UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

ELOILMA CARVALHO PIRES

LITERATURA EM QUADRINHOS: ANÁLISE DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE *O ALIENISTA*, DE MACHADO DE ASSIS

TERESINA

2016

ELOILMA CARVALHO PIRES

LITERATURA EM QUADRINHOS: ANÁLISE DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE *O ALIENISTA*, DE MACHADO DE ASSIS

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura, Linha de Pesquisa: Literatura e outros sistemas semióticos.

Orientador: Profº. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho

TERESINA

2016

P667l Pires, Eloilma Carvalho.
Literatura em quadrinhos: análise da tradução intersemiótica de *o alienista*, de Machado de Assis / Eloilma Carvalho Pires. - 2016.
178f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, 2016.
"Orientador(a): Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho."

1. *O Alienista.* 2. Conto. 3. Quadrinhos. 4. Tradução Intersemiótica. I. Título.

CDD: 469

Ficha elaborada pelo Serviço de Catalogação da Biblioteca Central da UESPI
Grasielly Muniz (Bibliotecária) CRB 3/1067

GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

LITERATURA EM QUADRINHOS: ANÁLISE DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE *O ALIENISTA*, DE MACHADO DE ASSIS

ELOILMA CARVALHO PIRES

Esta dissertação foi defendida às 9h, do dia 28 de janeiro de 2016, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho ..... APROVADO ..... (aprovado, não aprovado).

Diógenes Buenos Aires de Carvalho
Professor Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho
Orientador

Solange Santana Guimarães Morais
Professora Dra. Solange Santana Guimarães Morais
1ª examinadora – UEMA

Feliciano José Bezerra Filho
Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho
2º examinador - UESPI

Visto da Coordenação:

Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Prof. Dr. Diógenes Buenos Aires de Carvalho
Coordenador do Mestrado Acadêmico em Letras

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina -PI
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 – 7942

AGRADECIMENTOS

A Deus, “meu refúgio e minha cidadela”.

A Evadilson Costa, pelo incentivo e compreensão;

Aos meus filhos, Ezequiel, Enia Cecília e Eleonora, por me concederem ânimo e me fazerem aprender em todos os momentos que me propus a ensiná-los sobre a importância da compreensão;

Aos meus pais, irmãs, irmãos e cunhadas, pela compreensão, incentivo e pelo carinho dedicado aos meus filhos;

Aos meus sobrinhos e sobrinhas que cuidaram de minhas filhas para que eu pudesse me doar à escrita;

Às minhas amigas que se fizeram presentes, Risoleta Freitas, Maria Freitas, Maura Andrade e Flaviane Andrade, pela cumplicidade, pelo afeto, pela presença em todos os momentos de minha ausência, como também pelo carinho devotado ao meu filho e às minhas filhas.

À Beth Almeida, Gianni Wiklen, Georgyanna Morais, Kerleiane Oliveira, Laurilene Cardoso, Mildred Oliveira e Raimundo Moura, pelo incentivo;

A CAPES, pela concessão da bolsa de pesquisas do Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI;

Ao meu orientador, Professor Doutor Diógenes Buenos Aires de Carvalho, pela amizade, pela partilha de conhecimentos, de livros e de tempo e, sobretudo pela escuta sensível;

À Rosenir Feitosa Lima, Secretária do Mestrado Acadêmico, pela receptividade sempre afetuosa e pela amizade;

Às amizades cultivadas durante o período de convivência acadêmica do Mestrado em Letras da UESPI;

Aos Professores e Professoras do Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI, pelo compromisso e pela produção de conhecimentos;

Aos Professores Feliciano Bezerra e Aurinívea de Assis, pela apreciação crítica e pelas sugestões de leituras que contribuíram para a qualificação do objeto de estudo deste trabalho como temática pertinente ao âmbito acadêmico;

Aos Professores amigos do Departamento de Letras do Centro de Estudos Superiores de Caxias - CESC/ UEMA, Elizeu Arruda, Joseane Maia, Marinalva Aguiar, Solange Morais, Socorro Carvalho, Antonia Miramar, pelo exemplo como forma de incentivo;

À Fátima Pereira, Secretária do Curso de Letras do CESC/UEMA, pelo apoio e empréstimo de livros pertencentes ao acervo do Professor Diógenes Buenos Aires de Carvalho;

À Secretária Municipal de Educação Professora Silvia Maria Carvalho Silva, pelo incentivo e amizade;

A todos, meu agradecimento sincero!

Não há nada que possa distinguir minha identidade pessoal
senão as minhas faltas e limites.
(C. S. Peirce)

RESUMO

Este trabalho trata de uma abordagem intersemióticada obra *O Alienista*, de Machado de Assis, por Fábio Moon e Gabriel Bá. A escolha da temática se deu em virtude de interrelacionar Literatura e Semiótica como possibilidade de explorar a diversidade de sentidos provenientes da relação estabelecida entre palavras e imagens. Para tanto, definiu-se como objetivos: investigar o processo de tradução intersemiótica do conto *O alienista*, de Machado de Assis para o gênero histórias em quadrinhos, bem como a tradução intersemiótica desse conto como um processo de caráter metalinguístico da operação tradutora; e, por conseguinte, analisar os processos da invariância e da equivalência na prática de tradução intersemiótica desse para o gênero histórias em quadrinhos; e por fim, estudar as abordagens sígnicas que viabilizam a análise comparada do processo de tradução intersemiótica desse conto para o gênero histórias em quadrinhos. Tal empreendimento foi fundamentado nos pressupostos teóricos de Plaza (2010); Peirce (2012); Pignatari (2004); Santaella (2013), (2010), (2008), (2004) e (2003); Eisner (2010), (2008); McCloud (2008), (2006) e (1995); Cagnin (1975), Cirne (1975), quanto ao processo intersemiótico da relação entre linguagem literária e dos quadrinhos. Buscou-se o embasamento do caráter literário nos estudos de Benjamin (2012); Bosi (2003); Busatto (2007); Candido (2010), (2009), (2008) e (1977); Piglia (2004); Gotlib (2006); Eco (2011) e (2003). Em virtude da diversidade das relações intersemióticas que podem ser estabelecidas entre o sistema verbal e não verbal, a proposta conduzida por este trabalho se pautou na análise de três aspectos do processo de tradução intersemiótica que, numa ação conjunta, permitem compreender a prática tradutora como uma forma estética.

Palavras-chave:O Alienista. Conto. Quadrinhos. Tradução Intersemiótica.

ABSTRACT

This work is an intersemiotic approach of the Machado de Assis literary work O Alienista, by Fabio Moon and Gabriel Bá. The thematic chosen was in virtue of tointerrelate Literature and Semiotic as a possibility to explore the diversity of meanings which comes from of the established relation among words and images. Thus, it was defined as goals: to investigate the process of intersemiotic translation of the short story O Alienista, from Machado de Assis to the comic book genre, as well as the intersemiotic translation of this short story seen as a metalinguistic process of the translator operation; and, consequently, analyses the process of invariance and the equivalence in the practice of intersemiotic translation of this genre to the comic book genre; and, finaly, study the semiotic approach which enable the comparative analysis of the intersemiotic translation process of this tale to the comic book genre.Suchendeavour was fundamented on the theoretical assumption by Plaza (2010); Peirce (2012); Pignatari (2004); Santaella (2013), (2010), (2008), (2004) and (2003); Eisner (2010), (2008); McCloud (2008), (2006) and (1995); Cagnin (1975), Cirne (1975), about the relation of the intersemiotic process between literary language and the comic books.In this way, the literary theoretical background was based in Benjamin (2012); Bosi (2003); Busatto (2007); Candido (2010), (2009), (2008) e (1977); Piglia(2004); Gotlib (2006); Eco (2011) e (2003). By virtue of intersemiotic relation diversity which may be established between verbal system and non-verbal system, the purpose conducted through this work was the analysis of these three aspects of the intersemiotic translation that in one joint action allowed to understand the translator practice as an aesthetic form.

Keywords: O Alienista. Tale.Comic Books.IntersemioticTranslation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ---------- 10
2TRADUÇÃOINTERSEMIÓTICA, QUADRINHOS E CONTO: CONCEITOS E DISCUSSÕES PRELIMINARES.....17
2.1 Tradução intersemiótica: perspectiva teórica.....17
2.2 Quadrinhos: conceitos e características.....32
2.3 O conto no século XIX: o fazer literário de Machado de Assis.....51
3*O ALIENISTA*, DE MACHADO DE ASSIS: A RECEPÇÃO E AS VOZES DA CRÍTICA LITERÁRIA 74
4DO CONTO AOS QUADRINHOS: PROCESSO DE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE *O ALIENISTA*.....88
4.1 O caráter metalinguístico do processo de tradução intersemiótica de *O Alienista*, de Machado de Assis, por Fábio Moon e Gabriel Bá---------- 99
4.2 *O Alienista* em quadrinhos: processos da invariância na equivalência.....126
4.3 As abordagens sígnicas do processo de tradução intersemiótica do conto *O Alienista* para os quadrinhos.....148
CONCLUSÃO.....169
REFERÊNCIAS.....174

INTRODUÇÃO

O processo de quadrinização literária no Brasil não é uma prática recente, pois conforme Chinen et. al (2014) há registros da publicação e comercialização de obras literárias nacionais traduzidas para os quadrinhos desde a década de 1940, sendo que, os anos de 1950 a 1960 foram os mais promissores no que diz respeito à formação do mercado brasileiro especializado no gênero. Dentre os múltiplos aspectos que motivaram a expansão da prática de quadrinização dos clássicos da literatura nacional, como a popularidade do escritor e a aceitabilidade de sua obra nos mais variados meios ou a predileção do editor por determinado artista ou gênero literário, sobressai-se o aspecto econômico, seja quanto à oneração da etapa de produção, tendo em vista o custeio do processo de quadrinização que carecia da contratação de profissionais especializados, bem como da autorização dos artistas ou responsáveis por obras que ainda não eram de domínio público, seja pela redução dos gastos quando a obra a ser quadrinizada pertence ao domínio público.

De acordo com Chinen et. al (2014), compreende-se que a experiência brasileira de tradução dos clássicos literários para os quadrinhos, inicialmente, foi impulsionada por estratégias comerciais, que objetivando ao lucro, visavam alcançar indistintamente o maior número de público leitor e, com isso, contrapor a prática cultural estabelecedora da sagração da leitura literária como sinônimo de prestígio e conhecimento no conjunto da realidade social e da segregação da leitura dos quadrinhos, como uma forma anônima de lazer e entretenimento, comumente praticada por crianças e jovens, por apresentar, enquanto estrutura, uma mensagem autorreferencial, e portanto, inalterada, sem possibilidades de vir a ser ressignificada para além da função comunicativa de entreter seus leitores.

Ainda de acordo com Chinen et. al (2014), apesar da predominância do caráter comercial, a recorrência da prática de transmutação das obras clássicas para os quadrinhos, durante as décadas de 1960 e 1970, impulsionou a valorização de profissionais especializados e do reconhecimento desses como autores das quadrinizações. A presença de seus nomes nas capas dos títulos publicados lhes proporcionou visibilidade pública, sem, no entanto, virem a ser reconhecidos como artistas, haja vista a inexistência de consenso quanto à definição do trabalho de criação destes, frequentemente destacados como adaptação, ilustração, roteiro ou

desenhos, menos como uma criação artística, dado que alguns quadrinistas se colocavam ao serviço das indústrias publicitárias e, desse modo, abdicavam dos direitos autorais e, consequentemente, do reconhecimento artístico.

McCloud (2006), explicita que a invisibilização dos quadrinistas pela produção industrializada, nas primeiras décadas do século XX, se deu pelo fato de os próprios quadrinistas não se reconhecerem como artistas, tão pouco, como autores. Essa negação ainda se faz recorrente na década de 1960, segundo o diálogo transcrito por McCloud (2006), entre os quadrinistas Will Eisner e Rube Goldberg, quando o primeiro referiu-se ao "potencial dos quadrinhos como forma artística", e o segundo rebateu dizendo: "Isso é besteira, rapaz! Nós não somos artistas! Somos vaudevillistas! E nunca se esqueça disso! (McCLOUD, 2006, p. 26-27).

McCloud (2006), ao examinar as relações estabelecidas entre os quadrinistas e suas obras, refere-se a Will Eisner como um dos precursores na luta pela valorização dos quadrinhos, enquanto arte, e pela transformação do modo como as histórias em quadrinhos eram vistas pela percepção pública, atribuindo-lhe a responsabilidade de revolucionar o processo de criação das HQs com o lançamento, em 1978, da *graphic novel* ou "romance gráfico", denominado "Um Contrato com Deus e Outras Histórias de Cortiço". Os quadrinhos de não-ficção, como os de caráter autobiográfico, iniciado por Will Eisner, foram adotados por outros artistas como desafio. Para McCloud (2006), esses quadrinhos constituem-se em uma experiência inovadora e como tal destinada a novos leitores. Uma visão promissora, mas que ainda precisa ser consumada enquanto uma forma física, própria da arte sequencial.

A partir de então, a indústria dos quadrinhos elaborou uma série de ações com a perspectiva de reinvenção da imagem pública dos quadrinhos e, consequentemente, da ampliação do público leitor, como a substituição de periódicos por livros ou revistas; a propagação de narrativas aventureiras, publicadas em séries e, por fim, a transposição para os quadrinhos de obras literárias em formato de revistas. Apesar de embaçada, sem uma definição precisa, a transposição do texto literário para os quadrinhos pode-se configurar como um contorno viável para a reinvenção dos quadrinhos ficcionais ou não-ficcionais.

Tendo em vista a aceitabilidade dos contos ou romances, como textos socialmente prestigiados, pode-se dizer que a edição quadrinizada de uma obra literária traz em si estratégias publicitárias que asseguram a identificação dos quadrinhos como uma forma de atualização de obras já consagradas ficcionalmente, como também a rentabilidade econômica às editoras quando no processo de produção e de comercialização das obras literárias reeditas no formato de *graphic novel*.

Um exemplo desse processo de reedição do texto literário para o universo quadrinístico é a obra *O Alienista*, de Machado de Assis, publicada originalmente entre os anos de 1881 e 1882. A consolidação da *graphic novel* como forma narrativa estreitou a relação entre a literatura e os quadrinhos. Dentre as várias reedições da literatura machadiana, o conto *O Alienista* apresenta 4 (quatro) versões em formato de *graphic novel,* publicadas por editoras distintas no período de 2006 a 2008.

A primeira edição de *O Alienista* em quadrinhos foi publicada pela editora Escala na coletânea "Literatura Brasileira em Quadrinhos" (2006); em seguida, a editora Agir lança a publicação de autoria de Fábio Moon e Gabriel Bá (2007); em 2008, mais duas versões de *O Alienista* são publicadas sob a forma de quadrinhos, respectivamente, pelas editoras Ática e Companhia Editora Nacional. É relevante destacar, que em 2009, a versão quadrinística do conto machadiano, de autoria de Gabriel Bá e Fábio Moon passou a compor o acervo do Programa Nacional Biblioteca na Escola (PNBE), uma vez que no ano de 2008, a versão autoral de *O Alienista*, de Machado de Assis, por Fábio Moon e Gabriel Bá é prestigiada com o recebimento do 50º Prêmio Jabuti, dentro da categoria de paradidáticos.

Publicada em 2007, pela Editora Agir, *O Alienista*, de Machado de Assis, por Fábio Moon e Gabriel Bá é uma obra homônima, traduzida para os quadrinhos. Com o prefácio de Flávio Moreira da Costa, a obra inaugura o lançamento da série "Grandes Clássicos em Graphic Novel." Por se tratar de uma linguagem distinta da obra de origem, o conto em quadrinhos configura-se em uma nova caracterização do conto original, portanto, trata-se de outra forma narrativa que por sua estrutura desvincula-se da narrativa original, mas remete a ela por meio da tradução do texto original em imagens ou em diálogos, reproduzidos pelo uso do balão-fala. Há também, trechos da narrativa original reproduzidos em continentes recordatários,

que, semelhante à legenda nos quadrinhos, cumprem a função de indicar a simultaneidade de eventos que são exclusivos do conhecimento do narrador.

O interesse em abordar o processo de intersemioticidade no conto de Machado de Assis, em forma de *graphic novel*, sobrevém da possibilidade de ampliar os domínios da literatura sob a perspectiva semiótica quando no estudo da relação texto e imagem como o processo de tradução intracódigo. Implica, portanto, na articulação dos signos que particularizam cada linguagem e, desse modo, fazem emergir novos processos de semiose. Trata-se de analisar o processo de criação como uma operação tradutora. Por se tratar de uma linguagem que se efetiva através de códigos distintos, ou seja, através do intracódigo, analisa-se a operação tradutora enquanto processo criativo de transmutação intersígnica. Logo o caráter investigativo dessa proposta não diz respeito ao estabelecimento de oposições entre a diversidade de sistemas sígnicos, mas da análise das possibilidades de leituras advindas dos desdobramentos da linguagem dos quadrinhos, nas suas mais variadas formas de articulação, com a mensagem da obra original circunstancialmente traduzida.

Nessa perspectiva, elegeu-se como objetivo geral analisar o processo de tradução intersemiótica do conto *O Alienista*, de Machado de Assis para o gênero histórias em quadrinhos, e como objetivos específicos optou-se por investigar a tradução intersemiótica do conto *O Alienista*, de Machado de Assis, para o gênero histórias em quadrinhos, como um processo de caráter metalinguístico da operação tradutora; estudar os processos da invariância e da equivalência na prática de tradução intersemiótica do conto *O Alienista*, de Machado de Assis, para o gênero histórias em quadrinhos; e por fim, caracterizar as abordagens sígnicas que viabilizam a análise comparada do processo de tradução intersemiótica do conto *O Alienista*, de Machado de Assis, para o gênero histórias em quadrinhos.

Nessa medida, a obra originada do processo de tradução pode apresentar em sua estrutura tanto as marcas do contexto de produção quanto as impressões de leitura do tradutor, ambas resultantes da capacidade de construção de sentidos quando no processo de interpretação e compreensão do texto literário, o quer requer uma leitura mais comprometida, capaz de problematizar dialeticamente a prática tradutora. Face ao referencial teórico selecionado como pertinente à análise intersemiótica do conto *O Alienista,* de Machado de Assis, estruturou-se os dois

primeiros capítulos do trabalho dissertativo. O primeiro capítulo intitulado “Tradução Intersemiótica, quadrinhos e conto: conceitos chaves”, apresenta três subtítulos, o primeiro destes, “Tradução intersemiótica: perspectiva teórica,” remonta a Teoria Geral dos Signos ou Semiótica, criada por C. S. Peirce, que fundamenta os estudos de Julio Plaza a respeito do processo de tradução intersemiótica, por contiguidade apresenta-se algumas definições conceituais a respeito da Semiótica e da Tradução Intersemiótica necessários para a compreensão do processo de tradução como um processo de semiose, isto é, um processo *ad infinintum*.

