir uma breve caracterização destes dois tipos de texto.

1.1 Banda desenhada

1.1.1 Algumas considerações sobre as definições e terminologias

Todos temos uma ideia quando pensamos em banda desenhada (BD), e ela provavelmente envolve a imagem de uma página dividida em quadrinhos contendo personagens que falam através de balões. No entanto, a definição de BD está longe de ser simples, e as terminologias usadas são controversas e largamente debatidas (Chute, 2008, p.452).

Em 1837, Rodolphe Töpffer (1799 – 1844), criador da primeira banda desenhada de que se tem notícia, descreveu seu trabalho pioneiro da seguinte forma:

(...) compõe-se de uma série de desenhos (...). Cada um desses desenhos é acompanhado por uma ou duas linhas de texto. Os desenhos, sem esse texto, teriam apenas um significado obscuro; o texto, sem os desenhos, nada significaria. O conjunto constitui, no entanto, uma espécie de romance, um livro que, falando diretamente aos olhos, se exprime pela representação e não pela descrição (Töpffer como citado em Blanchard, 1974, p.84, tradução minha).

A explicação, que remonta ao século XIX, permanece bastante atual: Scott McCloud (1960 –), mais de 150 anos depois, afirmou que na banda desenhada imagens e palavras se unem, em geral de forma interdependente, “para transmitir uma ideia que nenhuma das duas poderia exprimir sozinha” (McCloud, 1995, p.155).

⁴ Embora não haja um consenso sobre a adequação de traduzir *graphic novel* para novela gráfica ou romance gráfico, nessa dissertação optaremos por usar o termo novela gráfica, uma vez que foi o termo escolhido por Érico Assis, que, além de diversos trabalhos publicados na área, é o tradutor da obra *My friend Dahmer* (2012) para o português.

É interessante notar que embora os elementos centrais da BD — design, desenho, caricatura e escrita — tenham, separadamente, recebido atenção acadêmica, sua combinação, tão única, mereceu pouca consideração no currículo dos estudos literários ou artísticos (Beaty, 1998, p.1; Eisner, 2000, p.5; McCloud, 1995, p.6; Sá, 1995, p.218). Embora esse quadro venha sendo revertido — e para tal contribuem inúmeros fatores, como os prêmios literários conquistados por novelas gráficas⁵ e a proliferação de festivais de arte inspirados no Festival de Angoulême⁶ — a lentidão do progresso fica evidente quando se compara a quantidade de trabalhos acadêmicos sobre BD e novelas gráficas com aqueles produzidos sobre outras formas artísticas que também emergiram no século XIX, como a fotografia ou o cinema (Freedman, 2011, p.29).

Desta forma, os principais teóricos, porta-vozes, advogados e críticos do tema têm sido os próprios artistas — como Will Eisner (1917–2005), Scott McCloud e Art Spiegelman (1948–), cujos trabalhos são a espinha dorsal em torno da qual se estrutura a crítica contemporânea sobre BD — e os espaços de discussão mais expressivos têm sido fóruns não-acadêmicos com participação ativa de fãs (Freedman, 2011, p.29). Scott McCloud foi um dos que se dedicaram intensamente à busca por uma definição precisa desta arte. Como ressalta Beaty (2012), “desde a publicação de *Understanding comics* em 1993 [livro de McCloud], a definição de banda desenhada se tornou uma questão cada vez mais premente na área dos estudos acadêmicos sobre o tema” (p.36, tradução minha).

Eisner, em seu livro *Comics & sequential art* — publicado pela primeira vez em 1985 — chamou a BD de “arte sequencial” (como citado em McCloud, 1995, p.5) e a descreveu como um meio de expressão criativa, uma forma artística e literária que combina imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia (Eisner, 2000, p.5).

McCloud, em *Understanding comics* — originalmente publicado em 1993 — refinou o termo “arte sequencial” de Eisner para chegar à seguinte definição: “imagens pictóricas, e outras, justapostas em sequência deliberada, destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (McCloud, 1995, p.9). Sua definição, mais

⁵ Freedman (2011, p.28) faz referência, particularmente, a prêmios conquistados pelas novelas gráficas *Maus* (Art Spiegelman, 1986 e 1991); *Jimmy Corrigan, the smartest kid in the world* (Chris Ware, 2000) e *Fun home: A family tragicomic* (Alison Bechdel, 2006).

⁶ Maior festival de banda desenhada da Europa, é realizado anualmente desde 1974 em Angoulême, na França.

detalhista, partiu de uma minuciosa discriminação dos componentes da arte sequencial: os desenhos (que ele chama imagens pictóricas); os textos e onomatopeias (as “outras” imagens); e a forma não arbitrária com que são arranjados na página (justapostos em sequência deliberada) para criar uma história que pode ter objetivo de instruir ou entreter.

Apesar das definições de McCloud e de Eisner serem aceitas e utilizadas entre os que estudam BD, não estão isentas de críticas — parte dos comentadores as acusa de sugerirem a preponderância do elemento visual sobre o textual, ou vice-versa. Para Beaty (2012, p.34), muitas definições que parecem privilegiar a mescla entre texto e imagem sugerem, na verdade, a prevalência da qualidade literária (textual) sobre a visual. Enquanto a definição de McCloud admite que a BD pode, eventualmente, prescindir de palavras — posição também defendida por Groensteen (2007), que enfatiza a primazia da imagem sobre o texto na BD — outros têm opinião contrária. Para Harvey (2001),“(…) a característica essencial da banda desenhada — aquilo que a distingue de outros tipos de narrativas pictóricas — é a incorporação do conteúdo verbal” (p.76, tradução minha).

Outra questão alvo de debates e controvérsias é a que diz respeito às nomenclaturas. Em virtude de a BD ter sido recorrentemente negligenciada pela comunidade acadêmica e pela crítica literária — até pelas ciências documentais, o que leva à inexistência de padronização na sua catalogação (Barreto, 2004, p.1) — não existe um aparato crítico estabelecido neste campo e, portanto, não há consenso quanto à terminologia. A multiplicidade de termos usados — novela gráfica, narrativa gráfica, *cartoon* em formato longo, romance ilustrado, arte/ficção sequencial, banda desenhada — ilustra esta lacuna.

Um bom exemplo é o termo *comics*. Se nem banda desenhada nem história em quadrinhos traduzem fielmente a ideia desta linguagem híbrida de palavras e imagens, o termo em inglês, *comics*, é ainda menos preciso, dado que surgiu como abreviação para *comic strips* — um tipo específico de tiras de caráter cômico publicadas nos jornais — mas que passou a abranger qualquer *cartoon*, cômico ou “sério”, impresso em jornais, revistas e livros, ou seja, um termo genérico para qualquer mídia baseada na combinação sequencial de texto e imagem. Quando alguns teóricos começaram a defender o termo *cartoon* como o mais apropriado, *comics* já tinha se popularizado como expressão de uso corrente (Freedman, 2011, p.29). *Cartoon*, no entanto, tampouco consegue unanimidade: diferentes teóricos sustentam que “cartunista” — termo comumente usado para designar o artista de BD

— é inadequado exatamente porque remete a *cartoon*, imagem única ocupando uma vinheta individualizada, com peso narrativo diferente da BD e historicamente voltada a criar sátiras destinadas à reprodução massiva (Barreto, 2004, p.1; Chute, 2008, p.454). Para Chute (2008, p.454), inclusive, identificar os artistas que criam BD como cartunistas é um dos fatores que dificultam o reconhecimento da BD como “arte verdadeira”.

Por fim, podemos concluir o mesmo que McCloud (1995): “a tentativa de **definir** os quadrinhos é um **processo contínuo** que não terminará logo. Uma outra geração, sem dúvida, vai **rejeitar** o que esta decidiu aceitar e tentará **reinventar os quadrinhos**. E é assim que deve ser” (p.23, grifos do autor⁷).

1.1.2 Algumas considerações sobre a evolução histórica

Em relação à sua evolução histórica, podemos afirmar que a BD está ligada a uma longa tradição de narrativas híbridas verbais e visuais (Freedman, 2011, p.33), ao ponto de alguns remontarem suas raízes às pinturas rupestres (Eisner, 2002) e manuscritos pré-colombianos (McCloud, 1995, p.15). Entretanto, há um certo consenso em considerar o suíço Rodolphe Töpffer como o “pai da banda desenhada” (Blanchard, 1974, p.82; Chute, 2008, p.455; McCloud, 1995, p.17; Renard, 1981, p.29; Ware, 2008). Em 1827, ele escreveu e desenhou a primeira BD da história, *Les amours de monsieur Vieux-Bois* — que só veio a ser publicada dez anos mais tarde, em 1837 (Renard, 1981, p.29; Ware, 2008). A obra de Töpffer foi largamente “pirateada”, com traduções não autorizadas publicadas na Grã Bretanha em 1841 e nos Estados Unidos em 1842, e inspirou outras importantes obras (como o livro ilustrado *Max und Moritz*, do alemão Wilhelm Busch, em 1865, e *The Katzenjammer kids*, do norte-americano Rudolph Dirk, em 1897) (Freedman, 2011, p.34).

A partir daí, histórias de BD publicadas como tiras nos jornais ganharam grande popularidade, incluindo, na Europa, as do personagem Ally Sloper na Inglaterra (1867–1916) e *La famille Fenouillard* (1889) — primeira BD com sequência na França (Renard, 1981, p.7) — e, nos Estados Unidos, *Little bears and tigers* (primeira BD norte-americana,

⁷ Os artistas de banda desenhada recorrem frequentemente ao negrito. Segundo Eisner (2000, pp.124–125), o recurso serve para imprimir sonoridade aos textos e “controlar” o ouvido do leitor, aumentando a probabilidade de que os diálogos sejam lidos da forma como o autor planejou. Além disso, uma vez que o leitor tem a tendência de “escanear” a dupla página com os olhos cada vez que vira a folha, colocar palavras em negrito “telegrafa” a mensagem: ainda que só leia essas palavras, o leitor já capta a ideia central do diálogo (Eisner, 2000, p.159). Por essas razões, sempre que transcrevermos trechos de bandas desenhadas nessa dissertação, os eventuais negritos existentes serão mantidos como o autor os escreveu.

em 1892) (Renard, 1981, p.41), *The yellow kid* (em 1895, com a primeira aparição dos balões de fala) (Yamada, 2015, p.168) e *Krazy kat* (1913) (Freedman, 2011, p.34-35). Todas estas produções ajudaram a fundar as bases da peculiar linguagem simbólica da BD, que seria elaborada e expandida nos anos seguintes (Freedman, 2011, p.34-35).

É importante ressaltar que as BDs se multiplicaram a partir de 1889, mas na Europa e na América desenvolveram estilos bastante distintos (Renard, 1981, p.32). Uma vez que esta dissertação trata de uma novela gráfica produzida na América — tanto sua versão original, *My Friend Dahmer*, publicada em 2012 nos Estados Unidos, como a versão brasileira *Meu amigo Dahmer*, de 2017 — abordaremos, a partir deste ponto, os caminhos que a banda desenhada tomou no continente americano.

Uma diferença primordial é que, na América, a BD rapidamente se transformou em produto da cultura de massas: permaneceu fortemente ligada aos jornais de maciça circulação, foi marcada por um enorme volume de obras produzidas em uma grande variedade de gêneros e era lida por pessoas de todas as faixas etárias.

Renard (1981) acredita que a BD traz “as melhores formulações possíveis, na linguagem simbólica do imaginário, dos problemas de uma sociedade” (p.191) e que, assim, esta forma de arte desempenha uma função catártica, “compensando” as crises enfrentadas pelo povo. Desta forma, ele associa o surgimento dos super-heróis às tensões provocadas pela Segunda Guerra Mundial. De fato, o ano de 1938 viu surgir, com a primeira aparição do *Superman*, o nascimento de um novo gênero: a BD de super-heróis. De acordo com este autor (Renard, 1981, p.195), *Superman* e *Batman* nasceram enquanto as tensões internacionais se agravavam progressivamente (em 1938 e 1939, respectivamente) e, com o deflagrar da guerra, surgiram super-heróis com um peso patriótico ainda maior, personificadores da nação americana, como *Captain America*, *Super-American* e *The American Avengers*.

Embora menosprezado (em especial pela comunidade acadêmica), o gênero BD de super-heróis ganhou enorme popularidade e influenciou o desenvolvimento de outras categorias de BD contemporânea — mesmo quando esta influência se deu pelo contraste e oposição (Freedman, 2011, p.36). Para Freedman (2011, p.39), apesar de as BD’s *underground* e a de super-heróis serem frequentemente vistas como opostas — artistas como Art Spiegelman e Robert Crumb (1943-) explicitamente rejeitam a estética, a narrativa, os

valores e o processo criativo implícitos na BD de super-heróis — é inegável que este gênero não só trouxe contribuições em termos de inovação, sofisticação estética e criação de narrativas multidimensionais, como ainda ajudou a estabelecer um mercado leitor adulto.

Após a vitória dos Aliados (1945 – 1947), os super-heróis foram gradualmente perdendo espaço no universo da BD para uma crescente corrente dos *crime comics*, surgida a partir de 1942 (Renard, 1981, p.91). Entre 1942 e 1950, abundaram revistas trazendo a palavra crime em “letras enormes” no título (Renard, 1981, p.92) e a partir de 1950, através de um exagero das características dos *crime comics*, surgiram os *horror comics*⁸. Para Renard (1981, p.195), a vaga de BD`s voltadas para o crime e o terror pode ser entendida sob a mesma ótica catártica que popularizou os super-heróis, mas, agora, a compensação opera de forma “homeopática”, pelo princípio de “tratar a doença com a própria doença”, exorcizando os horrores da guerra. Proliferaram ainda, na década de 50, outros gêneros, como os quadri-nhos de ficção científica, romance e sátira.

A vaga de *horror comics*, no entanto, provocou uma forte rejeição por parte de críticos como Gershon Legman (1917 – 1999) ou do psiquiatra Fredric Wertham (1895 – 1981). Cativadas pelas histórias de super-heróis, as crianças haviam se tornado público habitual das revistas de BD. Quando as histórias de super-heróis começaram a ser substituídas pelas de crime e horror, as crianças e adolescentes continuaram comprando-as, sem qualquer supervisão parental (Nyberg, 1998, p.17): embora os livros normalmente só estivessem disponíveis por intermédio dos adultos (fossem esses pais, professores ou bibliotecários), o acesso às revistas, baratas e vendidas em diversos locais, era livre (Brumbaugh, 1939, p.226; Nyberg, 1998, p.19; Tilley, 2012, p.387). Desde o fim da década de 1940, o psiquiatra Fredric Wertham alertava pais e outros setores da sociedade para o que julgava uma influência nociva da BD sobre o comportamento infantojuvenil (Beaty, 2012, p.26; Renard, 1981, p.94; Wertham, 1948, pp.6–7; Wertham, 1954, p.75). Suas ideias inspiraram a criação de um subcomitê de delinquência juvenil no senado americano em 1953 (Nyberg, 1998), e, no ano seguinte, seu livro *The seduction of the innocent* conquistou grande aceitação e popularidade (Tilley, 2012, pp.383–384). Embora a BD fosse vista como sublitteratura, as preocupações até este momento limitavam-se aos seus possíveis malefícios para a formação cultural dos

leitores. Os estudos de Wertham, no entanto, estimularam uma crescente preocupação da sociedade com um possível aumento do comportamento delinquente entre os jovens consumidores deste tipo de textos (Nyberg, 1998, p.18), culminando em um crescente clamor popular contrário à BD.

Procurando evitar uma intervenção governamental e, ao mesmo tempo, combater a imagem pública negativa que o setor vinha ganhando, a *Association of Comics Magazine Publishers* (ACMP) decidiu criar um código para regular o conteúdo dos *comics* (Beaty, 1998, p.1; Nyberg, 1998, p.35; Tilley, 2012, p.385). Este código autorregulatório, criado em 1954, ficou conhecido como *Comics Code Authority* (CCA) e não apenas proibia todo conteúdo passível de ser considerado “perversão sexual” ou “sexo ilícito”, como vetava histórias sobre “vampiros, lobisomens e zumbis” e estabelecia que, em qualquer circunstância, o bem devia vencer o mal (Freedman, 2011, p.36). Um grupo de revisores independentes, sem vínculo com nenhuma editora, foi contratado pela ACMP para ler as histórias antes da publicação e autorizar ou não a colocação do “selo de aprovação” na capa (Nyberg, 1998, p.35).

Embora parte das editoras tenha abraçado as recomendações do código como uma solução imediata para a publicidade negativa (Nyberg, 2009, p.58), foram os retalhistas e as distribuidoras, mais do que os editores, os responsáveis pelo seu cumprimento. Na época em que o código foi instituído, as revistas de BD eram distribuídas e vendidas junto com todas as outras em pontos comerciais generalistas (isto é, não havia lojas especializadas em BD). Estes retalhistas, vulneráveis às pressões econômicas e às ameaças de boicote, passaram a só comercializar bandas desenhadas que ostentassem o selo de aprovação do CCA na capa (Nyberg, 1999, p.46). As distribuidoras, por sua vez, também só aceitavam distribuir BDs aprovadas pelo CCA, funcionando como verdadeiros braços regulatórios da ACMP.

Se a exigência de cumprimento do código⁹ imposta pelas distribuidoras levou algumas editoras à falência (Freedman, 2011, p.38; Nyberg, 2011), também inspirou outras a

⁸ Algumas *horror comics*, como *Tales from the crypt* (1950–1955) e *Weird science fantasy* (1954–1955) — ambas da Entertaining Comics — inauguraram novas formas de narração da BD, com narradores que não apenas teciam comentários sobre as histórias como fitavam e se dirigiam diretamente ao leitor, quebrando a “quarta parede” (Muanis, 2017, p.37).

⁹ O CCA sofreu diversas revisões ao longo das décadas seguintes, até desaparecer em 2011, quando as duas últimas editoras que continuavam exibindo o selo nas suas capas (DC e Archie) abandonaram-no (Nyberg, 2011). Embora a criação do código tenha reforçado a visão da BD como um assunto juvenil (Nyberg, 2011), Beaty (2012, pp. 22 e 26) defende que os críticos da BD estavam menos preocupados em proteger as crianças do que em condenar a cultura de massa como imatura e perigosa. Para este pesquisador (Beaty, 2012, pp.22–23), acreditava-se que a influência nociva da BD sobre as crianças era

buscarem métodos alternativos de publicação (por exemplo, através de uma mudança definitiva de formato da MAD¹⁰, a Entertaining Comics (EC) driblou as restrições do CCA). Retalhistas e editores dispostos a comercializar BD sem o selo de aprovação também buscaram novas formas de distribuição (particularmente, a distribuição direta ao mercado) (Freedman, 2011, p.38; Muanis, 2017, p.38; Nyberg, 2011). Alguns artistas, como Robert Crumb, um dos maiores expoentes da BD alternativa, vendiam suas publicações em lojas de pornografia e *headshops*¹¹ (Muanis, 2017, p.38).

Foi assim surgindo um mercado especializado em BD alternativa ao longo da década de 1970 e se estabeleceu mais substancialmente na década seguinte, com o advento de revistas¹² dedicadas à cena *underground*. Pelo fim da década de 80, a BD já praticamente desaparecera das prateleiras dos vendedores generalistas, migrando para lojas especializadas que se dispunham de bom grado a vender BDs sem selo de aprovação (Nyberg, 2011). O estabelecimento desses pequenos espaços comerciais teve um papel fundamental no incentivo à autopublicação, pois tornou economicamente viável autopublicar pequenas tiragens (normalmente impressas em preto e branco) que a seguir podiam ser vendidas diretamente aos fãs de BD nestes locais (Williams e Lyons, 2010, p.8).

Liberados das restrições comerciais, os artistas alternativos puderam se dedicar não só à exploração de novos conteúdos (relacionados a assuntos “tabus”), mas principalmente a novos formatos, arriscando narrativas mais extensas e ambiciosas (Hatfield, 2005, p.11). Todo este processo de experimentação gerou uma quantidade crescente de obras arrojadas e interessantes e teve seu clímax com a publicação do primeiro volume de *Maus*, de

limitada, pois essas eventualmente transitarium para consumos culturais mais evoluídos, enquanto o “homem da massa” continuaria preso a um baixo denominador cultural comum, ameaçando o desenvolvimento da sociedade. O fato de a campanha difamatória contra a BD ter poupado as tiras dos jornais reforçaria esse argumento. Essas tiras (compostas por quatro ou cinco vinhetas horizontalmente dispostas) tornaram-se parte da cultura americana ao longo do século XX (Nyberg, 1998, p.17), gozando de mais prestígio e beneficiando-se da credibilidade dos jornais — que atraíam artistas mais conceituados, pagando melhores salários (Beaty, 2012, p.26). Enquanto o público-alvo dos livros e revistas de BD durante o século XX passou a ser quase exclusivamente crianças e adolescentes, as tiras de jornal permaneceram voltadas ao público adulto (ainda que fossem lidas por toda a família) (Beaty, 2012, p.22; Renard, 1981, p.41).

¹⁰ Publicada desde 1952, a MAD interrompeu a produção de material interno novo em 2019, embora ainda seja editada com novas capas (e material interno de números anteriores). Satírica e inovadora, a MAD transgredia o *establishment*, ridicularizando o *american way of life* e parodiando a própria banda desenhada mais tradicional (Muanis, 2017, p.37).

¹¹ Espaços comerciais destinados à venda de produtos relacionados ao consumo de cannabis, tabaco e outras substâncias psicoativas.

¹² Hatfield (2005, p.xi) refere-se aqui especificamente às revistas *Raw* (1980–1991), *Weirdo* (1981–1993) e *Love & rockets* (1981–), esta última dedicada tanto à BD alternativa como à *mainstream*.

Art Spiegelman, em 1986. No mesmo ano, surgiram outras obras altamente relevantes para o universo da BD, como *Batman: The dark knight returns*, de Frank Miller e o início de *Watchmen*, de Alan Moore¹³, Dave Gibbons e John Higgins (posteriormente reunido e publicado como novela gráfica) (Freedman, 2011, pp.39–40).

1.2 Novela gráfica

O termo novela gráfica foi criado por Richard Kyle (1929 – 2016), em 1964, mas só se tornou conhecido quando Will Eisner apresentou, quatorze anos depois, *A contract with God* (de sua autoria) como “novela gráfica”, tornando-a, assim, a primeira obra publicada sob esta denominação (Chute, 2008, p.453). Desde então, à medida que sucessivas obras literárias produzidas na linguagem da BD alcançaram reconhecimento¹⁴ — do público, da crítica e da comunidade acadêmica — o termo ganhou popularidade.

O termo novela gráfica, no entanto, tem suscitado discussões, por duas razões principais: (1) se tornou uma designação genérica para obras de gêneros bastante diversos e (2) tem sido reservado, cada vez mais, para obras de maior “pretensão” literária, reforçando, com isso, estereótipos que associam a BD a um gênero pouco sério e menos digno de atenção, como se uma obra precisasse se afastar do termo banda desenhada e ser vendida sob outra nomenclatura para ser considerada “literatura séria”.

Em relação ao primeiro aspecto, teóricos (Chute, 2008, p.453; Freedman, 2011, p.29; Hatfield, 2005, p.30) argumentam que “novela gráfica” virou um termo genérico para um amplo espectro de obras, tanto ficcionais como não-ficcionais e que “narrativa gráfica” seria uma designação mais adequada, especialmente porque a não-ficção é o gênero mais forte nesse campo (Chute, 2008, p.452). Realmente, a maior parcela das novelas gráficas que têm recebido atenção acadêmica e reconhecimento pela crítica são histórias autobiográficas ou biográficas pautadas em memórias pessoais — como *Maus*, de Art Spiegelman (1986 e 1991), *Fun home: A family tragicomic*, de Alison Bechdel (2006), *Persepolis*, de Marjane

¹³ Segundo Freedman (2011, p.41), entre os artistas que optaram por seguir a temática e a estética do gênero BD de super-heróis, só Alan Moore e Frank Miller conquistaram reconhecimento no meio acadêmico.

¹⁴ *Maus*, de Art Spiegelman; *Jimmy Carrigan, the smartest kid in the world*, de Chris Ware (2000); *Fun home: a family tragicomic*, de Alison Bechdel (2006); *Persepolis*, de Marjane Satrapi (2000); *Palestine*, de Joe Sacco (2001).

Satrapi (2000), *Palestine*, de Joe Sacco (2001) e o próprio *My friend Dahmer* (2012). Ainda segundo Chute (2008, p.453), com narrativa gráfica, a significativa extensão sugerida pela palavra *novel* continua intacta, mas o termo se ajusta de forma a acomodar outros gêneros além da ficção; narrativa gráfica, portanto, é uma obra literária extensa produzida através da banda desenhada.

Digna de nota é a observação de que o debate sobre o que predomina na BD — imagem ou palavra — não se resolve com a opção pelo termo novela gráfica ou narrativa gráfica. Como Beaty (2012) ressaltou, a adoção disseminada do termo novela gráfica como substituto para banda desenhada reforça o predomínio do texto sobre a imagem já que “(...) o elemento visual serve primariamente como um adjetivo modificador do elemento literário” (Beaty, 2012, p.34, tradução minha).

O segundo aspecto é ainda mais complicado. Se, por um lado, uma quantidade crescente de obras diferenciadas foram surgindo na área da BD e começaram a exercer uma pressão, quase que a “exigir” o reconhecimento até então negado à BD (considerada um bem cultural “menor” destinado às massas), por outro, a decisão de chamar estas obras por um nome diferente acaba, para muitos, reforçando o preconceito contra a BD — e, por extensão, contra a cultura popular. Como resumiu Freedman (2011), os termos narrativa gráfica e novela gráfica, longe de serem neutros, implicam “suposições (quanto a ambição, seriedade e qualidade) (...) e prioridades, inclusões e exclusões” (p.29, tradução minha). Já para Barreto (2004), foi exatamente para fugir do menosprezo habitualmente dedicado à BD que “tanto os autores como os especialistas em banda desenhada começaram a designar este tipo de obras, dirigidas a um público exigente e maduro, como literatura gráfica” (p.2).

Embora *A contract with God* já tenha sido vendido como novela gráfica, foi com o lançamento do primeiro volume de *Maus*, em 1986, de Art Spiegelman, que o termo se popularizou e, principalmente, se estabeleceu mais fortemente como designação para obras de maior “qualidade” literária e merecedoras de atenção acadêmica. *Maus* introduziu a sofisticação da banda desenhada à academia (Chute, 2008, p.456), mostrou ao leitor americano que “um estilo simples não significa uma história simples” e que “o *cartoon* pode trazer a ambiguidade e a caracterização complexa que são marcas registradas da literatura moderna” (McCloud, 1995, p.45), além de ter provado que “(auto)biografias podem se sobressair no domínio da arte gráfica sequencial, historicamente considerado pouco culto,

juvenil e ordinário” (Rifkind, 2017b, p.187, tradução minha). Ironicamente, e provavelmente por todas as questões aqui apontadas, Spiegelman não só rejeitou o título de “pai da novela gráfica moderna” que tentaram lhe imputar, como declarou: “novela gráfica soa mais respeitável, mas prefiro *comics*, porque dá crédito à mídia. *Comics* é um termo bobo, mas é isso que ele é” (em entrevista a Kehe, 2009, tradução minha). Para Freedman (2011), a posição de Spiegelman ilustra sua recusa em aceitar a distinção entre cultura “superior” e “inferior” (p.30) e cabe à comunidade acadêmica seguir os passos deste e de outros cartunistas contemporâneos que se recusam a aceitar tanto a antítese entre BD “cultura” e “popular” como a separação hierárquica entre BD alternativa e *mainstream* (p.42).

Em resumo, podemos considerar a narrativa gráfica como uma obra literária (que pode ser uma biografia, um romance, um relato de viagem ou outro gênero qualquer) contada através do meio de comunicação da banda desenhada (cuja linguagem é marcada por determinadas características que discutiremos adiante). No entanto, o fato de a narrativa gráfica ser criada através do meio de expressão da banda desenhada deve ser ressaltado (e não “camuflado”), como forma de garantir a preservação de sua genealogia (que inclui *cartoons* veiculados nos jornais e banda desenhada de super-heróis) e evitar que se crie uma barreira separando a “arte superior” das narrativas gráficas da arte “menos nobre” da banda desenhada, o que só reforçaria estereótipos que desqualificam a cultura popular.

1.2.1 Breves considerações sobre o percurso histórico da novela gráfica

Depois do lançamento do primeiro volume de *Maus* (1986), o meio editorial assistiu a um *boom* de publicações de narrativas gráficas “sérias” em formato de banda desenhada, principalmente na América do Norte e Europa, algumas das quais conquistaram, ao longo da última década, aceitação acadêmica nos países de língua inglesa (Rifkind, 2017b, p.187). Entre elas, podemos citar *Jimmy Carrigan, the smartest kid in the world*, de Chris Ware (2000); *Palestine*, de Joe Sacco (2001); *Persepolis*, de Marjane Satrapi (2003); *Blankets*, de Craig Thompson (2003); *Black hole*, de Charles Burns (2005); *Fun home: A family tragicomic*, de Alison Bechdel (2006) e, por fim, *My friend Dahmer* (2012). É curioso notar como as obras que integram este “cânone emergente” compartilham diversas características: são publicações autônomas (isto é, em formato não sequencial), de autoria única (escritor e ilustrador são a mesma pessoa) e foram publicitadas como “novelas gráfi-

cas” e não como “banda desenhada” (Rifkind, 2017b, p.188). Como Freedman (2011) ressalta, Marjane Satrapi, Alison Bechdel e Joe Sacco (autores, respectivamente, de *Persepolis*, *Fun home* e *Palestine*) têm bastante em comum: “se concentraram no autor como protagonista, inseriram narrativas pessoais em relevantes cenários históricos, retrataram experiências de deslocamento e trauma e monopolizaram a atenção crítica contemporânea” (p.40, tradução minha).

Os pesquisadores chamam atenção para o risco de tanto a crítica literária como a academia continuarem “privilegiando”, ainda que não propositalmente, apenas este perfil específico de narrativas gráficas. Como pontua Hatfield (2005): “não faz sentido e, na verdade, seria amargamente irônico, erigir um ‘cânone’ da BD, um consenso autoritário que reproduziria, no campo da BD, os mesmos mecanismos de dominação e exclusão que há tanto tempo operam no campo como um todo” (p.xiii, tradução minha). Freedman (2011) considera que, embora essas sejam obras importantes que merecem ser lidas e estudadas, o tema biográfico está tão fortemente representado na amostra que já se tornou motivo de piada (como ilustrado pela manchete de um artigo publicado em 2008 pela *New York magazine*: ‘O jovem Dash Shaw escreveu a novela gráfica do ano — e ela nem é autobiográfica!’) (como citado em Freedman, 2011, p.41). Rifkind (2017a) sugere que os pesquisadores perguntem a si mesmos e a seus alunos se a recorrência aos temas biográficos nas narrativas gráficas não está relacionada “com a luta da banda desenhada para se tornar objeto legítimo dos estudos acadêmicos” e se os acadêmicos não estariam “reproduzindo, nos estudos sobre BD, a hierarquia de valores da instituição literária” (p.106, tradução minha).

2 Derf Backderf e a Gênese de *My friend Dahmer*

A novela gráfica *My friend Dahmer* (2012), escrita e ilustrada pelo norte-americano Derf Backderf¹⁵ (1959 –) se passa no fim da década de 70 e retrata o relacionamento do autor com seu colega de turma Jeffrey Dahmer (1960 –1994) durante o ensino secundário. Dahmer, que à época dos acontecimentos narrados no livro era um adolescente, viria a se revelar, muitos anos mais tarde, um dos *serial killers* mais impactantes da história dos Estados Unidos.

Uma vez terminado o ensino médio, em 1978, Dahmer e Backderf tomaram caminhos completamente diferentes — e nunca se reencontraram. Dahmer começou sua trajetória de crimes neste mesmo ano — trajetória esta que só terminaria 14 anos mais tarde, com sua condenação por 15 assassinatos.

Backderf, por outro lado, deixou a cidade onde ambos haviam estudado e começou sua carreira profissional. Após iniciar e abandonar um curso de artes e trabalhar em um caminhão de coleta de lixo — atividade que anos mais tarde serviria de inspiração para a novela gráfica *Trashed* — cursou jornalismo na Universidade Estadual de Ohio, onde, durante três anos, produziu *cartoons* políticos no jornal universitário. Concluída a graduação, seguiu escrevendo e ilustrando *cartoons* políticos e humorísticos — em 1990, começou a publicar tiras seriadas de uma banda desenhada chamada *The city*. Presente em mais de 140 publicações¹⁶ (incluindo jornais locais e revistas independentes), *The city* teve mais de 20 anos de existência, só sendo interrompida em 2013, quando Backderf decidiu se dedicar mais intensamente à escrita de livros.

Assim, quando os crimes de Dahmer se tornaram públicos em julho de 1991, Backderf já era cartunista. Enquanto as manchetes dos jornais eram inundadas com detalhes bizarros dos crimes de Dahmer (que incluíam desmembramento de cadáveres, necrofilia e canibalismo), Backderf e seus amigos fizeram algo bastante compreensível: se reuniram na casa de um deles e conversaram horas a fio sobre o acontecido. Reviram lembranças da

¹⁵ Nome artístico usado por John Backderf.

¹⁶ Algumas destas revistas alternativas incluem *The village voice* (1955 –2018), *Chicago reader* (1971 –) e *The Los Angeles reader* (1978 – 1996).

época da escola na tentativa de perceber não só se Dahmer dera algum indício de que se viria a se transformar em um *serial killer*, mas, principalmente, de compreender e dar algum sentido a tudo o que se passara com o antigo colega. Embora os quatro (Backderf, Mike, Neal e Kent, todos retratados em *My friend Dahmer*) tivessem continuado amigos ao longo destes 13 anos, nenhum deles voltou a ver Dahmer. Foi durante aquela conversa que a obra *My friend Dahmer* começou a nascer na mente de Backderf, embora este ainda não se tivesse apercebido disso. Ele diz ter tomado consciência, na ocasião, de que possuía uma perspectiva ímpar sobre a trajetória de vida de Dahmer, completamente diferente daquela que a mídia, a polícia e o público vinham traçando — e essa percepção fez com que começasse a tomar notas de tudo que seus amigos e ele próprio se lembravam, mesmo sem saber ao certo o que fazer com elas (Backderf, 2012a). Backderf só voltou a seus apontamentos três anos mais tarde, em 1994, quando os jornais noticiaram o assassinato de Dahmer na prisão¹⁷. Finalmente, entre 1994 e 1997, escreveu, como “um exercício catártico” (Backderf, 2017, p.9), seis histórias sobre Dahmer — uma das quais foi publicada na antologia *Zero zero* (1995–2000) da editora Fantagraphics (Angoulême archives, 2014).

Em 1998, estimulado pela recepção positiva dessa história e acreditando ter em mãos um material “especial, único e poderoso”, Backderf reuniu suas seis histórias em uma banda desenhada de 100 páginas — e passou os três anos seguintes procurando, sem sucesso, uma editora que a publicasse (Angoulême archives, 2014).

Frustrado, reduziu a história para 24 páginas (não poderia arcar financeiramente com mais do que isso) (Backderf, 2017, p.10) e se autopublicou em 2002. Recorrer à autopublicação não é incomum entre os artistas de BD alternativa: a produção norte-americana de BD sempre esteve ligada a diversas formas de autoedição (Regianni, 2012, p.106) — e as narrativas gráficas autobiográficas, particularmente, nasceram em um cenário *underground* no qual esta prática é frequente (Chute, 2008, p.456).

A versão autopublicada por Backderf, apesar de lida apenas por “duas ou três mil pessoas” (Backderf, 2017, p.10), rapidamente virou um “clássico *cult*”, angariando críticas positivas de artistas respeitados no meio, como Robert Crumb, Alison Bechdel,

¹⁷ Dahmer morreu em 28 de novembro de 1994, após ser agredido por outro preso, que, aparentemente, enfrentava um episódio psicótico.

James Ellroy e Chuck Klosterman (Grossman, 2012), além de ter tido uma indicação para o *Eisner Award*¹⁸, considerado o Óscar da banda desenhada.

Concluída esta etapa — embora ainda pensasse que a história podia ser alargada e mais bem explorada — Backderf deixou o assunto de lado para se concentrar em outros projetos, especificamente a publicação, em 2003, de um livro de 144 páginas reunindo todas as tiras de *The city*. Voltar à história sobre Dahmer não era uma prioridade: envolvia uma forte carga emocional e era completamente diferente de tudo que Backderf costumava produzir. Como cartunista, ele se especializara em *cartoons* humorísticos curtos, normalmente de viés político, e *My friend Dahmer* era uma história longa, deprimente e difícil de ser escrita (Backderf, 2012a).

Após vencer um câncer, contra o qual lutou entre 2003 e 2008, Backderf optou por se dedicar à escrita de uma história mais “leve” (também de cariz autobiográfico) sobre a vida em um subúrbio de Ohio nos anos 70 (Romig, 2009) — e assim surgiu sua primeira novela gráfica, *Punk rock and trailer parks*, publicada em 2009 pela editora SLG Publishing (Angoulême archives, 2014). Sobre o período que se seguiu à doença, Backderf resume:

Eu não estava com vontade de enfrentar uma história sombria como a de *My friend Dahmer*, então, ao invés disso, mergulhei em *Punk rock and trailer parks*. Essa é uma história divertida, cheia de esperança e de vida. Foi este livro que me transformou em um novelista gráfico. Eu não poderia ter escrito *My friend Dahmer* sem ter primeiro escrito *Punk rock*. Meu pensamento foi: já perdi muito tempo. Se quero aprender a fazer banda desenhada, tenho que me jogar nisso. Sem medo. Tenho que encarar todos os desafios artísticos. E foi o que eu fiz. Quando enviei a versão final de *Punk rock* para o editor, eu sabia que estava pronto para voltar a trabalhar em *My friend Dahmer* (Backderf em entrevista a Angoulême archives, 2014, tradução minha).

¹⁸ Na categoria *Best Single Issue or One-Shot*, em 2003.

Para retomar a escrita de *My friend Dahmer*, Backderf contou não apenas com estes anos a mais de experiência, mas com sua formação em jornalismo — que o levou a extensas pesquisas sobre Dahmer e a diversas entrevistas com colegas da época do colégio — e, em 2012, finalmente concluiu e publicou *My friend Dahmer* (desta vez, com 224 páginas), na editora norte-americana Abrams ComicArts.

A novela gráfica foi muito bem recebida pelo público, pela crítica e pela comunidade acadêmica. Embora Backderf esperasse que os norte-americanos se interessassem pela história, não imaginava que o livro faria tanto sucesso internacionalmente, sendo traduzido para nove idiomas¹⁹ (Vital, 2017) e “rompendo as fronteiras dos fãs de novela gráfica para alcançar uma audiência bem mais abrangente” (Backderf, 2012a, tradução minha). Além de diversas resenhas e críticas positivas, a obra conquistou o prêmio Revelação do *Festival de La Bande Dessinée D’Angoulême*, em 2014, na França (Backderf, 2017, p.187), entrou para a lista dos cinco melhores livros de não-ficção de 2012 segundo a *Time Magazine*, foi objeto de estudos acadêmicos²⁰ e, em 2017, ganhou uma adaptação homônima para o cinema²¹.

Voltar a trabalhar em uma história já publicada, modificando-a e ampliando-a não foi um processo exclusivo de *My friend Dahmer*. O projeto seguinte do autor, *Trashed*, publicado em 2015 pela Abrams ComicArts, também foi uma obra “revisitada”. Em 2001, Backderf publicara uma revista homônima de 50 páginas, contendo as suas memórias da época em que trabalhou coletando lixo (Angoulême archives, 2014). Em 2015, por sugestão do editor, Backderf ampliou a trama original e mesclou aspectos ficcionais às suas memórias pessoais, transformando-a em uma novela gráfica de 256 páginas em preto e branco, premiada, em 2016, com o *Eisner Awards* para melhor *Lettering*.

Para 2020, está previsto o lançamento de *Kent State: Four dead in Ohio*, também pela Abrams ComicArts, novela gráfica sobre o trágico incidente ocorrido em maio de 1970, quando oficiais da guarda nacional de Ohio atiraram sobre civis desarmados que protestavam contra a guerra do Vietnam na Universidade de Kent State.

¹⁹ Alemão, espanhol, francês, holandês, italiano, português, russo, sueco e turco.

²⁰ Vd. Earle, 2014; Earle, 2017; Hornbogen, 2013; Mickwitz, 2014; Richmond, 2014; Rifkind, 2017a.

3 A Tradução para o Português do Brasil

A versão brasileira de *My friend Dahmer* — *Meu amigo Dahmer* — foi lançada pela DarkSide em junho de 2017, inaugurando a marca Graphic Novels da editora. O tradutor escolhido, Érico Assis (1980 –), não apenas se dedica à pesquisa acadêmica sobre tradução de banda desenhada — o assunto foi seu objeto de pesquisa no doutoramento — como é especialista na tradução do gênero. Além de ter traduzido renomadas novelas gráficas do inglês para o português — *Retalhos*, de Craig Thompson (Quadrinhos na Cia., 2009); *Daytripper*, de Fábio Moon e Gabriel Bá (Panini, 2011); *Wilson*, de Dan Clowes (Quadrinhos na Cia., 2012) e *Você é minha mãe?*, de Alison Bechdel (Quadrinhos na Cia., 2013) —, dedicou-se também à tradução de obras teóricas sobre o tema, como *Superdeuses*, de Grant Morrison (Seoman, 2012); *Will Eisner: Um sonhador nos quadrinhos*, de Michael Schumacher (Globo, 2013); *Marvel comics: A história secreta*, de Sean Howe (LeYa, 2013) e *Metamaus* (Companhia das Letras, 2014) (Liberatti, 2014, p.287).

3.1 O desafio de traduzir banda desenhada

Para melhor dimensionar as dificuldades envolvidas na produção da versão em português de *My friend Dahmer*, teceremos algumas breves considerações acerca da linguagem própria da BD, que difere, em muitos aspectos, daquela da prosa narrativa.

Apesar da propensão histórica de associar a BD a uma forma literária simples, que promove a iliteracia e não desafia cognitivamente o leitor, a tendência contemporânea tem sido cada vez mais reconhecer que a nona arte demanda um grau mais abrangente de “leitura” do que aquele para o qual o termo é comumente empregado, exigindo habilidades interpretativas tanto verbais como visuais (Eisner, 2000, pp. 7–8).

Para que a mensagem da BD possa ser adequadamente transmitida, é necessário que artista e leitor compartilhem um determinado conjunto de experiências (Eisner, 2000, p.13). Só assim imagens facilmente reconhecíveis — porque retiradas deste arquivo mental em comum — podem ser usadas para evocar movimento (por exemplo, pegadas no chão),

²¹ Dirigido por Marc Meyers, *My friend Dahmer* estreou em abril de 2017 nos Estados Unidos.

sentimentos (posturas, gestos e mímica facial), localização temporal (por exemplo, a lua como evidência de que a cena ocorre à noite) e espacial (como um cenário mostrando a Torre Eiffel ao fundo para situar a história na capital francesa). Portanto, embora Zink (1997, p.384) tenha declarado que, na BD, “o desenho surge como uma representação que fala uma suposta linguagem universal, um esperanto bem sucedido, ao contrário da língua”, a verdade é que o leitor precisa ter a habilidade de “ler” adequadamente as imagens, ou seja, decodificá-las: para tal, ele deve ter um mínimo de cultura visual e estar habituado (ou pelo menos, ter sido introduzido) ao sistema de códigos que rege o vocabulário da BD. Além de interpretar os desenhos, ele deve ser capaz de decifrar os códigos inerentes a essa linguagem, como, por exemplo, as formas pelas quais a progressão do tempo é expressa na BD.

A capacidade de representar a progressão do tempo é crítica para o sucesso da narrativa visual, pois, sem essa dimensão da percepção humana, o leitor não pode “mergulhar” na história, contextualizando, identificando e empatizando com as emoções nela retratadas (Eisner, 2000, pp.25– 26). Entretanto, como o decorrer do tempo na banda desenhada é parte da linguagem não-verbal (Eisner, 2000, p.44), é preciso que o leitor tenha habilidade de decodificá-la.

Na BD (mais do que noutras formas de narrativa), o tempo está intimamente ligado ao espaço (Sá, 1995, p.331) e a sua passagem é expressa principalmente pelas vinhetas²² em sucessão (embora os balões de fala e as linhas cinéticas também contribuam para esse processo). As vinhetas indicam que o tempo ou o espaço estão sendo divididos (McCloud, 1995, p.99), funcionando como verdadeiros sinais de pontuação (Eisner, 2000, p.28). Seus formatos também carregam significados: quadros retangulares indicam que as cenas se passam no presente; vinhetas onduladas ou em forma de nuvens sugerem *flashbacks* de acontecimentos pregressos (Eisner, 2000, p.44).

Além de tudo isso, as vinhetas influenciam, com sua disposição, a direção da leitura. Ao contrário do diretor de cinema (que efetivamente dita a ordem na qual o espectador vê as cenas), o artista de BD não tem o controle total sobre a ordem na qual as

²² Nome técnico dado aos “quadrinhos”, isto é, às formas retangulares que emolduram a ação na banda desenhada.

vinhetas serão lidas²³. Ele direciona a leitura através da ordenação dos quadros (embora, para isso, conte com a “cooperação tácita” do leitor) (Eisner, 2000, p.40).

Os balões de fala, por sua vez, trazem os discursos dos personagens e, embora não sejam obrigatórios, estão quase sempre presentes na BD. A sua ordenação, longe de ser aleatória, não apenas impõe uma sequência aos diálogos, mas, dependendo de sua disposição (em relação uns aos outros, à ação, ou a quem fala), também contribui para transmitir o passar do tempo (Eisner, 2000, p 26). Além de separar as falas dos personagens da voz do narrador (que vem em recordatórios, chamados legendas quando inseridos nas vinhetas e cartuchos quando intercalados entre as mesmas), os balões comunicam um estado emocional, uma entonação e volume de voz de quem fala (ou pensa), dependendo de seu formato e contorno. Eles não trazem necessariamente palavras: balões não-verbais podem mostrar cifras musicais, sinais de pontuação, cifrões, corações, lâmpadas acesas e muitos outros símbolos gráficos que agem como metáforas pictóricas, cada uma com um significado próprio a ser decodificado por quem lê.

Da mesma forma, o leitor deve ser capaz de interpretar diferentes estados de espírito baseando-se não só nas posturas corporais e expressões faciais dos personagens, mas em ícones (nuvenzinha negra sobre a cabeça, corações no lugar dos olhos) e cores (vermelho para um rosto zangado, verde para um enjoado e assim por diante). O próprio tratamento gráfico envolvido nas falas pode exprimir diferentes estados de espírito (letras tremidas expressam medo ou angústia; letras grandes e em negrito, gritos irritados, e daí em diante). A este respeito, Eisner (2000), explica que “(...) as letras, quando escritas em um determinado estilo, contribuem para o significado [das palavras], em um processo análogo ao que acontece na fala, quando diferentes inflexões e volumes da voz afetam o significado do que é dito” (p.14, tradução minha).

Se a leitura da BD não é um processo tão simples quanto parece, sua tradução tampouco o é. A natureza híbrida de sua linguagem confere diversas especificidades à tradução, pois exige abordagens e habilidades diferentes daquelas utilizadas na tradução de outras mídias (Assis, 2016, p22).

²³ Similarmente, o escritor da prosa narrativa convencional também não tem controle sobre a ordem na qual seu livro será lido: o leitor pode saltar trechos, adiantar-se para ler páginas finais e então voltar novamente para as páginas iniciais e assim por diante.

Uma dificuldade óbvia na tradução de BD é que o tradutor necessita lidar não apenas com as diferenças interlinguísticas, mas também com imagens que, muitas vezes, representam elementos estranhos ao ambiente cultural do leitor da tradução (Aragão e Zavaglia, 2010, p.443). Apesar disso, na tradução da BD, os desenhos, via de regra, não devem ser alterados, tanto por imposição editorial — uma vez que retocar a arte não-verbal é um processo demorado e dispendioso — como porque a crescente globalização permite um intercâmbio muito maior entre os signos de diferentes culturas, tornando desnecessárias muitas traduções de elementos não-verbais. A este respeito, Assis explica que:

Do ponto de vista imperialista, somos cultura dominada que, mesmo que não tenha estes significados por aqui [Brasil], aprende pela repetição o que é *halloween*, *grapefruit*, estações do ano trocadas, fazer sinal de *ok* com aquela bolinha entre dedão e indicador, entre outras coisas típicas da cultura norte-americana. Seja qual for este ponto de vista, justifica-se não mexer nestes elementos não verbais estrangeiros à nossa cultura. Também assistimos a um monte de filmes e seriados norte-americanos sem levantar esse problema (vale dizer que os quadrinhos japoneses, os mangás, saem no Brasil e outros países cheios de paratextos para explicar aspectos culturais — verbais ou não verbais — o que talvez comprove a hipótese imperialista. O Japão não tem a mesma força impositiva) (Assis em entrevista a Liberatti, 2014, p.292).

Na prática, alterar os desenhos propriamente ditos é extremamente raro e poderia, na opinião de Assis, ser considerado um “sacrilégio”, já que “quando você publica uma HQ [história em quadrinhos] em outro mercado, o leitor comumente espera ver as mesmas imagens da HQ como foi publicada no original” (em entrevista a Liberatti, 2014, p.291).

Os programas utilizados para edição de imagens e textos permitem construir um arquivo digital com diversas camadas, que são dispostas uma “por cima” das outras, como se estivessem “empilhadas”. Em geral, os desenhos são produzidos na camada mais “profunda”, isto é, na que fica “por baixo”, funcionando como uma espécie de base. Acima

desta camada digital com a composição pictórica da página, é assentada outra contendo os elementos verbais — que incluem os balões e os recordatórios. Quanto mais superficial uma camada é, ou seja, quanto mais “em cima” ela fica, mais acessível está a edições posteriores. Como os desenhos não devem ser alterados em traduções, eles costumam ficar na camada mais profunda de todas, enquanto as ocorrências verbais ficam nas mais “superficiais”, para que possam ser facilmente modificadas pelo letrista. A localização das onomatopeias, no entanto, varia: elas tanto podem estar em uma segunda camada (caso em que é mais fácil alterá-las) como vir integradas à arte da primeira (o que dificulta modificações). Algumas editoras determinam que só se traduza onomatopeias quando extremamente necessário, já que alterá-las pode atrasar todo o processo de produção. Assis (em entrevista a Liberatti, 2014) defende que a tradução das onomatopeias deve ser avaliada caso a caso: aquelas com sonoridade em inglês, embora possam ser deixadas nos gibis-revista²⁴ (como os de super-heróis, cujos leitores já fazem parte de uma cultura mais americanizada), devem ser preferencialmente “abrasileiradas nas *graphic novels*, que se pretendem mais universais” (p.292).

Em *Meu amigo Dahmer*, Assis optou por traduzir algumas onomatopeias e outras não: por exemplo, o som da sirene de uma viatura policial foi modificado de “whoop” para “whuup”, mas, na mesma vinheta, o som do personagem engolindo em seco (“gasp”) foi deixado em sua forma original (Vd. Figuras 1 e 2)



Figura 1: Onomatopeias na versão original.

FONTE: Backderf, 2012b, p.179.

²⁴ Nome dado no Brasil às publicações de BD impressas em papel-jornal, no formato 13,5 x 21 cm (Ribeiro, 2015). O termo “gibi” originalmente significava “negrinho” e se referia ao protagonista de uma revista homônima lançada pela Globo em 1939. Contudo, com o passar do tempo, “gibi” perdeu seu significado original e passou a designar qualquer revista em quadrinhos neste formato, virando sinônimo para “revistinha em quadrinhos” (Gibiosfera, 2010).

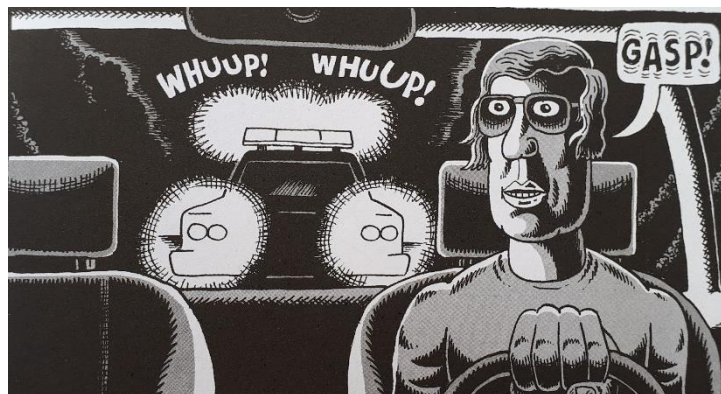


Figura 2: Onomatopeias parcialmente modificadas na tradução.
FONTE: Backderf, 2017, p.179.

Outra característica da BD é que grande parte das letras também é desenhada e a forma como isso ocorre muitas vezes afeta (ou mesmo condiciona) o significado do texto verbal — isto é, a tipografia possui carga semântica. Assim, a tradução da BD exige também o emprego de um letrista, cujo papel é tão relevante que, na opinião de Assis (2016, p.35), justifica chamá-lo de cotradutor. Tradutor e letrista trabalham de forma conjugada, sendo incumbência deste deixar indicações àquele sobre eventuais variações no tamanho ou formato da letra no original, como explica Assis (em entrevista a Liberatti, 2014):

É questão apenas de especificar, em vermelho: “[MAIOR]”, “[MENOR]”, “[CONFERIR ORIGINAL]” ou outra especificação. Há séries de quadrinhos que usam uma tipografia específica para recordatórios, por exemplo, e aí o tradutor faz uma anotação estilo “[REC. VAMPIRO AMERICANO]”. O contato entre tradutor e letrista é raro, pelo menos nas minhas experiências. Geralmente as dúvidas, minhas ou do letrista, são direcionadas ao editor, que fica como instância máxima de decisão (p.290, grifos do autor).

O letrista copia os elementos textuais traduzidos para seus devidos lugares (balões, recordatórios), o que exige não só conhecimento técnico (manejo de *software*), mas também estético, de forma a preservar os princípios de indissolubilidade tanto da mancha gráfica como dos quadros verbais. Estes cuidados e preocupações prendem-se à unidade composicional da página original — para a qual contribuem não só a disposição dos balões e

das legendas dentro da página, mas também a tipografia, a quantidade de texto e seu posicionamento dentro destes elementos (Liberatti, 2014, p.290) — que precisa ser respeitada na tradução. Assim, o tradutor deve buscar manter aproximadamente a mesma quantidade de caracteres de cada frase original, sob pena de comprometer o equilíbrio estético da página (Assis, 2016, p.29), ainda que para isso precise buscar sinônimos com mais ou menos caracteres (Assis, 2016, p.34). Da mesma forma, ele deve respeitar as quebras no texto determinadas pelos balões de fala e recordatórios originais, evitando, por exemplo, modificar a forma com que uma determinada fala está distribuída dentro de sucessivos balões (Assis, 2016, p.30). Estas particularidades impõem dificuldades adicionais à tradução de BD se compararmos com aquelas existentes na tradução de textos em prosa narrativa convencional.

Em geral, a forma como será feito o letreiramento é estipulada no contrato de edição, que determina (e disponibiliza) as fontes a serem utilizadas ou estipula que o processo ficará a cargo do autor original, nos casos em que é realizada manualmente (Assis, 2016):

(...) A disponibilidade de uma fonte digital ou a disposição do autor em refazer o letreiramento em outro idioma — mesmo que estes dois quesitos possam implicar em valor extra na venda dos direitos — aparece, portanto, como fator importante no processo de decisão de um editor estrangeiro em adquirir os direitos de uma obra em quadrinhos. Ao mesmo tempo, ressalta a relevância do letreiramento na expressividade pretendida pelos autores e editores de quadrinhos (p.21).

Com relação ao fluxo editorial, Assis, em entrevista concedida a Liberatti (2014, pp.289–290), revela que seu método para tradução de banda desenhada e novelas gráficas começa com a numeração das ocorrências verbais (balões, recordatórios, onomatopeias) segundo a ordem de leitura, página a página. A seguir, ele inicia a tradução propriamente dita, sempre em três etapas (da mesma forma que costuma fazer com textos em prosa): uma primeira tradução do texto do inglês para o português; uma segunda fase em que relê todo o texto, fazendo correções e ajustes e uma terceira etapa de revisão, sem consulta ao texto

original, que muitas vezes inclui uma leitura do texto em voz alta “para conferir sua cadência no português” (Liberatti, 2014, p.289). Uma vez entregue o material ao editor, o texto passa por dois revisores e um preparador antes de ser enviado ao letrista para a inserção das ocorrências verbais no arquivo de imagem. A seguir, o editor faz uma última verificação e pode ou não enviar um PDF com a versão prévia a ser publicada ao tradutor para avaliação final (Liberatti, 2014, pp.289–290). O ritmo deste processo costuma variar conforme o gênero de BD (mais industrial em publicações periódicas de grande volume, como as de super-heróis e as da Disney; mais lento e próximo ao da produção de literatura para as novelas gráficas, que podem ter de cem a setecentas páginas) (Assis, 2016, p.22; Liberatti, 2014, p.289).