O segundo subtítulo do primeiro capítulo, “Quadrinhos: conceitos e características”, trata do surgimento dos quadrinhos enquanto narrativa visual até a sua constituição enquanto linguagem. Nesse sentido, são apresentados os trabalhos dos principais autores que contribuíram para o desenvolvimento dos quadrinhos enquanto linguagem, bem como os principais elementos gráficos que se constituíram como traços característicos das HQs. O terceiro subtítulo - “O conto literário no século XIX: o fazer literário de Machado de Assis, revisita o surgimento do conto enquanto prática ancorada na tradição oral. Assim concebida, discorre-se sobre a importância do narrador e da experiência narrativa enquanto prática da oralidade, que por sua vez, remonta ao surgimento das narrativas hoje conhecidas como conto de fadas e ao processo de tradução destes contos oriundos da versão oral para a versão escrita.

Dada a variedade de gêneros narrativos que de forma genérica passaram a ser definidos como conto, apresentam-se as duas categorias, as quais, por sua natureza, caracterizam o gênero, ou seja, a categoria do conto tradicional ou popular e a categoria do conto erudito ou literário bastante propagada na segunda metade do século XIX e, desse modo, cultivada por escritores de várias partes do mundo. Nesse cenário se inscreve a produção literária de Machado de Assis, escritor fluminense que, por intermédio da arte contística, imprimiu seu estilo como marca representativa da literatura brasileira.

O segundo capítulo - “*O Alienista*, de Machado de Assis: recepção e as vozes da crítica literária” - pontua os aspectos caracterizadores do conto e suas possíveis vertentes de análise, e apresenta considerações de caráter analítico sobre o conto em questão, na busca de evidências de traços distintivos do estilo

machadiano a partir do universo diegético sob o qual o conto se estrutura, ou seja, personagens, ações e espaços onde a trama se desenvolve.

De acordo com os estudos empreendidos, o terceiro capítulo - “Do conto aos quadrinhos: processo de criação de *O Alienista”,* trata do caráter metalinguístico do processo de tradução intersemiótica do conto, assim como dos processos da 3invariância na equivalência e, por conseguinte, das abordagens sígnicas na tradução intersemiótica de *O Alienista* em quadrinhos. No primeiro subtítulo, examina-se a abordagem metalinguística que adensa a representação do conto por meio de um código distinto – os quadrinhos. Nesse contexto, o processo de análise se ocupa da percepção da linguagem dos quadrinhos como sistema de significação que intercala as linguagens verbal e não verbal, como forma expressiva da tradução gráfica (EISNER, 2013) como objeto estético.

No segundo subtítulo, averigua-se a relação de invariância quando na tradução de um meio para outro, os modos de manutenção da equivalência e sintonia entre os elementos que compõem a obra original e sua tradução, bem como o estabelecimento da diferença, dada a impossibilidade de se traduzir a obra em sua totalidade, pois de acordo com Plaza (2010), a Tradução Intersemiótica, enquanto processo de criação, não se efetiva como transposição de palavras e frases, mas com a tradução dos sentidos compreendidos durante a apreensão da forma enquanto objeto estético. Ante a diversidade de sentidos que a forma literária evoca, insurge a necessidade do estabelecimento da coerência interna, daí a Tradução Intersemiótica prezar pelo uso de instrumentos capazes de tornar previsível e regular o processo de construção de sentidos.

Assim, as abordagens sígnicas da tradução intersemiótica de *O Alienista*são configuradas pela interrelação dos aspectos que qualificam,indexicalizam e convencionalizam os traços expressivos da linguagem quadrinística como objeto estético. Nesses termos, a convencionalização parte da seleção dos procedimentos que adensam a existência da tradução intersemiótica de *O Alienista,* realçando a coerência estrutural dos quadrinhos como quando na representação ficcional do signo narrativo.

Em virtude da infinitude das relações intersemióticas que podem ser estabelecidas entre o sistema verbal e não verbal, a proposta conduzida por este trabalho, pautou-se na análise de três aspectos do processo de tradução

intersemiótica que, numa ação conjunta permitem compreender a prática tradutora como uma forma estética. Dessa forma, enfatizou-se a análise do caráter metalinguístico do processo de tradução intersemiótica, seguindo dos processos de invariância na equivalente e das abordagens sígnicas que configuram o processo de tradução intersemiótica do conto *O Alienista*.

2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA, QUADRINHOS E CONTO: CONCEITOS E DISCUSSÕES PRELIMINARES

2.1 Tradução Intersemiótica: perspectiva teórica

A Semiótica ou Teoria Geral dos Signos, criada por C. S. Peirce se constitui em um processo de tradução do conhecimento, enquanto forma de devir. Nessa concepção, o conhecimento é sempre resultante de uma ação sígnica que se dá através do ato da representação e interpretação de algo ou alguma coisa, mentalmente elaborada e apreendida pela percepção. Conforme Peirce (2012), a apreensão dos fenômenos percebidos se dá pela operação das categorias gerais denominadas de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade.

Décio Pignatari (2004), pesquisador e divulgador dos estudos semióticos no universo acadêmico brasileiro, na obra *Semiótica e literatura,* recorre à analogia para ilustrar o sentido postulado por essas categorias, aproximando os conceitos subjacentes em cada categoria postulada à experiência cotidiana, com o intento de torná-los compreensíveis, em decorrência da dificuldade de convencionalização dessas categorias, enquanto processo de interpretação da realidade, assim discorre a respeito de tais categorias:

> Estou caminhando por uma via de um grande centro urbano, sem que nenhuma ideia me ocupe a mente de modo particular e nenhum estímulo exterior enrijeça a minha atenção: em estado aberto de percepção cândida, digamos. Ou seja, em estado de primeiridade. Por um acidente qualquer – um raio de sol refletido num vidro de um edifício – minha atenção isola o referido edifício do conjunto urbano, arrancando-me da indeterminada situação perceptiva do estado anterior, ancorando-me aqui-agora da secundidade. Em seguida, constato que esta construção é um “arranha-céu de vidro”, que se insere no sistema criado por Mies van der Rohe, nos anos 20; que Mies, por seu lado, nada mais fez do que desenvolver as possibilidades construtivas do aço e do vidro, coisa que Paxton já havia feito no seu famoso *“palacemadeo’windows”* (Thackeray), o Palácio de Cristal, de Londres, em 1851 etc. Este estado de consciência corresponde à terceiridade (PIGNATARI, 2004, p. 46).

Consoante a teoria postulada por Peirce (2012), essas categorias são de natureza lógica e sua operação, através do processo de associação, permite o estabelecimento de relação de equivalência entre o significado do que se imagina e

sua representação sígnica, seja com uso de palavras, seja com uso de imagens. Trata-se, portanto, do processo de tradução resultante do ato de interpretação. Logo qualquer fenômeno, que possa vir a ser interpretado, resulta numa operação de tradução, em outras palavras, na percepção de um objeto por meio de uma apreciação crítica das características que dão ao objeto interpretado sua função de signo: “Um signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido” (PEIRCE, 2012, p.46).

A variedade de ações sucessivas que o signo possa vir a desempenhar, em consequência do processo de representação, é definida por Peirce (2012), como semiose, terminologia que caracteriza a relação signo-objeto-interpretante, correspondente aos efeitos da interação com o mundo e com as diferentes linguagens utilizadas para a descrição das formas de interação manifestadas durante a prática da semiose. À descrição das infinitas formas de relação com o objeto, ou seja, de semiose, enquanto processo dinâmico, Peirce (2012), denominou de Semiótica. “Por isso, para definir a semiótica peirceana é preciso dizer que não é bem um signo, mas é a semiose que é seu objeto de estudo. [...] ‘semiótica é a doutrina da natureza essencial e variedades fundamentais de semiose possível’ (CP, 5, 488)” (NÖTH, 2003, p. 66).

O aspecto de infinitude decorrente das possibilidades de semiose tende a favorecer o reconhecimento de outras formas de linguagem, utilizadas no processo de comunicação, nem sempre percebidas por consequência da centralidade dada à língua materna, quando na produção de sentidos. Apresentar outras possibilidades de comunicação ou tornar perceptível a interação entre as várias formas de linguagem constitui-se uma das ocupações da semiótica. Para Santaella (2003, p. 2),“a Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, [...], tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido.” Cônscia da abrangência investigativa do campo de estudos semióticos, a pesquisadora busca pontuar uma definição mais concisa, não específica, tendo em vista o empreendimento semiótico de analisar o modo de constituição dos fenômenos como linguagem, por conseguinte, sua ação sígnica.

A ênfase na investigação do ato interpretativo como processo gerador de inúmeras relações entre signos, caracteriza-se como princípio fundamental da ciência geral dos signos ou Semiótica. Nessa concepção, se evidencia a representação do objeto em suas mais variadas formas de configuração que a mente humana é capaz de produzir no intervalo de apreensão de um signo e das associações que originam um signo diverso do objeto representado, conforme a fenomenologia peirceana:

> O Signo pode apenas representar o Objeto e referir-se a ele. Não pode proporcionar familiaridade ou reconhecimento desse Objeto; isto é, o que se pretende significar, nesta obra, por Objeto de um Signo, ou seja, que ele pressupõe uma familiaridade com algo a fim de veicular alguma informação ulterior sobre esse algo (PEIRCE, 2012, p, 48).

Diferindo do signo pela ausência de familiaridade com a coisa significada, a função representativa do objeto, no que se refere ao processo de referencialização, está interligada a relação do signo com o pensamento. Numa abordagem semiótica, a ideia de interrelação do signo com o objeto e, consequentemente, com o interpretante constitui um sistema de convencionalização que auxilia no processo de compreensão das diferentes formas de linguagem utilizadas, sejam elas verbais ou não-verbais, compreensão que torna o processo semiótico infinito, ainda que seja passível de interrupção, considerado a ocorrência de pausas no fazer interpretativo, em consequência das digressões inerentes ao processo comunicativo que tem como base comum a linguagem quando na produção de sentido e significação da relação signo-objeto-interpretante:

> Mas afinal, para que serve a Semiótica? Serve para estabelecer ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mundo não-verbal: ‘ler’ um quadro, ‘ler’ uma dança, ‘ler’ um filme – e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal (PIGNATARI, 2004, p. 20).

A abrangência do processo de semiose contempla todas as circunstâncias de variação dos signos, a semiótica, por sua vez, examina-as, conforme as correlações estabelecidas pela divisão das relações triádicas fundamentadas pelo princípio da Fenomenologia peirceana. Cabe considerar que dentre as divisões

triádicas ordenadas por Peirce, em decorrência das relações estabelecidas com o signo, destaca-se a segunda tricotomia que apresenta como cerne a relação signo-objeto e a partir da qual se dá a divisão dos signos em Ícones, Índices e Símbolos.

A conexão signo-objeto "*se dá sob algum aspecto ou qualidade*, quer dizer: o signo está ligado ao objeto não em virtude de todos os aspectos do objeto, porque, se assim fosse, ele seria o próprio objeto" (SANTAELLA, 2008, p. 30),o que comprometeria sua configuração sígnica. O signo está ligado ao objeto em virtude de sua incompletude, tendo em vista que a natureza do objeto não transcende a condição de signo. "Daí sua incompletude e consequente impotência, sua tendência a se desenvolver num interpretante onde busca se complementar" (SANTAELLA, 2008, p. 30).

Sendo o interpretante de natureza sígnica, isto porque, tem sua existência determinada pela relação estabelecida com o signo, no ato de sua produção, pode-se dizer que o signo só exerce a função de mediar o processo de interpretação enquanto forma de conhecimento se desenvolvido a partir de uma relação lógica de interdependência entre signo-objeto e interpretante, tendo em vista que os aspectos do objeto não são apreendidos em sua totalidade, mas parcialmente, segundo as leis que regularizam sua existência convencional. "Por mais que a cadeia sígnica cresça, o objeto é aquilo que nela sempre volta a insistir porque resiste na sua diversidade" (SANTAELLA, 2008, p. 31):

> Para Peirce, em última instância, o lugar lógico do objeto é o da 'realidade' a qual se torna manifesta através da mediação dos signos. Só temos acesso a ela através dos signos. Mas ao mesmo tempo, a 'realidade' é aquilo que determina ou impulsiona a produção de signos (SANTAELLA, 2008, p. 30).

Dentre as tricotomias elaboradas por Peirce para a classificação dos signos, a segunda tricotomia é considerada por Peirce (2012, p.64), como a mais importante das divisões dos signos. Pois nesta tricotomia, o signo pode assumir denominações distintas, assim temos:

> Um *Ícone* é um Representâmen cuja Qualidade Representativa é uma sua Primeiridade como primeiro. Ou seja, a qualidade que ele tem *qua* coisa o torna apto a ser um representâmen. Assim qualquer coisa é capaz de ser um Substituto para qualquer coisa com a qual se assemelhe (PEIRCE, 2012, p. 63).

> Um *Índice* é um Representâmen cujo caráter Representativo consiste em ser um segundo individual. Se a Secundidade for uma referência existencial, o Índice é genuíno. Se a Secundidade for uma referência, o Índice é degenerado (PEIRCE, 2012, p. 66).
>
> Um *Símbolo* é um Representâmen cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu interpretante (PEIRCE, 2012, p. 71).

Em função da descrição das terminologias proposta por Peirce, pode-se dizer que a segunda tricotomia apoia-se, de modo geral, em três aspectos distintos, a saber: semelhança, vínculo denotativo e convenção. Partindo da compreensão de semelhança como definição primeira do modo de representação dos Ícones, vê-se que a percepção do objeto representado traduz o modo de representação icônica por meio da manutenção das características que os identificam com o signo de origem. A esse respeito,pode-se afirmar que, “nesse atributo de simulacro do objeto reside a especial importância do modo de representação icônica tanto para expressão artística quanto para o pensamento científico”(FERRAZ JÚNIOR, 2012, p. 24).

Do mesmo modo, a compreensão dos Índices, pelo estabelecimento do vínculo denotativo com um objeto específico, permite a interpretação dos signos como indicação de uma relação direta com o respectivo objeto, resultando na conexão das experiências relativas a situação vivenciada. Em virtude desse aspecto, “os signos são interpretados como derivações ou decorrências diretas da existência dos seus objetos” (FERRAZ JÚNIOR, 2012, p. 25).

Nessa medida, os Símbolos encontram na convenção seu principal aspecto distintivo, efeito colateral do processo de compreensão, tendo em vista que o símbolo não se constitui em um signo auto-identificável, mas prescinde da capacidade humana de imaginação como determinante no estabelecimento de correlações associativas, seja por imposição de normas, seja por convenção, tendo em vista que, “um símbolo, uma vez existindo, espalha-se entre as pessoas. No uso e na prática, seu significado cresce. Palavras como *força, lei, riqueza, casamento*, veiculam-nos significados bem distintos dos veiculados para nossos antepassados” (PEIRCE, 2012, p. 73-74).

Na perspectiva de infinitude do processo de semiose fundado por Peirce, o pensamento se constitui como um processo de tradução. Na acepção de Plaza: “O que temos, finalmente, é um processo *ad infinintum* de produção de sentido e

significação. O signo na sua plenitude tricotômica é símbolo num movimento de temporalização que virtualmente não tem fim" (PLAZA, 2010, p. 23). Ainda em conformidade com Plaza:

> A mediação do mundo pelo signo não se faz sem profundas modificações na consciência, visto que cada sistema-padrão de linguagem nos impõe suas normas, cânones, ora enrijecendo, ora liberando a consciência, ora colocando a sua sintaxe como moldura que se interpõe entre nós e o mundo real. A expressão de nossos pensamentos é circunscrita pelas limitações da linguagem. Ao povoar o mundo de signos, dá-se um sentido ao mundo, o homem educa o mundo e é educado por ele, o homem pensa com os signos e é pensado pelos signos, a natureza se faz paisagem e o mundo uma 'floresta de símbolos (2010, p. 19).

Entende-se, portanto, que a prática de tradução se efetiva pelo empreendimento individual ou coletivo de compreender os fatos simbolicamente representados num dado contexto histórico. Nesse pressuposto, o que se traduz não diz respeito à significação do objeto, mas aos sentidos atribuídos ao objeto por meio das informações incorporadas ao referente como modo de possibilidades interpretativas, pois "a tradução [...] se apresenta como 'a forma mais atenta de ler' a história porque é uma forma produtiva de consumo, ao mesmo tempo em que relança para o futuro aqueles aspectos da história que realmente foram lidos e incorporados ao presente" (PLAZA, 2010, p. 2).

Na possibilidade de conectar a história aos diferentes tempos de sua construção, o projeto de tradução se configura em um processo contínuo de transformação das estruturas e dos eventos que são presentificados pelo conhecimento do passado. Tal processo de depuração da história não se realiza aleatoriamente, esmera-se rigorosamente na atividade técnica para que, em termos mais gerais, a compreensão da história como linguagem e da linguagem como história propicie o estabelecimento de relações entre o processo de produção e o de recepção, podendo, assim, evidenciar a forma como se produz uma diversidade de signos e o transformar destes em fatos históricos a partir de seu entrelaçamento com a realidade configurada em objeto, pois conforme Benjamin, "a realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial" (BENJAMIN, 2012, p. 201).

Segundo o processo de semiose peirceana que alicerça o projeto de Tradução Intersemiótica, a realidade existe por mediação sígnica que acena para o infinito. Daí a necessidade de procedimentos capazes de intercambiar a interação comunicativa entre o pensamento interior e sua tradução para o exterior, “o signo é a única realidade capaz de transitar na passagem da fronteira entre o que chamamos de mundo interior e exterior” (PLAZA, 2010, p. 19).

Por sua característica fluída, o signo traz em si a possibilidade de transpor o presente para uma realidade ulterior, mediada pela relação intersemiótica, logo, endereçada à apreensão reflexiva da linguagem qualitativa, ampliando limites sígnicos para além da dimensão simbólica e, desse modo, traduz as possibilidades de compreensão em devir, o que remonta ao dinamismo da tradução enquanto signo estético. É, pois, nesses termos que “a tradução intersemiótica induz, já pela própria constituição sintática dos signos, à descoberta de novas realidades” (PLAZA, 2010, p. 31).

Em observância à divisão dos signos em classes, “conforme a sua natureza própria, quanto a sua relação com seu objeto e quanto a sua relação com seu interpretante” e em virtude da caracterização do pensamento intersemiótico, Plaza (2010, p.21) pontua que os ícones, índices ou símbolos, resultantes da relação signo-objeto, são os signos que mais interessam ao processo de tradução, em função de suas qualidades e características materiaisoperarem hierarquicamente pela semelhança ou pela contiguidade no estabelecimento de correspondências com o Objeto Imediato ou Objeto Dinâmico, que asseguram o processo contínuo de produção de sentido. O primeiro Objeto diz respeito ao próprio signo, sua constituição como o próprio signo o representa. O segundo trata da substituição do signo por sua representação.

Apesar da variabilidade das ações sígnicas inerentes a cada denominação, ou seja, ação de possibilidade (Objeto Imediato) e ação representativa (Objeto Dinâmico) é possível perceber, sob essa variabilidade, a correlação de dependência dos objetos quando na materialização do signo. A correlação de dependência situa-se nos domínios da representação, isto é, estado ou efeito que confere ao signo possibilidades diversas de relação com o seu objeto.