Toda esta complexidade inerente à tradução de BD pode, até certo ponto, desestimular a edição de traduções do gênero. Para Rifkind (2017b, pp.188–189), o grau de dificuldade envolvido no processo — demorado e oneroso — de traduzir narrativas de vida gráficas prejudica a disseminação de estudos sobre este gênero de (auto)biografias em língua não-inglesa. Freedman (2011, p.29) acrescenta que a lacuna atualmente existente no estudo da BD como mídia global só será transposta na medida em que mais obras (e críticas) tenham traduções disponíveis.

4 *Meu amigo Dahmer* e a (Des)construção do “Canibal de Milwaukee”

4.1 O caso de Jeffrey Dahmer

Jeffrey Dahmer (1960–1994) foi um assassino em série norte-americano que matou 17 jovens do sexo masculino entre 1978 e 1991. Seus crimes envolveram comportamentos bizarros como necrofilia, canibalismo e, em alguns casos, tortura. Embora Dahmer negasse sentir prazer com o sofrimento das vítimas, ele submeteu-as a procedimentos dolorosos durante tentativas de “zumbificação”: alegando a intenção de criar “escravos sexuais” desprovidos de vontade própria que não apenas satisfariam seus desejos, mas nunca o abandonariam, usou uma furadeira para perfurar os crânios de algumas vítimas enquanto elas ainda estavam vivas e, a seguir, injetou diferentes substâncias através das aberturas.²⁵ Quando foi preso, aos 31 anos (1991), partes humanas de pelo menos 11 pessoas diferentes foram encontradas pela casa, incluindo quatro cabeças guardadas no frigorífico (Nichols, 2006, p.244). Crânios estocados (conforme descobriu-se posteriormente) seriam usados para enfeitar um “altar” que ele estava construindo para “se sentir mais próximo das vítimas” (Nichols, 2006, p.244). A conjunção de tantos elementos inusitados contribuiu para uma intensa atenção midiática em torno do caso: Dahmer, que era natural do estado de Wisconsin, foi apelidado de “canibal de Milwaukee”, e sua história monopolizou os noticiários por um longo período — além de ter sido abordada em diversos documentários²⁶, filmes²⁷, livros²⁸ e mesmo músicas²⁹.

²⁵ As tentativas não tiveram sucesso e as vítimas acabaram morrendo pouco depois.

²⁶ *To kill and kill again* (Patrick Fleming, 1993); *Jeffrey Dahmer: The monster within* (Bill Harris, 1996); *Born to kill? Jeffrey Dahmer* (Sue McGregor, 2005); *Dahmer on Dahmer: A serial killer speaks* (Matthew Watts, 2017).

²⁷ *The secret life* (David R. Bowen, 1993); *Dahmer* (David Jacobson, 2002); *My friend Dahmer* (Marc Myers, 2017).

²⁸ *The man who could not kill enough: The secret murders of Milwaukee's Jeffrey Dahmer* (Anne Schwartz, 1992); *Jeffrey Dahmer: A bizarre journey into the mind of american's most tormented serial killer* (Joel Norris, 1992); *A father's story* (Lionel Dahmer, 1995); *Of men and monsters: Jeffrey Dahmer and the construction of the serial killer* (Richard Tithecott, 1998); *The Jeffrey Dahmer story: An american nightmare* (Don Davis, 2003); *The shrine of Jeffrey Dahmer* (Brian Masters, 2007); *Jeffrey Dahmer: Il mostro de Milwaukee* (Giacomo Brunoro, 2014); *Jeffrey Dahmer: A terrifying true story of rape, murder & cannibalism* (Jack Rosewood, 2017), entre outros.

²⁹ *Jeffrey Dahmer* (Soulfly); *213* (Slayer); *Dahmer* (Macabre).

Dahmer faleceu na prisão aos 34 anos (1994), após ser sentenciado com 15 penas consecutivas de prisão perpétua, mas o interesse midiático (e mesmo acadêmico) em torno de sua história nunca se extinguiu. Ironicamente, o homem que desumanizava suas vítimas e tencionava transformá-las em zumbis acabou, ele próprio, desumanizado (Palermo e Bogaerts, 2014, p.1574), “zumbificado”³⁰ (Juliano, 2013, p.3) e imortalizado. Como sintetizou Juliano (2013), “em decorrência do grande número de textos sobre sua vida, comportamento e personalidade, Jeffrey Dahmer foi transformado em um ícone, um dos mais apelativos e ao mesmo tempo intrigantes (...) protagonistas da indústria cultural” (p.4).

4.2 (Des)construindo o “canibal de Milwaukee”

Em sua narrativa gráfica, Backderf nos apresenta um Jeffrey Dahmer diferente daquele que povoa o imaginário de quem conhece sua macabra história criminal, desconstruindo a figura do notório “canibal de Milwaukee”: em *Meu amigo Dahmer*, ele é apenas um adolescente e, nesta altura, ninguém — nem ele próprio — imaginava o quão terrível seria seu futuro.

Depois de localizar a história em uma cidade rural de Ohio que “morria”, enfrentando a grande recessão de 1970, repleta de ruas fantasmas, fábricas falidas e lojas fechadas, Backderf (2017) nos apresenta uma escola com ambiente não menos desolador:

Eastview, como colégio, era um **formigueiro**. Pós-baby boom, o contingente estudantil **estourou**, superando em muito a capacidade do prédio. (...) Era um **choque** pra gente, depois do ambiente familiar e tranquilo do primário. Se fosse **tímido** e ainda tivesse dificuldade para **fazer amigos**, você era praticamente **pisoteado** pela multidão. Para a **maioria**, esta era a chance de **fazer amizades** aos montes. **Muitos** dos caras que eu conheci nessa época viraram **amigos pra toda a vida**. Dahmer **não fez** amizades. Até onde eu sabia,

³⁰ Juliano (2013) estabelece uma analogia entre a zumbificação e o processo que transformou Dahmer em um “monstro” que não tem controle sobre seus próprios atos, come carne humana, paira à margem da comunidade, é excluído de qualquer vida social e, por fim, acaba imortalizado (como um zumbi). Curiosamente, tanto o pai de Dahmer como sua madrasta se referiram a ele como zumbi. Enquanto Lionel Dahmer descreveu a “falta de força vital” do filho como “não inconsistente com uma pessoa zumbi” (Silva, J. A., Ferrari, M. M., e Leong, G. B., 2002, como citados em Palermo e Bogaerts, 2014, p.1468, tradução minha); Shari Dahmer declarou: “ele era um zumbi ambulante” (Dvorchak e Holewa, 1991, como citados em Nichols, 2006, p.252, tradução minha).

ele não tinha amigo **nenhum**. Era o cara mais **solitário** que eu já tinha visto” (p.33, grifos do autor).

Estas frases são acompanhadas por imagens do refeitório da escola repleto de alunos que comem e conversam animadamente enquanto Dahmer atravessa o salão completamente sozinho, carregando sua bandeja, até sentar-se em um local isolado ao fundo. Backderf, sentado com mais dois amigos, observa-o de longe, notando sua solidão, mas incapaz de convidá-lo para se juntar ao grupo (Backderf, 2017, p.33).

A solidão não era o único problema de Dahmer na escola: vítima frequente de *bullying* e agressões físicas, ele parece lidar com a questão de duas formas igualmente disfuncionais: torna-se o “palhaço da classe” e abusa do álcool. O comportamento de “palhaço da classe”, além de associado a atitudes agressivo-disruptivas e busca de emoções (Nelson, 1992, p. 1247; Wagner, 2019, p.10), parece ter sido uma atitude “desesperada” por parte de um adolescente que, declaradamente, não gostava que rissem dele (Nichols, 2006, p.249). O álcool, frequentemente consumido para abrandar pensamentos e sentimentos perturbadores, funciona como um paliativo perigoso com consequências potencialmente graves não apenas para a saúde física e mental, mas para o desempenho acadêmico e social (particularmente quando o consumo é compulsivo e parte de um adolescente, como no caso de Dahmer).

Se a escola era um ambiente difícil, em casa a situação não era melhor: com o casamento em crise, seus pais brigavam frequentemente e, envolvidos em seus próprios problemas, pareciam pouco disponíveis para os filhos. Backderf ilustra esta situação familiar ao longo de três páginas em que vemos Dahmer deitado em seu quarto, enquanto os pais discutem ruidosamente ao lado. Ele chora sozinho, no escuro, enquanto o irmão mais novo dorme profundamente na cama ao lado — este “detalhe” nos informa que a solidão de Dahmer, muito mais do que física, era emocional (Vd. Anexo A).

Além dos problemas escolares e familiares, o Dahmer adolescente vive outra dificuldade quando se percebe homossexual (em uma cidade pequena e conservadora). A situação piora quando, por volta dos 15 anos de idade, passa a ter pensamentos obsessivos misturando sexo e violência sobre os quais não é capaz de falar com ninguém (Vd. também Phillips, 1994). Como descreve Backderf (2017) em *Meu amigo Dahmer*,

ser **gay** era uma descoberta dolorosa para qualquer adolescente dos anos 1970. Ainda mais para um garoto de uma cidadezinha toda decorosa. Era um **despertar sexual** cheio de **dúvidas, recusa e vergonha**. Mas, pro Dahmer, foi pior, **muito** pior. Ele mantinha a homossexualidade **escondida** de todos. Era a **norma**. **Vários** dos nossos colegas eram gays. Nenhum saiu do armário no colégio. Mas Dahmer tinha outro segredo, um segredo **horrível**. Nas fantasias dele, seus amantes estavam **mortos**. Eram corpos. **Cadáveres** (pp.53–54, grifos do autor).

Apesar de *Meu amigo Dahmer* denunciar, desde o título, que a história é protagonizada por um conhecido assassino em série, a obra surpreende por não explorar — ao menos não diretamente — nenhum dos crimes de Dahmer. Na verdade, a trama acaba no exato momento em que ele comete seu primeiro assassinato, o que termina por ser um dos mais inesperados elementos do livro. Esta aparente contradição foi uma escolha deliberada de Backderf, cujo desejo era surpreender os leitores, fazendo com que descobrissem, “ao chegar à última página, que leram uma história muito diferente daquela que acharam que iriam ler” (Backderf em entrevista a Vitral, 2017). Este aspecto, além de incomum em livros cujo protagonista é um assassino em série, acaba por tornar a obra mais próxima de um relato biográfico — ou até de um romance tipo *Bildungsroman*, como nos propõe Earle (2014) — do que de uma *true crime story*.

4.3 Meu amigo Dahmer como Bildungsroman

Bildungsroman é um tipo de narrativa que acompanha o desenvolvimento — físico, psicológico, moral e social — do protagonista desde a infância/adolescência até a maturidade. Nesta variante específica do gênero romanesco, a formação do caráter do personagem é forjada por todo um conjunto de circunstâncias, acontecimentos, atividades e empreendimentos que, mais do que modificarem sua vida e destino, (trans)formam ele próprio (Bakhtin, 1992, pp.236 e 239). Como sintetiza Ferreira (2013),

Estritamente codificado, o gênero pode ser definido como a história da vida de um personagem jovem, do sexo masculino, que traça um percurso de enfrentamentos e

desafios com o mundo a fim de descobrir sua identidade, sua personalidade e sua função no mundo. As experiências sociais — em geral levadas a cabo no contexto familiar, escolar ou de trabalho —, são decisivas para a construção de seu autoconhecimento, objetivo mesmo de sua travessia ao longo do enredo. Durante o trajeto, representa diferentes papéis que, embora contribuam para mascarar a sua identidade em formação, são fundamentais para o enriquecimento de seu caráter e para a aquisição de uma maturidade que só será atingida quando ele ultrapassar todos os desafios impostos pelo mundo, atingindo um estado de equilíbrio interior e exterior (p.71).

O termo alemão *Bildungsroman*, cunhado por Karl Morgenstern em 1819 (Earle, 2014, p.430) teve seu protótipo na obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe (Earle, 2014, p.431; Maas, 2005, p.1; Neto, 2005, p.189). Originalmente, portanto, o *Bildungsroman* tratava de um protagonista masculino, jovem, pertencente à classe burguesa, buscando superar dificuldades e alcançar o aprimoramento pessoal. Com estas características e imbuído de um papel didático (já que tais textos supostamente concorriam para a formação e educação dos leitores), o gênero estava bem inserido no contexto da produção europeia (Guedes, 2009, p.37). Entretanto, um dos fatores que garantiu a permanência deste “signo literário” na história da literatura foi a contínua renovação dos textos com essa mesma forma (Maas, 2005, p.1), que, adaptando-se a diferentes realidades sociais e culturais, se desdobraram em obras semelhantes, mas com características menos “engessadas” (Guedes, 2009, p.37). Consequentemente, como ressalta Maas (2005), “há obras que são ‘mais’ ou ‘menos’ *Bildungsromane*, quer se associem ou se afastem do modelo constituído pelo romance de Goethe” (pp.1–2).

Assim, embora ainda envolva uma jornada de autodescobrimento — lenta e imperceptível ao homem comum (Neto, 2005, p.195) — de um protagonista enfrentando conflitos existenciais e pressões sociais, no *Bildungsroman* contemporâneo o caminho percorrido pelo protagonista rumo à maturidade tende a ser mais irregular e circular do que linear e pode estar mais sujeito às pressões históricas e comunitárias (Earle, 2014, p.431). Finalmente, o protagonista pode ser uma mulher (Guedes, 2009, p.37) — ou, como ousadamente propõe Earle (2014, p.430), um assassino em série.

Earle (2014, p.430) sustenta que *Meu amigo Dahmer*, por diversas razões, pode ser classificado como *Bildungsroman*. Embora em um primeiro momento possa causar estranheza o protagonista ser um assassino em série, quando originariamente o processo de desenvolvimento psicológico, moral e espiritual do protagonista almeja a perfeição (inclusive em sua dimensão divina) (Neto, 2005, p.186), o fato é que a novela gráfica de Backderf permite, de alguma forma, esta leitura.

Earle (2014, p.432) argumenta que a temática da trama é a formação de Dahmer e seu desenvolvimento sexual no ambiente claustrofóbico de uma pequena comunidade suburbana norte-americana. De fato, a obra nos apresenta a formação da personalidade (e da sexualidade) de Dahmer, a sociedade na qual ele está inserido e a influência que ela exerce sobre ele — o *bullying* por parte de seus pares na escola, a invisibilidade aos olhos dos educadores, o ambiente familiar conflituoso, a permissibilidade e negligência sociais que lhe permitiram passar anos bebendo pelos corredores da escola ao invés de assistir às aulas. No entanto, há uma peculiaridade nesta história: ao contrário do que habitualmente acontece quando lemos um romance, aqui todos sabemos, de antemão, como acaba a trágica trajetória do protagonista. Desta forma, faz sentido dizer que o que observamos é o processo de formação do assassino (e, para muitos, do “monstro”) que Dahmer se tornará, já que, como resume Earle (2014),

os fatores que influenciaram a ‘criação’ de Jeffrey Dahmer como um assassino em série já foram muito discutidos por diversas pessoas, mas, para Backderf em *Meu amigo Dahmer*, o fator contributivo mais importante foi a alienação e a falta de supervisão adulta (p.433, tradução minha).

A descoberta da paixão e da sexualidade, fase inerente à transição para a vida adulta e, assim, elemento constitutivo do romance de formação, está presente em *Meu amigo Dahmer*. Esta transição, como explica Guedes (2009), frequentemente começa com uma “paixão repleta de fantasia e, muitas vezes, não correspondida (...) nos moldes do amor platônico” (p.45) e culmina no encontro sexual que, como um rito inicialístico, marca a entrada na vida adulta. Em *Meu amigo Dahmer*, ambos os momentos estão representados: Dahmer passa semanas observando — e desejando, à distância — um corredor que faz

jogging perto de sua casa e acaba tendo sua iniciação sexual no fim da história, com Steven Hicks³¹ que, inadvertidamente, lhe pediu boleia. Uma vez que Hicks se tornou sua primeira vítima, a iniciação sexual de Dahmer ocorreu em simultâneo com outra muito maior: ao mesmo tempo em que marcou sua entrada na vida adulta, determinou o nascimento de seu lado assassino. É precisamente neste ponto que termina o livro — o que faz sentido, já que a trajetória desta fase da sua vida terminou, e a “transição” se completou.

Os ritos de iniciação, como esclarece Maas (2005, p.10), são frequentes nos *Bildungsromane*, ainda que nem sempre sejam percebidos como tais (tanto pelo leitor “desavisado” como pelo próprio protagonista). Curiosamente, segundo a mesma autora (Maas, 2005),

(...) um motivo que aparece em numerosas iniciações, não necessariamente nas sociedades mais primitivas, é a morte de um homem. Em algumas tribos o candidato se submete a várias provas, como jejum prolongado, reclusão, revelação, instrução tradicional e, para provar que é verdadeiramente um homem deve matar outro homem (p.11).

Vale a pena salientar que torturas, mutilações, manifestações sexuais levadas a extremos e mesmo o canibalismo (considerado um comportamento cultural com raízes religiosas) também integram esses rituais de iniciação em algumas sociedades (Agnolin, 2002, p.150; Eliade, 2016, p.89). A iniciação, continua Maas (2005):

(...) é composta de revelações das mais variadas ordens. (...) O adolescente é aterrorizado por uma realidade sobrenatural e experimenta pela primeira vez o poder, a autonomia e a incomensurabilidade desse sobrenatural. Seguidamente a esse encontro com o terror divino, ele morre, isto é, simbolicamente, morre para a infância, a ignorância e a

³¹ Hicks, um adolescente de 15 anos, foi a primeira vítima de Dahmer, assassinada em 1979. Hicks pedia boleia na beira da estrada quando Dahmer, à época com 18 anos, passou de carro. Além de lhe oferecer boleia, convidou-o para tomar uma cerveja em sua casa. Horas depois, quando Hicks fez menção de ir embora, Dahmer matou-o impulsivamente (agredindo-o com um haltere e, a seguir, estrangulando-o). Após o crime, conservou o cadáver (com o qual realizou atos de cunho sexual) durante alguns dias e por fim cortou-o em partes que enterrou nos fundos da própria casa.

irresponsabilidade. O neófito atravessa uma série de provas iniciáticas, as quais o fazem enfrentar o pavor, o sofrimento, a tortura e, principalmente a assumir um novo modo de ser, o qual está condicionado pela revelação quase simultânea do sagrado, da morte e da sexualidade (p.10).

Embora não surja um elemento sobrenatural na dinâmica dos acontecimentos envolvendo Dahmer, é certo que ele era “aterrorizado” por impulsos e pensamentos violentos tão intensos que, provavelmente, faziam parecer necessária uma força sobrenatural (no sentido de sobre-humana) para resistir. As descrições que ele fez de si mesmo como alguém “movido por uma luxúria ingovernável” ou “enlouquecido pela luxúria” (Nichols, 2006, p.253, tradução minha) endossam essa comparação. Além disso, como ele próprio já declarou (em entrevista a Phillips, 1994), o primeiro assassinato que cometeu lhe deu um incomensurável sentimento de “poder” e marcou o início de “um novo modo de ser”:

Naquela noite lá em Ohio, naquela noite impulsiva. Desde então, nada foi normal. Esse tipo de coisa permanece pela vida inteira. Depois do que aconteceu, pensei que ia tentar viver da forma mais normal possível, deixar aquilo enterrado. Mas coisas assim não ficam debaixo da terra (Dahmer como citado em Backderf, 2017, p.197).

Seja como for, o processo de formação deste protagonista — diferente do que ocorre no *Bildungsroman* tradicional — não terminou com sua inserção bem-sucedida ou tranquila na maturidade. Da mesma forma, o *Bildungsroman* moderno que apresenta mulheres como protagonistas tampouco termina com a pacífica integração destas na sociedade; pelo contrário, os protagonistas femininos, como explica Guedes (2009) “surgem como exemplos de subversão ao modelo de *Bildungsroman* masculino. Ao invés de integrarem-se após a realização desse aprendizado, que inclui a educação formal e profissional, elas não conseguem fazer parte da sociedade à qual pertencem” (p.39). Similarmente, como propõe Rifkind (2017a), o “fracassado” que protagoniza biografias gráficas — dos quais Dahmer é um exemplo — “resiste aos imperativos morais e sociais” e “refuta os ideais neoliberais de sucesso, o enaltecimento da família burguesa e as normas

culturais dominantes” muitas vezes como uma “resposta psicossocial à violência individual e coletiva” (p.105, tradução minha).

Assassinos seriais, entretanto, supostamente “representam um ataque à estrutura moral inteira de uma comunidade” (Norris, 1992 como citado em Earle, 2014, p.433, tradução minha). Desta forma, Earle (2014) responde à pergunta “o que dizer de um *Bildungsroman* sobre um assassino em série?” lembrando que, embora “o assassino em série paire na periferia, separado de seu ambiente sociocultural e, simultaneamente, criado por ele (...), seria ingenuidade supor que ele não ocupe seu próprio lugar na sociedade” (p.433, tradução minha). Nessa linha de pensamento, a autora (Earle, 2014) conclui “(...) Dahmer é produto da comunidade em que vive assim como qualquer outro personagem do texto, embora simultaneamente excluído da comunidade por causa dos traços de caráter e hábitos pessoais que essa mesma comunidade, inadvertidamente, encorajou” (p.434, tradução minha). O relacionamento exigido pelo *Bildungsroman* entre protagonista e comunidade está, portanto, presente no texto, ainda que deturpado tanto pela alienação do sujeito como pela claustrofobia comunitária (Earle, 2014, p.438).

Sendo assim, a natureza atípica e paradoxal do relacionamento de Dahmer com sua comunidade não apenas é insuficiente para impedir a qualificação da obra como *Bildungsroman* como a torna um ótimo exemplo da contemporaneidade do gênero, pois o problematiza, “sutilmente transformando nossa ideia do que o constitui acima de tudo, ou mudando nosso entendimento do que ele possibilita ou permite” (Millard como citado em Earle, 2014, p.434, tradução minha).

Por fim, Earle (2014) conclui dizendo:

Meu amigo Dahmer pode se situar na periferia do gênero [*Bildungsroman*] como resultado do tema ao qual se refere, mas podemos facilmente considerá-la um *Bildungsroman* contemporâneo; o conflito entre os desejos individuais de Dahmer e as expectativas da sociedade, central ao texto, é também a preocupação principal do gênero como um todo. Backderf traça o desenvolvimento de Dahmer do jovem e estranho adolescente ao

assassino, passando por sua confusa e angustiante transição rumo à maturidade sexual (...) (pp.438–439, tradução minha).

4.4 *Meu amigo Dahmer* com fins didáticos

Ao lado desta perspectiva de *Meu amigo Dahmer* como *Bildungsroman*, reside a possibilidade de vê-lo como o próprio autor descreveu, em entrevista concedida a Spurgeon (2012), pouco depois do lançamento: “é mais uma advertência do que qualquer outra coisa”. Visto por esta ótica, a história é menos sobre Dahmer e mais sobre as consequências de fechar os olhos às dificuldades do próximo. Esta mensagem, implícita no recorrente questionamento de Backderf — onde estavam os adultos? — para alguns críticos transforma a obra em uma história que convida à reflexão, provocando o leitor a deixar de ser complacente com o que está nitidamente errado (Cunha, 2017; Grossman, 2012) e deixando claro que o tema principal é “a tragédia da indiferença pelo outro” (Borges, 2017).

Neste sentido, *Meu amigo Dahmer* é um livro que, surpreendentemente (considerando que trata de um assassino série), pode ser — e tem sido — utilizado com fins educativos, inclusive em sala de aula (Hornbogen, 2013, p.63; Richmond, 2014). Instituições literárias norte-americanas encarregadas de indicar livros para professores, bibliotecários, pais e adolescentes — como o *National Council of Teachers of English*³², a *International Reading Association*³³ e a *Young Adults Library Services Association*³⁴ (uma divisão da *American Library Association*) — recomendam a leitura de *My friend Dahmer*. Richmond (2014), professora e diretora educacional na Universidade de Northern Michigan, classifica a obra como um texto de alta qualidade literária sobre doença mental capaz de “ensinar estudantes sobre si mesmos e sobre os outros” (p.23, tradução minha), ajudando-os a quebrar estereótipos e aumentar a empatia — e, conseqüentemente, combatendo o estigma que paira sobre os portadores de transtornos mentais e atitudes relacionadas com o *bullying*. Para Rozalski, Stewart e Miller (2010):

³² <http://www.readwritethink.org/files/resources/Ep58Handout.pdf>

³³ <http://www.readwritethink.org/resources/resource-print.html?id=30962>

³⁴ <http://www.ala.org/yalsa/booklists/ggnt/2013/topten>

Professores podem usar as experiências dos personagens (...) para iniciar um diálogo com seus alunos, ajudando-os a relacionar as mensagens do livro com seus próprios problemas pessoais. Livros podem ser uma forma não ameaçadora de encorajar a reflexão entre os alunos, possibilitando assim que as crianças discutam abertamente umas com as outras sobre o material lido e estabeleçam conexões com suas próprias experiências de vida (p.37, tradução minha).

Na Universidade de Winnipeg (Canadá), a especialista em BD alternativa e narrativas gráficas Candida Rifkind também discute *My friend Dahmer* em suas aulas, ao lado de *Maus* (de Art Spiegelman); *Persepolis* (Marjane Satrapi) e *American splendor*³⁵ (Harvey Pekar), obras que compartilham “uma grande carga de eventos depressivos” (Rifkind, 2017a, p.105, tradução minha). Como a autora (Rifkind, 2017a) explica, as “narrativas de vida gráficas mostram dor, sofrimento, solidão e morte” e seu protagonista característico é um “(...) ‘perdedor’, um indivíduo desagradável, grotesco e socialmente isolado que é um fracasso segundo os padrões sociais, culturais e econômicos dominantes” (p.105, tradução minha).

Em relação ao fracasso, Jeffrey Dahmer é o primeiro a abraçar o conceito como descritor de sua trajetória de vida ao dizer, sobre si mesmo: “Este é o *grand finale* de uma vida desperdiçada, e o resultado é uma depressão arrasadora. (...) Uma vida doente, patética, desgraçada: isso e nada mais” (Dahmer como citado em Backderf, 2017, p. 233). O autor de *Meu amigo Dahmer* endossa esta ênfase no fracasso do protagonista, mas estende-a aos que o rodeiam: “*Meu amigo Dahmer* é uma história de fracassos. Todo mundo fracassa: os pais dele, os professores, os administradores da escola, os policiais, os amigos dele e o próprio Jeff, que fracassa da forma mais espetacular que alguém pode fracassar” (Backderf em entrevista a Vitral, 2017).

O tema do fracasso nestas biografias gráficas, entretanto, está longe de ser apenas depressivo. Como refere Halberstam (como citado em Rifkind, 2017a), textos com

³⁵ *Maus*, *Persepolis* e *American splendor* (publicado de forma seriada entre 1976 e 2008) abordam memórias pessoais relacionadas, respectivamente, ao Holocausto, à Revolução Islâmica do Irã e ao cotidiano tedioso e deprimente de um norte-americano comum.

esta temática criam espaço para “formas alternativas de ser e de ver o mundo que, se não são exageradamente otimistas, tampouco estão atolados em becos sem saída críticos e niilistas” (p.105, tradução minha).

No nosso entendimento, há diversos aspectos de *Meu amigo Dahmer* que podem ser explorados didaticamente. Em um sentido mais acadêmico, o formato de banda desenhada pode servir como um bom exemplo do quanto a leitura atenta envolve perscrutar o texto em busca do que está menos óbvio, daquilo que está “nas entrelinhas”. Como veremos adiante, a observação atenta de determinadas imagens do livro nos revela informações que não estão escritas no texto (mas são cruciais porque o complementam) e que podem passar despercebidas a um leitor mais apressado. Embora isso também possa acontecer na prosa narrativa convencional, *Meu amigo Dahmer* oferece um exemplo gráfico desse processo, podendo ser aproveitado para discutir com os alunos a importância da leitura cuidadosa e crítica — aquela que, como caracterizou Morgado (2010), descasca o texto como se tratasse de uma cebola, conscientizando o leitor “das decisões dos autores e ilustradores, das suas inclusões e omissões” (p.15).

O outro aspecto, este relacionado ao tema, talvez seja ainda mais importante, porque *Meu amigo Dahmer* trata de muitas questões comuns ao adolescente, como a sexualidade, o uso de drogas e o *bullying*.

Infelizmente, a homossexualidade ainda é um assunto tabu, e um adolescente que se descobre homossexual pode ver suas preferências afetivas como destoantes do que se considera “normal” (ou, pelo menos, do que ele acredita que se espera dele). Em uma fase da vida na qual a aceitação pelos pares é especialmente importante, perceber-se como “diferente” pode ser profundamente perturbador. Para agravar a situação, a homofobia ainda é uma causa de *bullying* duradouro e sistemático na escola (Rivers e Cowie, 2006, p.22), razão pela qual consideramos especialmente importante que esse tema seja abordado na sala de aula.

Seguindo pela mesma lógica, o livro pode estimular reflexões e discussões sobre a violência que o *bullying* representa e cujas graves consequências psicológicas podem se estender até à vida adulta (Rivers e Cowie, 2006, p.22). Sem dúvidas, é importante engendrar esforços para que o *bullying* não chegue a acontecer, mas é importante educar os

adolescentes a denunciarem quando ele ocorrer e a se solidarizarem com suas vítimas, pois receber suporte social dos amigos, familiares e professores ajuda a mitigar seus efeitos deletérios (Gulliver, Griffiths e Christensen, 2010, p.5; Rivers e Cowie, 2006, pp.38–39).

O professor também pode aproveitar o uso problemático de álcool exibido por Dahmer para discutir outros comportamentos que são comuns na adolescência e que podem ser entendidos como autoagressão — como consumo abusivo de drogas, condução perigosa, sexo desprotegido, cortes autoinfligidos, entre outros — aproveitando para orientar os alunos a como proceder quando detectam esses comportamentos em si mesmos ou nos colegas.

É importante ressaltar que o fato de Dahmer não ter buscado ajuda para enfrentar as dificuldades que vivia não deve ser motivo de surpresa. As evidências sugerem que adolescentes e jovens evitam buscar ajuda para suas angústias, não apenas por temerem ser rotulados como imaturos, emocionalmente descontrolados, fracos, “malucos” e diferentes (inclusive do que acreditam ser a “norma” em termos de orientação sexual), mas também para evitar o estigma associado ao diagnóstico de problemas mentais (Biddle, Donovan, Sharp e Gunnell, 2007, p.989, Curtis, 2010, p.711; Gulliver *et al.*, 2010, p.4; McDermott, 2015, pp.565, 568, 570–571). Assim, mais do que aproveitar a história de *Meu amigo Dahmer* para combater o estigma associado aos transtornos mentais, pode-se usar o livro como um gatilho para discutir o que se entende por ser um “fracassado”. Estimular uma reflexão mais ampla nesse sentido pode ajudar os adolescentes e adultos jovens a perceberem que “sucesso” e “fracasso” são conceitos relativos que não apenas dependem dos valores e das prioridades de cada um, como podem mudar de significado ao longo das diferentes etapas da vida.

4.5 A identificação do leitor com o personagem

Como Grossman (2012) notou, reconhecer-se numa obra literária traz uma sensação ao mesmo tempo agradável e emocionante, mas é “um pouco perturbador quando esta obra literária é uma novela gráfica chamada *Meu amigo Dahmer*” (tradução minha). Perceber alguns traços de si mesmo refletidos em Jeffrey Dahmer, apesar de assustador, não é incomum, segundo Backderf. Como o autor declarou (Backderf em entrevista a *Angoulême archives*, 2014); “a história de Jeff não poderia ser menos comum e você não esperaria que as pessoas vissem suas próprias histórias na dele, mas elas veem” (tradução minha).

Ao caracterizar Dahmer como um adolescente desajeitado, vítima de *bullying*, desprovido de amigos e perseguido por pensamentos que acreditava “inconfessáveis”, Backderf transforma-o em uma figura com a qual o leitor consegue se identificar (ou pelo menos empatizar). Este é um fator importante para o sucesso da obra, já que “todo criador sabe que um indicador infalível de envolvimento do público é o grau em que este se identifica com os personagens da história” (McCloud, 1995, p.42).

Backderf, reconhecendo a importância desta identificação, disse que “boas histórias carregam esse elemento de reconhecimento. Os leitores veem a si mesmos refletidos, ou ao menos suas experiências, em uma história e se conectam com ela (...)” (*Angoulême archives*, 2014, tradução minha). Paradoxalmente, entretanto, o autor alerta no prefácio de *Meu amigo Dahmer*:

Ele podia ter se entregado depois do primeiro homicídio. Podia ter botado uma arma na cabeça. Em vez disso, Dahmer, e só ele, decidiu tornar-se assassino em série e levar a infelicidade a incontáveis pessoas. Há um número incrível de indivíduos que vê Jeffrey Dahmer como uma espécie de anti-herói, um garoto vítima de *bullying*, que contra-atacou a sociedade que o rejeitava. Isso é um absurdo. Dahmer era um infeliz, um ser problemático, cuja perversidade estava quase além da compreensão. Tenha pena, mas não empatia” (Backderf, 2017, p.11).

A preocupação em esclarecer que não estimula a empatia para com o protagonista também aparece em outros momentos ao longo do livro, como quando o autor insinua que as dificuldades enfrentadas por Dahmer não justificam seus atos posteriores. Ao descrever a mãe de Dahmer, por exemplo, Backderf diz: “Joyce era dona de casa e estava **exacerbada** com a função, como **muitas** mães dos anos 1970. Ela sempre foi agradável comigo, mas era **estranha**, muito **taciturna**, **frágil**, ficava evidente que lidava com uma coisa **pesada**” (Backderf, 2017, p.40, grifos do autor) — mas sugere, logo a seguir, que tal situação não era diferente da vivida por outros garotos: “mas tinha muita **mãe infeliz** na cidade” (Backderf, 2017, p.40, grifos do autor).

De qualquer forma, é importante ter em mente que por mais estranho que possa parecer ter empatia por um assassino em série, este livro não mostra realmente um assassino em série, mas um adolescente perturbado por conflitos externos e internos, como ressalta Backderf (Pearlman, 2013): “Eu não conheci o Jeffrey Dahmer assassino em série. Conheci apenas o Jeff, o garoto estranho e problemático que estudava comigo” .

Apesar das declarações de que seu livro não incentiva “nenhuma espécie de empatia por Dahmer” (Pearlman, 2013) e que Dahmer “mereceu o final violento que teve” (Pearlman, 2013), Backderf assume que tentou retratá-lo de uma forma mais humana:

O que eu tentei fazer neste livro, e isso já é suficientemente controverso em alguns círculos, foi humanizar o Jeff que eu conheci. Não acredito que façamos nenhum favor a nós mesmos quando caracterizamos pessoas como monstros, por causa da questão que advém daí. Ele era um monstro. Era inevitável que ele fizesse o que fez. Bom, eu não acho que era inevitável e não estou disposto a deixar aqueles que deixaram a bola cair, essencialmente os adultos na vida dele, escaparem ilesos” (Backderf em entrevista a Pearlman, 2013, tradução minha).

Neste ponto, o discurso de Backderf se aproxima das afirmações do professor de psiquiatria forense Robert Simon (2009, p.17), para quem a crença fictícia de que a maldade só existe em algumas pessoas bloqueia a empatia, incentivando o preconceito e a discriminação que, em larga escala, motivam guerras, terrorismo e genocídios. Simon (2009, p.21), para quem todos têm um lado obscuro e agressivo, argumenta que pensamentos destrutivos e violentos são experimentados por todas as pessoas, ainda que a maioria nunca chegue a transformá-los em ações. Como explica o psiquiatra, “os traços de sadismo encontrados em assassinos em série como Jeffrey Dahmer têm seus correspondentes mais controlados em pacientes que nunca cometerão um crime sexual sádico (...), que são pessoas respeitáveis, boas mães, bons pais, profissionais de sucesso” (Simon, 2009, p.27).

O crítico literário Lev Grossman (2012) exemplifica a teoria de Simon (2009) ao dizer, sobre a obra:

Não me entenda mal. Dahmer realmente era uma aberração pervertida, um monstro, e eu e meus amigos não éramos. Mas, de vez em quando, nós nos sentíamos como monstros. Eu tinha esquecido como era me sentir assim. *Meu amigo Dahmer* me lembrou” (tradução minha).

4.6 Desconstruindo o título

No guia de leitura de *Meu amigo Dahmer* para professores, Gutiérrez (2014) sugere aos docentes: “Desafiem os alunos a discutir o título do livro à luz dos acontecimentos retratados. Backderf era realmente amigo de Dahmer — por que ou por que não? E, se não era, o título tem conotação irônica?” (p.2, tradução minha).

De fato, uma vez concluída a leitura do livro, o título “incomoda”, porque ficamos com a sensação de que Backderf e Dahmer não eram verdadeiramente amigos (e que isso não se deveria apenas a uma suposta incapacidade de Dahmer em fazer amigos ou experimentar sentimentos fraternos). Em uma extensa descrição analítica da vida de Dahmer empreendida por Nichols (2006, p.249), Backderf é sempre referido como “um conhecido da escola secundária”, nunca como “amigo” ou “colega”. De certa forma, podemos afirmar que o título é desconstruído ao fim da leitura, quando o leitor é levado a duvidar de sua veracidade.

Seria então o título uma opção comercial e oportunista? Ou refletiria a visão que Backderf tinha de si mesmo e da sua relação com Dahmer à época (ainda que esta visão não tenha resistido à passagem do tempo)?

Backderf, junto com três amigos retratados no livro (Mike, Neal e Kent) chegou a montar um “fã-clube do Dahmer”, mas, antes de fãs do protagonista, seus integrantes pareciam mais interessados em se divertir às custas de um Dahmer que aparentava não se importar em agir como “palhaço” em bibliotecas e *shoppings* (geralmente sob efeito do álcool) para que os outros rissem. A realidade é que o “fã clube” de Dahmer o dispensava logo depois das palhaçadas, não pensava nunca em convidá-lo para as saídas que planejavam mesmo na sua presença (Vd. Anexo B), não perguntava o que havia de errado mesmo estando óbvio que Dahmer abusava constantemente do álcool (Anexo C) e que sua mãe tinha

significativos problemas físicos/psíquicos (Anexo D) — revelando, afinal, uma indiferença pouco compatível com amizade.

Além disso, apesar de às vezes explicitamente descrever-se como amigo de Dahmer (Backderf, 2012a), o autor, em outras ocasiões, faz declarações pouco condizentes com a alegada amizade, como dizer que foi uma “tragédia” Dahmer não ter se suicidado (Backderf, 2017, p.231), ou que Dahmer não é digno de empatia e que não há nada de compreensível sobre ele (Backderf em entrevista a Spurgeon, 2012). Opiniões deste tipo — não só explicitadas em entrevistas, mas passíveis de serem subentendidas ao longo de todo o livro — foram responsáveis por algumas críticas a Backderf. Gross (2012), por exemplo, declarou que “esta exploração do notório assassino em série Jeffrey Dahmer pelo seu colega de turma secundária, e às vezes amigo [grifo nosso], é preenchida com o horror, confusão e raiva — ainda fresca e poderosa por parte do autor, apesar dos anos transcorridos”. Christofolletti (2017), por sua vez, afirma que “*Meu amigo Dahmer* foi uma obsessão e uma jogada oportunista de Backderf” em que “faltou amizade”.

Em resposta às críticas, Backderf diz que ter “empurrado Dahmer para fora de seu grupo” foi “um instinto muito bom” (Backderf, 2012a), e acrescenta:

Eu sentia que precisava escrever essa história com uma honestidade brutal. Eu e os meus amigos com certeza não éramos heróis, mas não conheço muitas pessoas de 17 anos que sejam. Éramos apenas garotos ingênuos de uma cidade pequena. Todo nós temos arrependimentos, claro. Se soubéssemos o que realmente acontecia na cabeça do Jeff e toda a carnificina que estava para acontecer, é claro que teríamos agido. Mas não sabíamos, então há arrependimento, mas não há culpa (Backderf em entrevista a Vitral, 2017).

Além disso, como o próprio Backderf salientou, os leitores só sabem de seu fracasso como amigo porque ele inseriu essa informação no livro: “Eu poderia ter retratado a mim mesmo heroicamente; quem saberia a diferença? Um punhado de pessoas. Escolhi colocar tudo para fora o mais honestamente possível porque considerei fascinante o fato de

todo o mundo ter virado as costas” (Backderf em entrevista a Spurgeon, 2012, tradução minha).

Esta reflexão de Backderf é interessante porque traz à tona não apenas questões relacionadas com a presunção de veracidade implícita na não-ficção, mas uma outra questão mais complexa referente às verdades relativas. Isso porque ainda que a reivindicação de autenticidade em *Meu amigo Dahmer* seja sustentada pela posição de testemunha do autor (Mickwitz, 2014, p.55), há que se considerar a inevitável diferença que existe entre os eventos como realmente aconteceram e o modo como foram experienciados, interpretados e recordados por quem conta a história.

Essas são questões relevantes porque, ainda que estejamos perante um livro de memórias (memórias de Backderf sobre um período da vida de Dahmer e todo o ambiente ao redor), *Meu amigo Dahmer* contém também elementos autobiográficos. Backderf não é apenas o narrador, ele é também personagem da história — e, embora esta seja centrada na vida de Dahmer, o autor não a conta sem entregar ao leitor fragmentos de sua própria biografia, como vemos no trecho que se segue:

Jeff morava numa casa pequena com os pais, **Lionel e Joyce**, e seu irmão **Dave**, quase sete anos mais novo. (...) Lionel era químico, trabalhador e retíssimo. Era um **bom** homem, mas tinha personalidade forte e um intelecto que intimidava os outros. **Meu** pai também era químico, então conheço bem o **tipo**, mais à vontade com **tubos de ensaio** do que com **filhos adolescentes**. Não nos víamos muito (p.40, grifos do autor).

Incluir memórias não diretamente ligadas a Dahmer na história foi a forma que o autor encontrou de tornar a produção do livro mais leve e, ao mesmo tempo, se (re)apropriar daquele universo: “sim, era o mundo do Dahmer, mas também era o MEU mundo. Recriá-lo foi muito divertido” (Backderf em *Angoulême archives*, 2014). Além disso, mostrar os dois universos (o seu e o de Dahmer) paralelamente realçou o contraste entre eles:

Este livro, como a maioria dos leitores percebeu, tem duas tramas. Jeff é a história principal, mas há uma história secundária sobre mim e meus amigos (...). Ela veio da minha tentativa de tornar o livro divertido de produzir. Também pensei que seria importante dar algo normal ao leitor, algo humano ao qual se agarrar, especialmente à medida que Jeff vai se tornando mais e mais sombrio e menos humano. Gosto do contraste entre nós e Jeff. Éramos tão parecidos, mas nossas vidas tomaram rumos completamente diferentes. Gosto do contraste entre as trevas e a luz, e eu, meus amigos e nossas travessuras bobas dão ao livro um toque de humor do qual ele precisa muito. E acredito que esse humor torna a história de Dahmer ainda mais trágica e sombria (Backderf em entrevista a *Angoulême archives*, 2014, tradução minha).

Quando encaramos *Meu amigo Dahmer* como um livro de memórias, torna-se menos relevante definir se o título do livro é “honesto” ou “oportunista”, uma vez que o gênero autobiográfico é mais sobre verdades emocionais do que literais (Hatfield, 2005, p.113). Como explica Hatfield (2005) “(...) o ofício do autobiógrafo necessariamente inclui exageros, distorções e omissões” (p.114, tradução minha) e:

(...) a autobiografia inevitavelmente mistura o factual e o fictício (mesmo para o mais escrupuloso dos praticantes). Essa indefinição de limites apresenta um enigma que a crítica vem conseguindo apenas discutir repetidamente, sem nunca resolver: o que a narrativa tem a ver com os fatos? (Hatfield, 2005, p.112, tradução minha).

Somando-se ao fato de que, em histórias baseadas em memória pessoais, o que o narrador sente e crê como verdade pode ser mais relevante do que uma verdade factual, há uma particularidade da narrativa visual: ela desconstrói o ponto de vista do narrador em primeira pessoa, dividindo aquele que vê daquele que é visto. O artista de BD, ao retratar graficamente a si mesmo, não apenas objetifica seu *self*, alcançando simultaneamente “um senso de intimidade e uma distância crítica” (Hatfield, 2005, p.115, tradução minha), como oferece ao leitor uma imagem clara de como vê a si mesmo. Hatfield (2005) acredita que é

precisamente “a exploração gráfica desta dualidade que distingue a autobiografia em banda desenhada da autobiografia em prosa” (Hatfield, 2005, p.115) e explica que

Se autobiografia tem muito a ver com o atrito entre a própria autoimagem e a dura realidade do mundo exterior, a BD torna este contato imediato e gráfico. Nós *vemos* como o cartunista enxerga a si próprio; sua visão interna é exteriorizada. Esta autorrepresentação gráfica torna literal um processo já implícito na prosa autobiográfica, já que (...) o gênero consiste menos em fidelidade das aparências externas e mais no encontro entre sucessivas autoimagens e o mundo, um mundo que repetidamente distorce ou falha em reconhecer estas autoimagens (p.114, tradução minha)

De qualquer forma, é questionável se uma amizade verdadeira (com Backderf ou com outros meninos) teria feito alguma diferença na trajetória de Dahmer. Embora o livro de Backderf sugira que não apenas ele e seus amigos como os demais adolescentes de Eastview desprezassem Dahmer, é precipitado concluir que esta foi a razão pela qual Dahmer se tornou socialmente isolado. Exames psiquiátricos posteriores falharam em identificá-lo como alguém com dificuldade para fazer amigos; na verdade, ele foi descrito como naturalmente inclinado a iniciar e manter conversas sociais, hábil na arte da lisonja e com relativa facilidade em estabelecer amizades (Nichols, 2006, p. 244).

4.7 Por que a linguagem de BD para contar a história

A maneira mais óbvia pela qual Backderf desconstrói nossa representação de Dahmer é pela opção em narrar apenas uma fase da vida do protagonista, anterior ao momento em que ele se torna conhecido. Toda a cobertura midiática sobre Dahmer começou quando seus crimes foram descobertos e continuou até (e além da) sua morte em 1994. Mesmo para aqueles que acompanharam atentamente as notícias sobre ele e conhecem os pormenores de sua trajetória, o Dahmer anterior a esta fase continua desconhecido. Como explica Earle (2014):

Esta é a história de um assassino em série que não aborda nem seus crimes, nem sua prisão, porque já conhecemos a história. Se a vida e os crimes de Dahmer não fossem tão conhecidos, a banda desenhada de Backderf não funcionaria na extensão em que funciona. *Meu amigo Dahmer* é a “prequela”, por assim dizer, e nela cada ação é ofuscada pelo nosso conhecimento do que acontece a seguir (p.435, tradução minha).

No entanto, a linguagem³⁶ escolhida pelo autor — banda desenhada — para contar essa história tem papel central no processo de desconstrução do protagonista, como discutiremos a seguir.

Para começar, a BD entrega imagens prontas ao leitor e este é um ponto crucial para permitir a desconstrução de um personagem do qual os leitores já têm uma imagem mental. Uma vez que o protagonista retratado é conhecido e real, o leitor de *Meu amigo Dahmer* já sabe de antemão o desfecho da história. Mais ainda: ele começa a leitura com uma representação mental muito clara de Dahmer. Isso acontece porque, dada a natureza bizarra de seus crimes, a mídia acompanhou passo a passo os acontecimentos que se seguiram à sua prisão: o julgamento foi televisionado; Dahmer e seus pais concederam entrevistas em vídeo; produziram-se livros e filmes sobre ele. As imagens de Dahmer na delegacia (na típica fotografia norte-americana tirada logo após a prisão, como vê-se na Figura 3) e no tribunal (Vd. Figura 4), abatido, magro, vestido com o macacão laranja característico dos presidiários norte-americanos e sem seus óculos — que ele não usou nestas ocasiões para não ver nenhum rosto com clareza e, desta forma, se distanciar do que estava acontecendo (Dahmer em entrevista a Glass, 1993) — estamparam jornais, revistas, programas televisivos e sites da internet desde a década de 70 até os dias de hoje.

³⁶ Quando nos referimos à BD como “linguagem”, empregamos o termo no sentido definido pelo dicionário Houaiss, qual seja: “qualquer meio sistemático de comunicar ideias ou sentimentos através de signos convencionais, sonoros, gráficos, gestuais etc.” (Houaiss Dicionário eletrônico da língua portuguesa, versão intranet 2004, disponível em <http://houaiss.web.ua.pt>).

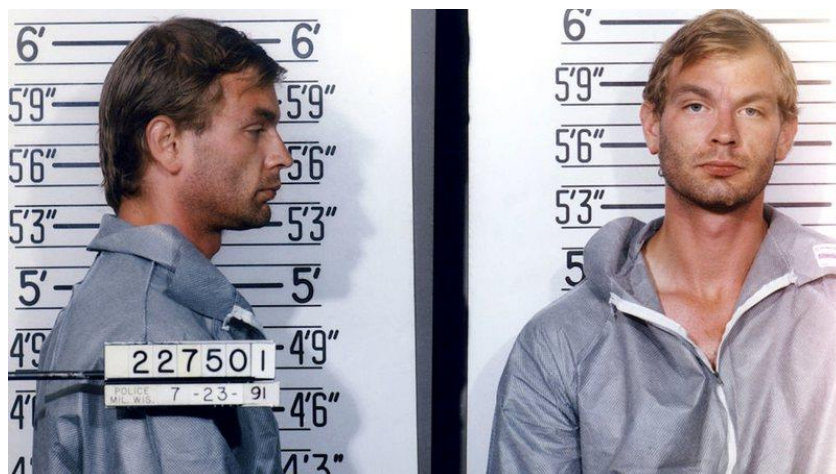


Figura 3: Jeffrey Dahmer logo após sua prisão, em 1991.



Figura 4: Jeffrey Dahmer no tribunal, durante o julgamento em 1992.

Ao abrirmos o livro, portanto, somos confrontados com um Dahmer muito diferente daquele que temos no imaginário: adolescente, desajeitado, de óculos, em roupas comuns. Se Backderf tivesse contado esta história em prosa, poderia ter descrito Dahmer desta mesma forma e conseguiríamos ter esta nova imagem dele. No entanto, nenhum texto descreve inúmeras vezes as mesmas características físicas do personagem e, possivelmente, considerando a intensidade com que fomos “bombardeados” com a imagem de um Dahmer

presidiário adulto, dificilmente nossa mente deixaria de evocá-la durante a leitura. Como lembra Eisner (2000), “há um tipo de privacidade da qual o leitor de uma obra tradicional em prosa desfruta quando traduz uma passagem descritiva em uma imagem visual mental” (p.140, tradução minha) e a banda desenhada tem a singularidade de quebrar essa privacidade. Com a BD, a cada virar de página a nossa antiga imagem mental de Dahmer é desconstruída e substituída pela “nova”. Como nos diz Eisner (2000):

Escrevendo só com palavras, o autor direciona a imaginação do leitor. Na BD, a imaginação já feita é entregue para o leitor. Uma imagem, uma vez desenhada, se torna uma afirmação precisa que deixa pouca ou nenhuma margem para outras interpretações (p.120, tradução minha).

Para além de repetidamente nos entregar uma nova representação de Dahmer, a BD permite impregnar em cada imagem uma série de significados e conotações emocionais. Discutiremos a seguir algumas formas pelas quais isso ocorre.

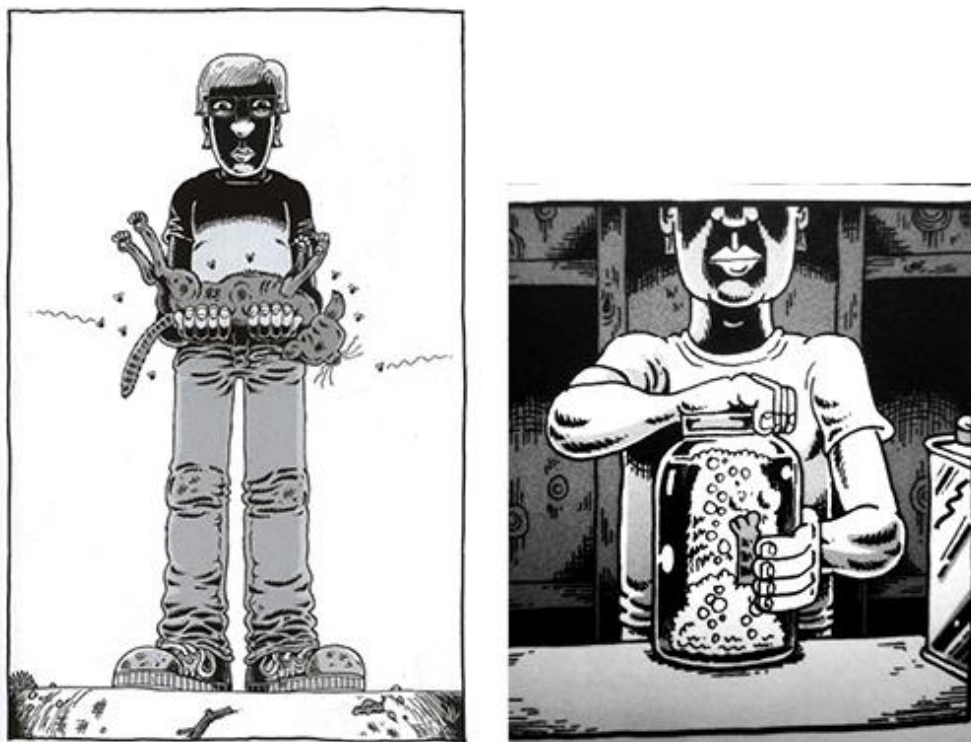
4.7.1 A arte monocromática

Backderf optou pelo preto e branco para contar a história de *Meu amigo Dahmer*. A escolha esteve historicamente associada à produção de BD alternativa, inicialmente por questões de limitação financeira — o que levou McCloud (1995) a afirmar que “os artistas que desejam realizar experimentos audaciosos em quadrinhos ainda devem aprender a ser audaciosos em preto e branco” (p.191) — mas, com o tempo, passou a ser preferida na cena *underground* por uma questão de estilo e identidade pessoal, enquanto a impressão a cores ficou associada a projetos *mainstream* de editoras maiores e mais conservadoras (McCloud, 1995, p.191; Sá, 1995, p.233; Williams e Lyons, 2010, p.8). Como Renard (1981) aponta, “passou-se na banda desenhada o mesmo que se verificou na fotografia e no cinema: apesar de os progressos técnicos permitirem o uso da cor, volta-se ao uso do preto e branco devido às suas qualidades estéticas intrínsecas” (p.125). Em *Meu amigo Dahmer*, essa opção não apenas valorizou a mensagem do autor mostrando “um personagem sem cor, com uma vida carregada de escuridão” (Cunha, 2017), mas seguiu a tendência, exibida pelas narrativas de vida gráficas, de priorizar a melancolia monocromática

em detrimento das cores (Ferreira, 2013, p.96; Rifkind, 2017a, p.106, Mickwitz, 2014, p.55). Backderf alcança uma forte dramaticidade usando a cor preta para representar as trevas que crescem gradualmente ao redor de Dahmer. Sem a opção pela monocromia, esta utilização da cor preta e do jogo de luz e sombra discutido a seguir não teriam o impacto que têm.

4.7.2 Luz e sombra

Backderf usa os artifícios únicos que a linguagem de BD oferece para provocar diferentes reações emocionais no leitor. Um exemplo é a forma como manipula a luz, “jogando” com o contraste entre claro e escuro. Em diversas cenas em que somos confrontados com o lado “sombrio” de Dahmer, seu rosto está imerso em sombras (como no momento em que ele recolhe um gato morto da estrada) (Vd. Figura 5), ou seus óculos estão opacos, impedindo que vejamos seus olhos, ou seu rosto é mostrado apenas do nariz para baixo — e, ainda assim, envolto em trevas (na cena em que ele dissolve animais mortos em ácido, por exemplo, Vd. Figura 5).



**Figura 5: Exemplos de como o autor retrata o rosto de Dahmer em momentos "sombrios".
FONTES: Backderf, 2017, pp 17 e 23.**

Por vezes, Backderf utiliza uma página toda em preto, contendo somente uma sentença (Vd. Anexo E), para anunciar momentos sombrios na vida do personagem. O capítulo final da obra é um bom exemplo desta utilização simbólica do contraste luz *versus* sombras: sugestivamente intitulado *Tela escura*, marca o momento em que Dahmer mata pela primeira vez e é muito mais “preto e branco” do que “branco e preto” — todas as suas páginas são escuras, como se as trevas tivessem se apossado da vida de Dahmer a partir daquele momento. O efeito dramático é assim enfatizado já que, como Eisner (2000) esclarece, “o emprego da luz tem o efeito de provocar emoções. Sombras evocam medo — luz implica segurança” (p.147) e estes sentimentos primitivos funcionam muito bem se adequadamente trabalhados, acrescentando peso, carga e poder emocional às imagens (Eisner, 2000, pp.89 e 96). As sombras podem ainda ter outra interpretação, como a proposta por Earle (2014), para quem as trevas nestas imagens funcionam como algo que encobre, “como se a própria escuridão fosse a única coisa impedindo que Dahmer fosse descoberto” (p.438, tradução minha).