Todavia, o projeto de tradução tem seu interesse pautado não só na transposição de um signo verbal para um não-verbal, ou vice-versa, mas na

amplificação da relação signo-objeto, através do processo de recepção que determina o modo pelo qual os signos são absorvidos e, nessa mediada, renovados. Essa perspectiva de tradução contempla o trânsito intersemiótico, espaço de transposição da referência determinada para o campo da imprecisão, cuja correspondência com o objeto se dá pelos meandros da recepção e não da referencialidade, o que permite ao processo intersemiótico afastar-se da dominância do simbólico e, assim, elevar-se ao nível do signo estético. Nesse viés, “o que interessa [...], é a especificidade do signo estético e, sobretudo, o Objeto Imediato do signo, objeto que a operação tradutora tem em mira, para que o ícone possa emergir e a tradução se efetuar ‘sob o signo da invenção’” (PLAZA, 2010, p 68).

Sob o domínio da tradução intersemiótica, o signo estético apresenta algumas especificidades quanto ao modo de tratamento das qualidades materiais do signo. Por sua natureza icônica, tendo em vista a obliteração da referência externa e da função representativa, o signo estético se caracteriza pela relevância dada às “qualidades materiais do signo, procurando extrair daí a sua função apresentativa de quase-signo, isto é, aquele que oscila entre signo e fenômeno” (PLAZA, 2010, p 24). Caracterizado pelo fenômeno da totalidade, ou seja, circunscrito a sua natureza, o signo estético interrompe o processo comunicativo, “movimento centrífugo do signo” que o interliga a um outro signo pelo processo de remessa, para assumir a condição de objeto, de modo “que ele esteja apto a produzir como interpretante, simplesmente qualidades de sentimentos inanalisáveis, inexplicáveis e inintelectuais” (PLAZA, 2010, p. 25)

À medida que entre o signo estético, aproximado por analogia ao signo icônico, e o percurso tradutor se cria uma distância funcional no que tange a totalidade do primeiro, instauram-se as contradições a respeito da compreensão do signo estético. Nessa perspectiva, Plaza revisita teorias sobre a tradução poética, tangenciando-as como base para o processo de análise sobre os questionamentos relativos à condição estética do processo de tradução intersemiótica.

Cônscio das divergências quanto aos encaminhamentos teóricos percorridos por Octavio Paz e Roman Jakobson, quando no exame da linguagem poética, Plaza entrelaça pontos de convergência quanto à intraduzibilidade do caráter ambíguo que alicerça a linguagem poética, dada a quase impossibilidade de se traduzir os significados conotativos. No entanto, o que enriquece a reflexão acerca do processo

de tradução são as relativizações a respeito da concretização dessa impossibilidade de tradução desses sentidos. Nessa dimensão, os referidos autores convertem o problema da impossibilidade em possibilidades tradutivas:

> Para Jakobson, só é possível a 'transposição criativa': 'transposição de uma forma poética a outra – transposição interlingual – ou, finalmente, transposição intersemiótica – de um sistema de signo para outro'. Para Octavio Paz, '[...] Tradução e criação são operações gêmeas. De um lado, a tradução é indistinguível muitas vezes da criação; de outro, há um incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação' (PLAZA, 2010, p. 26).

A partir desses conceitos, postula-se a tradução como transcodificação criativa, compreendendo que todo processo de interpretação resulta na criação de novos signos. Tomando como referência a linguagem poética esse processo de criação se amplifica, seja pelo eixo da equivalência, seja pelo eixo da similaridade, tendo em vista que sob os domínios do processo intersemiótico esses eixos não se polarizam mais se interpenetram e, dessa maneira, traduzem-se em signos diferentes dos encontrados na estruturação da linguagem poética ao tempo em que se constituem parte dele. Nessa ótica, "Haroldo de Campos evidencia que a tradução poética deve vazar sapiências meramente linguísticas para que tenha como critério fundamental traduzir a forma. Transcriar, portanto" (PLAZA, 2010, p. 29). Em conformidade com a proposta de Campos, a tradução enquanto forma não intenta a reprodução do original, mas a recriação deste ao inseri-lo em outra realidade criativa.

> Os constituintes da linguagem poética, assim, tanto na sua ligação interna (ao código), quanto na sua ligação externa (à mensagem) operam sob a dominância do eixo de similaridade: um signo se traduzindo em outro. Encontra-se aqui, portanto, no âmago da linguagem em função poética, o cerne da tradução. Nessa medida, traduzir *latu sensu* é uma operação metalingüística embutida na própria produção de linguagem, sendo que na mensagem com função poética esta operação se exponencia (PLAZA, 2010, p 27).

"O que já é válido para a tradução poética como forma, acentua-se na tradução intersemiótica" (PLAZA, 2010, p. 30). Contudo, entre uma e outra forma de tradução criativa interpõe-se o processo de escolhas que determina a criação dos signos, sintaticamente ordenados, para a estruturação de novos efeitos estéticos e,

consequentemente de novos conteúdos, isto porque, a dinâmica que atribui ao processo criativo o caráter de semiose se manifesta através da diferença, logo, se concretiza como processo contrário a manutenção da fidelidade:

> O que se pretende dizer é que o processo sígnico vai transformando e comandando a sintaxe. E, numa relação de tradução intersemiótica, os signos empregados tem tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos, novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original (PLAZA, 2010, p. 30).

De acordo com Plaza, o objetivo do projeto de tradução quanto ao uso dos signos, não diz respeito ao caráter *ad infinintum* da relação sígnica sob a dominância do simbólico, pois o que mais interessa à proposta intersemiótica é o modo pelo qual os signos se articulam entre si, gerando uma multiplicidade de sentidos que se interpenetram.Dessa maneira, transformam a representação ou referencialidade em processo, condição que induz ao questionamento, perspectiva sígnica sob a dominância simbólica, tendo em vista que nem sempre se obtêm uma referência imediata com o objeto. Assim sendo, a investigação que rege o trabalho de tradução "se endereça para a tradução intersemiótica a nível estético, o que vem colocar duplamente em xeque aquela dominância e acarretar consequências para a continuidade típica do signo como representação" (PLAZA, 2010, p. 23).

Marcado pelo aspecto da plurissignificação poética, o signo literário relaciona-se, confortavelmente, com elementos pertencentes a contextos estruturalmente diversos, constituindo-se em uma característica estética, que no campo das relações sistemáticas, suscitadas pela obra, institui ao código caráter de qualidade. A relação estabelecida entre contextos diversos, no que concerne a estrutura, deve conferir a obra literária aspecto de unidade e, nesse processo, torná-la reconhecível enquanto linguagem poética, sem, no entanto, aprisioná-la a um único viés interpretativo, tendo em vista a ambiguidade que configura a poética do texto literário:

> Nesse sentido, o receptor vê-se na situação de um criptanalista forçado a decodificar uma mensagem cujo código desconhece, devendo, para isso, deduzir o código não de conhecimentos precedentes à mensagem, mas do contexto da própria mensagem. Desse modo, vê-se o receptor a tal ponto empenhado, pessoalmente, na mensagem, que sua atenção se desloca dos

> significados, a que a mensagem podia conduzi-lo, para a estrutura mesma dos significantes (ECO, 2011, p.95).

Processo similar ocorre na interpretação do texto literário, mais especificamente, do gênero conto, quando traduzido para o gênero quadrinhos, considerando o deslocamento da linguagem poética do contexto verbal para o contexto sincrético que articula elementos verbais e visuais, respectivamente. Como consequência, o contexto literário se torna autorreferente quando entremeado ao contexto dos quadrinhos, transferindo a esse último o teor de ambiguidade próprio da estrutura literária. Segundo Eco, “a ambiguidade não é uma característica acessória da mensagem: é a mola fundamental que leva o decodificador a assumir uma atitude diferente em relação à mensagem, a não consumi-la como simples veículo de significados” (ECO, 2011, p.95).

O entendimento de que as possibilidades da língua são implementadas pelo exercício de compreensão do interlocutor, remonta ao processo de transmutação sígnica do objeto quando na construção de seu significado, considerando que a prática de significação resulta da percepção tradutora, ou seja, da atribuição de sentido ao signo linguístico, considerando o seu devir e suas possibilidades de representação que, dentro de uma cadeia infinita pode ocorrer por semelhança, por conexão dinâmica com o objeto ou por convenção. De acordo com Peirce (2012, p. 282):

> Toda associação é feita através de signos. Tudo tem suas qualidades subjetivas ou emocionais, que são atribuídas de um modo absoluto ou de um modo relativo, ou através de uma imputação convencional a tudo aquilo que for um signo dessa coisa.

Nessa perspectiva, a traduzibilidade do signo a partir de sua significação sempre resultará em um outro signo, diferenciando-se entre os já existentes pela qualidade que lhe for atribuída pelo interpretante. Mediante as relações de contiguidade que o signo mantém com o seu devir pode se compreender o ato de leitura como um processo de tradução sígnica: “Tudo aquilo que pode ser representado é, ele mesmo, também de natureza representativa” (SANTAELLA, 2008, p. 65).

O projeto tradutor caracteriza-se pela afinidade, pelo novo, mas também pelo comprometimento político. Pela afinidade, o processo de tradução criativa

configura-se pelo entrelaçamento do presente, passado e futuro; pelo novo, o processo de tradução é compreendido como devir, dessa forma abrange etapas distintas, “isto é, da recepção e do repertório, como medida de informação que se dá entre o previsível e o imprevisível, entre a banalidade e a originalidade” (PLAZA, 2010, p. 8). No que concerne ao comprometimento político, a tradução é compreendida pela transformação organizacional “do sistema de relações da percepção e da realidade” (PLAZA, 2010, p. 8).

Concebendo a operação tradutora enquanto modos de recuperação da história, Plaza (2010, p.8) elege a ‘afinidade eletiva’ como a forma que melhor se adequa ao veio sincrônico condutor de todo o processo de produção criativa, ou seja, a articulação entre presente-passado-futuro. Assim, entrelaça a prática tradutora à leitura do contexto histórico-cultural enquanto possibilidade de transformação do presente através do olhar que se direciona ao passado. Essa releitura da história configura-se como um procedimento da atividade tradutora e, nesse viés, sincronia e diacronia se inscrevem como formas de transmissão, sendo que a primeira está atrelada ao processo poético e a segunda ao historicismo.

A partir dessas caracterizações passa-se a “Tradução Intersemiótica como transcriação de formas” (PLAZA, 2010, p. 71). Para oautor, “os princípios normativos de uma forma estética impõem um comportamento a essa forma que afeta a sua configuração, ao mesmo tempo em que essa ordem se reflete no interior de seu sistema” (PLAZA, 2010, p.71). Nesse sentido, a proposta estética abordada a partir de uma leitura sincrônica da história singulariza o procedimento artístico de uma época, atualizando-o por meio da reconfiguração dos elementos estruturantes do processo de tradução e das referências críticas estabelecidas através da semelhança histórica desses elementos.

À estrutura, portanto, cabe conservar os aspectos sincrônicos que regulamentam a transformação das formas e perpassam por todo o processo de construção de sentido. Nesse processo, abrange o caráter metalinguístico da operação tradutora, conservando a equivalência dos significados convencionalizados pela interpretabilidade do signo. Esse aspecto da convecionalização dos significados que se realiza por meio da interpretabilidade do signo emprega à prática da tradução o caráter *ad infinintum,* historicamente contextualizado e esteticamente ressignificado pelo ato criativo.

Compreende-se o processo de tradução da literatura para os quadrinhos como uma prática criativa, não somente pela caracterização de uma nova linguagem, mas por ser um processo que “implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar da mera reprodução para a produção” (PLAZA, 2010, p. 109).

No processo de tradução intersemiótica percebido conto literário e quadrinhos contaminam-se mutuamente, preservando matizes da estrutura que os particulariza enquanto gênero discursivo, ao tempo em que alargam suas possibilidades comunicativas e revigoram suas potencialidades estéticas. Dessa forma, a literatura em quadrinhos, enquanto interpretante do texto literário, estabelece relação de significância em série com o seu objeto referente, o texto de origem e, desse modo, transforma-se em interpretante, ou seja, em signo, definido por Peirce (2012, p. 74) como: “Qualquer coisa que conduz a alguma outra coisa (seu interpretante) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu objeto), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente.”

Enquanto processo *ad infinintum,* as operações sígnicas focalizadas sob a ótica da tradução, constituem-se em um processo dialógico de hibridização que confere à tradução intersemiótica o livre acesso aos diferentes campos da linguagem. Para Plaza, “essas linguagens transcodificadas efetivam a colaboração entre os diversos sentidos, possibilitando o trânsito intersemiótico e criativo entre o visual, o verbal, o acústico e o tátil” (2010, p. 66). No tocante à abrangência, o campo da Tradução Intersemiótica é tão vasto quanto o da Semiótica, mas assim como a Semiótica, não é por todo indefinido, e, nessa medida, pode ser traduzido pela lógica conceitual formulada a partir das diferentes propostas de transcriação de formas, que podem operar no nível da tradução intersemiótica. São três, sob o ponto vista da Tradução Intersemiótica, os modos chaves de aproximação e transformação, das formas, visando à transcriação destas com base em suas equivalências e suas diferenças. No que tange a Tradução Intersemiótica como transcriação de formas, o objetivo primeiro ensaia “penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas

relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução" (PLAZA, 2010, p.72).

Dentro do conjunto de formas que podem vir a ser traduzidas destaca-se: "a captação da norma na forma, como regra e lei estruturante. Por conseguinte, "a captação da interação de sentido ao nível do intracódigo. E por seu turno, "a captação da forma como se nos apresenta à percepção como qualidade sincrônica, isto é, como efeito estético entre um objeto e um sujeito" (PLAZA, 2010, p.71).

Fundado no conceito peirceano de legissigno e considerando suas características de lei, Plaza postula que a apreensão da norma na forma se dá pelos aspectos estruturantes que imprimem à forma características de significação, atribuindo-lhe caráter de "invariância na equivalência entre dois signos". Enquanto características de lei, o legissigno auxilia a tradução como forma estética, estabelecendo "uma ordem sígnica que nos faz discernir entre o que é igual, semelhante e o que é diferente". Como signo que visa não só a transferência, mas tradução significativa de formas, o legissigno cria condições para o estabelecimento de princípios normativos a qualquer forma estética, uma vez que, "pela função de Transducção os legissignos permitem organizar a informação estética, estabelecer as relações semânticas e, finalmente, organizar o percurso de leitura" (PLAZA, 2010, p. 76).

Na compreensão da estrutura como uma síntese das ações requeridas no processo de transcriação de formas estéticas e na consideração da talidade de cada forma como geradora de diálogo entre as "modalidades de atividade interna ao signo ou intracódigo", Plaza discrimina os eixos de estruturação da linguagem, contiguidade e semelhança, bem como suas modalidades, como elementos constitutivos da atividade sígnica. Por natureza, esses eixos e modalidades dizem respeito à organização interna ao signo, daí a importância do Intracódigo para a Tradução Intersemiótica, pois, enquanto signo, opera na configuração interna dos fenômenos, proporcionando sua transformação como linguagem. Para Plaza, "se o signo de lei permite a passagem de uma forma a outra, o caráter singular da forma diz respeito às passagens internas, transformações dos elementos no interior da forma" (PLAZA, 2010, p. 83).

Por fim, a apreensão da forma "como efeito estético entre um objeto e um sujeito" confere à Tradução Intersemiótica a amplificação de seus domínios

perceptivos, atribuindo-lhes aparência de totalidade no modo de percepção. Esse caráter de abrangência firma-se na percepção sintética “anterior a qualquer análise”, por natureza indecomposta. Para descrever as relações da forma com a Tradução Intersemiótica enquanto signo de qualidade, Plaza recorre à analogia icônica, que pressupõe a consciência do todo integrado como um modo instantâneo de apreensão simultânea. Segundo Plaza, “o caráter do ícone e da forma se concretizam quando percebemos configurações estelares e não simplesmente estrelas no céu. [...] A forma, é, assim, aparição e a tradução é transformação de aparências em aparências” (2010, p. 85-87). No estabelecimento de relações entre os signos já existentes e os signos ulteriores que se relacionam ou podem vir a se relacionar com o objeto estético está o cerne da Tradução Intersemiótica.

Com efeito, aos diferentes tipos de formas estéticas correspondem diferentes tipos de operacionalidade sígnicas, não existindo limites para as estratégias tradutivas, o que faz pertinente a concepção de Tipologia das Traduções propostas por Plaza (2010): “Quando dizemos tipologia, [...] nos referimos, a uma espécie de mapa orientador para as nuanças diferenciais (as mais gerais) dos processos tradutores” (Plaza, 2010, p. 89). Trata-se de “tipos de referência” que podem se incorporar simultaneamente em um mesmo signo, sem substituí-lo. Daí a pertinência das tipologias, que conforme Plaza, são pautadas nos aspectos dominantes de cada processo de tradução, portanto, “matrizes fundamentais de tradução”. Assim temos: Tradução Icônica, Tradução Indicial, Tradução Simbólica:

> A Tradução Icônica produzirá significados sob a forma de qualidades e de aparências entre ela própria e seu original. Será *transcriação* (Plaza, 2010, p, 93).
>
> A Tradução Indicial estará determinada pelo seu signo antecedente; contudo esta relação será de causa-efeito ou terá uma relação de contiguidade por referência que se resolverá na sua singularidade, pois acentuará os caracteres físicos do meio que acolhe o signo. [...] A tradução será neste caso uma *transposição* (Plaza, 2010, 93).
>
> A Tradução Simbólica se relacionará com seu objeto por força de uma convenção, sem que uma conexão de tal espécie não poderia existir, pois como símbolo consistirá numa regra que determinará sua significação. Neste caso a tradução é *transcodificação* (Plaza, 2010, p. 94).

Instanciadas na prática criativa as “transformações tradutoras”, apontadas por Plaza (2010), constituem a essência da Tradução Intersemiótica. Os incursos da tradução na tipologia semiótica peirceana fundam os signos das “transformações tradutoras” nos domínios da perspectiva, tendo em vista que o universo semiótico de Peirce não se dá por uma classificação estanque, e tão pouco limita o signo a classe tipológica que descreve a natureza de seus fenômenos. De acordo com Santaella (2003), “o que se busca descrever e analisar nos fenômenos é a sua constituição como linguagem.” Nessa visão, a tipologia semiótica pauta-se nos aspectos caracterizadores que revestem os signos nas relações estabelecidas com outros signos, assim classificados encadeiam-se ao processo de semiose *ad infinintum.*

O contato da Tradução Intersemiótica com a Semiótica sintetiza-se “em níveis de pensamento sintético que descarta a articulação lógica da linguagem. Disto decorre que a tradução não seja representação em seu sentido pleno” (PLAZA, 2010, p. 97), mas reinvenção do que está posto, ato criativo que realça as semelhanças sígnicas, captando-as no “intercurso dos sentidos”, e transformando-as em efeitos estéticos no instante em que são percebidas pela consciência: “se o instante da consciência sintética capta a forma, é a forma (tradução), que faz ver o instante” (PLAZA, 2010, p. 98).