4.7.3 Primeira cena

A cena que dá início a uma história, dada sua singular importância, costuma ser criteriosamente escolhida pelo artista — a primeira página de uma narrativa funciona como uma introdução que, corretamente usada, prende a atenção do leitor e “cria o clima” da trama, preparando-o para o que virá (Eisner, 2000, p.62).

A cena escolhida por Backderf para abrir sua novela gráfica exhibe uma estrada estreita em cuja lateral um rapaz caminha, sozinho (Vd. Anexo F). Esta cena ambienta a narrativa a partir do plano geral, isto é, o observador (leitor) está a uma distância significativa, de forma que consegue visualizar o ambiente completo onde se passa a ação. O ângulo de visão escolhido nos apresenta a cena de cima para baixo: como se o leitor observasse a cena do alto. Ambas as escolhas (plano e ângulo) contribuem para gerar uma aura de solidão em torno do personagem (que caminha completamente sozinho por uma longa e deserta estrada), além de provocar um afastamento emocional, na medida em que colocam o leitor como mero observador ao invés de participante (Eisner, 2000, p.89).

O personagem solitário que vemos nesta cena é Jeffrey Dahmer, e, considerando que sua solidão será um dos principais elementos da narrativa, é interessante que ela seja sugerida já na primeira página. Em um primeiro olhar, a estrada onde Dahmer caminha se estende à sua frente indicando um futuro cheio de possibilidades: o horizonte intangível e luminoso convida à vida, enquanto a paisagem aberta sugere liberdade. Em resumo, em um primeiro momento a cena parece representar o futuro promissor que existe aos pés de todos os jovens. No entanto, uma olhada mais cuidadosa revela que nem tudo na cena é tão claro e saudável como parece: entre árvores aparentemente saudáveis e frondosas, vemos outras retorcidas, mortas e sem folhas. Há troncos caídos pela grama e árvores cobertas pela sombra com buracos nos troncos e partes amputadas. Os galhos cortados, particularmente, permitem diferentes interpretações, como ressalta Hornbogen (2013, p.23): podem ter sido cortados para permitir a passagem do sol (o que beneficiaria todas as demais vidas ao redor), por exemplo, ou, ainda, a poda pode ter sido uma tentativa de eliminar partes doentes. Seja como for, a observação cuidadosa da cena prenuncia que algo sombrio e doentio paira no entorno do caminhante (Hornbogen, 2013, pp.23–24). Backderf (2012a), por sua vez, descreveu assim esta primeira cena: “além de estabelecer o cenário, um cenário de uma cidade rural, com fazendas, com uma estrada pouco movimentada, esta cena mostra o isolamento, um menino caminhando sozinho, por sua própria conta, e isso já dá o tom da narrativa”.

Já no final do livro, logo depois de Dahmer ter cometido seu primeiro assassinato, o autor retrata novamente a paisagem evocada na primeira cena; dessa vez, no entanto, a estrada por onde Dahmer caminha está coberta pelas trevas (Vd. Anexo G).

4.7.4 Outros recursos gráficos

Backderf não precisa nos descrever com palavras o quão isolado Dahmer era: os desenhos que o mostram de cabeça baixa, cercado apenas por sombras, sem nenhuma vida ao redor (Vd. Figura 6) transmitem eficazmente esta aura de solidão. Ainda na mesma imagem, a enorme sombra que Dahmer projeta já prenuncia, por si só, a obscuridade que cresce dentro dele, e o caminho a seus pés se bifurca, em uma representação simbólica da possibilidade de escolha que ele (ainda) tinha. Como a cena em questão ocorre logo depois de os amigos o repelirem, chamando-o de “doido” e se afastando, a imagem sugere que este

acontecimento pode ter implicado a decisão de tomar determinado caminho (simbolicamente, representando a rejeição social) — como já discutido, a questão de se Dahmer poderia ou não ter tomado outro caminho caso tivesse encontrado maior suporte social parece perseguir o autor e perpassa todo o livro.

A forma como Backderf usa os óculos dos personagens para transmitir a ideia de desumanização (encobrendo seus olhos) é outro exemplo de como um só desenho pode conter uma enorme carga de informação. Ao longo da trama, vemos Dahmer observar um homem que faz *jogging* — como entrevistas posteriores revelaram, este se tornou o primeiro alvo do desejo de Dahmer, pois ficou obcecado com o atleta que rotineiramente corria nos arredores de sua casa, chegando a planejar (sem chegar a executar) alvejá-lo com um pedaço de madeira. Em todas as vezes que o corredor aparece no livro, Backderf retrata-o de óculos escuros, como vê-se na Figura 7.

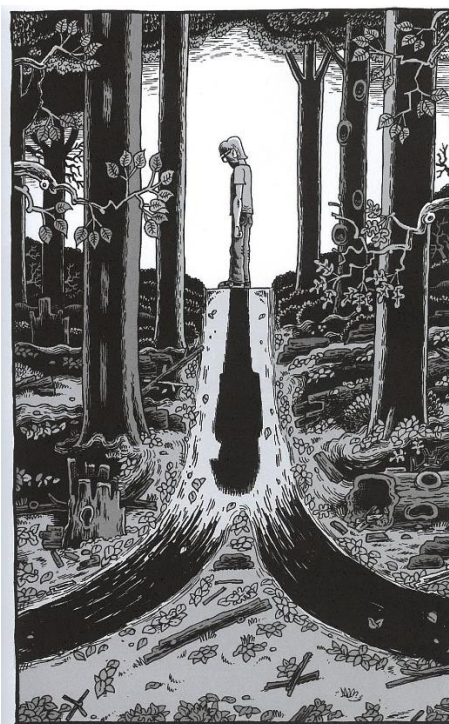


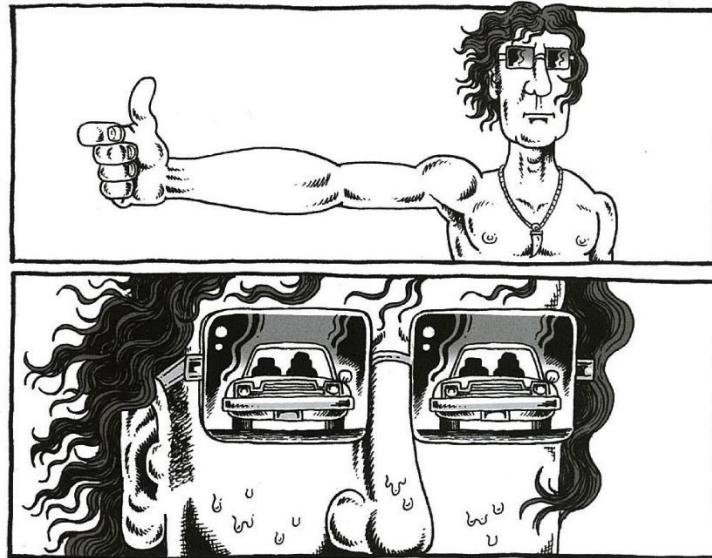
Figura 6: Dahmer em uma bifurcação, projetando uma enorme sombra.
FONTE: Backderf, 2017, p.27.



Figura 7: Corredor com olhos "escondidos" pelos óculos.
FONTE: Backderf, 2017, p.52.

Como aponta Earle (2014, p.437), a estratégia adotada pelo autor, de impossibilitar que o leitor veja os olhos do personagem, pode ser interpretada de duas formas: por um lado, representa figurativamente o quão cego o corredor estava em relação à ameaça que o cercava; por outro, desumaniza-o. Quando os olhos deste personagem são escondidos, fica mais fácil para o leitor a vê-lo como Dahmer o enxergava, isto é, como um objeto. Desta forma, o leitor consegue “ter uma amostra” da forma como Dahmer experimentava o mundo. Hicks, a primeira vítima de Dahmer, é retratada da mesma maneira no fim do livro: seus olhos estão invisíveis por baixo das lentes opacas dos óculos (Vd. Figura 8). Como descreve Earle (2014), “Hicks está usando óculos escuros que escondem completamente seus olhos. Novamente, ele está cego para o perigo que se aproxima assim como em certo grau desumanizado pela remoção de seus olhos” (p.437).

A manipulação das perspectivas — e, conseqüentemente, do ponto de vista do leitor — também ajuda a evocar sensações. Um exemplo é a primeira vez em que vemos Dahmer fazer algo “estranho” — recolher um gato morto do chão (Figura 5). Nesta cena, o leitor observa Dahmer de baixo para cima, o que evoca uma sensação de pequenez facilmente identificável com o medo (Eisner, 2000, p.89).



**Figura 8: Hicks com os olhos “escondidos” pelos óculos.
FONTE: Backderf, 2017, p.173.**

Backderf faz um uso relativamente conservador das vinhetas. A estratégia, embora determine um *layout* menos ousado, de certa maneira ajuda a história a sobressair, uma vez que ela se torna o único foco de atenção do leitor, que, de outra forma, poderia se distrair com inovações de enquadramento. As vinhetas em *Meu amigo Dahmer*, com suas bordas grossas e “pesadas” contribuem para a atmosfera claustrofóbica da história ao transmitirem a sensação de que algo está sendo ativamente contido (Hornbogen, 2013, p.23).

4.7.5 Elipses

Uma outra forma pela qual a BD se molda com perfeição às intenções de Backderf é pela manipulação do contraste entre o que é e o que não é mostrado. Como sabemos, o autor intencionalmente omitiu da história os crimes de Dahmer — a trama acaba quando ele comete o primeiro assassinato. Como Backderf explicou,

(...) todo mundo sabe como a história acaba. Mas *Meu Amigo Dahmer* é uma história surpreendente porque nunca chegamos nesse final. A história para no dia que ele mata sua primeira vítima. Quando os leitores chegam naquela última página eles descobrem que leram uma história muito diferente daquela que achavam que iriam ler. Esse era o objetivo. Eu gosto de surpreender as pessoas (Vital, 2017).

O mais interessante, no entanto, talvez não seja Backderf ter omitido os crimes de Dahmer, mas ele ter feito isso utilizando-se precisamente da linguagem conhecida como “arte da elipse³⁷”.

A BD é chamada arte da elipse — isto é, da omissão — porque o que se passa entre um pictograma e outro (ou seja, no espaço entre as vinhetas, denominado sarjeta) não é mostrado — e deve, portanto, ser inferido. McCloud (1995 p.207) chama “conclusão” a este fenômeno que ocorre quando o leitor (baseando-se na sua experiência anterior) completa mentalmente o que está incompleto e afirma que “se a iconografia visual é o vocabulário dos quadrinhos, a conclusão é sua gramática” (p.67). Segundo o autor (McCloud, 1995), “a sarjeta é responsável por grande parte da magia e do mistério que existem na essência dos quadrinhos; é nela que a imaginação capta duas imagens distintas e fragmentadas e as transforma em uma única ideia” (p.66). Ao longo da leitura, “em cada página o leitor fica solto várias vezes, como um trapezista, no ar da imaginação...até ser apanhado pelos braços do sempre infalível quadro seguinte” (McCloud, 1995, p.90).

Segundo Joanilho e Joanilho (2008, p.538) este preenchimento das lacunas entre uma vinheta e outra acontece em um movimento tríplice:

O primeiro movimento seria simples: de um fotograma ao seguinte. Porém, no segundo movimento, entre um fotograma e outro há a elipse que será virtualmente preenchida. E, o terceiro movimento, a reconstituição da narrativa entre os fotogramas com a elipse solucionada imaginariamente. A história é recomposta na mente do leitor (Joanilho e Joanilho, 2008, p.538).

O trabalho de reconstituir a narrativa entre os fotogramas obriga o leitor a recriar ininterruptamente a história em sua mente, reconstituindo o sentido daquilo que lê, em um processo que, por permitir (e demandar) a reinvenção da narrativa, coloca-o como produtor, ao invés de simples receptor (Joanilho e Joanilho, 2008, p.538).

³⁷ Ainda que a elipse não seja exclusiva da BD (a prosa e o cinema também se utilizam de contrações, saltos temporais e justaposições), ela ocupa um lugar proeminente e faz parte dos elementos formais desta linguagem (Mickwitz, p.70).

Este movimento de “conclusão” deliberado e voluntário exige um raciocínio dedutivo e é essencial para a leitura bem sucedida do gênero. Para McCloud (1995, p.92), nenhuma outra arte exige tanto do público, já que “cada ação registrada no papel pelo desenhista é auxiliada e apoiada por um cúmplice silencioso. Um cúmplice imparcial do crime, conhecido como leitor” (McCloud, 1995, p.68). Eisner (2000) acrescenta que “(...) é nessa cooperação voluntária, tão particular da banda desenhada, que se fundamenta o contrato entre artista e audiência” (p.40).

Ao optar por omitir graficamente os crimes de Dahmer, além de evitar o risco de criar uma obra apelativa ou de mau-gosto, Backderf gera um interessante efeito secundário, uma vez que, na BD, tudo o que não é explicitamente mostrado deve ser imaginado. McCloud (1995, p.68) sustenta que ao mostrar apenas prenúncios de um ato violento, o artista permite que o leitor preencha todos os detalhes com sua própria imaginação e exemplifica desenhando uma cena em que um homem levanta o machado em direção a outro, enquanto grita ameaçadoramente: “agora você **morre!**”. A vinheta seguinte, ao invés de mostrar o machado descendo, nos entrega apenas uma imagem da cidade onde os homens estão e um grito de dor ecoando no céu escuro. A respeito desta sequência, explica McCloud (1995):

Neste exemplo, posso ter desenhado um **machado** erguido, mas não sou eu quem **desfere** ou decide o **impacto** do golpe, nem **quem** gritou, ou **por quê**. Esse, caro leitor, foi o **seu crime especial**, cada um o cometeu de acordo com seu próprio **estilo**. Todos vocês **seguraram o machado e escolheram onde desferir o golpe** (p.68, grifos do autor).

O que Backderf faz, no fim da história, pode ser comparado a este processo: depois de anunciar que estamos em um dia decisivo, ele nos mostra Dahmer ao volante, passando por um homem que pede boleia à beira da estrada. (Este homem é Hicks, a primeira vítima de Dahmer, mas só o sabemos por causa da notoriedade da história real). Dahmer passa pelo homem que pede boleia, depois para o carro e, na última vinheta da página, abre a porta ao homem. Esta imagem já é impactante por si só, como aponta Earle (2014): “Nosso conhecimento do que aconteceu com Hicks preenche as lacunas do texto e esta imagem é assustadora precisamente por causa deste conhecimento” (p.437), mas ainda

há uma particularidade: ela é última imagem que a dupla página oferece. Isso não ocorre à toa: Backderf “joga” com o leitor, que precisa virar a página (virar cúmplice) para que o crime aconteça. Entretanto, viramos a página e não há crime. Tudo o que Backderf nos oferece é uma dupla página em que à esquerda lê-se “parte 5” e, à direita, em uma página em preto, “tela escura”. Viramos novamente a página e ... temos Dahmer dirigindo novamente, agora com sacos plásticos na mala (que, como sabemos, contém o corpo desmembrado de Hicks). O crime em si ficou “escondido” no espaço entre as páginas. Isso obriga o leitor a imaginá-lo, recriando-o à sua maneira, em uma concretização daquilo que McCloud (1995) refere: “matar um homem entre os quadros significa condená-lo a milhares de mortes” (p.69).

Vista por outro lado, a opção de deixar os crimes de Dahmer fora das páginas acaba por permitir uma utilização mais abrangente do livro como sua adoção em escolas secundárias. Gutiérrez (2014) defende, como vimos, sua leitura por adolescentes na sala de aula, explicando aos professores que:

apesar de ser uma obra gráfica não-ficcional, *Meu amigo Dahmer* não é gráfico no sentido convencional — embora toque em temas sombrios como crueldade, morbidade e abuso de substâncias, grande parte deste conteúdo acontece fora dos quadros. Os estudantes vão se identificar com a ambientação escolar e as questões adolescentes (p.1).

Meu amigo Dahmer é uma narrativa gráfica que mostra a formação de um assassino em série enquanto, paradoxalmente, o desconstrói, convidando, como pondera Mickwitz (2014, p.5) a uma reflexão sobre os fatores contributivos e as falências institucionais de forma a transcender os discursos retóricos “demonizadores” da justiça criminal e da mídia.

Pelas razões discutidas anteriormente, podemos concluir que a escolha pela linguagem de banda desenhada — que, pela sua própria natureza e origem, tem a capacidade de quebrar convenções (Earle, 2014, p.434) — facilita este processo de desconstrução sem o qual a narrativa gráfica de Backderf não teria o impacto e o alcance que tem.

5 A DarkSide e as Opções Editoriais em *Meu amigo Dahmer*

5.1 A DarkSide

A DarkSide foi criada em 2012 como “a primeira editora do Brasil dedicada ao terror e à fantasia”. Inaugurada em 31 de outubro (para coincidir com o Dia das Bruxas), foi concebida para ser “mais do que uma editora convencional” e manter uma forte presença digital, usando as redes sociais para criar um ambiente de troca com os fãs dos gêneros de terror e fantasia (Brandão, 2013).

A parceria de Christiano Menezes (1978–) e Francisco de Assis (1978–), designers e proprietários da editora, é anterior à criação da mesma. Em 2010, os dois fundaram o selo Barba Negra, chancela da LeYa brasileira³⁸. Especializado em banda desenhada (principalmente europeia), o selo existiu até 2012 (ano em que ganhou o Troféu HQ Mix³⁹ de melhor editora). Com o encerramento do contrato entre a dupla de designers e a LeYa, esta última editora passou a ser responsável pelo catálogo (Assis, 2012).

Além da DarkSide, Christiano e Francisco dirigem, desde 1999, uma empresa de artes visuais — a Retina78 (Peixoto, 2013) — através da qual realizam projetos gráficos (como capas de livros) para diversas editoras, como a Companhia das Letras — principal conglomerado editorial brasileiro da atualidade (Folhapress, 2019).

A DarkSide nasceu na contramão do mercado editorial (Prata, 2017). Em um país de poucos leitores⁴⁰ (Failla, 2016, p.252) e em plena crise editorial (Folhapress, 2019; Knoplech, 2016; Prata, 2017), Christiano e Francisco conseguiram identificar (e explorar) uma lacuna deixada pelas grandes editoras. Entre os fatores que contribuíram para o sucesso dessa empresa inaugurada com um modesto investimento financeiro (40 a 50 mil reais⁴¹),

³⁸ Parte do grupo editorial português LeYa.

³⁹ O Troféu HQ MIX é um dos mais tradicionais prêmios da banda desenhada brasileira e existe desde 1989, com o objetivo de divulgar e valorizar a produção de banda desenhada, humor gráfico e animação. Em 2012, o Barba Negra ganhou o Troféu HQ MIX em reconhecimento ao trabalho editorial da empresa ao longo de 2011.

⁴⁰ O brasileiro lê, em média, 2,48 livros por ano (considerando apenas os livros lidos voluntariamente, esse número cai para 1,26) (Failla, 2016, p.252-253).

⁴¹ Aproximadamente 15 a 19 mil euros à época.

podemos citar a familiaridade dos sócios com o mercado editorial, a aposta no design como elemento criador de valor e o investimento no marketing digital.

5.1.1 Familiaridade com o setor

Sendo eles próprios fãs do universo de terror⁴², Christiano e Francisco — não por acaso conhecidos como Chucky (em alusão ao boneco assassino) e Tio Chico (o *Uncle Fester* da família Addams) nas redes sociais (Knoplech, 2016) — estavam em constante contato com outros fãs em blogs e fóruns literários dedicados ao tema. Esta proximidade com o universo do terror permitiu que percebessem que existia um nicho de mercado inexplorado pelas grandes editoras: havia uma quantidade significativa de pessoas interessadas em livros de terror, mas esses potenciais consumidores eram sistematicamente negligenciados pelo mercado editorial: as edições do gênero, além de pouco diversificadas, não eram cuidadas (Ficção terror, 2015). Como explica Christiano (em entrevista a Knoplech, 2016): “Lançamos os livros que a gente queria ler e não encontrava”. Foi participando em fóruns da internet que os sócios identificaram, entre outras tendências, o fenômeno da trilogia *The broken empire* (de Mark Lawrence). Após adquirirem os direitos autorais dos três volumes — *Prince of thorns* (2011), *King of thorns* (2012) e *Emperor of thorns* (2013), lançaram as respectivas versões brasileiras na DarkSide — o primeiro volume, editado em 2013, e os dois últimos, em 2014, venderam um total de 120 mil exemplares.

Desta forma, a primeira decisão estratégica da dupla — em que segmento do mercado se focar — estava tomada: iriam trabalhar no setor da literatura de terror.

5.1.2 Diferenciação pela qualidade do produto

A decisão seguinte prendia-se com *como* competir, i.e., como criar valor de forma a se diferenciar dos concorrentes. Esta etapa foi facilitada pelas competências pessoais dos sócios. Com formação em design e larga experiência como capistas, eles decidiram

⁴² Relacionado a filmes, livros, músicas, jogos e outras mídias dedicadas a temas aterrorizantes ou com potencial para provocar medo. Na literatura, por exemplo, engloba desde obras com um forte elemento de mistério e suspense, como as de Edgar Allan Poe, até aquelas que apelam a elementos sobrenaturais, como a maioria dos livros de Stephen King. Os seres fantásticos que comumente povoam esse universo incluem espíritos malignos, demônios, bruxas, vampiros e zumbis (mortos-vivos), entre outros.

investir na qualidade em todos os momentos da edição. O resultado foi a criação de produtos diferenciados, com design exclusivo, que rapidamente passaram a ser reconhecidos e valorizados pelo público-alvo.

Uma peculiaridade da DarkSide é a sua tendência para criar capas desprovidas de informações textuais: enquanto a maioria das editoras faz questão de estampar sua marca na capa, esta frequentemente omite não apenas a referência à editora, mas o nome do autor e o título do livro, limitando tais informações à lombada (como vê-se a seguir, na Figura 9). Por provocar uma estranheza inicial, esta estratégia incomum acaba despertando a curiosidade de quem passeia pela livraria (ou pelo *site*).



Figura 9: Capas de *BTK Profile: A máscara da maldade* (2019) e *Menina má* (2016).

Outros exemplos de ousadia no design são as capas “envelhecidas” ou imitando objetos (como percebe-se nas Figuras 10 e 11).



Figura 10: Capa do livro *A criatura* (2020) e da trilogia *Box Trindade* (2020).



Figura 11: Capas dos livros *Zé do Caixão: A biografia* (2015) e *O colecionador* (2018).

À exceção dos cinco títulos da linha Crânio, todos os livros da editora têm capa dura — o que não é habitual no Brasil. Nos primeiros três anos, a empresa ainda produzia versões em brochura e em capa dura (e muitos fãs compravam as duas, como veremos adiante). A partir de 2015, entretanto, os sócios perceberam tinham angariado uma clientela tão fiel que era possível reduzir os gastos com marketing e reservar uma parcela maior do orçamento para investir na qualidade da edição sem que isso impactasse no preço final (Prata, 2017). Desde então, a DarkSide passou a publicar só livros de capa dura.

Em sintonia com o mundo virtual, a editora lançou um aplicativo que transforma o manuseio de alguns de seus títulos⁴³ em surpreendentes experiências sensoriais de realidade aumentada. Depois de fazer o *download* gratuito do aplicativo, basta posicionar o livro de frente para câmera do dispositivo e a capa “ganha vida”.

O cuidado da editora com o design, no entanto, não se restringe às capas, estendendo-se ao interior do livro (Vd. Figuras 12 e 13) e ao próprio *site*, que sendo visualmente apelativo e de fácil navegação, propicia uma experiência única ao consumidor. No site, todos os títulos da editora contam com *book trailer*, possibilitando que o leitor “folheie” páginas dos livros. Nas fotos, as mãos que seguram os livros variam de acordo com os temas da obra em questão, revelando um esmero que se estende a cada detalhe (podem ser vampírescas, demoníacas, ensanguentadas, enluvadas e daí em diante, como vê-se na Figura 14).



Figura 12: Capas, guardas e página interna de *Diário de uma escrava* (2016).

⁴³ O recurso está disponível, até o momento, para os dois volumes de *Edgar Allan Poe: Medo Clássico* (2017); as duas edições (*Cosmic edition* e *Miskatonic edition*) de *H.P.Lovecraft: Medo clássico* (2017); *O colecionador* (John Fowles, 2018) e *Candyman* (Clive Barker, 2019).



Figura 13: Página dupla interior de *O que terá acontecido a Baby Jane?* (2019).



Figura 14: Mãos estilizadas seguram livros no *website* da editora.

Os preços de venda praticados pela DarkSide variam, em média, de 39,90 a 79,90 reais, com a maioria dos títulos custando por volta de 60 reais. Em comparação, o preço médio dos livros publicados no Brasil em 2018 foi de apenas 18,19 reais — considerando preços de 11,60 reais para obras gerais e 46,53 para a categoria CTP, que engloba os livros científicos, técnicos e profissionais (Câmara Brasileira do Livro, Sindicato Nacional dos Editores de Livros e Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas, 2019). Buscando por dados mais atuais, podemos comparar o preço médio dos dez livros mais

vendidos no Brasil na semana de 18 a 24 de maio de 2020 segundo a Publishnews⁴⁴ (40,8 reais) com a média de preço dos dez primeiros livros listados no site da DarkSide em 24 de maio do mesmo ano (61 reais). Assim, percebe-se que os preços praticados pela editora são ligeiramente mais elevados do que os do restante do mercado.

5.1.3 O marketing digital

Em termos de estratégias de marketing, Armstrong, Kotler e Opresnik (2017, p.32) defendem que as empresas de sucesso compartilham uma característica: escolhem um mercado bem definido e se mantêm firmemente comprometidas em entender e satisfazer suas necessidades e desejos. Entretanto, a revolução digital — aliada aos desafios econômicos, sociais e ambientais dos tempos atuais — teve um forte impacto na forma como consumidores e marcas se relacionam. O desenvolvimento das mídias sociais e móveis mudou a forma como os produtos e conteúdos culturais são produzidos e consumidos (Jenkins, 2006, p.16) e revolucionou a maneira como os consumidores interagem entre si e com as empresas (Armstrong *et al.*, 2017, p.32).

Os consumidores de hoje tendem a gastar de forma mais criteriosa (Armstrong *et al.*, 2017, p.32), exigem participar da produção cultural e interagem ruidosa e publicamente entre si, compartilhando e comentando sobre as mídias que consomem (Jenkins, 2006, pp.3–4). Como consequência, a circulação das mídias tornou-se fortemente dependente dessa interação (Jenkins, 2006, pp.3–4), e as empresas passaram a estar cada vez mais preocupadas em atingir seu público da forma mais direta, personalizada e interativa possível, esforçando-se em fazê-lo viver suas experiências através da marca (Armstrong *et al.*, 2017, p.33). Como explica Jenkins (2006, p.29), ver o anúncio ou comprar o produto já não basta; a empresa convida o público a participar da comunidade da marca. Investindo em uma forte presença nas redes sociais e apostando em uma interação descontraída e divertida com os leitores (carinhosamente apelidados de “darksiders” e “trevosos”), a DarkSide se empenhou, desde o início, em entrelaçar a sua marca com vida cotidiana do consumidor. Usando uma linguagem peculiar, repleta de analogias que remetem para o universo do terror, a empresa todos os dias compartilha material de interesse para seu público. Mais do que divulgar matérias diretamente relacionadas a seus livros, a DarkSide se esforça por trazer reportagens e

⁴⁴ Disponível em <https://www.publishnews.com.br/ranking/semanal/0/2020/5/29/0/0>

curiosidades sobre filmes e séries de terror, responde com celeridade aos comentários dos leitores e faz postagens divertidas em datas comemorativas relacionadas ao universo *dark*. No Dia da Criança (comemorado a 12 de outubro no Brasil), por exemplo, a editora publicou fotografias de crianças e convidou seus seguidores a adivinhar quais escritores de terror e fantasia que estavam retratados. No contexto da atual pandemia de covid-19, postou uma foto do célebre personagem mascarado Jason Voorhees (de Sexta-feira 13), com a frase: “Use máscara ao sair na rua, mesmo que não seja sexta-feira 13”.

5.1.4 Fidelização do consumidor

Outra tática usada pela DarkSide para a fidelização dos clientes é a oferta de brindes exclusivos, que variam conforme os temas dos livros que acompanham: podem ser marcadores de página personalizados, blocos de notas, fitas isolantes decorativas e até estacas (Vd. Figuras 15 e 16). Os brindes só acompanham os livros quando a compra é feita pelo *site* da editora, estimulando a preferência por essa via de aquisição.



Figura 15: Brindes: estaca de madeira e fita adesiva.



Figura 16: Brindes: marcador de livros estilizado e bloco de notas.

A estratégia de premiar os leitores com esses pequenos “mimos” parece ser particularmente vantajosa porque a DarkSide é uma editora que, mais do que consumidores, tem angariado fãs — muitos dos quais se comportam como colecionadores. Com alguma frequência, a empresa lança diferentes edições (*classic*, *limited*, comemorativa) do mesmo título — trilogias também são publicadas primeiro separadamente e, a seguir, reunidas em um volume único. Considerando os comentários dos fãs nas redes sociais, percebe-se que muitos adquirem diferentes edições da mesma obra. Também é frequente os consumidores-fãs pedirem para a editora publicar determinado título de que gostam e já leram, evidenciando que, mais do que ler determinada história, o que realmente desejam é ter o livro-objeto fabricado pela DarkSide. Em tempos de leitura de *e-books*, este tipo de leitor, que faz questão de possuir um livro como objeto físico, é precioso para qualquer editora.

Além disso, os consumidores da DarkSide se encaixam na descrição de um tipo de consumidor ainda mais valioso: o consumidor-propagador caracterizado por Jenkins (2006, p.73): grande defensor da marca, apaixonado, dedicado e ativamente engajado. Ele é precioso não apenas porque fornece um *feedback* válido à empresa (sugerindo melhorias quando necessário), mas, principalmente, porque divulga novidades sobre a marca em todos os meios em que pode publicar. De acordo com este autor (Jenkins, 2006, p.73), as empresas que querem sobreviver precisam destes consumidores ativos como aliados.

A observação das redes sociais e das comunidades de fãs da DarkSide sugere que a editora não apenas tem diversos fãs deste tipo, como se transformou numa verdadeira *lovemark*⁴⁵. A 11 de maio de 2020, a página do *Facebook* oficial da editora tinha mais de 880 mil fãs/seguidores. A título de comparação, duas das maiores e mais tradicionais editoras do Brasil, a Companhia das Letras e a Editora Abril, tinham, na mesma data, 636 mil e 380 mil seguidores, respectivamente. Entre outras editoras que, junto com a DarkSide, foram indicadas para o Troféu HQMIX de melhor editora em 2018, a Panini Comics Brasil conta com 270 mil seguidores, enquanto a Pipoca & Nanquim, vencedora do prêmio, tem apenas 34 mil. Na mesma data, os seguidores da DarkSide no *Instagram* passavam de 446 mil e, no *Twitter*, eram mais de 67 mil. Nas postagens da editora são frequentes os comentários apaixonados de fãs, em geral repletos de corações e com dizeres como: “obrigada por existir, DarkSide!”, “melhor editora”, “como não amar?...quanto mais livros melhor!”. A editora responde com a mesma carga afetiva (“melhores leitores!”, “me inspiro em vocês!”) e mostra levar em consideração as dicas de livros sugeridos (“sugestão anotada!”, “tudo tem sua hora certa para acontecer”). Respondendo na primeira pessoa, a editora personifica a empresa e aumenta a sensação de proximidade com seu público (Vd. Anexo H). No *Facebook*, além da página oficial da empresa, há pelo menos quatro grupos⁴⁶ dedicados à DarkSide, e mantidos por fãs com o objetivo de comentar, discutir, trocar e vender livros da editora — cada um com mil a dois mil participantes. Nestes espaços, os fãs trocam impressões sobre os livros, compartilham fotos de suas coleções e pedem opinião sobre futuras compras — efetivamente participando da cultura que consomem (Vd. Anexos I, J e K).

Assim, percebemos que além de embaratecer os custos de divulgação, a bem sucedida estratégia de marketing digital da editora teve um papel crucial no engajamento dos fãs, previamente cativados pela alta qualidade dos produtos. Dessa maneira, a DarkSide conseguiu driblar a dificuldade comumente enfrentada pelas pequenas editoras competindo com o marketing agressivo das maiores, como explicou Schiffrin, (2006):

⁴⁵ *Lovemarks* são marcas com as quais os clientes desenvolvem uma significativa relação afetiva, tendendo a identificar-se com suas características e a preferi-las em detrimento das suas concorrentes (Bradley, Maxian, Laubacher e Baker, 2007, pp.42-43).

⁴⁶ DarkSide Books; DarkSide Books FC, Dicas DarkSide Books e Leitores da DarkSide Books.

As maiores empresas, que publicam os livros mais comerciais, têm à sua disposição grandes orçamentos publicitários, a força de vendas enormes e uma rede extremamente eficiente de contatos na imprensa. Tudo isso ajuda a garantir que seus livros recebam algum grau de atenção. As editoras menores são incapazes de competir no mesmo nível e têm muito mais dificuldade em encontrar espaço para seus livros, tanto nas lojas quanto nas resenhas de jornais (pp.114–115).

5.1.5 Sucesso traduzido em números

A estratégia de conquistar e fidelizar um nicho do mercado com produtos de alta qualidade e um estreito contato digital tem, portanto, mostrado resultados. Desde seu lançamento em 2012, a empresa manteve um crescimento de 25% a 30% ao ano (Prata, 2017).

No primeiro ano de funcionamento (2013), foram 75 mil os exemplares vendidos (Fantti, 2015). No fim de 2014, a editora — então com 20 títulos no catálogo (Carrenho, 2015) — tinha 160 mil cópias comercializadas e um faturamento anual de 3,5 milhões de reais (Fantti, 2015). No primeiro semestre de 2015, foram lançados mais 13 títulos (Carrenho, 2015), de forma que, pela época do seu terceiro aniversário, a empresa já contava com quase 40 títulos publicados (Ficção Terror, 2015). Somando a produção dos anos anteriores aos 265 mil exemplares vendidos entre janeiro e agosto de 2015, a empresa, já em setembro desse ano, ultrapassou a marca dos 500 mil exemplares vendidos (Fantti, 2015). O faturamento então estimado para este mesmo ano foi de 8 milhões de reais (Fantti, 2015). Entre janeiro e setembro de 2017, mais de 100 mil exemplares dos 101 títulos ativos do catálogo foram comercializados e a expectativa era ultrapassar a marca de um milhão de exemplares vendidos no final do ano (Prata, 2017). Em 2018, mais de 60% do catálogo da editora marcava presença na lista dos 5 mil livros mais vendidos no Brasil (Moura, 2018). Em 2020, a editora tem quase 150 títulos ativos em seu catálogo.

Apesar das tiragens médias serem modestas (cinco a oito mil exemplares) (Prata, 2017), a editora é ágil na reimpressão (Carrenho, 2015). Seu primeiro lançamento, *Os goonies*, de James Kahn (2013) esgotou a tiragem de mil exemplares nas três primeiras

semanas (Fantti, 2015), mas ainda hoje é possível adquirir uma cópia da primeira edição através do site da editora (sugerindo a existência de reimpressões ao longo dos anos). *Star Wars: Trilogia*, de George Lucas e Donald Glut (2014) teve três impressões de 10 mil exemplares a cada 2 meses (Carrenho, 2015), enquanto *O demonologista* (Andrew Pyper, 2015) vendeu 60 mil cópias em 6 meses (Fantti, 2015) e o primeiro volume de *Medo clássico*, de Edgar Allan Poe (2017) teve quatro impressões de 15 mil exemplares cada (Prata, 2017).

Considerando todos estes fatores apresentados, podemos concluir que a Darkside conseguiu, primando pela excelência das edições e investindo no marketing digital, criar uma marca que hoje é reconhecida como sinônimo de qualidade.

5.1.6 Marcas

Atualmente, DarkSide está dividida em onze marcas. A marca-mãe, DarkSide Books, promete trazer “o que há de mais instigante na literatura de terror”, e inclui obras de Stephen King, Clive Barker, Iain Banks, Andrew Pyper e Thomas Olde Heuvelt, entre outros. As demais são Medo Clássico (com clássicos da literatura de terror, como *Drácula* [Bram Stoker, 2018], *Frankenstein* [Mary Shelley, 2017] e obras de Edgar Allan Poe e H.P.Lovecraft); Darklove (com obras escritas por mulheres); Graphic Novels; Crime Scene (com o mundo real dos “psicopatas, pervertidos e assassinos”); Dark Fantasy (com histórias sobre jornadas fantásticas), CineBook Club (para “apaixonados por filmes e séries”); Caveirinha (linha infantojuvenil); Crânio (com temas de ciência, filosofia e história); Fábulas Dark (com fábulas que atravessaram gerações, como *Alice no país das maravilhas* [Lewis Carrol, 2019]) e Macabra (marca mais recente da editora, que promete trazer obras assustadoras de autoras e autores transgressores e macabros da era vitoriana).

A marca Graphic Novels foi inaugurada com o lançamento de *Meu amigo Dahmer* (Dorf Backderf, 2017). Durante as primeiras pesquisas para essa dissertação, em meados de 2019, a obra de Backderf figurava também na marca Crime Scene; atualmente ela faz parte apenas do selo Graphic Novels.

5.2 *Meu amigo Dahmer*: a versão da DarkSide

Embora a versão brasileira seja fiel à original, a DarkSide empreendeu algumas opções editoriais que a transformaram em um objeto único com a sua “assinatura” e contribuíram para seu sucesso junto ao público e à crítica especializada.

5.2.1 Elementos paratextuais

A capa da edição brasileira difere da americana em alguns aspectos. Embora ambas sejam edições de capa dura, as artes que, na edição brasileira estão na capa e na quarta capa, na edição americana encontram-se na sobrecapa (Vd. Figura 17). Assim, a edição americana tem badanas, mas a brasileira, não.



Figura 17: Capas de *My friend Dahmer* e *Meu amigo Dahmer*.

Removendo a sobrecapa da edição americana, encontramos uma capa e uma quarta capa em cor azul escuro propositalmente “manchado”, como se houvesse borrões de tinta preta e branca sobre um fundo azul-marinho. As guardas, à semelhança da segunda e da terceira capas, são de papel cartão marrom. As badanas, que têm a mesma cor azul

“manchado” da capa e quarta capa, trazem o resumo do livro e o preço de venda sugerido⁴⁷ (na badana anterior), além de uma pequena biografia e fotografia do autor (na posterior).

5.2.1.1 Primeira capa

Em relação à arte da primeira capa, as edições brasileira e americana (na sobrecapa correspondente) diferem apenas nos elementos textuais, trazendo ambas o mesmo desenho: a imagem de uma sala de aula em que Dahmer ocupa o lugar central. Sentado na sua carteira e com os braços cruzados na frente do corpo, ele encara o leitor, como que quebrando a quarta parede, em uma atitude séria e desafiadora (Vd. Figura 18). Está rodeado por outros quatro estudantes, um dos quais é Backderf, que, apesar de ter um livro aberto sobre a mesa, não parece concentrado nem no livro, nem na aula; ao invés disso, ele observa Dahmer de soslaio, com um olhar desconfiado. Os demais estudantes, embora estejam lendo ou escrevendo nos materiais sobre a mesa, têm os olhos fechados, já anunciando uma atitude completamente alheia ao personagem principal do livro — o único que nota a sua presença, já desde a capa, é Backderf. Chama também a nossa atenção o fato de que Dahmer é o único que não tem nenhum material escolar sobre a mesa, mas sob a cadeira, como se não estivesse na escola para estudar — fato que se confirmará ao longo do livro (Dahmer é retratado como um jovem sempre alcoolizado ou alheio às aulas). Desta forma, a ilustração da primeira capa dá já indícios daquele que será o tema central da obra: a completa solidão de Jeffrey Dahmer.

As ocorrências textuais diferem levemente nas duas versões: a americana traz, no topo da ilustração, uma crítica de R.Crumb (Robert Crumb, famoso cartunista norte-americano com o qual o estilo de Backderf é comumente relacionado) (Christofolletti, 2017), seguida pelo título em fonte azul (com um tom “raiado” a preto que “dialoga” com o azul da primeira e quarta capas). O nome do autor vem na base da sobrecapa onde não há nenhuma referência à editora. Há ainda, na sobrecapa americana, dois selos colados: em um lê-se “Angoulême 2014, Revelation Award” e, no outro “The national bestseller, now a major motion picture⁴⁸”.

⁴⁷ Para os Estados Unidos, 26,99 dólares; Canadá: 36,99 dólares canadenses; Reino Unido: 20,99 libras.

⁴⁸ Uma referência ao filme *My friend Dahmer* (2017), dirigido por Marc Meyers.

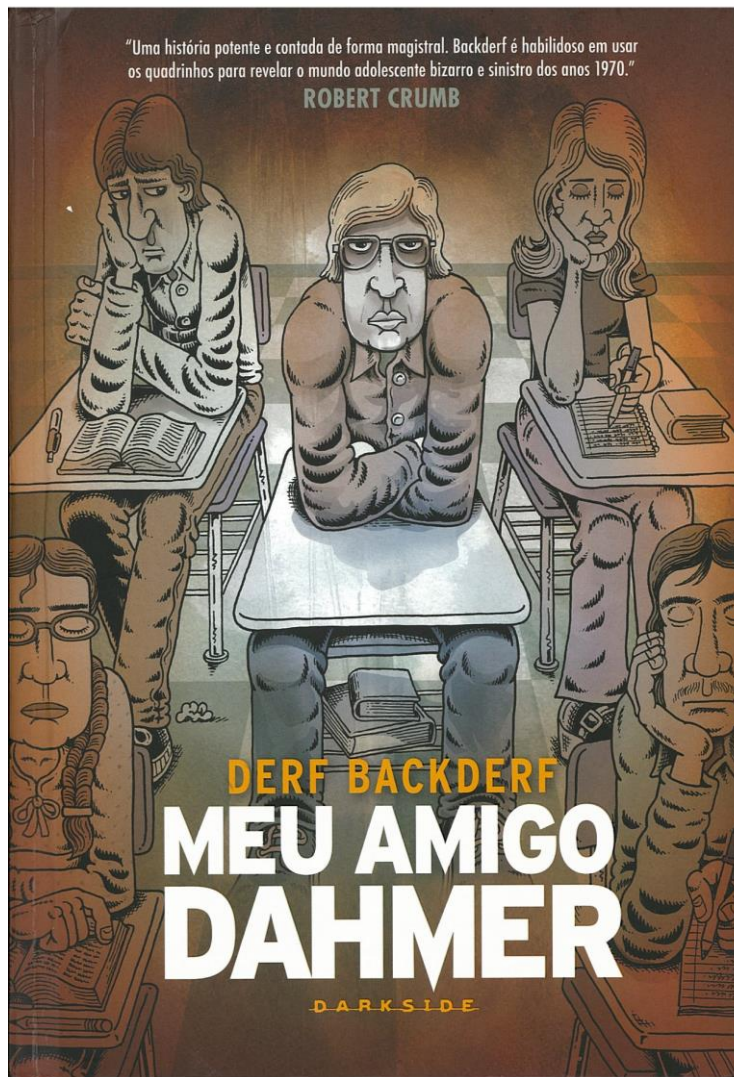


Figura 18: Primeira capa de Meu amigo Dahmer.

A primeira capa brasileira, por sua vez, traz a crítica de Robert Crumb traduzida no topo da imagem (embora aqui o primeiro nome de Crumb apareça por extenso, provavelmente por se tratar de um artista menos conhecido no Brasil do que nos Estados Unidos). O título do livro, ao invés de vir no topo, está na base da capa, em letras brancas e de tamanho maior do que na versão americana. Logo acima do título está o nome do autor, também em fonte maior do que a da versão original. O nome da editora vem por extenso abaixo do título, na mesma cor amarelada que a da fonte usada no nome do autor. Não foram colados selos informando sobre os prêmios conquistados na versão brasileira.

5.2.1.2 Outros paratextos

Ambas as lombadas trazem o nome do autor, o título da obra e o logotipo da editora, embora a versão americana traga ainda uma pequena imagem de um Dahmer cabisbaixo e o texto tenha orientação descendente, contrastando com a orientação ascendente da lombada brasileira⁴⁹.

Na quarta capa da edição brasileira e no verso da sobrecapa americana também observamos que as imagens não sofreram nenhuma alteração, embora a disposição e o conteúdo dos elementos textuais variem levemente. A quarta capa brasileira traz ainda o selo da Darkside Graphic Novel (e a americana, o selo da Abrams ComicArts).

É no interior do livro, entretanto, que os sinais do zelo pelo design, que vem se tornando marca registrada da DarkSide, ficam mais evidentes, com a ocorrência de diversas opções editoriais que não estão presentes na edição americana. A segunda capa e a frente da guarda trazem uma arte que compõe uma página dupla de BD: os traços evidenciam tratar-se de um rascunho a lápis da obra, que aparece apenas no fim do livro, como cena extra, e que tem forte carga emocional — retrata o momento em que um funcionário apanha Dahmer em flagrante consumindo bebidas alcoólicas dentro da escola e opta por castigá-lo fisicamente ao invés de comunicar seus pais (Vd. Figura 19). A seguir, temos a folha de guarda, toda preta, apenas com o símbolo da Darkside Graphic Novel⁵⁰ no centro da página. O verso desta folha forma, com o anterrosto, uma dupla página que também traz tiras da história, em fundo negro.

A ficha técnica, além das informações textuais habituais, traz o desenho de pequenas moscas (Vd. Figura 20). Estas moscas também aparecem na folha de rosto, junto com uma ilustração do livro (a cabeça de um cachorro em uma estaca) e na dupla página formada por uma fotografia de Dahmer e pelo prefácio (Vd. Figura 21). Considerando que moscas são símbolos linguísticos altamente significativos, especialmente na iconografia da

⁴⁹ A orientação do texto na lombada costuma variar entre diferentes países. A direção descendente (*top to bottom*), que caracteriza a chamada “lombada americana”, é mais comum em países de língua inglesa, como Estados Unidos, Canadá e Inglaterra. Já a “lombada europeia”, adotada nos países europeus, costuma apresentar o texto em direção ascendente. Embora no Brasil o padrão americano seja recomendado pela Associação Brasileira de Normas Técnicas, cada editora segue suas preferências.

⁵⁰ A Darkside tem diferentes logotipos para cada um de seus selos; o da marca Graphic Novel traz uma caveira dentro de um balão de fala.

banda desenhada (McCloud, 1995, p.129), a opção por desenhá-las em várias páginas contendo paratextos no início do livro é expressiva e o recurso é eficaz em criar, no leitor, a sensação de estar se aproximando, cada vez mais, de algo “podre”.



Figura 19: Dupla página formada pela segunda capa e pela frente da folha de guarda.

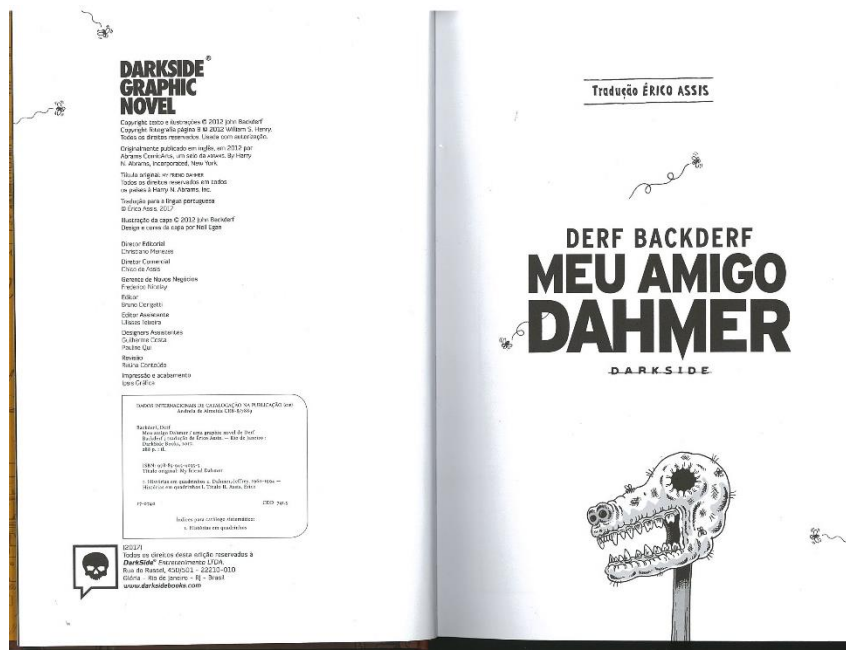


Figura 20: Ficha catalográfica e folha de rosto.

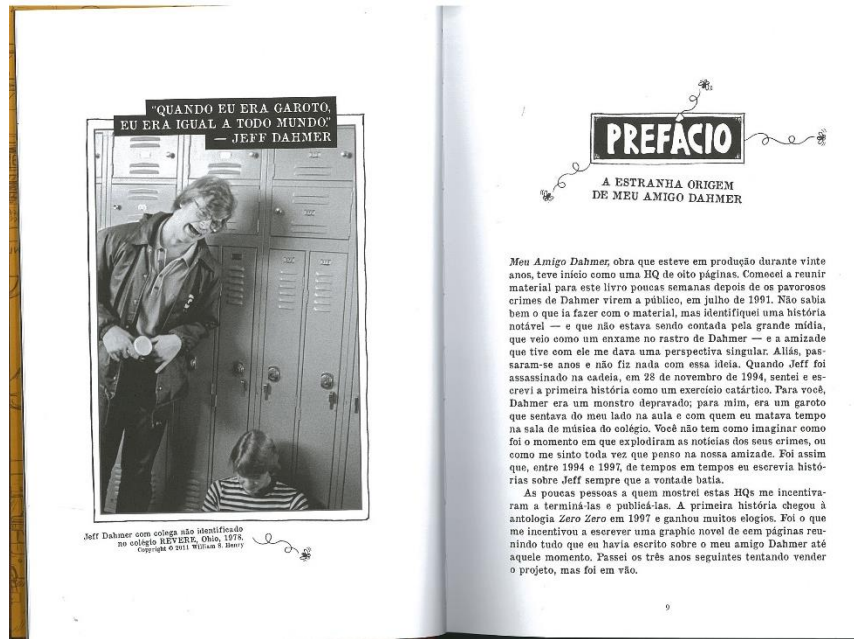


Figura 21: Imagens e lettering de alguns paratextos.

Outras opções editoriais incluíram a alteração da tipografia de paratextos como o prefácio e o sumário, ilustrando a sugestão de Eisner (2000, p.10) de que o *lettering*, graficamente trabalhado e ao serviço da história, funciona como uma extensão da imagem. Além da tipografia trabalhada, o conteúdo textual do sumário foi inserido num desenho, de forma a criar a ideia do sumário como conteúdo de uma placa de sinalização, “dialogando” com outras ilustrações da história (Vd. Figura 22).

Todas estas escolhas gráficas feitas pela DarkSide contribuem para criar uma atmosfera propícia para que o leitor “mergulhe”, desde o momento em que abre o livro, na história que virá a seguir.

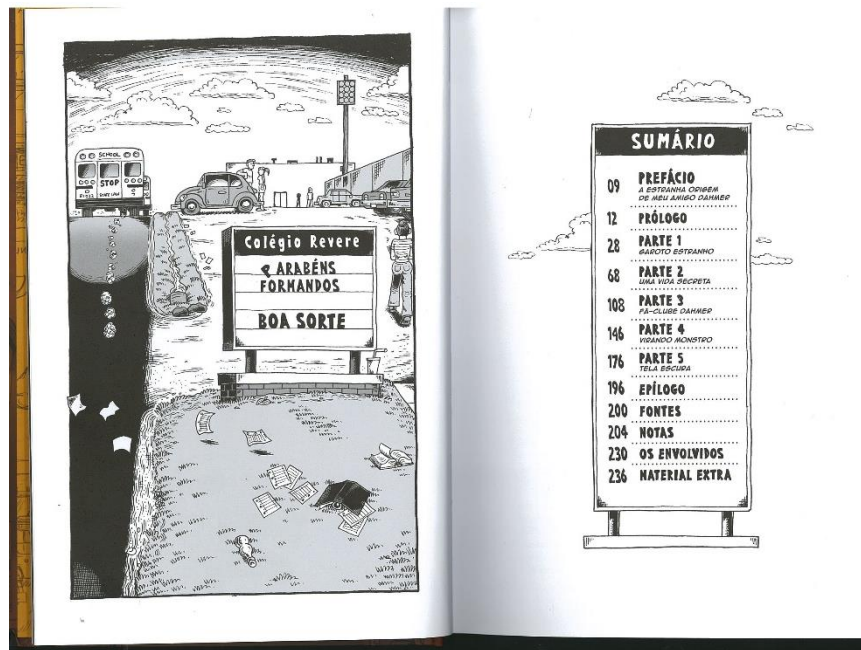


Figura 22: Lettering do sumário "dialogando" com ilustração de uma cena do livro.

5.2.1.3 O material extra

Tanto a versão original como a brasileira possuem um epílogo, com pouco mais de 30 páginas, nas quais Backderf apresenta de forma detalhada as fontes consultadas durante a fase de pesquisa para o livro. As notas indicam determinadas cenas da novela gráfica e, a seguir, explicitam de onde suas informações foram retiradas, acrescentando outros detalhes. Também no epílogo, Backderf fala brevemente sobre alguns personagens reais envolvidos na história e revela como ficou sabendo dos crimes de Dahmer.

Um dado relevante está no fato de que, enquanto a versão americana termina no fim do epílogo, a versão da DarkSide se estende por mais 47 páginas de material extra.

Segundo Backderf, depois do seu livro ter sido publicado nos Estados Unidos, alguns colegas o procuraram para partilhar recordações que a leitura de *My friend Dahmer* tinha trazido à tona. Uma destas lembranças, por parte de seu amigo Neal, transformou-se numa cena extra, parcialmente retratada na segunda capa:

Ele [Neal] lembrou dessa história depois do lançamento do livro. ‘Eu cheguei a te contar sobre a vez em que Dahmer apanhou na escola?’ E eu ‘O quê?! (...) Ah, cara, por que você não me disse isso antes?’ Então desenhei a cena toda e inseri no *e-book*. Eu adoraria tê-la retratado no livro (Backderf em entrevista a Spurgeon, 2012).

No material extra, constam ainda duas cenas que foram apagadas, surgindo também as explicações sobre a decisão de excluí-las. Uma dessas cenas mostrava um episódio em que Dahmer foi de boleia com Figg, outro rapaz “esquisito” da escola (e bastante citado no livro). Nessa ocasião, Figg atropelou deliberadamente um filhote de cachorro, provocando indignação em Dahmer. A cena é interessante por mostrar um lado piedoso do futuro assassino em série; por outro lado, o livro já relatava um outro episódio no qual Dahmer mostrou piedade por um cão, e esse foi um dos motivos que levaram Backderf a excluir a cena, como ele próprio explica:

Retirei esta cena do livro porque ela trata mais de Figg do que de Dahmer. Também me pareceu um pouco repetitiva. O comportamento antissocial de Figg é relatado em vários pontos da história. A empatia que Dahmer tinha por cães também está demonstrada melhor na cena anterior no bosque, com o setter irlandês roubado (Backderf, 2017, p.249).

Apesar de a cena ter sido excluída, os rascunhos que Backderf fez de todo o acontecimento estão no material extra, e uma parte deles foi escolhida pela DarkSide para ilustrar a terceira capa do livro.

Outra cena posta de lado retratava o episódio em que Dahmer tentou violar um túmulo no cemitério. Backderf decidiu excluí-la do livro porque, apesar de visualmente potente, não se encaixava na sua linha do tempo, já que o episódio aconteceu seis meses depois do momento em que ele termina a narrativa (Backderf, 2017, p.255).

Ao inserir no final estas cenas, que não foram incluídas no miolo da narrativa do livro, juntamente com os esclarecimentos do autor, a editora brasileira parece que pretende

“puxar as cortinas” e deixar o seu público entrever os bastidores da criação do autor, gerando nos leitores a sensação de que estão acessando a material secreto e exclusivo.

Ainda nesse conjunto de materiais extra está a primeira banda desenhada que Backderf fez de Dahmer, em 1995, e que foi publicada pela revista *Zero zero* em 1997. Como esta banda desenhada traz várias cenas que também estão presentes em *Meu amigo Dahmer*, o leitor tem a oportunidade de comparar as versões e avaliar, entre outros detalhes, a evolução dos traços do artista. Backderf reconhece (em entrevista a Spurgeon, 2012), que a sua habilidade artística melhorou bastante entre 1995 e 2012:

No início, quando comecei [a desenhar] — devia ser por volta de 1994, quando comecei a trabalhar nisso [na história de *My friend Dahmer*] — eu tinha um estilo muito tipo *cartoon*, porque era só isso que eu fazia na época. Meu desenho era muito estilizado. Eu usava esse estilo expressionista, bem ‘cartunizado’, com muitas linhas irregulares. (...) Eu gostava de como eu desenhava na época, mas não era algo que ... não sei. Não era algo tão sutil, tão complexo como o trabalho que eu consigo fazer agora (tradução minha).