Portanto, “a tradução como pensamento intersemiótico, trânsito de meios e transmutação de formas, inserirá necessariamente, no seu âmago, as três espécies de signos” (PLAZA, 2010, p. 93). Nessa perspectiva, os traços caracterizadores do processo de tradução não são definidos, em princípio, pela forma, mas pela similaridade dos signos que ela evoca. Assim, sob a forma “de qualidades e de aparências” dos sentimentos, a tradução transcria as convenções, reconfigurando-as pelo processo de significação na medida em que as relações sensoriais afloram a consciência transcodificando os signos já existentes para uma nova forma significante, assim, *ad infinintum*.

2.2 Quadrinhos: conceitos e características

O surgimento das histórias em quadrinhos, de acordo com Cagnin (1975) e McCloud (1995), pode ser alinhado à necessidade humana de construir narrativas a

respeito de um determinado tempo e espaço histórico, uma vez que, “tudo serve para contar histórias: a língua escrita ou falada, o teatro, a coreografia, o cinema, os monumentos, a música, o bailado, a mímica” Cagnin (1975, p. 21). Nesse ensejo, McCloud visualiza a descoberta dos primeiros registros gráficos encontrados nas cavernas dos homens-primitivos como formas de imagens narrativas visuais capazes de enredar fatos cotidianos, transformando-os em histórias.

Outras formas de registros históricos configuram-se em exemplos de narrativas visuais apontados por McCloud, como precursoras das histórias em quadrinhos, como a tapeçaria francesa de *Bayeux*, que ao longo de seus 70 metros, narra graficamente a cronologia dos fatos ocorridos durante a conquista normanda da Inglaterra, iniciada em 1066; o manuscrito pré-colombiano, encontrado por Cortés por volta de 1519, que utilizando imagens sequenciadas, organizadas entre barras verticais, conta a história de um grande herói militar; cenas das pinturas egípcias, escritas em ziguezague narrando sequencialmente todo o processo da colheita do trigo, iniciado pela imagem da colheita e concluída pela cobrança e pagamento dos impostos.

Os afrescos, pinturas e vitrais, encontrados nos templos cristãos que datam do período Medieval, são exemplos de outras narrativas visuais que podem ser consideradas precursoras das histórias em quadrinhos, tendo em vista que, algumas dessas manifestações artísticas, narram em sequência a “paixão e morte de Cristo” ou a Assunção de Nossa Senhora ao céu. Isso se considerando as incursões de McCloud (1995), na história, para definir quadrinhos enquanto sistema narrativo, tendo em vista as reinvenções dessa “arte sequencial” ao longo da história.

A definição das HQs, enquanto forma de comunicação, sofre variações conforme as situações de produção, aspectos gráficos e os conteúdos veiculados. Na perspectiva de Cagnin (1975, p. 22), as HQs, como são conhecidas hoje, adentram a história em meados do século XIX e início do século XX. Veiculadas em tiras de jornais diários, páginas dominicais e, mais tarde, em livros, as histórias ilustradas propagavam temáticas distintas, apresentando desenhos espontâneos ou caricaturais. Seja em forma de suplemento cômico, seja em forma de livros - *comic books*, os quadrinhos se propagaram e, independente da função desempenhada, consolidou-se como prática de leitura. Ainda assim, não se tinha uma definição elaborada que distinguisse histórias em quadrinhos de outras narrativas de cunho

imagético. Nesses termos, as formas de identificá-las variam de acordo com o espaço de circulação:

> nos Estados Unidos: *comics, funnies*, porque as primeiras historinhas procuravam ser apenas engraçadas, cômicas. Eram publicadas diariamente em *tiras* nos jornais, por isso eram chamadas de *comicstrips*; em seguida apareceram as publicações em livros, os *comic books*.
> na França: *bandes-dessinées*. Eram *tiras*, *bandes*, publicadas diariamente nos jornais como nos Estados Unidos.
> na Itália: *fumetti*. Os balõezinhos ou fumacinhas que indicam a fala das personagens batizaram as histórias em quadrinhos italianas. Distinguem-se também as duas formas de publicação: *stricciagiornaliera* é a tira; *tavoladomenicale*, a página do domingo.
> na Espanha: *tebeo*, nome de uma revista infantil, o TBO.
> na América Espanhola: *historieta*.
> em Portugal: *história aos quadrinhos*.
> no Brasil: *história em quadrinhos*. Vigoraram também o de *historinhas*, com muito de depreciativo, e o de *gib*i para as revistas em quadrinhos. (Este último nome veio da revista mensal 'Gibi', editada pela Globo, do Rio, nos anos 40, e relançada pelo Rio Gráfica e Editora S. A., em outubro de 1974) (CAGNIN, 1975, p. 22-23).

A demora para se fixar como "forma narrativa por meio de imagens fixas" (CAGNIN, 1975, p. 23), deu-se em função do desprestígio, por ser considerada produção destinada ao público infantil, da censura e das críticas reproduzidas pelos meios de comunicação de massa e, também, pela indefinição da função, das características temáticas e formais dos *comics,* que só no início do século XX serão fixadas como traços distintivos dos *comics* e, dessa forma, recorrentes na consolidação das histórias em quadrinhos. Ainda nesse período, consolida-se a ideia do personagem principal, ou seja, do protagonista das séries:

> E os dois personagens privilegiados do primeiro comic americano serão extraídos da ruidosa vida das ruas da grande cidade: os vagabundos e as crianças. De certa maneira, os dois tipos estão condensados no Yellow Kid de Outcault, e ambos refletem a herança de humor cruel e implacável que chega desde Busch e mediante as revistas da década de 1880 (GARCIA, 2012, p. 71).

A compreensão dos quadrinhos como narrativa sequencial se acresce de outro traço distintivo, característica do meio até os dias de hoje, o balão; não necessariamente pela forma gráfica, mas pela integração da palavra aos quadrinhos. A junção desses dois códigos na composição da linguagem

quadrinística apresentada na tira colorida, criada por Outcault e publicada no *New York Journal*, em 25 de outubro de 1896, teve grande notoriedade “que durante muitos anos sua aparição foi escolhida como momento de fundação das histórias em quadrinhos” (GARCÍA, 2012, p. 74).

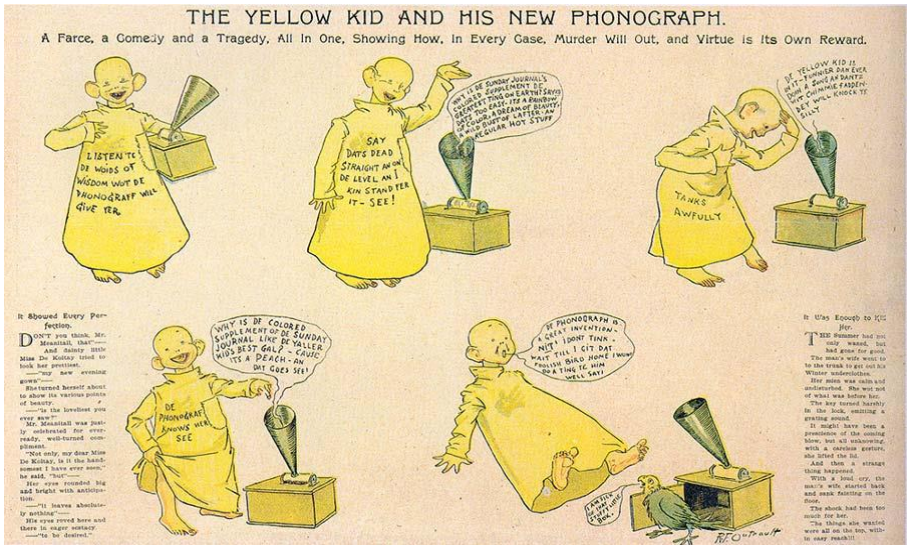

Figura 1. - Outcault, R. F. "The Yellow Kid and His New Phonograph." *The Yellow Kid.New York Journal.*25 Oct. 1896. *R. F. Outcault's The Yellow Kid: A CentennialCelebrationofthe Kid Who StartedtheComics.* Northampton, Mass.:KitchenSink Press, 1995. Plate 42.
Fonte: http://xroads.virginia.edu/~ma04/wood/ykid/imagehtml/yk_phonograph.htm

De acordo com García (2012, p. 75), a tira de Richard FeltonOutcault, apresenta uma riqueza de “humor metalinguístico, quase pós-moderno,” tendo em vista a quebra de espectativas com a revelação, no último desenho, de quem emite os diálogos atribuídos ao fonógrafo. A visualização do papagaio, em consequência da abertura da caixa, surpreende o menino, ao ponto de fazê-lo sentar, assim como surpreende ao leitor, evocando-lhe o riso, considerando que a personificação do fonógrafo, no âmbito da criação artística, constitui-se em um recurso aceitável. Daí, o surgimento do pássaro reprodutor de vozes, revelar-se uma ação de cunho humorístico.

Como se pode observar a tira apresenta *Yellow Kid*, personagem infantil, vestido numa blusa amarela que esboça os diálogos do menino com o fonógrafo, já os diálogos deste último são apresentados em balões. Composta em cinco desenhos, a tira evidencia os dois personagens bem um mesmo plano fixo, sem nenhuma composição de fundo e sem demarcação de requadros, a ausência desses elementos, no entanto, não acarreta prejuízos à compreensão da sequência

narrativa, uma vez que a sequência dos desenhos em tiras sem demarcação de requadros, permite ao leitor, num curto espaço de tempo, abranger toda narrativa:

> a partir de Outcault o balão se integra no espaço do desenho, criando uma nova realidade, a do ar, e adquirindo uma entidade física própria, a do som. Não é por acaso que a primeira tira em que Outcault faz uso desse 'novo balão' seja protagonizada por um fonógrafo, ou seja, que toda tira gire em torno da propagação do som no espaço(GARCIA, 2012, p. 77).

Apesar da notoriedade obtida por Outcault, ao mesclar numa tira os traços formais dos quadrinhos americanos, no que diz respeito à composição da linguagem, ou seja, a sequência narrativa e os balões de diálogos, tornando-os próprios da identidade dos quadrinhos, a reunião de texto e imagem já havia sido experimentada pelos antecedentes dos quadrinhos no século XIX, como as "piadas, as caricaturas e as e as ilustrações", com vistas ao prolongamento dos efeitos da imagem sob o interlocutor, uma vez que a inserção do texto desacelera o ritmo da leitura visual da narrativa.

No intento de evidenciar o caráter inovador da proposta de Outcault, quanto à junção dos balões de diálogos à sequência narrativa, García (2012), perpassa pelo período medieval até o final do século XIX, constatando em ambos os períodos a presença da sequência narrativa associada a textos. No entanto, no caso das faixas medievais os efeitos obtidos com a junção desses códigos não apresentam sentido narrativo fora dos espaços onde foram produzidos, consequentemente, o significado intencionado não se materializa fisicamente, dado que os efeitos pretendidos estão alegoricamente restritos ao tempo cronológico de sua criação, e com isso, não estabelecem relação com outras realidades.

Assim, o uso do balão de diálogo de *Yellow Kid* se distingue dos usos anteriores, configurando-se como uma ação inovadora, pela possibilidade de sonorizar as sequências narrativas visuais integrando som e imagem simultaneamente. A utilização do som como um recurso narrativo dos quadrinhos ressignificou os ruídos imagéticos destinados a reprodução dos ruídos das ruas e cidades que configuravam como cenário das narrativas visuais e potencializou o alcance da reprodução midiática. "Dessa forma, o balão será um elemento crucial para o futuro dos quadrinhos, pois afetará de forma decisiva a sua percepção por parte da sociedade e, portanto, o seu desenvolvimento" (GARCÍA, 2012, p. 77).

García (2012) esclarece que apesar da tira do *Yellow Kid* de Outcault, publicada em 25 de outubro, ter, no início do século XX, contribuído para definição das características dos quadrinhos até hoje utilizadas como o “uso da narrativa sequencial” e do “balão de diálogo”, a normalização quanto à recorrência desses recursos nos quadrinhos só se efetivou com a publicação de *The KatzenjammerKids* (Os sobrinhos do capitão) de Rudolph Dirks, em 1897, no New York Journal. A série desenvolvida para narrar às travessuras de dois garotos articula todos os recursos já definidos como próprios do meio e assim insere os quadrinhos no circuito da cultura audiovisual. Daí, Rudolph Dirks ganhar notoriedade como o primeiro artista que, ao articular os traços característicos dos quadrinhos, conseguiu estruturar uma nova forma de visualização gráfica para as narrativas quadrinizadas, como se pode observar na figura 2:

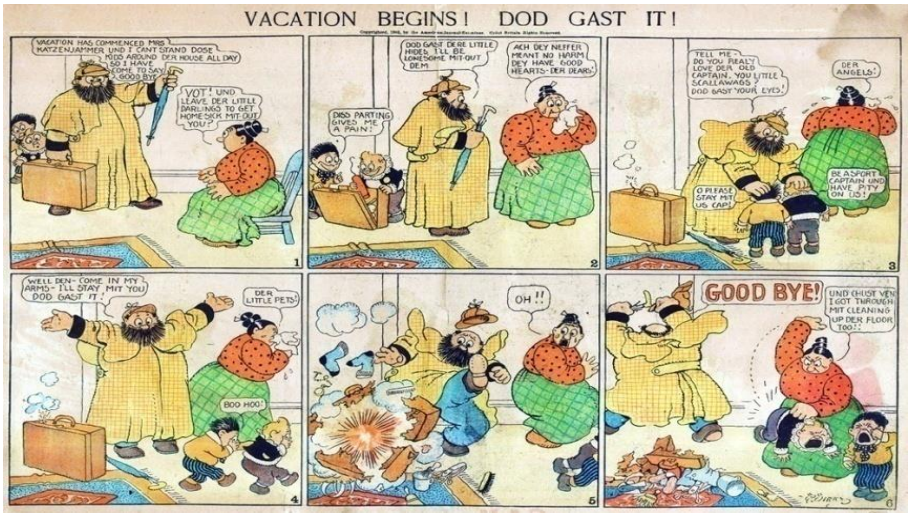

Figura 2. Rudolph Dirks - The KatzenjammerKids, (Os sobrinhos do capitão) prancha nº2, 1905.
Fonte: http://ceramicamodernistaemportugal.blogspot.com.br/2013/02/tipos-populares-portugueses-ii-fernando.html

Reconhecidos como produto da cultura audiovisual e já definidos por uma estrutura formal, os quadrinhos americanos, publicados nos suplementos dominicais, foram incorporados à indústria publicitária, tornando-se símbolo de concorrência entre os meios que os reproduziam em larga escala, no caso os jornais impressos. Esse contexto pode ser ilustrado pelas séries *The Katzenjammer Kids* (Os sobrinhos do capitão) de Rudolph Dirks e o *The Yellow Kid* (O garoto amarelo) de Richard Felton Outcault, ambas protagonizadas por crianças, incitaram o mercado publicitário quanto à venda de produtos a eles associados. Respectivamente, as referidas séries eram publicadas nos jornais diários de maior circulação em toda

New York, o *New York World* de Joseph Pulitzer e o *New York Journal* de William Randolph Hearst.

Calcados na obtenção de lucros com a reprodução industrial dos *comics*, os dois grandes empresários da imprensa diária americana investiram na produção dos suplementos dominicais, adotaram o uso da cor na produção das ilustrações e, sobretudo, o uso da imagem das personagens principais associada ao jornal. O destaque dado à publicidade dos *comics,* mais precisamente ao Yellow Kid, "levou o público a chamá-los de 'jornais-amarelos' e, por extensão, que essa cor ficasse associada à imprensa sensacionalista" (GARCÍA, 2012, p. 68):

> Para entender em que sentido os suplementos dominicais em cores representam uma nova experiência para os leitores, é preciso compreender que até esse momento não se havia visto nada parecido: a difusão de imagem impressa e em cores, em um mundo onde não existia a televisão nem o cinema, e a fotografia ainda não estava implantada de modo maciço, mudou a imaginação do público (GARCÍA, 2012, p. 69).

Com o aperfeiçoamento da litografia a reprodutibilidade técnica (Benjamin, 2012) dos suplementos cômicos, enquanto procedimento artístico de reprodução da imagem, acirrou as disputas entre os dois maiores representantes do jornalismo nova-iorquino, Pulitzer e Hearst, com vistas a impulsionar os lucros obtidos com a publicação diária dos *comics*. Dentre as manobras utilizadas para a manutenção de produções que diariamente deveriam ser renovadas destaca-se a contratação de desenhistas, ilustradores e cartunistas de estilos variados e a criação de seções destinadas à publicação dos *comics.*

Visando a ampliação do mercado na comercialização dos *comics*, Pulitzer, em 1889, cria a seção cômica na edição dominical do *World*, passando a publicar, em preto e branco, histórias sensacionalistas relacionadas aos fatos cotidianos. Com a utilização da prensa colorida, a partir de 1894, Pulitzer utiliza-se do suplemento cômico dominical para a publicação de séries ilustradas, no mesmo suplemento, já no ano de 1895, inaugura-se a seção de *Hogan's Alley,* desenhada por Richard Felton Outcault e protagonizada por personagens alegóricas, representativas dos habitantes de um bairro periférico de Nova York. Mais tarde a referida seção e seu ilustrador se destacam pela popularidade do travesso Mickey Dugam, personagem que passa a caracterizar a seção e que, por sempre adentrar as cenas vestido em

um blusão amarelo, passou a ser identificado como o The *Yellow Kid*. (GARCÍA, 2012, p. 66-68).

Já em 1896, a disputa entre os dois maiores jornais de Nova York, foi levada ao tribunal devido à contratação de Richard Felton Outcault pelo jornal diário *New York Journal*, mais precisamente, pelo fato de Outcault levar junto consigo seu Yellow Kid. Pulitzer em 1898,ganhou judicialmente os direitos de continuar publicando a imagem do Yellow Kid, agora desenhada por outro artista, bem como os direitos sob o título da seção *Hogan's Alley*. Outcault continuou desenhando seu Yellow Kid no New York Journal, com o título *McFadden´s Flats*:

> O incidente, no entanto, marcará de forma crucial toda a história posterior dos quadrinhos, tanto nos Estados Unidos como na Europa. Como produção industrial que é, e controlada pela imprensa, a propriedade dos personagens e das séries será habitualmente das editoras, convertendo os autores das histórias em meros assalariados de suas próprias criações, uma situação diametralmente oposta à habitual na arte e na literatura, e que noentanto relaciona os quadrinhos diretamente com outros meios de comunicação de massas, como o cinema, a animação e a televisão (GARCÍA, 2012, p. 68).

Tais condições de trabalho geraram inquietações relacionadas à produção e à exploração comercial dos quadrinhos. Alguns artistas buscaram assegurar os direitos sob suas futuras criações e sobre os lucros provenientes destas, gozando dos benefícios resultantes da comercialização dos personagens. Para tanto, adquiriam e conservavam o *copyright*, conforme Garcia (2012), sendo que essa iniciativa configurou-se em um marco para a publicidade moderna.