5.2.2 O momento do lançamento

É possível que a adaptação cinematográfica (em 2017) de *My friend Dahmer* tenha impulsionado a decisão da DarkSide de adquirir os direitos de traduzir a obra. Esta hipótese não é improvável, considerando que a editora costuma estabelecer relações entre seus lançamentos e a produção de séries e filmes sobre o mesmo tema, especialmente quando o assunto abordado diz respeito a *serial killers*. Ted Bundy (1946–1989), por exemplo, outro célebre assassino em série norte-americano das décadas de 70 e 80, inspirou Ann Rule a escrever *The stranger beside me*. O livro, contando as memórias da autora sobre a época em que conviveu com Bundy, existe desde 1980, mas só foi editado pela DarkSide em 2019 (*Ted Bundy: Um estranho ao meu lado*), mesmo ano em que estrearam um filme (*A irresistível face do mal*⁵¹, dirigido por Joe Berlinger) e uma série da Netflix (*Conversando*

⁵¹ Nome em português do filme *Extremely wicked, shockingly evil and vile*.

com um serial killer: As gravações de Ted Bundy) sobre o referido assassino. Na sinopse do livro no *site* oficial, a DarkSide cita tanto o filme quanto a série:

O clássico *best-seller* de Ann Rule é o olhar mais profundo e detalhado sobre Ted Bundy que um leitor de veia investigativa irá encontrar. E em 2019 ainda estreia o filme *Extremely wicked, shockingly evil and vile*, com Zac Efron e Haley Joel Osment no elenco, narrando a história de Bundy a partir da perspectiva de Elizabeth Kloepfer, namorada de longa data do psicopata; e também a série documental *Conversando com um serial killer: Ted Bundy*, com gravações de áudio do próprio Bundy feitas no corredor da morte.

Em 2017, a Netflix produziu a série *Mindhunter* (criada por Joe Penhall), que mostra os bastidores da criação de uma unidade do FBI⁵² voltada para a investigação de crimes cometidos por *serial killers*. Na série, acompanhamos detetives às voltas com diferentes assassinos em série, nomeadamente os conhecidos Edmund Kemper⁵³, Charles Manson⁵⁴ e Dennis Rader⁵⁵. Com livros que versam sobre pelo menos dois destes assassinos (*Manson: a biografia*, de Jeff Guinn, 2014) e *BTK profile: A máscara da maldade*, de Roy Wenzl, Tim Potter, L.Kelly e Hurst Laviana, 2019), a editora frequentemente divulga a série: há postagens sobre *Mindhunter* em seu blogue, *site* e redes sociais. Embora a biografia de Manson tenha sido editada em 2014, *BTK profile* foi publicado em 2019, no mesmo ano em que a segunda temporada de *Mindhunter* (exatamente a que aborda o assassino BTK) foi lançada. Na mesma linha, *American crime story: O.J.Simpson* (de Jeffrey Toobin), publicado

⁵² Sigla para Federal Bureau of Investigation.

⁵³ O norte-americano Edmund Kemper (1948–), que ficou conhecido pela alcunha de “Co-Ed killer”, cumpre oito penas de prisão perpétua por ter assassinado pelo menos dez pessoas entre 1964 e 1973, incluindo familiares próximos, como mãe e avós paternos.

⁵⁴ Charles Manson (1934–2017) foi um líder de culto acusado de incentivar jovens que seguiam sua seita (e que ficaram conhecidos como “Família Manson”) a cometer uma série de homicídios no fim da década de 1960, incluindo o brutal assassinato da atriz Sharon Tate, então esposa do célebre cineasta Roman Polanski. Manson foi condenado à pena de morte em 1971, mas a sentença foi posteriormente comutada para prisão perpétua. Ele morreu na prisão, aos 83 anos de idade.

⁵⁵ Dennis Rader (1945–) é um *serial killer* norte-americano acusado de matar pelo menos dez mulheres entre 1974 e 1991. Mais conhecido como BTK (de *bind, torture, kill*), alcunha que criou para si mesmo, atualmente Rader cumpre dez sentenças consecutivas de prisão perpétua.

pela DarkSide em 2016, é publicitado pela editora em seu *site* como “o livro que deu origem à nova série investigativa da FOX” .

5.2.3 A recepção pelo público e pela crítica

Em abril de 2018, a edição de *Meu amigo Dahmer* da DarkSide conquistou o Troféu HQMIX na categoria melhor publicação de aventura/terror/fantasia (Lovetro, 2018).

Considerando os comentários dos leitores no site da editora, nas redes sociais e em outras plataformas que comercializam o título, a obra foi muito bem recebida pelo público. No site da DarkSide, o livro é recomendado por 100% dos 13 leitores que registraram suas avaliações, e o produto tem nota 4,9 (em um máximo de 5). Os elogios se referem à história em si (“Me senti parte daquele momento da vida dos jovens que conviveram com Dahmer. Recomendo.”), mas também ao livro-objeto (“HQ [história em quadrinhos] com a qualidade que já é padrão da editora”; “Um livro incrível, com um design inteligente, um dos melhores que eu já li”). Na plataforma de vendas da *Amazon* brasileira, o livro também alcança ótima pontuação (4,6 em um máximo de 5 “estrelas”, em maio de 2020), baseada em 298 classificações, e há diversos comentários positivos, como: “edição e acabamento gráfico da DarkSide perfeitos (como sempre!)”; “para quem se interessa em mentes diabólicas essa é uma grande aquisição. E o que falar da editora? Surpreende a cada dia que passa”; “(...) o ponto forte é o material extra. E acabamento impecável do material da DarkSide. Ótimo trabalho”, entre outros. Do ponto de vista da crítica, a obra também angariou avaliações positivas em jornais⁵⁶, revistas⁵⁷ e blogues⁵⁸.

⁵⁶ Folha de São Paulo (edição de 02 de julho de 2017, disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/paywall/login.shtml?https://www1.folha.uol.com.br/colunas/andrebarcinski/2017/07/1895344-chega-ao-pais-graphic-novel-sobre-o-canibal-de-milwaukee.shtml>); Diário de Pernambuco (25/11/2017, <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2017/11/meu-amigo-dahmer-retrata-adolescencia-de-um-dos-mais-conhecidos-serial.html>); Gaúcha ZH <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2017/07/ticiano-osorio-por-que-ler-a-hq-meu-amigo-dahmer-de-derf-backderf-9839520.html>; Estadão (9 de setembro de 2017, <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura/graphic-novel-meu-amigo-dahmer-revela-a-face-de-um-serial-killer.70001978512>); entre outros.

⁵⁷ Como a *Rolling Stones*, por exemplo (edição de 14/08/2017, disponível em <https://vitalizado.com/hq/papo-com-derf-backderf-o-autor-de-meu-amigo-dahmer-o-que-me-fascinava-era-a-espiral-descendente-por-que-e-como-ele-se-torna-um-monstro/>).

⁵⁸ Alguns exemplos são o *Momentum saga* (disponível em <https://www.momentumsaga.com/2017/08/resenha-meu-amigo-dahmer-de-derf-backderf.html>) e o *Estante diagonal* (<http://www.estantediagonal.com.br/2017/08/resenha-meu-amigo-dahmer.html>).

Considerações Finais

Ao longo dessa dissertação, discutimos o modo como *Meu amigo Dahmer*, ao mesmo tempo que constrói uma espécie de “prequela” da história de Jeffrey Dahmer (jogando luz sobre os eventos que, no entendimento do autor, ajudaram a formar um assassino em série), desconstrói nossa imagem prévia do “canibal de Milwaukee”. Vimos também de que formas a linguagem da BD serve a esse propósito.

Gostaríamos de concluir propondo uma reflexão sobre como essa obra se insere no panorama editorial contemporâneo, cada vez mais dominado por grandes grupos editoriais. Nesse cenário, as pequenas editoras lutam para encontrar maneiras de resistir e prosperar.

Fortemente orientadas para o lucro e com tendência a ver os livros por uma ótica maioritariamente mercantilista, as grandes corporações editoriais usam uma série de estratégias para minimizar os riscos inerentes ao negócio da edição. Algumas dessas estratégias incluem priorizar a publicação de obras que agradem às massas (maximizando o público-alvo de seus produtos) e apostar em fórmulas e autores já bem sucedidos, evitando formatos ou conteúdos inovadores e artistas menos conhecidos. Como consequência deste comportamento, muitos livros são produzidos, mas há pouca diversidade de conteúdo, sobrando “pouco espaço para livros com ideias novas e controvertidas ou com estilos literários questionadores” (Schiffrin, 2006, p.24).

Por outro lado, a tendência dos conglomerados editoriais em negligenciar determinados perfis de livros (e autores) cria “lacunas” no mercado, passíveis de exploração pelas pequenas editoras. Como vimos no capítulo 5, foi apostando em um nicho do mercado editorial até então “abandonado” (fãs de livros de terror exigentes e dispostos a pagar um pouco mais por edições bem cuidadas) que a DarkSide “nasceu” e prosperou. Nesse sentido, acreditamos que o surgimento de uma editora com uma nova proposta como a DarkSide merece ser valorizado, mesmo entre aqueles que não são fãs da literatura de terror. A existência de uma editora que prima pela alta qualidade de suas edições — como a DarkSide — serve não apenas como um incentivo para outras editoras se reinventarem, mas contribui para aumentar o padrão de exigência dos leitores, alterando suas expectativas em relação a

futuras compras — e esse processo, conseqüentemente, “eleva a fasquia” do mercado como um todo.

Além disso, acreditamos ser relevante que uma editora jovem decida investir em setores tantas vezes pejorativamente classificados como “subliteratura”, como o da literatura de terror, de fantasia e de crime/mistério. Muitas vezes desprestigia-se esse tipo de obras, minimizando-as, considerando-as como um mero entretenimento incapaz de promover maiores reflexões. Defendemos que qualquer leitura pode ser edificante, incluindo aquela destinada “apenas” a distrair, entreter ou provocar medo. Ler um livro de terror à procura de sentir medo não deixa de ser uma busca pela experimentação controlada dessa emoção, e mesmo livros aparentemente “superficiais” podem tocar em questões profundas. Exemplificando, é possível “trabalhar” internamente um dos grandes medos comuns à humanidade — a finitude — através da leitura atenta e reflexiva de uma obra “densa” e complexa sobre esse tema. Mas, em certa medida, também é possível fazer o mesmo trabalho psicológico por intermédio de um livro “leve” sobre seres que “vencem” a morte, como zumbis ou vampiros, por exemplo: a preferência por uma ou outra forma depende de inúmeras variáveis. Portanto, atrevemo-nos a afirmar que toda leitura é importante para o leitor que a elegeu e, mais ainda: escolher livros classificados como “subliteratura” pode ser uma forma de resistência. Ler o livro que se tem vontade de ler, ignorando rótulos quanto ao tipo de (sub)literatura que ele (supostamente) representa, não deixa de ser uma forma de resistir a imposições (sobre o que se “deveria” ler), de se apropriar de seu tempo de lazer estando livre de estereótipos e mesmo de (re)afirmar seu lugar em uma sociedade elitista e apressada, que valoriza excessivamente determinados *status* (como os de “culto” e “intelectual”) e preconiza a máxima do *time is money*, determinando que não se deve “perder tempo” com atividades sem “sentido prático”, como ler por puro divertimento.

Seguindo por essa mesma linha, acreditamos que a obra *Meu amigo Dahmer* pode ser considerada uma forma de resistência: Backderf poderia ter “guardado a ideia na gaveta” depois das sucessivas recusas por parte das editoras em publicá-la; ao invés, usou seus próprios recursos financeiros para editá-la. Não satisfeito, voltou à história mais de uma década depois e a republicou, dessa vez por intermédio de uma editora. Além disso, escolheu não mostrar a violência dos crimes de Dahmer em seu livro, mesmo sabendo que apelar para esse aspecto — ainda que eticamente questionável — poderia atrair atenção para a obra e

impulsionar as vendas. Fazer isso poderia ser uma saída de gosto duvidoso, mas teria sido coerente com a lógica de um mercado que repetidamente se aproveita do sensacionalismo e da visibilidade de pseudo-celebridades para aumentar o lucro.

Concluindo, consideramos que os livros são instrumentos capazes de promover reflexões, estimular discussões, conectar épocas e lugares distantes, intermediar intercâmbios culturais e catalisar transformações sociais. Portanto, uma maior diversidade de editoras — e, por conseguinte, de linhas editoriais e títulos publicados — é sempre bem vinda.

Referências Bibliográficas

- Agnolin, A. (2002). Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá. *Revista de antropologia*, 45(1), 131-185. Disponível em <https://www.scielo.br/pdf/ra/v45n1/a05v45n1.pdf>
- Angoulême archives. (2014). An interview with Derf Backderf, about his graphic novel My friend Dahmer, Prix Révélation 2014. Archives de Festival International de la bande dessinée Angoulême. [Entrevista em *website*]. Disponível em <https://archives.bandangouleme.com/522,interview-derf-backderf-graphic-novel-my-friend-dahmer-prix-revelation-2014>
- Aragão, S.M. e Zavaglia, A. (2010). Histórias em quadrinhos: Imagem e texto em tradução. *TradTerm*, 16, 435-463. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2010.46328>
- Armstrong, G., Kotler, P. e Opresnik, M.O. (2017). *Marketing: An introduction*. Essex: Pearson Educated Limited.
- Assis, E. (2012). Selo de quadrinhos Barba Negra vai fechar. Disponível em <https://www.omelete.com.br/quadrinhos/selo-de-quadrinhos-barba-negra-vai-fechar>
- Assis, E. (2016). Especificidades da tradução de histórias em quadrinhos: Abordagem inicial. *TradTerm*, 27, 15– 37. Disponível em <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v27i0p15-37>
- Backderf, D. (2012a). Keynote speaker Derf Backderf: Telling stories with graphic arts. [Entrevista em vídeo]. Disponível em <https://www.rippletalks.com/topics/derf-backderf-telling-stories-with-comic-arts>
- Backderf, D. (2012b). *My friend Dahmer*. New York: Abrams.
- Backderf, D. (2017). *Meu amigo Dahmer*. Rio de Janeiro: Darkside Books.
- Bakhtin, M. (1992). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Barreto, A. (2004). *A banda desenhada nas bibliotecas portuguesas*. Nas encruzilhadas da informação e da cultura: (re)inventar a profissão – ACTAS Congresso nacional de bibliotecários, arquivistas e documentalistas. Estoril, 8, 1– 6. Disponível em <https://www.bad.pt/publicacoes/index.php/congressosbad/article/view/620/616>
- Beaty, B. (1998). Seal of approval: The history of the comics code. *Canadian journal of communication*, 23(4). Disponível em <https://doi.org/10.22230/cjc.1998v23n4a1074>
- Beaty, B. (2012). *Comics versus art*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
- Biddle, L., Donovan, J., Sharp, D. e Gunnell, D. (2007). Explaining non-help-seeking amongst young adults with mental distress: A dynamic interpretive model of illness behaviour. *Sociology of health & illness*, 29, 983-1002. Disponível em <https://doi.org/10.1111/j.1467-9566.2007.01030.x>

- Blanchard, G. (1974). *Histoire de la bande dessinée*. Verviers: Marabout.
- Borges, T. (2017, julho, 21). Meu amigo Dahmer: A tragédia da indiferença pelo outro. Disponível em <https://oquadroerisco.com.br/2017/07/21/meu-amigo-dahmer-a-tragedia-da-indiferenca-pelo-outro/>
- Bradley, S.D., Maxian, W., Laubacher, T.C. e Baker, M. (2007). In search of lovemarks: The semantic structure of brands. In: *Proceedings of the American Academy of Advertising* (pp.42– 49). Orange: American Academy of Advertising. Disponível em https://www.researchgate.net/profile/Wendy_Maxian/publication/237401928_In_Search_of_Lovemarks_The_Semantic_Structure_of_Brands/links/00b7d51bb4c78b563b00000.pdf
- Brandão, L. (2013). DarkSide: editora carioca se dedica ao terror e à fantasia. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/darkside-editora-carioca-se-dedica-ao-terror-a-fantasia-7302062>
- Brumbaugh, F. (1939). Children's choices of reading material. *The elementary english review*, 16(6), 226–228. Disponível em www.jstor.org/stable/41383104.
- Câmara Brasileira do Livro, Sindicato Nacional dos Editores de Livros e Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas. (2019). Produção e vendas do setor editorial brasileiro: Ano-base 2018. Disponível em <https://snel.org.br/pesquisas/>
- Carrenho, C. (2015, março, 10). DarkSide traz luz ao mercado com ajuda de Jesus e Caveirinha. Disponível em <https://www.publishnews.com.br/materias/2015/03/10/80972-darkside-traz-luz-ao-mercado-com-ajuda-de-jesus-e-caveirinha>
- Christofoletti, R. (2017, agosto, 07). Meu amigo Dahmer, Derf Backderf. Disponível em <http://literaturapolicial.com/2017/08/07/meu-amigo-dahmer-derf-backderf/>
- Chute, H. (2008). Comics as literature? Reading graphic narrative. *Publications of the modern language association of America*, 123(2), 452-465.
- Cunha, P. (2017, agosto, 03). Crítica: Meu amigo Dahmer. Disponível em <https://www.planocritico.com/critica-meu-amigo-dahmer/>
- Curtis, C. (2010) Youth perceptions of suicide and help-seeking: ‘They'd think I was weak or “mental”’. *Journal of youth studies*, 13(6), 699-715. Disponível em <https://doi.org/10.1080/13676261003801747>
- Earle, H. (2014). My friend Dahmer: The comic as Bildugsroman. *Journal of graphic novels and comics*, 429–440. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1080/21504857.2014.916329>
- Earle, H. (2017). Framing violence and serial murder in My friend Dahmer and Green River killer. *The comics grid: Journal of comics scholarship*, 7(1),1– 10. Disponível em <https://doi.org/10.16995/cg.99>
- Eisner, W. (2000). *Comics & sequential art*. Florida: Poorhouse Press.
- Eisner, W. (2002). Keynote address from the 2002 'Will Eisner symposium at the 2002 University of Florida Conference on Comics and Graphic Novels.' *Interdisciplinary*

comics studies, 1(1). Disponível em http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v1_1/eisner/

- Eliade, M. (2016). *O sagrado e o profano: A essência das religiões*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Failla, Z. (Org.). (2016). *Retratos da leitura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sextante. Disponível em <http://prolivro.org.br/home/index.php/atuacao/25-projetos/pesquisas/3900-pesquisa-retratos-da-leitura-no-brasil-48>
- Fantti, B. (2015, setembro, 15). Editora sombria conquista leitores de terror e fantasia. Disponível em <http://gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/noticia.php?c=273217>
- Ferreira, E.M.A. (2013). A novela gráfica como releitura do Bildungsroman: Emancipação da imagem, do feminino e da infância no texto em quadrinhos. *Intersemiose*, II(3), 71 – 100.
- Ficção Terror (2015). Ficção Terror, novembro de 2015. Entrevista com o fundador da DarkSide, Christiano Menezes. [Entrevista em *website*]. Disponível em http://ficcaoterror.blogspot.com/2015/11/entrevista-com-o-fundador-da-editora_19.html
- Folhapress. (2019, dezembro, 30). Literatura: Entenda como o mercado de livros virou do avesso desde 2010. Disponível em <https://www.folhape.com.br/diversao/diversao/literatura/2019/12/30/NWS.126411.71.585.DIVERSAO.2330-ENTENDA-COMO-MERCADO-LIVROS-VIROU-AVESSO-DESDE-2010.aspx>
- Freedman, A. (2011). Comics, graphic novels, graphic narrative: a review. *Literature compass*, 8(1), 28–46. Disponível em <https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2010.00764.x>
- Gibiosfera, 2010. Gibi: Você sabe qual a origem desta palavra? [Post em Blog]. Disponível em <http://www.gibiosfera.com.br/blog/2010/02/gibi-origem-palavra/>
- Glass, N. (Entrevistadora). (1993). Inside edition [Reportagem televisiva]. Nova Iorque: CBS television distribution. Disponível em <https://www.insideedition.com/jeffrey-dahmers-dark-thoughts-exposed-chilling-1993-jailhouse-interview-49200>
- Groensteen, T. (2007). *The system of comics*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Gross, C. (2012). My friend Dahmer (review). *Bulletin of the center for children's books*, 65(8), 389–390. Disponível em <https://doi.org/10.1353/bcc.2012.0296>
- Grossman, L. (2012, março, 28). My friend Dahmer: The unspeakable horror of life in the 1970s. *Time magazine*. Disponível em <https://entertainment.time.com/2012/03/28/my-friend-dahmer-the-unspeakable-horror-of-life-in-the-1970s/>
- Guedes, D.C.S. (2009). O romance de formação: Um passeio pelos caminhos de Stephan Dedalus e Virgínia. *Estação Literária*, 4, 37-48. Disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL4Art4.pdf>

- Gulliver, A., Griffiths, K.M. e Christensen, H. (2010). Perceived barriers and facilitators to mental health help-seeking in young people: a systematic review. *BMC psychiatry*, 10, 113. Disponível em <http://www.biomedcentral.com/1471-244X/10/113>
- Gutiérrez, P. (2014). Teacher's guide to My friend Dahmer. Disponível em https://www.abramsbooks.com/pdfs/academic/MyFriendDahmer_TeachingGuide.pdf
- Harvey, R.C. (2001). Comedy at the juncture of word and image: The emergence of the modern magazine gag cartoon reveals the vital blend. In R.Varnum e C.T. Gibbons (Eds.), *The language of comics: word and image* (75-96). Jackson: University Press of Mississippi.
- Hatfield, C. (2005). *Alternative comics: An emerging literature*. Jackson: University of Mississippi.
- Hornbogen, S. (2013). *Graphic novels: Agents of reading engagement*. (Dissertação de mestrado, Northern Michigan University). Disponível em <https://commons.nmu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1448&context=theses>
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York: New York University Press.
- Joanilho, A. L. e Joanilho, M. P. G. (2008). Sombras literárias: A fotonovela e a produção cultural. *Revista brasileira de história*, 28, 529-548. Disponível em <https://doi.org/10.1590/S0102-01882008000200013>
- Juliano, F. (2013). Not dead enough to be an(other): Joyce Carol Oates's zombies between history and fiction. *Otherness: Essays and studies*, 3.2, 1-23. Disponível em https://www.otherness.dk/fileadmin/www.othernessandthearts.org/Publications/Journal_Otherness/Otherness_Essays_and_Studies_3.2/Not_Dead_Enough_to_Be_an_Other_-_Fiorenzo_Juliano.pdf
- Kehe, M. (2009, março, 17). Art Spiegelman: don't call comics 'graphic novels'. [Entrevista em *website*]. Disponível em <https://www.csmonitor.com/Books/chapter-and-verse/2009/0317/art-spiegelman-dont-call-comics-graphic-novels>
- Knoplech, C. (2016, fevereiro, 20). Pequena editora de terror, DarkSide Books tem números grandiosos. Disponível em <https://vejario.abril.com.br/cidade/pequena-editora-de-obras-de-terror-e-fantasia-a-darkside-books-tem-numeros-grandiosos/>
- Liberatti, E. (2014). Entrevista com Érico Assis, tradutor de histórias em quadrinhos. *In-Traduções*, 6(10), 287-293.
- Lovetro, J.A. (2018, agosto, 30). Lista de vencedores do 30º Troféu HQMIX. Disponível em <https://blog.hqmix.com.br/noticias/vencedores-do-30-trofeu-hqmix/>
- Maas, W.P.M.D. (2005). O romance de formação (Bildungsroman) no Brasil: Modos de apropriação. *Caminhos do romance*. Disponível em <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br>
- McCloud, S. (1995). *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: Makrom Books.

- McDermott, E. (2015). Asking for help online: Lesbian, gay, bisexual and trans youth, self-harm and articulating the 'failed' self. *Health, 19*(6), 561–577.
- Mickwitz, N. (2014). Comic and/as documentary: The implications of graphic truth-telling. (Tese de doutoramento, University of East Anglia). Disponível em <https://ueaeprints.uea.ac.uk/id/eprint/48686/1/N. Mickwitz PhD E- thesis.pdf>
- Morgado, M.M. (2010). As diferenças que nos unem: Literatura infantil e interculturalidade. *Álabe, 1*, 1–21. Disponível em <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/6/4>
- Moura, P. (2018, março). DarkSide Books: Conheça a editora mais sombria do Brasil. Disponível em <https://www.hypeness.com.br/2018/03/darkside-books-conheca-a-editora-mais-sombria-do-brasil/>
- Muanis, F. (2017). O protagonismo do banal e a performance nas bandas desenhadas documentais. *Políticas do olhar, 1*, 33-49. Disponível em http://vista.sopcom.pt/ficheiros/20170519-33_49.pdf
- Nelson, J.G. (1992). Class clown as a function of the type T psychological personality. *Personality and individual differences, 13*(11), 1247–1248. Disponível em [https://doi.org/10.1016/0191-8869\(92\)90261-M](https://doi.org/10.1016/0191-8869(92)90261-M)
- Neto, F.Q. (2005). Para uma interpretação do conceito de Bildungsroman. *Pandaemonium germanicum, 9*, 185– 205. Disponível em <https://doi.org/10.11606/1982-8837.pg.2005.73703>
- Nichols, D.S. (2006). Tell me a story: MMPI responses and personal biography in the case of a serial killer. *Journal of personality assessment, 86*(3), 242–262.
- Nyberg, A.K. (1998). *Seal of approval: The origins and history of the comics code*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Nyberg, A.K. (1999). Comic book censorship in the United States. In J.A.Lent (Ed.), *Pulp demons: International dimensions of the postwar anti-comics campaign* (42– 68). Londres: Associated University Presses.
- Nyberg, A.K. (2009). William Gaines and the battle over EC comics. In J.Heer e K.Worcester. *A comics studies reader* (58– 68). Jackson: University Press of Mississippi.
- Nyberg. A.K. (2011). *Comics code history: The seal of approval*. Disponível em <http://cblfd.org/comics-code-history-the-seal-of-approval/>
- Palermo, M.T. e Bogaerts, S. (2014). The dangers of posthumous diagnoses and the unintended consequences of facile associations: Jeffrey Dahmer and autism spectrum disorders. *International journal of offender therapy and comparative criminology, 59*(14), 1564–1579. Disponível em <https://doi.org/10.1177/0306624X14550642>.
- Pearlman, J. (2013, janeiro, 13). John Backderf. [Postagem em Blog]. Disponível em <https://jeffpearlman.com/the-quaz-qa-john-backderf/>

- Peixoto, M. (2013, outubro, 26). DarkSide completa um ano no Brasil dedicando-se aos livros de terror e fantasia. Disponível em <https://www.uai.com.br/app/noticia/pensar/2013/10/26/noticiaspensar,147822/darkside-books-completa-um-ano-no-brasil-dedicando-se-aos-livros-de-te.shtml>
- Phillips, S. (1994, setembro, 30). Confessions of a serial killer: Jeffrey Dahmer speaks. [Entrevista em vídeo]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oOCUQKReBk8>
- Prata, J. (2017, outubro, 13). Negócios criativos: Em tempos sombrios do mercado editorial, a DarkSide faz uma aposta certa no terror. Disponível em <https://www.projtodraft.com/em-tempos-sombrios-do-mercado-editorial-a-darkside-faz-uma-aposta-certa-no-terror/>
- Reggiani, F. (2012). Historietas, autobiografía y enunciación: Las increíbles aventuras del yo. In A.M.P. Barale (Coord.), *Narrativa gráfica: Los entresijos de la historieta* (105 – 119), México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Renard, J.B. (1981). *A banda desenhada*. Lisboa: Editorial Presença.
- Ribeiro, E. (2015, junho, 01). O formatinho: Uma volta ao comercial. Disponível em <https://medium.com/@estevaoribeiro/o-formatinho-uma-volta-ao-comercial-7ac361eab78d>
- Richmond, K.J. (2014). Using literature to confront the stigma of mental illness, teach empathy, and break stereotypes. *Language arts journal of Michigan*, 30(1), 19–25. Disponível em <https://doi.org/10.9707/2168-149X.2038>
- Rifkind, C. (2017a). Graphic life narratives and teaching the art of failure. *a/b: Auto/Biography Studies*, 32(1), 104-106. Disponível em <https://doi.org/10.1080/08989575.2017.1241513>
- Rifkind, C. (2017b). Graphic narratives. *a/b: Auto/Biography Studies*, 32(2), 187– 190. Disponível em <https://doi.org/10.1080/08989575.2017.1287955>
- Rivers, I. e Cowie, H. (2006). Bullying and homophobia in UK schools: A perspective on factors affecting resilience and recovery. *Journal of gay & lesbian issues in education*, 3(4), 11–43. Disponível em https://doi.org/10.1300/J367v03n04_03
- Romig, R. (2009, outubro, 19). Comics: Punk rock and trailer parks. Disponível em <https://www.popmatters.com/114814-punk-rock-and-trailer-parks-2496111395.html>
- Rozalski, M., Stewart, A. e Miller, J. (2010). Bibliotherapy: Helping children cope with life's challenges. *Kappa Delta Pi Record*, 47(1), 33-37. Disponível em <https://doi.org/10.1080/00228958.2010.10516558>
- Sá, C.M.B.F. (1995). *A banda desenhada: Uma linguagem narrativa*. (Tese de doutoramento, Universidade de Aveiro). Disponível em <http://hdl.handle.net/10773/22835>
- Schiffirin, A. (2006). *O negócio dos livros: Como as grandes corporações decidem o que você lê*. São Paulo: Casa da Palavra.

- Simon, R.I. (2009). *Homens maus fazem o que homens bons sonham: Um psiquiatra forense ilumina o lado obscuro do comportamento humano*. Porto Alegre: Artmed.
- Spurgeon, T. (2012, dezembro, 23). Comics reporter Holliday interview #6: Derf Backderf. [Entrevista em *website*]. Disponível em https://www.comicsreporter.com/index.php/cr_holiday_interview_13_derf_backderf/
- Tilley, C.L. (2012). Seducing the innocent: Fredric Wertham and the falsifications that helped condemn comics. *Information & culture: A journal of history*, 47(4), 383–413. Disponível em <https://doi.org/10.1353/lac.2012.0024>
- Vital, R. (2017, agosto, 23). Papo com Derf Backderf, o autor de Meu amigo Dahmer: “O que me fascinava era a espiral descendente. Por que e como ele se torna um monstro.” [Entrevista em *website*]. Disponível em <https://vitalizado.com/hq/papo-com-derf-backderf-o-autor-de-meu-amigo-dahmer-o-que-me-fascinava-era-a-espiral-descendente-por-que-e-como-ele-se-torna-um-monstro/>
- Wagner, L. (2019). The social life of class clowns: Class clown behavior is associated with more friends, but also more aggressive behavior in the classroom. *Frontiers in psychology*, 10, 1–11. Disponível em <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00604>
- Ware, C. (2008, abril/maio). Among other things, Rodolphe Töpffer invented the graphic novel. BookForum [Revista eletrônica]. Disponível em <https://www.bookforum.com/print/1501/among-other-things-rodolphe-toepffer-invented-the-graphic-novel-2267>
- Wertham, F. (1948). The comics...very funny! *The saturday review of literature*, 6–7. Disponível em <http://www.unz.comprintSaturdayRev-1948may29-00006Contents.pdf>
- Wertham, F. (1954). *The seduction of the innocent*. Toronto: Clarke, Irwin & Company LTD. Disponível em <https://archive.org/details/fredricwerthamseductionoftheinnocent19542ndprinting/mode/2up>
- Williams, P. e Lyons, J. (2010). *The rise of the american comics artist: Creators and contexts*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Yamada, M.A. (2015). *Evolução do letreiramento nas histórias em quadrinho*. VIII World Congress on Communication and Arts. Salvador, 167 – 171. Disponível em <https://doi.org/10.14684/WCCA.8.2015.167-171>
- Zink, R. (1997). Literatura e BD. *Revista da faculdade de ciências sociais e humanas*, (10), 383–387. Disponível em <https://run.unl.pt/handle/10362/8268>

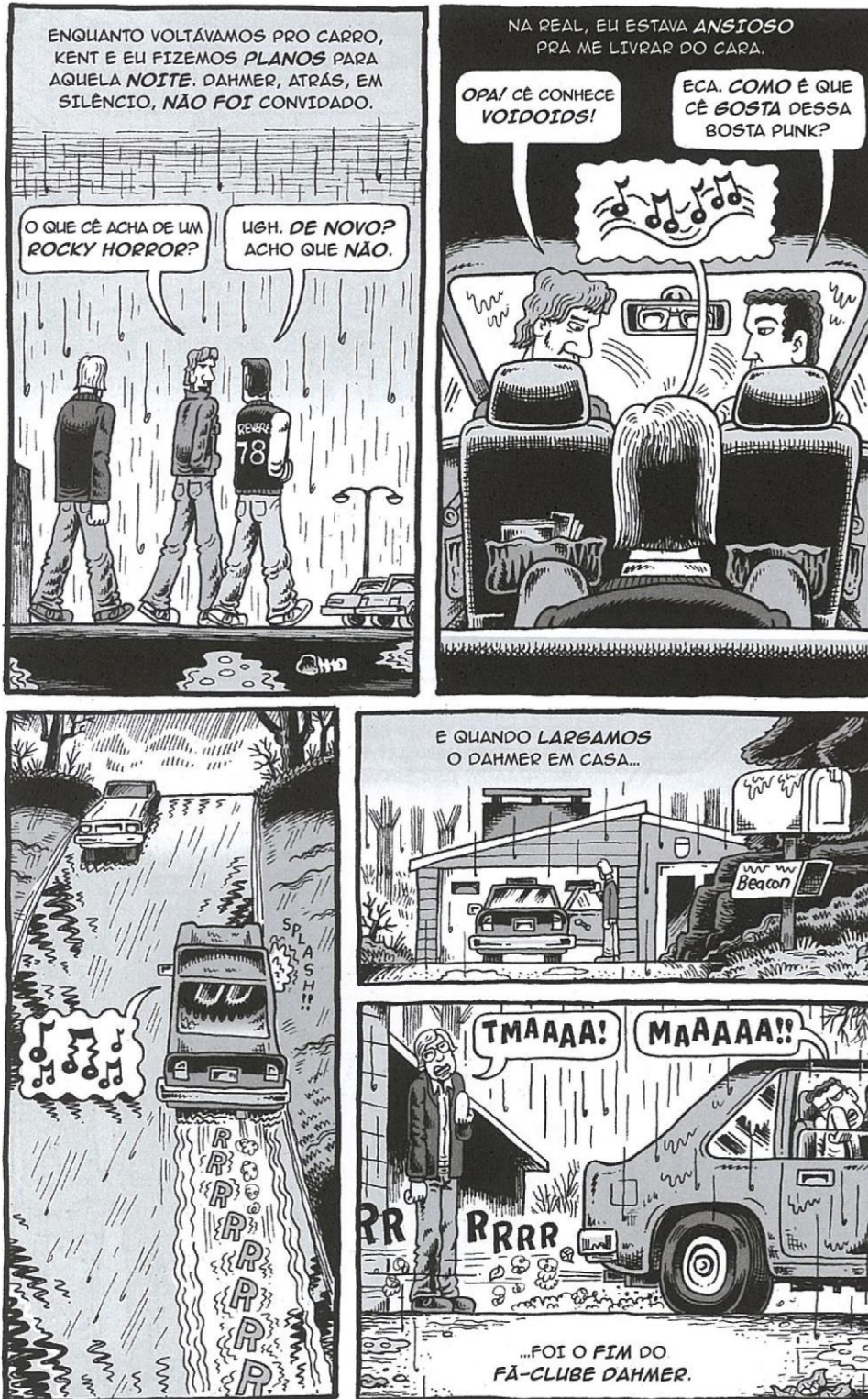
Anexos

Anexo A: Dahmer chorando sozinho no escuro (Backderf, 2017, p.42).

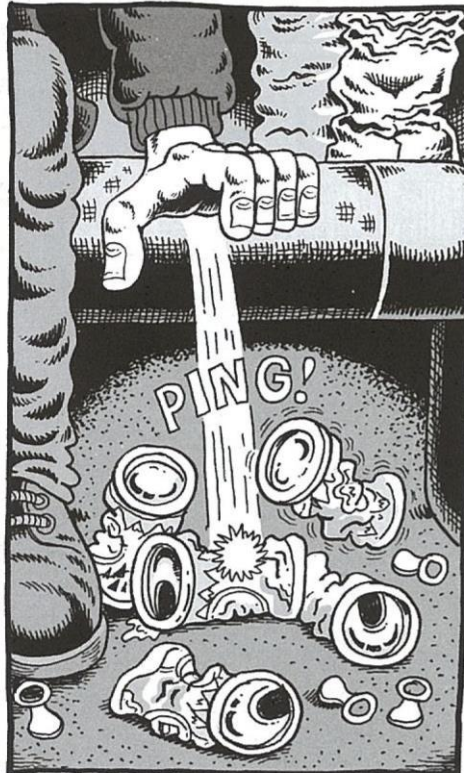
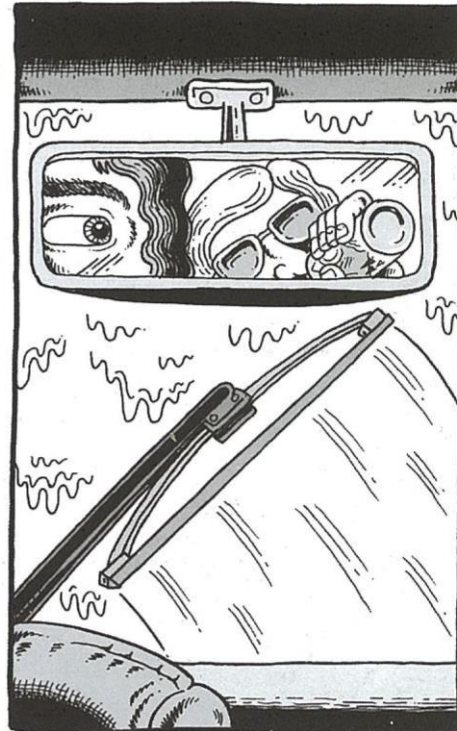


SÉTIMA, OITAVA, NONA SÉRIE - DURANTE *TODO* O GINASIAL, DAHMER *NÃO* SE DESTACOU DE MANEIRA *ALGUMA*. SIMPLEMENTE FAZIA PARTE DA MASSA ADOLESCENTE, UMA PEÇA DO CENÁRIO. RARAMENTE FALAVA. FAZIA O QUE TINHA QUE FAZER, TOCAVA TROMPETE NA BANDA, ERA DA EQUIPE DE TÊNIS... *MAL* OCUPAVA *ESPAÇO*.

Anexo B: Backderf e amigos excluem Dahmer das saídas (Backderf, 2017, p.142).



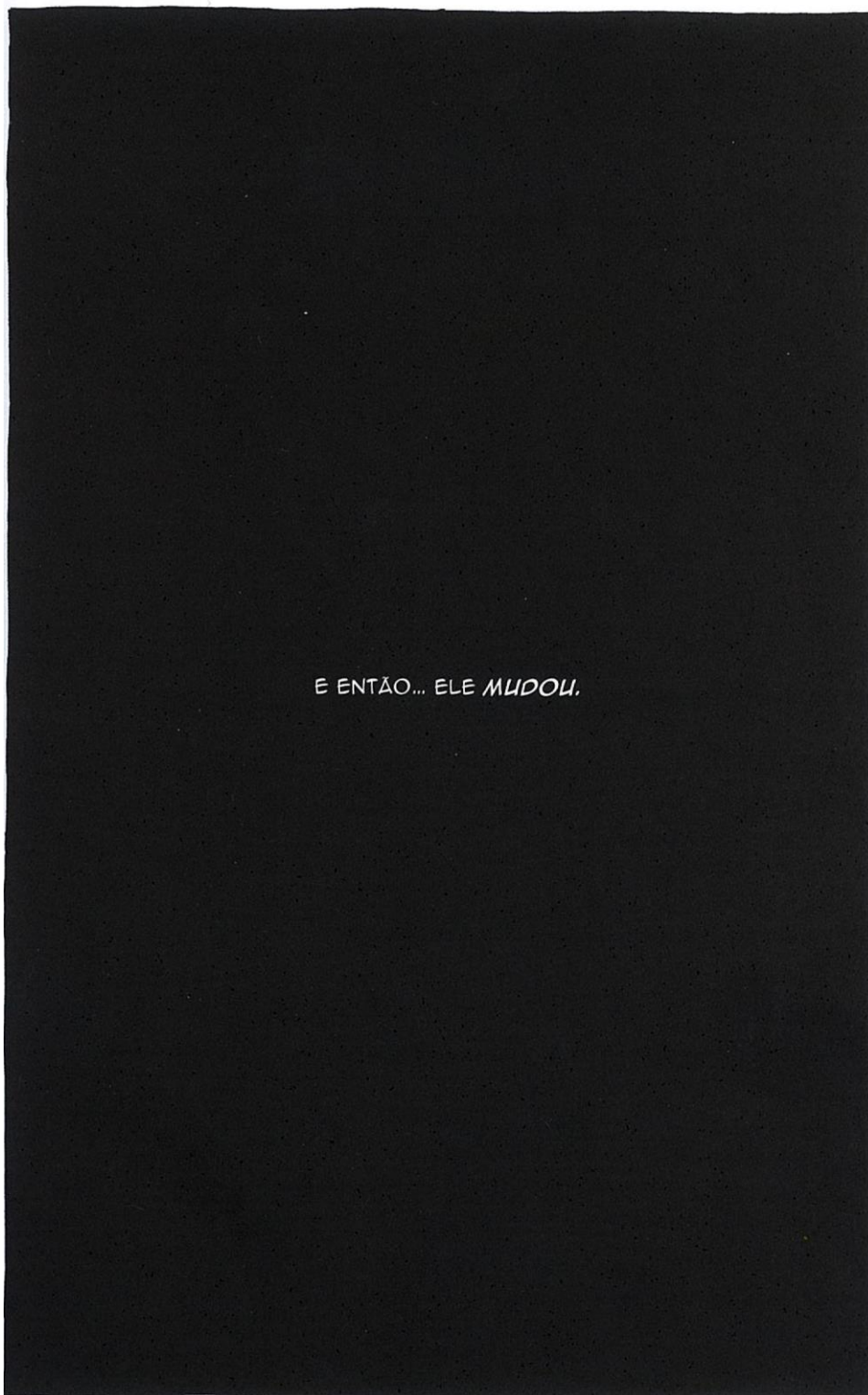
Anexo C: Backderf e amigos testemunham Dahmer a abusar do álcool (Backderf, 2017, p.133).



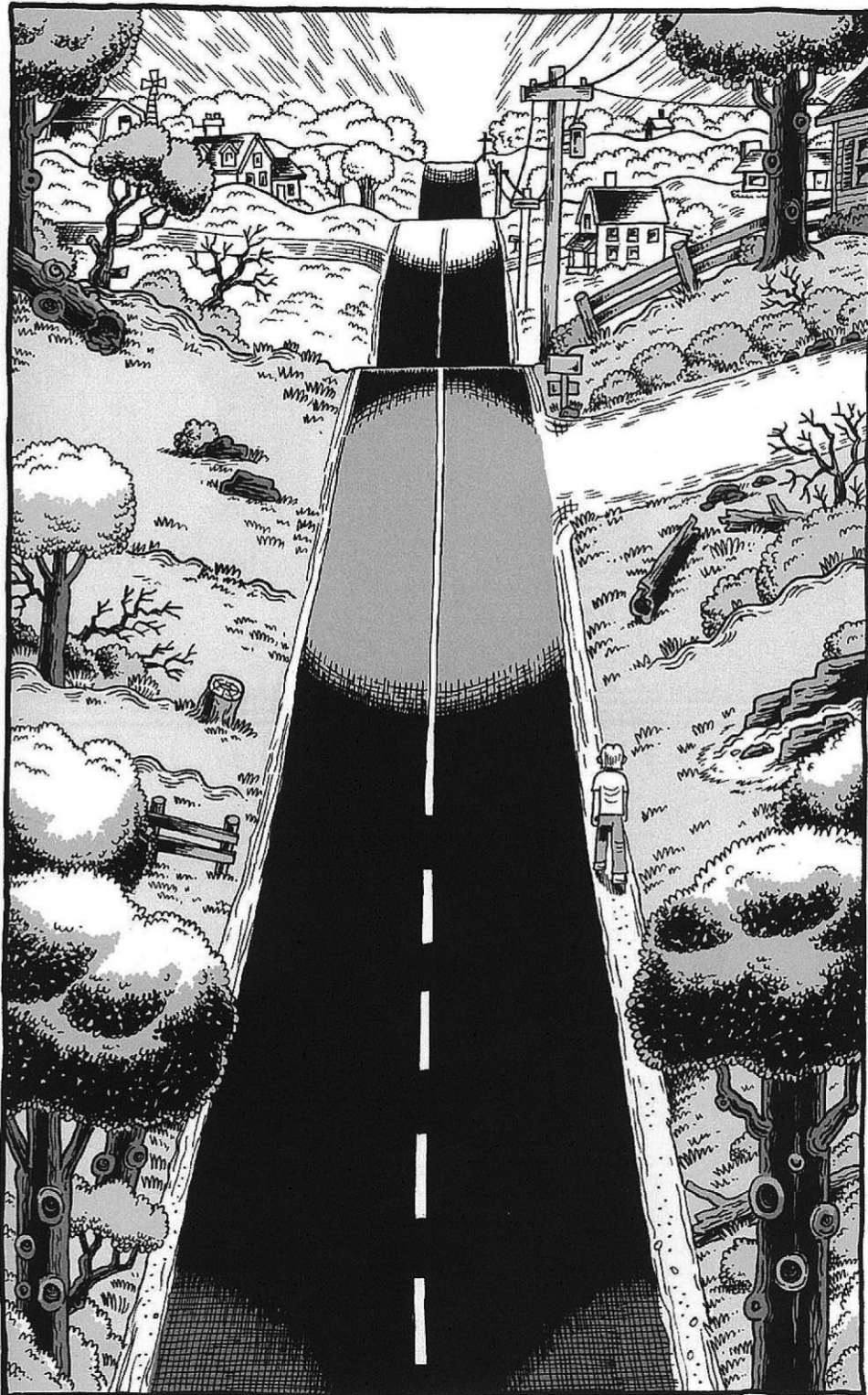
Anexo D: Backderf e amigos testemunham os evidentes problemas de saúde de Joyce, mãe de Dahmer
(Backderf, 2017, p.130).



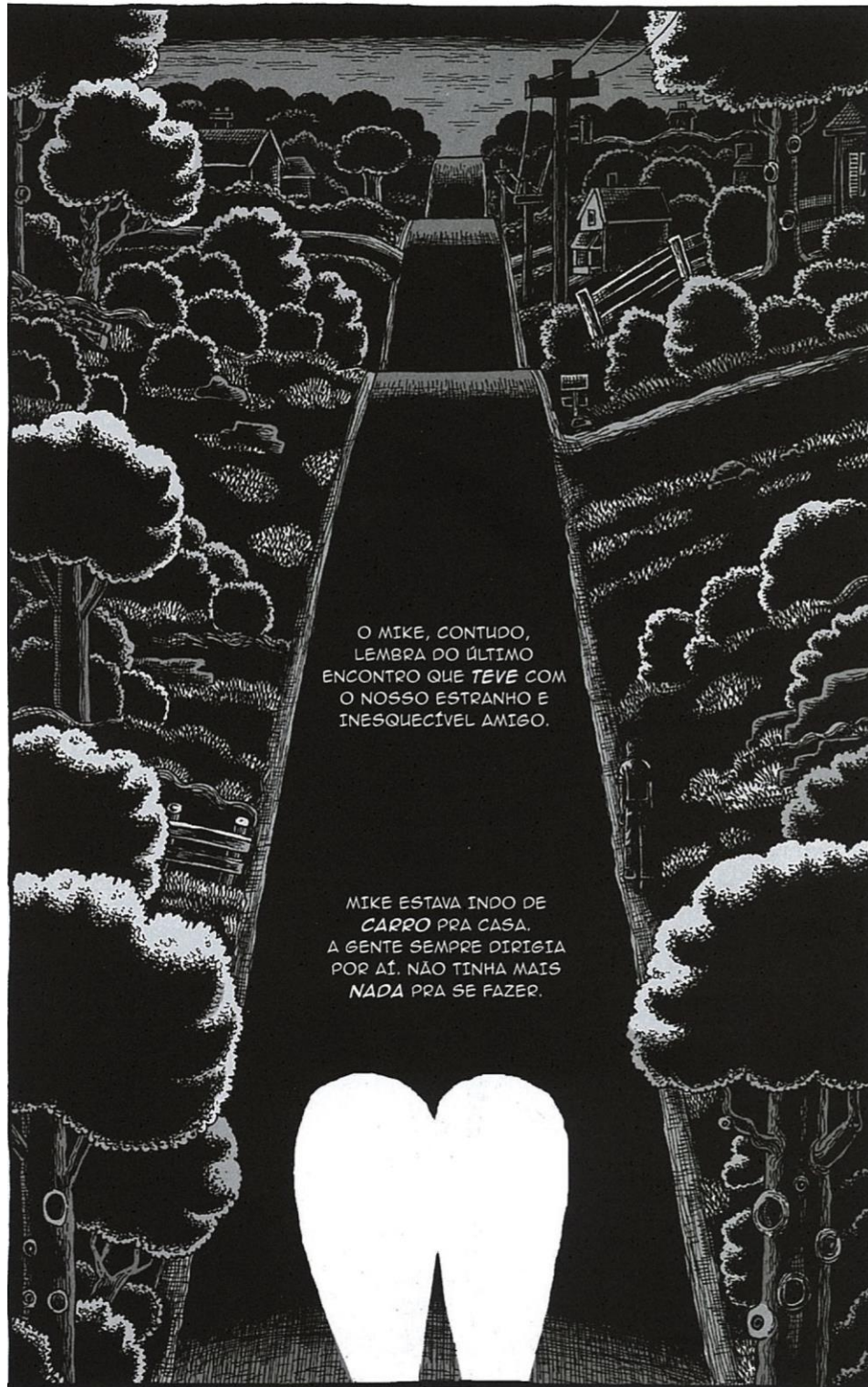
Anexo E: Exemplo do uso da cor preta para marcar momentos dramáticos da vida de Dahmer
(Backderf, 2017, p.43).



Anexo F: Primeira cena da novela gráfica (Backderf, 2017, p.13).



Anexo G: Mesma paisagem da primeira cena, dessa vez envolta em trevas (Backderf, 2017, p.187).



Anexo H: Alguns diálogos afetuosos entre fãs e editora.

 [Redacted] Um dia eu vou ter todos
Gosto · Responder · 2 sem   3

A opção selecionada é Mais Relevantes e algumas respostas podem ter sido filtradas.

 Autor(a)
DarkSide Books ✓ Tenho certeza 🤖❤️
Gosto · Responder · 2 sem

↳ Ver mais 1 resposta

 [Redacted] Hoje eu abraçaria os que estão na minha wish, pq os que comprei e estão aqui, eu já li todos. Nada como um bom livro para ajudar nessa quarentena. ❤️
Gosto · Responder · 2 sem  1

 [Redacted] Amo muito seus livros ❤️
Gosto · Responder · 2 sem  1

 Autor(a)
DarkSide Books ✓ E eu amo vc 🤖❤️
Gosto · Responder · 2 sem  1

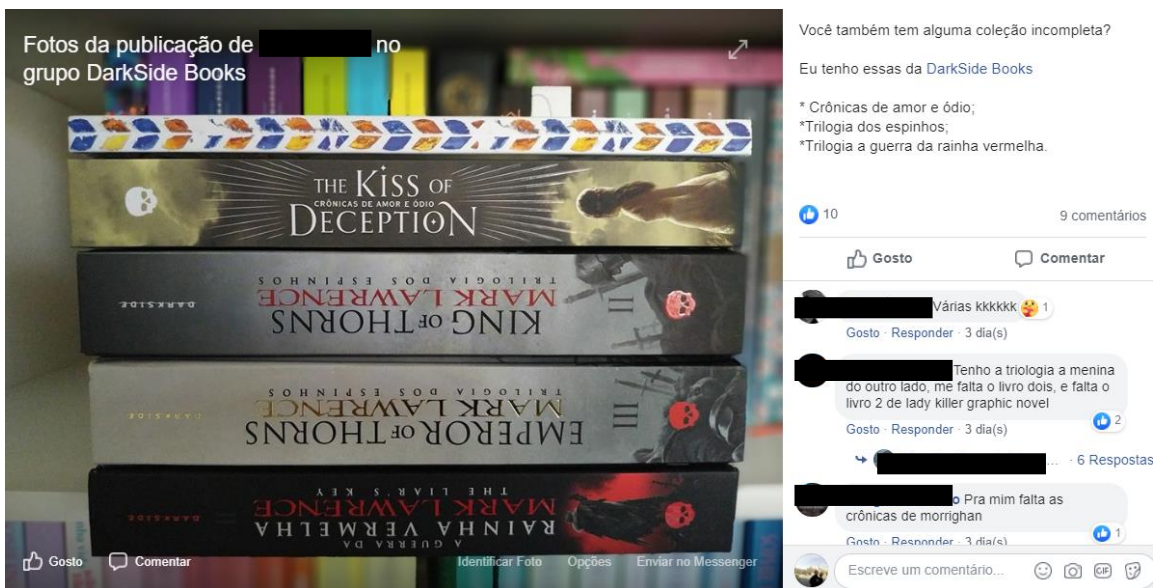
 [Redacted] Estou lendo e amandoooo essa preciosidade aqui!


 [Redacted] Caveirinha vc é demais 😊😊😊 ...
Gosto · Responder · 2 sem  1

 Autor(a)
DarkSide Books ✓ Vc que é, sua maravilhosa 🤖❤️
Gosto · Responder · 2 sem  1

 [Redacted] DarkSide Books aí não fala assim q eu acredito 🤖❤️😊
Gosto · Responder · 2 sem

Anexo I: Fãs interagindo e comentando sobre livros da editora.



Anexo J: Fãs interagindo e compartilhando imagens de suas coleções da DarkSide.



Fotos da publicação de [nome] no grupo Darkside Books

Minha coleção! 🤩🤩🤩 Daqui a pouco vou precisar de mais espaço 😅

208 29 comentários

Gosto Comentar

Ver mais 17 comentários


[nome] Só me resta bater palmas!!! Show
Gosto · Responder · 1 dia(s)

[nome] I love Dark side, que perfeição 🤩❤️
Gosto · Responder · 1 dia(s)

[nome] Maravilhoso.
Gosto · Responder · 1 dia(s)

[nome]

Escreva um comentário...



Fotos da publicação de [nome] no grupo Darkside Books FC

Mil planos de arrumar as estantes na quarentena... Mas só o Cantinho Trevozo segue lindo 🤩🤩 a sentir-se apaixonada.

49 20 comentários

Gosto Comentar Partilhar

[nome] Ser preso por assalto nem deve ser ruim, onde ce mora? Ksksksk Zoelira
Gosto · Responder · 4 sem

[nome] respondeu · 1 Resposta

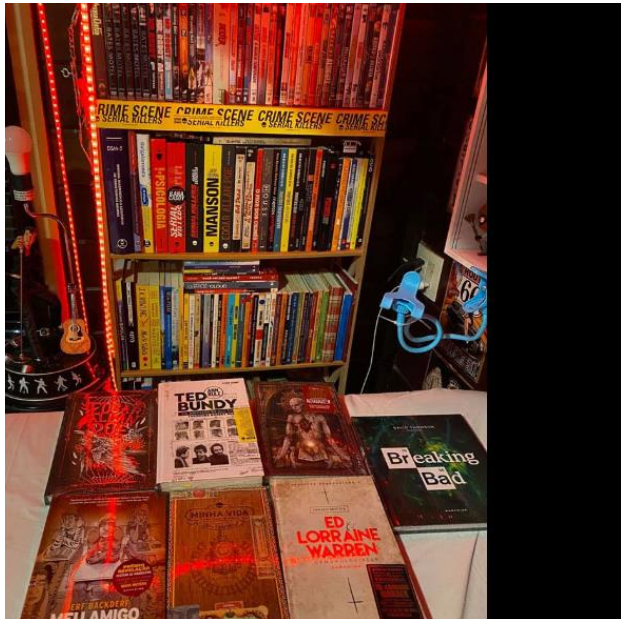
[nome] Eu tenho todos esses bonecos da liga também
Gosto · Responder · 4 sem

[nome] Olhei rápido e achei que os livros estavam tudo caindo, jogado kkkkkkkk
Tem uma certa trilogia ali que está tirando meu sono porque não acho pra comprar kkkk
Gosto · Responder · 4 sem

[nome] respondeu · 2 Respostas

Escreva um comentário...

Anexo K: Fãs interagindo e compartilhando imagens de suas coleções da editora.



 **DarkSide Books** 11 de março

De hoje

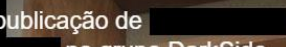
    43 1 comentário

 Gosto  Comentar

  Gosto - Responder - 1 dia(s)



Fotos da publicação de  no grupo DarkSide Books

 **DarkSide Books** Membro novo - 31 de maio

Meus Bbs Dark 

    63 3 comentários

 Gosto  Comentar

  AMEEEEII   Gosto - Responder - 2 dia(s)

  Zero defeitos  Gosto - Responder - 2 dia(s)

  Olhando as duas cavaleiras e eu lembrei do livro "Para toda a eternidade" Gosto - Responder - 2 dia(s)