Já as duas grandes indústrias jornalísticas de Nova York, por se constituírem no principal meio de circulação dos *comics* que contribuíram para o formato definitivo dos quadrinhos que passaram a circular nos Estados Unidos, na Europa e no Japão, centraram esforços na criação de um sistema destinado à propagação dos quadrinhos por todo o mundo, os "*syndicates*", agência especializada na distribuição dos *comics* aos jornais de pequeno porte que não detinham meios para a criação de seus próprios quadrinhos. Hearst, proprietário do *New York Journal*, desde o início aderiu ao sistema de generalização de vendas, Pulitzer, proprietário do *New York World*, adentrou ao sistema em 1898, no entanto, a partir de 1905 criou

sua própria agência exclusivamente destinada a distribuição dos quadrinhos por todo o país (GARCÍA, 2012, p. 74).

Iannone (1994, p. 44), de modo mais preciso, esclarece que o sucesso dos syndicates destinados ao abastecimento dos jornais afastados dos grandes centros urbanos, no período em que surgiram, foi assegurado pela diminuição dos custos no processo de distribuição dos conteúdos jornalísticos, bem como pela reprodução das tiras criadas por desenhistas famosos que viam nessa operação a possibilidade de tornar o seu trabalho reconhecido por todo território norte-americano, o baixo custo na reprodução das tiras fez com que essas agências assumissem o controle do mercado editorial internacional, sendo os mediadores diretos dos quadrinhos norte-americanos. Nos dias atuais, além da distribuição dos quadrinhos, os *syndicates* asseguram os direitos autorais dos artistas que representam e, dentre outras funções, buscam formas comerciais de combater iniciativas da concorrência.

Para que a produção dos quadrinhos possa atender a expectativa do público, as agências generalizam técnicas de criação, buscando o estabelecimento de padrões artísticos. Nesse aspecto, os trabalhos por elas difundidos são submetidos a uma avaliação de ‘qualidade’, e o resultado dessa avaliação determinará se os quadrinhos chegarão ou não ao conhecimento do público. Na perspectiva de Iannone (1994, p.45), esta ação se constitui em um entrave para o surgimento de novos talentos, considerando a credibilidade que as editoras dão aos syndicates pelo serviço de seleção dos trabalhos que possam vir a coexistir ao lado das séries já consagradas pelo sucesso de público e de vendas.

Ante a dificuldade apresentada pelo mercado aos artistas que buscam reconhecimento fora dos domínios das agências de reprodução, a autora cita como exemplo de superação o desenhista brasileiro Maurício de Sousa, que a exemplo de Hearst e Pulitzer, empresários americanos, estabeleceu sua própria agência e através dela distribui seus trabalhos para várias partes do mundo. Assim como os desenhistas norte-americanos da segunda metade do século XX, Maurício de Sousa prioriza em seus trabalhos a presença de crianças como protagonistas, sendo o mais famoso intitulado de *Turma da Mônica*.

As agências, enquanto centro de reprodução e distribuição dos quadrinhos, de certo modo, padronizaram o processo de criação, tendo em vista o objetivo de satisfazer com um mesmo produto, os anseios de um público diversificado. Dessa

maneira, personagens que traziam em seus traços marcas estereotipadas como próprias dos que viviam nas ruas e nos cortiços, foram suavizadas e/ou substituídas por traços representativos da burguesia. O cortiço e a vida nas ruas cederam lugar para cenários afastados dos bairros pobres; a violência, a malandragem e outras formas de marginalização foram substituídas pela presença de um ambiente perfeito para o cultivo da inocência e da fantasia, pilares defendidos como princípio da educação burguesa.

Com isso, as novas séries em quadrinhos passam a delinear seu público-alvo, a burguesia, e sendo a infância a marca representativa da civilidade dessa classe, os quadrinhos devem criar uma forma de contemplá-la sem, no entanto, deixar de entreter os demais membros da família. Com isso a figura do mendigo, comum nas produções do século XIX, desaparecer das séries publicadas a partir do século XX, dado a inaceitabilidade de sua condição aos padrões de vida apregoados pela burguesia. Processo inverso ocorre com a figura da criança, que assim como o mendigo eram figuras recorrentes nos quadrinhos do século XIX, as gerações de quadrinhos que sucederam esse período priorizaram a presença de protagonistas infantis, de modo que, até a segunda metade do século XX, as crianças tornaram-se personagens centrais das tiras veiculadas pela imprensa diária.

García (2012, p. 72-73) ilustra esse processo de padronização com a criação dos autores que se destacaram nesse período e que optaram pela presença de protagonistas infantis, como "*Little Sammy Sneeze (1904), Hungry Henrietta (1905) e Little Nemo in Slumberland (1905), de* Winsor McCay*; The Kin-der-Kids (1906)e Wee Willie Winkie's World (1906), de* Lyonel Feininger." Nesse contexto também se insere as tiras que se destacaram na segunda metade do século XX: "*Peanuts* [Miduim], de Charles Schulz, e *Calvin and Hobbes* [Calvin e Haroldo], de Bill Watterson."

De acordo com García (2012, p. 59), o surgimento dos quadrinhos americanos e os dos quadrinhos europeus veiculados à imprensa, especificamente aos suplementos dominicais dos jornais americanos do final do século XIX, está atrelado às revistas satíricas, em especial a revista britânica *Punch*, dentre outras norte-americanas. Entretanto, alguns desenhistas considerados fundamentais para o aperfeiçoamento dos quadrinhos não desfrutaram do reconhecimento merecido como A. B. Frost e F. M. Howarth, tendo em vista que o artista aclamado pelo

desenvolvimento dos quadrinhos americanos foi o alemão Wilhelm Busch, criador da história em quadrinhos *Max und Moritz* (1865), identificada como a história na qual Rudolph Dirks, em 1897, se inspirou para criar The Katzenjammer Kids (Os sobrinhos do capitão) ainda hoje publicada. A história criada por Busch narra às travessuras de dois garotos identificados como Max e Moritz, que depois de muitas repreensões sem efeito sobre seus comportamentos são cruelmente castigados por suas peraltices. Os quadrinhos de Busch são caracterizados pela agilidade narrativa e pela predominância do estilo caricatural simples. A presença do humor negro e de constantes cenas de violência tornou Busch o oposto de Toffer, apontado como o precursor dos quadrinhos europeus.

A. B. Frost e F. M. Howarth, ilustradores importantes para o desenvolvimento da arte das HQs nos Estados Unidos, de acordo com García (2012), não tiveram o devido reconhecimento, que se destacam no meio pelo uso peculiar na forma de exploração da imagem. O primeiro, por acompanhar as modificações quanto à compreensão do conceito “da imagem, e da imagem repetida em série,” possível de animação, deu continuidade a técnica de Toffer, apresentando “uma seleção de momentos que inevitavelmente se leem como contínuos.” García (2012, p. 60) ao fazer referência a Thierry Smolderen que assinala o pioneirismo de Frost na introdução da técnica de repetição do plano e do cenário na composição dos quadrinhos reconhece a continuidade das técnicas de Toffer na arte de Frost, que pela ausência de definições precisas e “regras definidas”, foi situada no âmbito do conceito de imagens múltiplas e sequenciais que darão origem ao cinema e a animação.

F. M. Howarth (1864-1908), influenciado por Busch, desenvolve sua arte nos anos de 1880, publicando seus trabalhos nas revistas “*Life*, *Judge* e *Truth*.” Adepto a criação de quadrinhos mudos, cultiva um estilo caricaturesco, transportando para suas tiras os ruídos urbanos caracterizadores da classe operária, como moradia, as relações de vizinhança e a marginalização dos menos favorecidos. Nesse contexto, a sequencialidade de suas narrativas estabelece proximidade entre os requadros que comportam a cena e os cortiços ou edifícios que comportam as pessoas. García (2012, p.66) observa que “essa relação que Howarth estabelece entre a narrativa sequencial – ou seja, o requadro – e a arquitetura – o andar do edifício – servirá de

metáfora central mais de século depois para *BuildingStories*, a última novela gráfica de Chris Ware.”

McCloud (1995, p. 17), ao discorrer sobre o processo de modernização dos quadrinhos, atribui a Rodolphe Toffer, tido como o inventor dos quadrinhos europeus, a paternidade da arte, sendo considerado o primeiro artista a explorar o uso de “caricaturas e requadros”, bem como a combinação de “palavras e figuras”, ou seja, Toffer formatou a estrutura dos quadrinhos tal como a conhecemos hoje. Sendo o oposto de Busch, suas temáticas “leves e frívolas” conduziam o protagonista à vivência de situações não resolvidas, deixadas em aberto, dada a capacidade de seus desenhos impulsionarem a narrativa para o campo da inventividade, às vezes, resultando em “causalidades exageradas,” ciclicamente retomadas nos espaços e tempos onde a narrativa se desenvolve. García afirma que, “por sua extensão e seu sentido de obras completas, as tiras de Toffer se parecem mais com novelas gráficas atuais do que com os quadrinhos que prosperariam durante o século XX” (GARCÍA, 2012, p. 52).

Se os quadrinhos se modernizaram com Toffer, no que tange a criação de narrativas dinamicamente impulsionadas pelos desenhos, a sofisticação desse meio se deu com os trabalhos artísticos de William Hogarth, publicados a partir de 1731, intitulado “*O progresso de uma prostituta*”. História contada em poucos quadros, mas que antecipa muitos detalhes da visualidade gráfica da arte dos quadrinhos, como a reprodução de imagens apresentadas em cenas possíveis de serem interpretadas sob a perspectiva de continuidade, alusiva a produção de arte como uma sequência. Impulsionado pela verve satírica atribuía ao conteúdo de seus quadros, imagens alusivas a hipocrisia humana, no que se refere à permissividade comportamental, assim, o ângulo de observação das narrativas visuais podem evocar pontos de vista diferenciados, bem como motivar preocupações de caráter social. Para McCloud, “as histórias de Hogarth foram mostradas pela primeira vez como uma série de pinturas e, mais tarde, vendidas como portfólio de gravuras” (1995, p. 17). A partir dos efeitos das imagens reproduzidas do princípio ao fim nas narrativas visuais de Hogarth estabeleceu-se a figura do protagonista, hoje recorrente nas HQs seriadas (GARCÍA, 2012, p. 45).

Embora não se possa estabelecer com precisão o momento decisivo para o surgimento dos quadrinhos e uma definição enquanto linguagem artística imanente

ao meio, os trabalhos até aqui apresentados tornam possível o delineamento do processo evolutivo das HQs em diferentes épocas da história, bem como a definição das formas recorrentes que mais tarde constituíram-se em linguagem. Em geral, os artistas consagrados como precursores dos quadrinhos privilegiavam os usos de alguns traços distintivos para o encadeamento da narrativa. Dessa forma, ainda que não intencionalmente, contribuíram para a preservação de aspectos gráficos caracterizadores dos quadrinhos, hoje considerados próprios das histórias gráficas visuais, os quadrinhos, como a sequencialização de cenas, uso de requadros, a representação de planos alternados, o uso de balões de diálogos e a interação entre texto e imagem.

Essa noção de linguagem própria dos quadrinhos é sempre inconclusa, tendo em vista sua relação de contiguidade com o meio e as alterações por ele sofridas. Estando sua origem relacionada a outras linguagens artísticas, a caracterização da linguagem quadrinística implica sua interação com outros meios, daí a dificuldade de se estabelecer um conceito capaz de sintetizar a complexidade dos elementos que se transformam em formas narrativas através do uso da imagem, tendo em vista que o texto verbal inserido na cena conduz o leitor à evocação e/ou construção de imagens representativas dos sentidos intencionados pelo autor.

Para Will Eisner (2010, p. 7), a compreensão da imagem exige muito mais que a percepção visual, exige interação entre os envolvidos, ou seja, o artista e o leitor. Caso a imagem não seja reconhecida como ponto comum entre os envolvidos o processo de comunicação não se efetivará. Para tanto, a habilidade de representar está associada ao modo de ressignificação das formas universais que por si só, não reproduzem tudo, estando seus efeitos dependentes do estilo da técnica que o artista desenvolve, bem como do formato escolhido como suporte.

Segundo Cirne (1975, p. 28-30), a base para a compreensão da narrativa quadrinística parte da imagem e da complexidade de sua significância, ou seja, da intencionalidade de sua configuração semântica evidenciada por dois processos, “a simplificação ou a deformação” da imagem, sem, no entanto, comprometer o caráter comunicacional, que em ambos os processos reitera a participação do leitor quando na ressignificação das características ressaltadas pela imagem. Nesse sentido, “a imagem afigura-se-nos como uma representificação: concretude dos signos que a compõem” (CIRNE, 1975, p. 28).

Cagnin (1975, p.34) dispondo da compreensão da imagem como um processo de semiose continuamente transformado pela capacidade representativa do leitor amplia as possibilidades de significação dos sinais gráficos que compõem a imagem ao analisá-los sob o ponto de vista do contexto de produção e de recepção. Nesses termos, a leitura da imagem prescindirá do estabelecimento de relações entre os elementos que compõem a imagem e viabilizam sua associação aos demais elementos que são integrados à sequência narrativa dentro de um determinado contexto, ou seja, “o conjunto de elementos internos (pontos, linhas, figuras) e externos (referente, objetos, o meio social, a cultura)”, portanto:

> Deve-se acrescentar a essa necessidade de contextos na decodificação de imagens o fato de que nem tudo o que está desenhado é visto. A capacidade de ver é dada pelo maior ou menor desenvolvimento das atividades organizacionais do aprendizado de cada um (CAGNIN, 1975, p. 38).

O enfoque semiológico atribuído por Cagnin (1975) ao processo de leitura da imagem acentua a importância do artista em conduzir o processo de percepção da cena denotada pela imagem e consequentemente o estabelecimento de relações com as possíveis conotações enriquecidas pela compreensão do leitor. Nessa perspectiva, a capacidade perceptiva pode estender-se para além das linhas de contorno dos quadrinhos, daí a necessidade do artista orientar “a percepção do significado,” tendo em vista que o teor representativo encerrado pelo desenho não diz respeito, apenas, ao estabelecimento de relações de similaridade, podendo, dessa forma, evocar o conhecimento de mundo revisitado pelo artista no ato da criação e pelo leitor durante a interpretação.

Ao caráter polissêmico da imagem funde-se o texto, a partir dessa união caracteriza-se a linguagem das HQs, tornando-a, um “sistema narrativo”. As funções da linguagem verbal nos quadrinhos podem ser compreendidas por dois aspectos, o da “dominância e da complementariedade”. Quando, nos quadrinhos, o texto assume a função de complementariedade da imagem, a mensagem linguística tanto pode estabelecer fronteiras ao processo de interpretação, fixando a produção dos significados conotativos à intencionalidade do autor, quanto pode funcionar como elemento de ligação da ação narrativa às informações contidas na imagem e que só podem ser representadas através das palavras (CAGNIN, 1975, p. 120).

As relações estabelecidas entre texto e imagem podem variar de acordo com a forma como o código verbal é integrado ao não verbal. Desse modo, o texto verbal pode contribuir para a fixação das imagens aos significados intencionados ou para a ambiguidade dessas imagens quanto a sua significação temática. Considerando a estrutura das narrativas em quadrinhos os textos verbais podem se concretizar por meio dos traços distintivos, que pela sua natureza imagética são capazes de materializar o código verbal em imagem, como o balão, a legenda, a onomatopéia, o título e algumas figuras situadas no contorno do enquadramento.

Mais que um elemento de estilo, o uso do balão assegura a dinamicidade da sequência narrativa. Elemento imanente a caracterização dos quadrinhos o balão pode assumir formatos diversificados, sendo comumente utilizado para representar falas ou pensamentos que sinalizam a existência do diálogo entre as personagens que compõem a cena. “Como imagem, ele compõe o quadro juntamente com as figuras, e, com elas segue uma disposição estética, formando um todo. Enquanto elemento da fala, traz em si dados, informações das qualidades desta fala” (CAGNIN, 1975, p. 121).

Suas formas mais comuns são, respectivamente, a do balão-*fala* e do balão-*pensamento*. O primeiro apresenta uma linha de contorno nítido e contínuo, que apresenta um “apêndice em forma de seta direcionado para a boca do falante.” O balão-pensamento é caracterizado por uma de contorno irregular, ondulada, o apêndice em forma de bolhas ou nuvens sai da cabeça da personagem. Enquanto o primeiro traz em si a função precípua de socializar o diálogo mantido entre as personagens da narrativa, o segundo constitui-se em uma pista esclarecedora, direcionada ao leitor, podendo ser interpretado como representação da onisciência do narrador.

Assim como na literatura as informações fornecidas através das palavras com vistas ao envolvimento do leitor com a trama da narrativa quadrinística devem ser codificadas em imagens capazes de transpor para a realidade as emoções experenciadas pela leitura da narrativa. Tal propósito requer a superação de obstáculos de ordem estrutural, em outras palavras, requer habilidade na manipulação de pontos de vista diferentes e a codificação destes em sequências narrativas.

De acordo com Cagnin (1975), o teor semântico das informações contidas no balão é identificado e/ou reforçado pela linha de contorno de cada forma, dentre muitos formatos destacam-se: balão-cochicho – apresenta linha de contorno pontilhada; balão-berro – apresenta linha de contorno com extremidades arqueadas para fora; balão-trêmulo – apresenta linhas de contornos trêmulas ou onduladas; balões-de-linhas-quebradas – apresentam linhas de contorno em forma de faísca elétrica; balão-vibrado – suas linhas de contorno buscam reproduzir a vibração da voz; balão-glacial – a linha de contorno suscita o degelo da forma, a frieza; balão-uníssono – unifica a fala de várias personagens, sua linha de contorno apresenta dois ou mais apêndices; balões-duplos – informam que a fala de uma personagem foi dividida; balões-intercalados – comportam a fala de outro personagem no espaço de tempo do balão-duplo.

O balão, enquanto recurso expressivo das HQs, pode ligeiramente configurar-se em um elemento redundante na estruturação da linguagem quadrinística, considerando que sua linha de contorno antecipa o som que será reproduzido em seu interior. Porém, seu enquadramento como ferramenta narrativa, depois da descoberta da litografia, sobressai-se em grau de importância se comparado aos demais elementos da linguagem dos quadrinhos, por fundar um espaço, até, então, não representado em nenhum meio narrativo, independente dos códigos utilizados, o espaço de fixação do som, cuja propriedade sígnica de caráter icônico, apresenta mais de um referente, o auditível e o visível, que apesar de distintos, são interdependentes na tarefa complexa de assegurar a materialização do som através da visibilidade.

Para Eisner (2010, p. 24-25), a combinação do que pode ser ouvido com o que pode ser visto amplia a possibilidade de usos do balão na estrutura narrativa dos quadrinhos. Dessa forma, a leitura dos balões, independente da forma como aparecem dispostos no enquadramento, resulta numa experiência sensorial sinestésica, tendo em vista que ao tempo em que as linhas de contorno dos balões estimulam o leitor a captar informações relativas à produção do som a grafia das palavras se encarrega de materializar sua visibilidade. Ainda de acordo com Eisner: “À medida que o uso dos balões foi se ampliando, seu contorno passou a ter uma função maior do que de simples delimitador para fala. Logo lhe foi atribuída a tarefa

de acrescentar significado e de emprestar a característica do som à narrativa.” (EISNER, 2010, p. 24)

Essa perspectiva de dinamicidade atribuída à leitura das HQs em consequência da variedade de significados que o uso dos balões pode encerrar à narrativa, não comporta a compreensão dos quadrinhos como um meio “monossensorial”, conforme apregoa McCloud (1995, p. 89). O autor em questão concebe os balões como “dispositivos”, uma “representação exclusivamente visual”. Segundo sua compreensão os quadros só transmitem as informações visíveis, portanto, desconsidera a leitura dos balões como um processo de interação capaz de mobilizar os demais sentidos e, assim, constituir-se em atividade sensorial, mesmo reconhecendo a existência de lacunas cujo processo de significação só se materializa por intermédio do leitor.

A leitura dos balões segue a mesma orientação convencionada para a leitura dos textos verbais. Dessa forma, inicia-se da esquerda para a direita e de cima para baixo, tendo como referência o posicionamento do leitor. Considerando a inexistência de regras quanto ao enquadramento do balão, sua disposição deve de sobremaneira, facilitar o processo de leitura, aproximando-o de um ato intuitivo, uma vez queo espaço criado por cada requadro dos quadrinhos não emolduram imagens isoladas, mas associam a estas os símbolos, os balões, as ações, e a ilusão do tempo transcorrido que, concatenados ao espaço, configuram-se em enunciados (EISNER, 2010).

A linguagem dos quadrinhos, em suas propriedades semióticas, caracteriza-se pela comunhão da palavra e da imagem enquanto sistema de significação. Apesar de distintos, texto e imagem apresentam relação de interdependência e convergem para o estabelecimento de sentidos autorizados pelo gênero. Embora assimétrico o entrelaçamento do código linguístico com o código imagético constitui-se em um recurso expressivo e contribui para o desencadeamento sequencial da narrativa.

A linguagem visual, nesses termos, arremata o processo de construção de sentidos e confere ao discurso dos quadrinhos a valoração estética quando na composição dos enquadramentos, recurso utilizado para a configuração do espaço e do tempo enredado nas histórias em quadrinhos, (HQ’s). A variação dos enquadramentos em suas formas ou tamanhos diz respeito à intencionalidade

expressiva no que tange a representabilidade do tempo e do espaço nas narrativas, pois, “assim, um quadro que ocupa meia página indica um tempo maior na narração e consequente aumento de tempo de leitura” (SILVA, 2002, p.47).

Outro recurso destacável quanto os aspectos gráficos visuais da linguagem dos quadrinhos são os espaços representativos do enquadramento denominados planos. Esteticamente explorados para a demonstração da expressividade, a escolha por um determinado plano é influenciada pelo que se pretende comunicar, bem como pela forma de tratamento que o autor almeja dispensar as personagens, estabelecendo com elas uma relação de proximidade ou de distanciamento. Conforme Silva, “nesse sentido, observa-se que, enquanto o plano geral dá pouca informação sobre a personalidade da personagem, o primeiro plano permite que se preste atenção às suas expressões faciais” (SILVA, 2002, p.47).

Além dos dois planos anteriormente citados, tem-se, ainda, o plano total - onde o enquadramento viabiliza a relação de proximidade entre as dimensões espaciais e as personagens; os planos americano e médio – que assim como o primeiro plano, buscam enfatizar detalhes das personagens, portanto, a escolha do recorte é determinada pelo que se pretende comunicar sobre o comportamento destas. Desse modo, as personagens podem ser apresentadas: a partir dos ombros, dos joelhos ou da cintura. Há também, o plano do detalhe, focado na revelação de particularidades, seja de objetos, seja de personagens que compõem o enquadramento e asseguram o desenvolvimento das ações (SILVA, 2002).

Assim como os elementos visuais, os aspectos discursivos verbais também contribuem para o desenvolvimento das ações. A presença desses aspectos, não significa, porém, a ausência de apelos visuais. Uma vez que os aspectos gráficos das letras permitem ao leitor, além da decodificação das palavras, identificar o perfil comportamental das personagens, bem como o modo de articulação da personagem com os espaços da narrativa. Para Silva (2002, p. 48):

> O tamanho das letras informa diferentes intensidades de voz; dessa maneira letras maiores indicam uma voz dita num tom mais alto enquanto letras menores indicam o oposto. Outras possibilidades de expressão ocorrem quando a forma da letra é ondulada, imitando o som de uma música; ou quando as letras saem dos balões e invadem todo o texto indicando que aquele som tomou conta de todo o ambiente.

Essa interdependência entre forma e conteúdo, torna-se mais evidente na interpretação dos discursos enunciados por meio da linguagem verbal, intencionalmente articulada para reforçar os efeitos pretendidos com o texto e consequentemente, problematizar o processo de compreensão. O caráter dialético do processo de compreensão da linguagem dos quadrinhos favorece a atualização do significado do texto e a ampliação do contexto discursivo que é próprio do leitor e ao mesmo tempo lhe é alheio, tendo em vista a percepção do objeto enquanto uma prática dialógica, determinada pelos usos sociais que enredam práticas persuasivas e contestadoras e, dessa maneira, dinamizam as particularidades da língua em sua organização sintática e semântica, transformando-as através de questionamentos e de diferentes pontos de vista.

Considerando a representação sincrética da linguagem dos quadrinhos, pressupõe-se que a natureza discursiva dos enunciados necessita ser mediada pela imaginação seja no ato criativo, seja no ato receptivo: “Quando palavra e imagem se ‘misturam’, as palavras formam um amálgama com a imagem e já não servem para descrever, mas para fornecer som, diálogo e textos de ligação” (EISNER, 2010. p. 127). Apesar da precisão com a qual essas imagens-verbais são construídas pelo artista, é ao leitor que cabe a função de traduzi-las em signo, preenchendo com suas experiências as lacunas de caráter amorfo, uma vez que, “trata-se de algo muito pessoal, que permite um envolvimento muito mais participativo do que o voyeurismo de examinar uma figura” (EISNER, 2010. p. 128).

Com base no exposto, vê-se que a leitura dos quadrinhos, na perspectiva da produção de sentidos, exige do leitor a associação entre imagem e palavra, pois a valorização de uma em detrimento da outra compromete os sentidos do texto. Nesse enfoque, a leitura da palavra direciona para a leitura da imagem visiva e vice-versa, o que realça as especificidades estruturais do gênero quadrinhos, em especial, a habilidade requerida de compreender o direcionamento da narrativa que, de modo geral, exige um grau de atenção diferenciado, tendo em vista que qualquer desvio de atenção, por menor que seja o espaço de tempo, desloca o centro de atenção e pode comprometer o processo de compreensão.

Sendo assim, a configuração geral das Histórias em Quadrinhos apresenta uma “sobreposição de palavra e imagem”, as quais exigem que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais (regências da arte) e verbais (leitura)

mutuamente, pois a leitura das HQs “é um ato de percepção estética e de esforço intelectual” (EISNER, 2010, p.128).

2.3 O conto no século XIX: o fazer literário de Machado de Assis

Enquanto gênero narrativo, o conto tem sua origem na tradição oral, tendo a memória como suporte primário.Resistiu ao tempo através da prática fecunda da oralidade. Enquanto ato memorialístico, a prática de contar e recontar sofria alterações conforme a capacidade imaginária do contador que adornavam o enredo com nuances locais. Assim, multiplicados em versões representativas de um mesmo fato, incorporava-se ao repertório de narrativas orais, rememoradas na vivência do cotidiano. Efetivamente, a multiplicações dessas versões remetem a figura do narrador, pessoa responsável pela propagação das experiências de povos distintos, logo pela convergência de culturas produtoras de significado, conferindo-lhe o caráter de renovação.

De acordo com Benjamin (2012, p.228), essa prática narrativa constituia-se na “faculdade épica da memória” através da qual se consagra o processo de “rememoração”, que por sua vez passa a se configurar como princípio da tradição, essa, aqui, compreendida como instrumento capaz de assegurar a transmissão dos acontecimentos às gerações vindouras. Com efeito, a esse constante devir vão se aglutinando diferentes formas de prosa e, consequentemente, vão surgindo diferentes formas de narrativas, cuja função precípua de preservação da memória enquanto unidade dos tempos fica a cargo do narrador. Uma vez que, “em cada um deles vive uma Scherazade, à qual ocorre uma nova história em cada passagem da história que está contando” (BENJAMIN, 2012, p. 228).

Por tratar-se de uma prática que visa socializar, por meio da oralidade, uma sequência de feitos, primando pela descrição das particularidades que os tornam grandiosos, o ato de narrar denota a presença de ouvintes. Para Benjamin (2012, p. 228), “quem escuta uma história está em companhia do narrador”. Nessa visão, o ato de contar uma história configurava-se em uma ação coletiva e desta ação resulta o florescer de novas histórias, tendo em vista a fecundidade imaginária dos que se colocam na condição momentânea de ouvintes.

Diz-se momentânea, porque o ato de ouvir não possui um fim em si mesmo, requer ajustes memorialísticos que referenciem os feitos narrados como resultantes da experiência de vida e, assim propagados, passem a povoar o imaginário coletivo. Para tanto, faz-se necessário que a narrativa tenha continuidade por intermédio de outros narradores. Tal dinamicidade evidencia que o ato de narrar perpassa pela condição do ato de escutar, ou seja, todo narrador é antes de tudo um ouvinte, e a este cabe o desafio de transformar e ser transformado pela experiência narrativa, ou, em termos mais gerais, ressignificar o modo de produção e recepção do ato de narrar, adaptando-o à finalidade de proporcionar sentindo a existência daqueles que cultivam a narrativa na vivência cotidiana. “Em suma, independente do papel elementar que a narrativa desempenha no patrimônio da humanidade, são múltiplos os conceitos através dos quais seus frutos podem ser colhidos” (BENJAMIN, 2012, p. 228).

Pode-se dizer, portanto, que em seus primórdios a caracterização da arte de narrar enquanto uma manifestação produtora de sentido se dá na dimensão da práxis, e desta, afloram diferentes processos comunicativos, que ao tempo que envolvem o ouvinte com as peripécias relatadas, também o distancia, para que assim possa reorganizar os elementos de caráter mutável em torno das particularidades locais e, desse modo, enredá-los aos frutos da experiência coletiva.

Concebida nessa perspectiva, a dinamicidade da arte de narrar se configura em um processo mimético, e, desse modo, o alicerce de sua poética se estrutura a partir dos efeitos intermediados pelas ações sugeridas. Estas, por conseguinte, podem resultar de acréscimos ou reduções à estrutura da narrativa de origem, bem como do grau de inventividade do narrador que confere ao texto os ajustes necessários à sua circulação enquanto parte integrante de uma realidade delineada pela experiência, prática comum aos que conseguem adentrar ao universo narrativo, segundo Benjamin (2012):

> Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como uma escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento (BENJAMIN, 2012, p. 232).

A partir da compreensão da experiência, enquanto geradora da mobilidade da narrativa, vê-se, mais uma vez, a importância cultural da arte narrativa para a socialização e preservação dos saberes que integram o repertório de cada indivíduo. Uma vez socializado na condição de experiência, estes saberes passam a ser observados, logo, percebidos através de um olhar diferenciado, passam a coadunar outros olhares e, por conseguinte, outros sentidos, e nesse percurso de rememoração e troca de experiências, a realidade se torna uma narrativa compartilhada por todos.

Considerando os aspectos delineados sobre a prática narrativa, pode-se afirmar que o cultivo dessa composição prosaica de arte não se dá exclusivamente pelo uso da voz, tendo em vista a utilização de outros recursos que o narrador dispõe para auxiliar o processo de construção das imagens sugeridas pela narrativa. Para tanto o narrador faz uso das mãos e de expressões faciais com o intuito de que essas imagens possam ser conservadas e assim perdurar no imaginário do ouvinte. “([...]. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos apreendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito)” (BENJAMIN, 2012, p. 239).

No domínio dessa arte importam as transformações ocorridas no comportamento do ouvinte em virtude do seu envolvimento com o que fora narrado. Daí o narrador não economizar nos gestos que assegurem a visualidade da narrativa. Tornando a voz e o gesto recursos compatíveis e indissociáveis durante o momento da narração, o narrador estimula não só a audição do ouvinte, mas o olhar atencioso, previdente, por meio do qual são recolhidas as imagens circunscritas ao espaço da narrativa e transportadas para o seu entorno.

Impregnada de sentidos tácitos, a arte de narrar, em todas as suas variáveis, constitui-se em labor artesanal que não se encerra ao findar da produção, conforme as palavras de Benjamin (2012), transforma-se em um novo processo, o processo da recepção que preserva características próprias, porém fluídas, continuamente alteradas pelo conhecimento trazido de algum lugar distante, seja por um mensageiro, por um camponês ou por um marinheiro.

A despeito dessa variabilidade de narradores artesanais e a celebração de relatos, circunstancialmente diversos que, ainda assim, envolviam o receptor, Benjamin (2012), constata que:

> O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas. Esse conto sabia dar um bom conselho quando ele era difícil de obter, e era o primeiro a ajudar em caso de emergência. Essa emergência era a emergência provocada pelo mito. O conto de fadas revela-nos as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo que o mito havia infundido em nossos corações (BENJAMIN, 2012, p.232).

Altera-se, então, a relação do homem com a narrativa, as experiências antes compartilhadas como princípio para a compreensão da realidade agora são confrontadas. Os resultados desses confrontos endossam atitudes heróicas ante o desconhecido, agora mais significativo, tendo em vista o desejo de superação. Bettelheim (2007, p. 183) afirma que “nos contos de fadas, à diferença dos mitos, a vitória não é sobre os outros, mas apenas sobre si mesmo e sobre a vileza (principalmente a própria, que é projetada como antagonista do herói)”. Trata-se da iniciação prática do autoconhecimento, através do qual se torna possível a identificação dos sentimentos que libertam ou aprisionam a humanidade. Segundo Benjamin, “o feitiço libertador do conto de fadas não põe em cena a natureza como uma entidade mítica, mas indica a sua cumplicidade com o homem liberado” (BENJAMIN, 2012, p. 232).

A essência da arte de narrar centra-se, pois, na magia, ou seja, na capacidade que esta possui de encantar e surpreender àqueles que se propõem a desvendar suas tramas e não temem por elas serem emaranhadas. Nesse contexto, o objeto narrado, de caráter plurissignificativo, por natureza, ganha feições distintas que realçam um caráter artístico a ser preservado através da conservação da narrativa, ainda que esta seja permeada pela subjetividade daquele que narra:

> Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 2012, p. 232).

Considerando a abrangência da prática da oralidade como instrumento de comunicação na propagação de mitos, quadras, provérbios, ditos, e outras formas provenientes da tradição popular, vê-se que as marcas impressas na narrativa, as quais Benjamin (2012), faz referência aludem, sobremaneira as particularidades quanto ao modo pelo qual a narrativa será contada. Além dos vestígios impregnados

a narrativa pela performance do narrador, há, necessariamente, que se considerar a escuta como uma invariável no exercício da tradição oral. Tal exigência imputa ao ato de narrar algumas especificidades, como: concisão na reformulação dos fatos e clareza no ato de expressá-los, tendo em vista que a demora no processo narrativo pode ocasionar desinteresse em relação ao que está sendo narrado, uma vez que:

> Ouvir não é uma atitude passiva; ao contrário, envolve um grande esforço de imaginação, de análise e de assimilação do discurso que estamos ouvindo. Assim, ouvir é muito mais difícil que o simples consumo de imagens visuais, como no caso da televisão. Sem a escuta, nem o mediador, nem o narrador poderiam realizar seu trabalho de forma eficaz (NKAMA, 2012, p. 262).

Entrelaçados ao ato de contar, o ato de ouvir estar para a narrativa assim como o ato de narrar, ambos constituem-se em práticas culturais apreendidas ao longo dos tempos através da comunhão de experiências nascidas em contextos distintos, porém assimiláveis, graças ao sentimento de pertença propiciado pelo envolvimento com a narrativa. As várias formas prosaicas que se propagaram através da oralidade implicam uma estrutura comum, uma linearidade quanto ao desenvolvimento, assim como, a manutenção e reprodução dos traços caracterizadores da narrativa, no que concerne à preservação da forma e do conteúdo.

Esses traços, conforme Moisés (1987, p. 13), “implicam determinada forma, e esta, reciprocamente, pressupõe aqueles”. Estabelecidos a partir da tradição do ato de narrar, os traços constituintes da narrativa contística tornaram-na distinguível das demais formas de prosa e, assim difundida, passou a avolumar o *corpus* comunitário das narrativas transpostas da oralidade para a escrita. Com base nesses traços caracterizadores os contos, coletados do folclore popular e adaptados para a versão escrita, passaram a ser classificados de acordo com os aspectos predominantes na narrativa, algumas das principais classificações são: contos de fadas, de costumes, de animais, de espertezas, etc..

Benjamin (2012, p. 232), ao afirmar ser o conto de fadas o “primeiro narrador verdadeiro”, remonta ao contexto circunstancial de compilação das narrativas que não se endereçavam à infância, mas à manutenção de ideologias infundidas através das transformações ocorridas na sociedade, que intencionavam adensar as referências locais de modo a legitimá-las como verdadeiras. A uniformidade buscada

pela burguesia era emoldurada aos contos o que dava visualidade aos propósitos moralizantes estabelecidos como uma verdade dogmática. Contudo, a não dissociação entre a versão oral e a variante culta quando no ato de interpretação dos contos adaptados para a escrita configurou-se em uma estratégia subversiva para a superação das contradições sociais impostas pelos interesses burgueses (CADEMARTORI, 2007, p. 36-37).

Paradoxalmente, os procedimentos utilizados no processo de compilação dos contos folclóricos, com o intuito de moralizar a camada popular, converteram-se, subversivamente, em um processo inverso, resultante do modo de interpretação das situações gestadas como núcleo da narrativa. Estas, simbolicamente construídas a partir de situações adversas do cotidiano tornam-se eficazes instrumentos de superação na medida em que possibilitam autonomia reflexiva ante as dificuldades que angustiam a existência:

> Esses aspectos estão no âmago dos contos de fada e, malgrado a cristianização e os propósitos moralizantes, eles permanecem perversos, amorais e angustiantes como legítimo produto da classe sofrida e marginalizada que o gerou. O Material é menos maleável do que gostariam os adaptadores em seus propósitos educativos e, como mostra Bettelheim, os contos são eficazes exatamente pelo contrário das razões que levaram os burgueses a adotá-los: valem pelo terror e pelo conflito que apresentam à criança, permitindo, terapeuticamente, a solução de suas próprias turbulências emocionais (CADEMARTORI, 2007, p. 38).

Os contos de fadas, conforme os conhecemos na atualidade, reúnem características de diferentes culturas, sobretudo nos aspectos relacionados à temporalização e ao espaço abarcado pela narrativa, consequência da cultura oral e da inclinação desta às modificações próprias do processo de transmissão oral, veículo responsável pela popularização dos contos de fadas. De acordo com Bettelheim (2007), o processo narratório dos contos de fadas é moldado pela necessidade dos participantes que interagem com a narrativa, ou seja, ouvintes e narrador. A este último cabe a tarefa de adaptá-lo com o intuito de ressignificá-la através do acréscimo ou da eliminação de elementos que contribuem para a estruturação da narrativa, bem como para satisfação das expectativas dos ouvintes.

A adaptação dos contos de fadas não é um fenômeno da contemporaneidade, tendo em vista a diversidade cultural que enredava o folclore

europeu no século XVI, mas uma prática necessária ao processo de atribuição de significados ao conto de fadas, interpretados segundo os costumes locais com o propósito de preservá-los. Daí, comumente, observar-se versões que remontam as atividades corriqueiras do cotidiano, bem como ao ensinamento de valores éticos e morais, moldados de acordo com os costumes da região ou daqueles, que sujeitos aos mais variados processos migratórios, ampliam seu repertório de contos seja pelo processo de recolha, seja pelo o ensinamento de uma nova versão.

Partindo do princípio da comunhão das narrativas entre povos distintos Coelho (2009), remonta aos estudos e pesquisas realizadas a partir do século XVIII, para demarcar o eixo ao qual convergem as narrativas comuns à povos distintos, inseridos em contextos históricos de desenvolvimento também distintos.Tal reconstituição apontou o Oriente como um dos berços das narrativas. Esse, ao longo dos séculos fundiu-se com os de origem *latina* e os de origem *céltico-bretã.* Às narrativas dessa última fonte, associa-se o surgimento das fadas.

Ainda, segundo Coelho (2009), narrativas comuns às de origem indianas, porém mais antigas, foram encontradas por Mrs. D'Orbeney, na Itália, século XIX. Os 3.200 anos atribuídos a narrativas as tornam bem mais antigas que as indianas. Denominado de *manuscrito egípcio,* o pergaminho encontrado traz registro do conto "Dois Irmãos" que, conforme estudos, apresenta semelhança intertextual com a passagem bíblica que narra a resistência de José ao assedio da esposa de Potifar e com o conto encontrado no Rio Grande do Sul por Câmara Cascudo, intitulado *A Princesa e o Gigante*.

A infinidade de contos e versões espalhadas e preservadas através dos tempos reforça a importância das adaptações para o processo de diversificação das formas narrativas e para a construção de uma identidade literária, e consequentemente, para a expansividade do processo de criação mesmo em uma época em que os meios de comunicação se restringiam a oralidade: "a comunicação se dava de pessoa para pessoa e os povos que receberam tais narrativas viviam distanciados geograficamente, separados por montanhas, rios, mares, em um tempo em que as viagens eram feitas a pé, ou a cavalo ou em barcos toscos" (COELHO, 2009, p. 37).

Levando-se em consideração, a expansividade do processo migratório, a autora salienta que o aspecto invólucro das primeiras versões dos contos de fadas é

rompido e o *“maravilhoso”* que até então, impregnara de sentido as construções humanas a respeito das reminiscências fundadas sobre a gênese da criação e das assertivas a respeito da condição humana “foi esvaziado de seu significado original e, como simples ‘envoltório’ fantasioso e estranho, transformou-se nos *contos maravilhosos infantis”* (COELHO, 2009, p. 80).

As temáticas desenvolvidas nos referidos *contos maravilhosos infantis* não os direcionavam especificamente, para o público infantil, mas sim, ao público diversificado, sem distinção de faixa etária. Em conformidade com os estudos de Vladimir Proop (1984), quando na análise da morfologia dos contos de fadas, o elemento que constitui o *maravilhoso* nem sempre é caracterizado pela presença das fadas, nesse sentido a magia e a fantasia, que são próprias dos contos maravilhosos, são manifestadas através da presença de seres encantados comumente encontrados no imaginário dos adultos, o que justifica o processo de transmutação dos contos maravilhosos em narrativas folclóricas:

> Ao final do século XVII, todo esse caudal de narrativas maravilhosas já entrara em declínio: parte delas fora absorvida pelo povo e transformara-se em narrativas folclóricas, esvaziadas de sua essencialidade primitiva. Outra parte diluíra-se nos romances preciosos, nos quais aventuras heróico-amorosas da novelística medieval passaram a ser substituídas pelas aventuras sentimentais, patéticas ou pelo heroísmo da paixão, intensificando-se o maravilhoso que lhes servia de espaço (COELHO, 2009, p. 81).

A figura do herói, evidenciada nessa nova configuração dos contos maravilhosos, remonta aos contos de origem oriental que foram encontrados na Índia, tendo como gênese a coletânea *Calila e Dimna*, resultante da junção de três livros sagrados: *Pantaschatantra, Mahabharata e Vischno Sarna.* Coelho (2009, p. 39).

Através dessas narrativas de cunho exemplar deu-se a difusão e a valoração de feitos heróicos que não excediam aos limites humanos, mas o exaltavam como conduta necessária à superação das injustiças sociais e dos dilemas de ordem emocional e ou moral, mais precisamente, abordavam o heroísmo de pessoas comuns às voltas com situações de ordem privativas, mas que conseguiam superá-las.

Os desdobramentos dessa aprendizagem excedem o enredo do texto e permitem ao ouvinte se apropriar da narrativa, tomando-a como um ato

comunicativo. Daí, a importância da habilidade do divulgador, da verdade imprimida ao texto através da força da experiência narrada pelas palavras e das adaptações que viabilizam o diálogo com o texto e a recepção deste no espaço da interioridade humana. Cléo Busatto (2007, p. 35), ao discorrer sobre a força da narração oral situa-a no âmbito de uma prática artística libertadora, capaz de traduzir a vida através da técnica, sem, no entanto, deixar essa última transparecer:

> A narração oral é política e transgressora quando agrega ouvintes, seja na rua, na praça, e subverte o tempo linear, a pressa, quebra a resistência em ouvir a voz do outro, rompe as defesas do passante com a graça do contador, liberta o sujeito das normas e oferece indagações, questionamentos, alegria, riso, descontração, aproximação, harmonia, fraternidade (BUSATTO, 2007, p. 35).

Em consequência desse aspecto plurifuncional, sob o qual se desenvolve a prática narrativa, e do dinamismo histórico-cultural que determina o ritmo dos acontecimentos em um breve espaço de tempo, é que a adaptação se torna um recurso indispensável ao ato narrativo, assim como necessário, tendo em vista que as diferenças geográficas imputam a cada versão à necessidade da inserção de detalhes referentes à localização espacial, bem como à composição e o desfeche da trama.

Todavia, os ajustes sofridos pela narrativa, em função de sua adequação às particularidades locais não devem comprometer a preservação das características profícuas dos contos maravilhosos. Segundo a catalogação de Vladimir Propp (1984), são narrativas constituídas por uma estrutura básica, esta, por sua vez, conta com a presença de elementos constantes, necessários ao desenvolvimento de uma sequência de funções, como a presença e as ações das personagens durante a resolução dos problemas e conflitos apresentados no desenrolar da trama.

Caracterizado gênero de natureza literária, o conto pode ser definido como uma narrativa ficcional breve, urdida sob a ação de poucas personagens e ambientada em diferentes espaços sociais (GOTLIB, 2006). Em razão dessas características o conto tende ao jogo de condensações, fundindo conflito, tempo e espaço em diálogos intercambiados pela experiência existencial. Dada a sua importância enquanto gênero narrativo, os contos migraram pelas regiões do Oriente e Ocidente e tem sua aparição datada na história “por volta de quatro mil anos antes

de Cristo", tornando-se uma narrativa recorrente, conhecida por toda Europa no século XVIII. Tradicionalmente cultivado por autores situados em tempos e lugares diversos, os contos foram agrupados em duas categorias distintas, conforme as particularidades predominantes, a saber: "conto tradicional ou popular e conto erudito ou literário (MOISÉS, 1987 p. 17).

Na categoria do conto tradicional ou popular se inscreve a fábula, o apólogo, a parábola, as narrativas exemplares, os contos de fadas e os contos maravilhosos; distinguíveis pelo senso de praticidade apresentam um teor utilitário e são comumente precedidos por ensinamentos que visam à obtenção de um comportamento desejado. De caráter admonitório, as narrativas citadas possuem breve extensão, sofrendo variações no que concerne ao grau de complexidade, geralmente decorrente de ações protagonizadas por personagens humanos. A estes aspectos se filia os contos de fadas e os contos maravilhosos, sendo que o primeiro tem sua trama articulada a partir de conflitos existenciais e o segundo a partir de conflitos sociais (GOTLIB, 2006, p. 15-19).

A segunda categoria, ou seja, o conto erudito ou literário apresenta, quanto à origem e às características formais, a mesma cartografia do conto tradicional, podendo seu marco zero enquanto composição literária fixar-se nas narrativas bíblicas ou em fragmentos de textos literários que compõem o cânone como: "*Odisséia*[...], de Ovídio, [...]. Também na Idade Média as narrativas de Boccaccio no *Decamerão* (1348-1353), ou nas *Novelas Exemplares* (1613), de Cervantes, ou ainda no século XVIII, [...], *Cândido* e *A Princesa de Babilônia*, de Voltaire." (MOISES, 1987, p. 17). "Em sua condição artística o conto erudito ou literário caracteriza-se pelo ineditismo da narrativa de cunho autoral, "que nunca se repete e que é peculiar a seu único autor" (GOTLIB, 2006, p. 20).

Em razão das modificações sociais e temporais o conto adentra ao século XIX como uma forma literária plurissignificativa, no que concerne ao uso dos recursos expressivos utilizados para a obtenção da verossimilhança. Expandindo-se juntamente com as novas estruturas sociais como instância intelectiva de produção cultural o conto literário revitaliza-se enquanto forma literária, "ganha estrutura e andamento característicos, compatível com sua essência e seu desenvolvimento histórico, e transforma-se em pedra de toque para todo ficcionista que se preza" (MOISÉS, 1987, p. 18). De acordo como Massaud Moisés (1987) a propagação

desse gênero literário se intensifica na segunda metade do século XIX, correspondendo ao potencial gozado pelo romance. Esse potencial gravita em torno não só da qualidade das produções que tornaram o conto uma forma literária prestigiada pelo público, mas, também, dos estudos teóricos relativos à composição estrutural do conto.

Nesse cenário, propício à proliferação das produções de caráter teórico e literário observadas na segunda metade do século XIX, destacam-se os trabalhos de Edgar Allan Poe, autor norte-americano, e os de Machado de Assis, brasileiro. Ambos o escritores apresentam em seus repertórios textuais contribuições ao campo da crítica e da ficção em prosa. Edgar Allan Poe, considerado o precursor do conto moderno, convergiu sua produção artística e crítica para a objetividade sugerida através da produção de efeitos pré-concebidos, teoria sobre a qual se instrumentalizam os conceitos de “brevidade, totalidade e intensidade”. Como observa Cunha (1998):

> Pode-se afirmar que o pensamento crítico de Poe é tão pessoal quanto a sua poesia ou ficção. Não obstante, grande parte de suas apreciações continua a ser considerada e, em que pese a ótica dessa ‘independência’, continua a surpreender, se não tanto pelo suposto vanguardismo, mais pela irrefutável consistência (CUNHA, 1998, p. 32).

Com base em Massaud Moisés (1987, p. 27), pode-se verificar que essa irrefutável consistência da prosa de ficção de Poe diz respeito à harmonia das imagens esteticamente produzidas, ainda que causem horror ou outra sensação involuntária, até então oculta pela cerração do cotidiano. “Uma imagem bem conseguida seria aquela em que os pormenores involuntários se casam harmoniosamente com âmago da cena, dando a impressão de uma paisagem que a olho nu não perceberíamos,” conforme Moisés, trata-se da estrutura e esta empreende uma transparência advinda da objetividade. “A imaginação, necessariamente presente para conferir à obra caráter estético, jamais se perde no vago; ao contrário, prende-se plasticamente à realidade concreta.” (MOISÉS, 1987, p. 27).

Os desígnios da imaginação, sob realidade, são configurados pela intencionalidade pré-estabelecida ante a escolha da forma narrativa, trata-se da

objetividade da forma destinada à condensação da imagem. A intencionalidade objetiva, portanto, constitui-se o acento diferencial na estruturação do conto enquanto forma literária, daí Massaud Moisés (1987, p. 27), assemelhar a técnica de produção do conto à técnica fotográfica, ambas sujeitas ao propósito do artista que busca o estabelecimento da coerência entre os elementos selecionados na constituição da imagem desejada.

Semelhante abordagem quanto ao estabelecimento de pontos comuns entre as técnicas de produção do conto e da fotografia é explanada por Gotlib (2006, p. 67-68) ao identificar que ambas as técnicas valem-se da estratégia de seleção para o estabelecimento antecipado do que se pretende abranger, dado que o recorte que fragmenta a realidade apresenta limites propensos à ampliação, tendo em vista o efeito estético pretendido na concepção da imagem e dos possíveis significados desta imagem quando posta ao alcance do espectador ou do leitor.

A partir das considerações de Massaud Moisés (1987) e Gotlib (2006), pode-se afirmar que o conto, enquanto forma literária que no século XIX alcança “sua época de maior esplendor”, favorece a continuidade do ritmo ditado pelo processo de urbanização, contextualizando, em sua unidade, o favorecimento de ações que possam vir a ser executadas em um tempo e um lugar que não comprometam o curso acelerado dos meios de produção, fruto da efervescência do processo de industrialização.

O estabelecimento dessa nova ordem política, econômica e social propicia o surgimento de hábitos adequados à brevidade do tempo disponível ao lazer. Nesse ínterim, destaca-se a prática de leitura condensada, própria da escrita jornalística e, consequentemente, a figura do leitor como colaborador e propagador das notícias veiculadas. Gotlib (2006), em referência aos elos que prendem o leitor ao texto, alude à capacidade de concisão do escritor quando na condensação dos detalhes que, em excesso, podem dispersar o interesse do leitor e, consequentemente, ocasionar interrupções que comprometam o processo de leitura. “O leitor deve entender, de imediato, o que o autor quer dizer. [...]. O excesso de detalhes desorienta o leitor, lançando-o em múltiplas direções” (GOTLIB, 2006, p. 43)

Segundo Massaud Moisés (1987, p.23), a estrutura do conto enquanto narrativa literária apresenta unidades circunscritas ao desenvolvimento de ações que não pretendam alongar-se no tempo espacialmente definido. “O conto, portanto,

abstrai tudo o quanto, no tempo, encerre importância menor, para se preocupar apenas com o centro nevrálgico da questão.” Ou seja, com a objetividade análoga à sensação de brevidade instaurada pela fragmentação do tempo em frações de horas, minutos, segundos. No conto, a objetividade referida torna-se perceptível por meio das unidades de “ação, lugar e tempo.” Ainda de acordo com Massaud Moisés (1987):

> Às unidades de ação, lugar e tempo deve-se acrescentar a de *tom*. Entende-se por isso que todas as partes da narrativa devem obedecer a uma estruturação harmoniosa, com o mesmo e único objetivo. Este, por sua vez, corresponde à preocupação de todo contista no sentido de provocar no espírito do leitor numa só impressão, seja de pavor, piedade, ódio, simpatia, acordo, ternura, indiferença, etc., seja o contrário delas. (MOISÉS, 1987, p.23).

Em vista da materialização das quatro unidades do conto referenciadas por Massaud Moisés (1987), a produção contística deve apresentar uma organização harmoniosa com vistas no desenvolvimento da ideia geradora, por natureza representada por uma situação dramática, apresentada ao leitor segundo as intenções do autor. Para tanto, conta com inserção de elementos que asseguram o curso narrativo, necessários, portanto, ao desencadeamento das ações como: personagens, estrutura, linguagem, trama, ponto de vista, tipologia definida, começo e fim:

> Por outras palavras, o conto se organiza precisamente como uma célula, com o seu núcleo e o tecido ao redor; o núcleo possui densidade dramática, enquanto a massa circundante existe em sua função, para que sua energia se expanda e sua tarefa se cumpra (MOISÉS, 1987, p.25).

Remonta-se, então, a natureza narrativa do conto em sua instância de produção e ao modo pelo qual se organiza a percepção do contista para que a narrativa cumpra a função de desvelar como imediato o que há muito já se fazia presente diante dos olhos do leitor. Por natureza o conto é, por excelência, uma narrativa dúbia, consecutivamente apresenta dois planos narrativos. Distingue-se, no entanto, o conto clássico do conto moderno.

Por via da arte de compilação, o conto clássico traz secretamente entrelaçada ao enredo da história matriz, narrada em primeiro plano, os pormenores

de uma história secundária, narrada em segundo plano. Esta última surpreende o leitor deixando-se transparecer na superfície da história narrada em primeiro plano, resultando no efeito surpresa. “Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diversos de causalidade. [...]. Os pontos de interseção são o fundamento da construção” (PIGLIA, 2004, p. 89). Ainda conforme Piglia (2004, p. 90): “O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático.”

Se o conto clássico, por natureza, “encerra uma história secreta”, utilizando-se da narrativa como estratégia para esmerar o olhar do leitor quando na identificação dos “pontos de cruzamento” que prenunciam a existência de uma outra história; o conflito proeminentemente cultivado sem uma solução aparentemente definitiva, atesta a existência do conto moderno, cuja narrativa da “história secreta” só se torna perceptível por meio das lentes alusivas aos subentendidos, ou seja, “trabalha a tensão entre duas histórias sem nunca resolvê-las. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo. [...]; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só.” (PIGLIA, 2004, p. 91).

A narrativa, portanto, ao oposto de ser uma construção elucidativa, que apresente como núcleo um conflito passível de resolução, revela-se um labirinto de possibilidades efêmeras, cujo fio disponibilizado para a busca de uma possível saída encontra-se atado às circunstâncias que principiam a trama e que, consequentemente, abrigam o seu fim:

> Dessa forma, o epílogo se incrusta na introdução, e o leitor, sem dar por isso claramente, mas fascinado pelo ‘mistério’ intuído, segue pressuroso em busca do ápice dramático, que desconhece, que mal pode imaginar, mas que lhe põe a sensibilidade em sobressalto. O bom começo é tudo, pois dele nascerá o epílogo; este, por sua vez, contém a chama que atrai o leitor, mas pouca importância teria, se as primeiras linhas não alcançassem seduzir com seu ‘canto de sereia’. (MOISÉS, 1987, p.45).

Nesse viés, um olhar panorâmico do leitor sob o processo de fabulação tende, em virtude dos moldes da organização escrita, a ofuscar os expedientes utilizados pelo contista na adequação de um começo orientado para o delineamento do fim, aparentemente alcançável após o desenrolar de toda a narrativa contística.

Assim, persuadindo pelo conteúdo e não pela a estrutura que o resguarda, ou seja, a forma, “é natural que o início constitua o grande escolho do contista, obrigando a mostrar o passado anterior ao drama e encontrar-lhe o chamariz que justifique as páginas seguintes.” (MOISÉS, 1987, p.43).

A qualidade resguardada, tanto no conto clássico quanto no conto moderno, aqui entendida como a preservação dos traços característicos que asseguram ao conto sua estrutura de forma literária, conforme a acepção de Massaud Moisés (1987, p. 13), assegura-lhes livre circulação, sem prejuízo de um afetar o outro. Todavia, a despeito da existência de outras formas prosaicas, deve-se caracterizar como conto aquelas que, por primazia, preservam em sua estrutura, as características fundamentais do conto enquanto forma literária, ou seja, a brevidade, independente das tipologias recorrentes. Nas palavras de Gotlib (2006, p. 64): “A base diferencial do conto é, pois, a *contração:* o contista condensa a matéria para apresentar os seus melhores momentos. Pode haver o caso de uma ação *longa* ser *curta* no seu modo de narrar, ou então ocorrer o inverso.”

A propagação do conto no contexto da literatura nacional brasileira se deu através da atividade jornalística. A profusão e a rapidez com que a diversidade de informações impressas alcançava os leitores foi pressentida como oportuna para que o conto lograsse êxito enquanto forma literária amplamente consumida por leitores de diferentes classes sociais. Fenômeno observável não somente por ser o jornal uma produção de caráter efêmero, que não se prolonga para além do tempo destinado a leitura da informação noticiada, mas por configurar-se um meio de acessibilidade a produção literária nacional, tendo em vista o custo inferior se comparado a literatura que circulava em formato de livro.

Visto sob a perspectiva da recepção do conto, por leitores de camadas sociais diversas, o jornal maximizou o valor do conto e à medida que o jornal se propagava cooptava novos leitores de modo que passou a se configurar como veículo representativo da modernidade, nas palavras de Machado de Assis (1994a). “O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento... é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das ideias e o fogo das convicções.”

Nessa medida, o conto propagado por meio do jornal apresenta-se como gênero que reflete as questões do dia-a-dia, reproduzindo-as sob um viés reflexivo,

de certo modo, adequado a superação dos infortúnios sociais que condicionam a plenitude da existência ao cumprimento de tarefas automatizantes, que resultam em comportamentos comumente transfigurados pela indiferença.

Assim sendo, o conto literário, entre outras funções ocupar-se da desautomatização do cotidiano, ainda que o seu enredo favoreça o surgimento de novas tensões, a leitura dos contos se torna válida por propiciar a descoberta da impossibilidade. “A função dos contos ‘imodificáveis’ é precisamente esta: contra qualquer desejo de mudar o destino, eles nos fazem tocar com os dedos a impossibilidade de mudá-lo.” (ECO, 2003, p. 21).

Conforme a assertiva de Massaud Moisés (1987, p.44):

> A posição do leitor diante do conto é de quem deseja, à pressa, desentediar-se e, mesmo, enriquecer-se mentalmente. Como fiapos de arte e de vida, a imagem da existência fornecida pelo conto é fragmentária e por vezes excessivamente densa: [...]. Em consequência, procura no conto especialmente o desenfado e o deslumbramento perante o talento que alcança pôr em reduzidas páginas tanta humanidade em drama (MOISÉS, 1987, p.44).

A partir dessa contribuição pode-se inferir que o posicionamento do leitor ao visualizar, no conto, a história secreta de sua vida, ainda que esta lhe seja apresentada totalmente despida de qualquer possibilidade de mudança, apresenta-se propenso a alterações comportamentais, estas, decorrentes dos conflitos sugeridos pela ficção, que por sua vez, resultam da forma pela qual o autor manipula a realidade para a obtenção do efeito estético do conto. Via de regra, este efeito costuma ser obtido por acréscimo ou por excisão dos fragmentos da realidade observada à narrativa imaginada:

> De modo genérico, a visão de mundo expressa no conto é limitada por natureza, na medida em que se restringe ao seu prisma visual e, portanto, ao fragmento de realidade abrangido. De onde, sempre que um ficcionista busca exprimir uma visão circunscrita da realidade, microscópica ou fragmentária, distingue o conto como uma estrutura adequada, ou é compelido a fazê-lo, ou já realizou a escolha no ato mesmo de manter a realidade segundo aquela óptica reduzida: a visão de mundo contém, latente, sua estrutura própria (MOISÉS, 1987, p.45).

Dessa consideração sobre “a visão de mundo expressa no conto” aflora o conceito de ponto de vista. Em termos gerais, corresponde ao ângulo de visão

escolhido pelo autor ficcionista quando no processo de transposição de suas impressões sobre a realidade para a dimensão estética. No processo de ajuste dos fragmentos da realidade a narrativa, o autor cumpre a função de fornecer ao leitor informações externas, que contribuam significativamente para o enriquecimento do conto, sem prejuízo para a característica primordial dessa forma literária que é a brevidade.

Na perspectiva crítica de Machado de Assis, o processo de criação artística do conto se constitui numa tarefa complexa, no sentido de apresentar no plano da superfície textual a diegese das ações enredadas, sem, contudo, deixar-se alongar. “É um gênero difícil, a despeito de sua aparente facilidade e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhes dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor” (MACHADO DE ASSIS, 1994b, p.4).

Machado de Assis, que nas palavras de Massaud Moisés (1987), configurou-se, em um “contista autêntico”, superior aos seus contemporâneos, agregou ao conto traços ilustrativos de sua forma de observar o mundo. Longe de perder-se em descrições mecânicas dos fatos históricos, a produção literária de Machado de Assis, no século XIX, volveu-lhes de significados estéticos e, através do uso de recursos expressivos, revestiu os aspectos sociais de sentidos pressupostos pela vivência dos acontecimentos.

Desse modo, os fatos referentes ao desenvolvimento do país e consequentemente, as mazelas sociais que assolavam a vida dos menos abastados fortunamente são narrados de modo a integrarem composição da trama que discretamente transpõe os valores sociais para a dimensão do sensível, tornando-os objeto de análise dos leitores. Independente da temática enredada nos contos Machadianos à tônica narrativa é sempre guiada no sentido de mapear o comportamento humano, delimitando os espaços e as situações de maior recorrência.

Erguida sob observância do comportamento humano, dos valores que o promove e o condiciona, bem como das situações reais em estes valores se manifestam, a estrutura dos contos Machadianos realça a função social da criação literária. A respeito dessa compreensão Candido (2010, p. 56), afirma que: “Considerada em si, a função social independe da vontade ou da consciência dos

autores e consumidores da literatura. Decorre da própria natureza da obra, da sua inserção no universo de valores culturais e do seu caráter de expressão".

A escolha do conto, gênero narrativo que tem seu apogeu no século XIX, como referente para a caracterização do fazer literário de Machado de Assis, neste trabalho, justifica-se por constituir-se em uma prática bastante cultivada pelo autor, no período de 1858 a 1907. Cronologicamente, os anos intercalados ao referido período podem ser agrupados em três momentos distintos, abrangendo o processo de produção e circulação da escrita machadiana.

Dessa forma, o primeiro momento que data de 1858 a 1874, compreende a edição de *Contos Fluminenses* e *Histórias da Meia Noite*, narrativas aparentemente urdidas por uma visão romântica da realidade que logo transitou para uma perspectiva mais realista e problematizadora da realidade, cujos contos produzidos de 1875 a 1882, chegaram ao público com a publicação de *Papéis Avulsos*, volume que marca o segundo momento da carreira de Machado de Assis, como contista. Já o terceiro momento que abrange os anos de 1883 a 1907, configura-se pela construção de narrativas entrelaçadas com a sucessão de acontecimentos que engrenavam o desenvolvimento da sociedade, que no âmbito da escrita machadiana, enquanto manifestação literária, tornaram-se recorrentes. (CUNHA, 1998, p. 126-127).

Considerando a perspectiva realista e problematizadora dos contos produzidos de 1875 a 1882, e publicados em *Papéis Avulsos*, obra que marca a chamada segunda fase das produções de Machado de Assis, vê-se que a natureza de seus contos pode abranger tanto o universo dos valores culturais, quanto o caráter de expressão, dada a expansão do olhar com o qual Machado de Assis depura as incompatibilidades sociais, chanceladas pelos ideais republicanos e cientificistas que aos poucos moldavam o novo contexto da sociedade brasileira. Nas palavras de Bosi: "A ficção Machadiana constitui, pelo equilíbrio formal que atingiu, um dos caminhos permanentes da prosa brasileira na direção da profundidade e da universalidade." (BOSI, 2003, p.182-183).

A este respeito, faz-se relevante acrescentar a descrição feita por Bosi (2003), sobre o estilo Machadiano que vinculado a postura pessoal do contista fluminense resultou em seu reconhecimento como um ávido cultivador da ironia, "do humor, do microrrealismo, das ambivalências, da oculta sensualidade, das

reiterações, do ressaibo ao vernaculizante.” (BOSI, 2003, p. 177). Nos contos da maturidade, Machado de Assis se acerca desses recursos expressivos, tornando-os: “um permanente alerta para que nada de piegas, nada de enfático, nada de idealizante se pusesse entre o criador e as criaturas.” (BOSI, 2003, p. 180).

Perscrutando os valores que simbolizam ou representam as experiências que dão sentido a existência humana, o mestre das letras assenta suas produções artísticas sobre os fatos e acontecimentos relevantes, no contexto social, transformando-os, através do uso preciso e exato da palavra, em reflexão literária, “o próprio assunto repousa sobre condições sociais que é preciso compreender e indicar, a fim de penetrar no significado” (CANDIDO, 2010, p. 7).

Sem demorar-se em contornos secundários a produção contista de Machado de Assis, de modo geral, focaliza o que há de fundamental nas questões relativas à formação e à deformação da personalidade. Essa fixação nos aspectos contrastivos do caráter e da moral humana insurge em seus contos através da composição de personagens planas e complexas, moldadas sob o olhar atento de Machado de Assis. Na compreensão de Bosi:

> Olhar tem a vantagem de ser móvel, o que não é o caso, por exemplo, do ponto de vista. O olhar é ora cognitivo e, no limite, definidor, ora é emotivo ou passional. O olho que perscruta e quer saber objetivamente das coisas que pode ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza (BOSI, 1999, p. 10).

Enfim, um olhar sob o qual nada passa despercebido, que revela as minúcias da natureza humana subjugada pela aparência velada, porém revelada pelas personagens de costumes, caricaturais. Em suma, personagens de fácil compreensão, que beiram o humor e que podem ser identificadas por qualquer observador:

> As ‘personagens de costumes’ são, portanto, apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados; por meio, em suma, de tudo aquilo que os distingue vistos de fora. Estes traços são fixados de uma vez para sempre, e cada vez que a personagem surge na ação, basta invocar um deles (CANDIDO, 2009, p. 61).

Além de compor personagens caricaturais, o contista fluminense também se dedica a tarefa analítica de esculpir a natureza de personagens complexas, cuja compreensão não pode ser fixada apenas na observância superficial dos gestos

comportamentais, mas no conjunto de suas caracterizações regularmente modificadas pelo contexto, logo imprevisíveis. “As ‘personagens de natureza’ são apresentadas, além dos traços superficiais, pelo seu modo de ser, e isto impede que tenham a regularidade dos outros” (CANDIDO, 2009, p. 62).

Não raro, as personagens dos contos Machadianos, com seus dramas e contrastes estão sempre acessíveis no primeiro plano da narrativa. Os fatos e ações configuram como elementos acessórios da narrativa, trazidos à tona através de digressões ou da habilidade memorialística do narrador. Nessa perspectiva, a narração dos fatos, quando evocados pela narrativa, subverte a ordem cronológica de seus acontecimentos, sendo interiorizados pelas personagens com vistas a dar vazão às análises reflexivas, por vezes conflituosas, propostas na narrativa pela recorrência dos acontecimentos passados como prenúncio dos acontecimentos vindouros, ou seja, com o uso da analepse e da prolepse a narrativa sofre pequenas interrupções para estabelecer o confronto entre a fantasia e a realidade, bem como para incitar o expectador a adentrar as cenas e testemunhar seus efeitos enquanto matéria literária, fantasia que coincide com a realidade, e que torna a ficção um bem necessário.

A presentificação do passado constitui-se em um procedimento recorrente na produção literária de Machado de Assis. Visto como uma das funções da narrativa, o intercambio temporal, conforme Gérard Genette (1995, p. 34), resulta das “anacronias narrativas”, ou seja, do desacordo cronológico estabelecido pela narrativa entre o tempo da história e o tempo da narrativa.

A dualidade temporal, observada por Genette (1995), no que se refere à discordância entre o tempo da história e o pseudotempo define a sucessão e a disposição, respectivamente, dos acontecimentos no universo diegético. Essa técnica de “cambiar o tempo num outro tempo” adequar-se à versão moderna do conto literário quer pela imprevisibilidade e pelo anticlímax, quer pelas imprecisões que destituem o leitor de toda e qualquer intenção de deixar-se guiar pela imparcialidade.

Nos contos produzidos por Machado de Assis, a referência temporal, quando indicada pela narrativa, nem sempre é referendada pela realidade, mas pelos intercursos digressivos das personagens, ficando a cargo do leitor a incumbência de ordenar ou acrescentar elementos temporais que o permitam dialogar com a

narrativa. **“**Analogamente, os jogos com o leitor não se destinam a construir, mas a destruir a hipótese de um entendimento esclarecido com o público, entendimento substituído por uma espécie de cumplicidade agressivamente acanalhada” Schwarz (2000, p. 184).

Tal jogo proposto pela narrativa evidencia outra característica das produções machadiana, o convite ao leitor, por vezes, interrompe o curso da narrativa, para induzi-lo a refletir sobre assuntos paralelos a narrativa, sob a pena de não compreender os não ditos ocasionados pela ausência de linearidade ou pela presença de elipses geradoras do silenciamento que dificultam o processo de elaboração de informações sobre o conteúdo diegético.

Além das digressões diluídas no corpo das narrativas contísticas e das constantes advertências ao leitor, o universo de criação literária de Machado de Assis revela aguda destreza no desenvolvimento de temáticas alusivas ao espaço urbano e ao comportamento do ser humano nesse contexto, conotando questões de ordem moral, que concorrem para o pessimismo quanto à capacidade humana de resistir aos impulsos que conduzem a deformação do caráter ou a anulação existencial. Ambas as situações são configuradas na composição de personagens envoltas por conflitos de ordem moral, política ou amorosa, eventualmente revestidos de causalidade, mas que, pela forma minuciosa como são apresentados, terminam por revelar o perfil das personagens geralmente encoberto pela aparência.

Em função da perspicácia do olhar sob as relações dúbias estabelecidas entre o meio e ser humano, o mestre-das-letras formaliza um estilo que de modo geral, pode ser identificado por um processo narrativo que se aproxima da prática de conversação e, desse modo, se isenta de uma apresentação cronológica dos fatos o que resulta em desenlaces imprevisíveis, caracterizados pelo anticlímax e sustentados pelo cultivo da ironia e do humor.

Tais recursos são potencializados pelo uso de uma linguagem sóbria, porém dinâmica, não habitual, no entanto, compreensível, espaço de reencontro do leitor com as particularidades de sua existência geralmente ocultas pela falta de curiosidade ou pela pressa, como nos adverte o autor em dos trechos de Memórias Póstumas de Brás Cubas, no qual se manifesta o jogo de expectativas entre quem escreve e quem lê a obra, estratégia peculiar da escrita machadiana para o

comprometimento do leitor em aceitar o acordo ficcional estabelecido pelo antagonismo entre a verossimilhança e realidade:

> Tu tens de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem (MACHADO DE ASSIS, 2010, p.164).

Na abordagem de Machado de Assis, o estilo configura-se como produto de uma prática consciente do fazer literário, responsável pela visibilidade estética dos meios que o artista utiliza para realçar as peculiaridades do texto narrativo. “O estilo é um conjunto de traços característicos de uma obra que permite que se identifique e se reconheça (mais intuitivamente do que analiticamente) o autor; uma escolha entre várias ‘escrituras”. (COMPAGNON, 2001, p. 194). A partir da noção de estilo, enquanto traços caracterizadores que particularizam a forma de escrita de um determinado autor, Gonzaga (1998) classifica a produção contista de Machado de Assis, estabelecendo como referência a recorrência das características predominantes em suas produções literárias, agrupando-as em contos clássicos, contos modernos e contos alegóricos:

> 1. Contos clássicos: são os famosos contos à maneira de Maupassant, modelo de narrativa curta estabelecido pelo escritor francês. São narrativas com um só episódio, cuja ação se desenvolve de forma definida, com um desfecho inesperado.
>
> 2. Contos modernos: trata-se de narrativas com pouca ação, e que estão centradas numa situação psicológica. Popularizado pelo escritor russo Tchecov, esse estilo desenha um perfil psicológico e traz à tona um problema existencial ou filosófico.
>
> 3. Contos alegóricos: são narrativas em que Machado denuncia o comportamento humano pelo uso de situações fantásticas, extravagantes, utilizando a paródia para simbolizar o real. Esse tipo de conto decorre do contato do autor com a sátira menipeia, estilo cultivado por Luciano de Samósata, no período helenístico da cultura grega.

Os contos machadianos, particularmente os da segunda fase, podem ser transplantados para qualquer época; pois se constituem em narrativas que, dentre as várias funções da literatura, cumprem o propósito de impulsionar o ser humano a compreender, na dimensão imaginativa intuída pela verve literária do autor, a

perspectiva fatigada de sua existência, trazida à tona pela possibilidade de referenciação dos espaços ficcionais aos espaços históricos circundantes, bem como pela possibilidade de encontrar na leitura initerrupta do conto, dada a brevidade da narrativa, uma forma de fantasiar a realidade e assim percebida, modificá-la segundo os seus desejos:

> Portanto, por via oral ou visual; sob formas curtas e elementares, ou sob complexas formas extensas, a necessidade de ficção se manifesta a cada instante; aliás, ninguém pode passar um dia sem consumi-la, ainda que seja sob a forma de palpite de loteria, devaneio, construção ideal ou anedota. E assim se justifica o interesse pela função dessas formas de sistematizar a fantasia, de que a literatura é uma das modalidades mais ricas (CANDIDO, 1999, p. 83)

Apesar de se efetivar plenamente pela apreensão de questões relativas à conduta humana, em seu estado moral e psíquico, a produção contística de Machado de Assis, por meio da evocação de espaços e situações comumente referendados pela realidade, culmina para a matéria local manobrando-a para uma perspectiva universalista, base para criação de personagens com os quais o leitor pode se identificar seja aceitando ou rejeitando os valores que atribuem sentido a sua existência ficcional, mas que em ambos os casos os conectam ao presente da realidade imaginada. “Pois, se a reflexão se extraviasse pelas veredas da ciência pedante do tempo, adeus aquele *humor* de Machado que joga apenas com os signos do cotidiano” forma de fronteira entre a ficção e a realidade (BOSI, 2003, p.80).

3 *O ALIENISTA*, DE MACHADO DE ASSIS: A RECEPÇÃO E AS VOZES DA CRÍTICA LITERÁRIA

Apesar de iniciada com a publicação de poemas, a inclinação literária do autor de *O Alienista,* não apresenta reservas quanto à forma de expressão cultivada para a materialização de sua produção artística, agregando ao repertório de sua produção literária, de caráter prosaico, o cultivo de textos dramáticos, crônicas, contos e romances. Enquanto ficcionista, pode-se dizer que a visibilidade adquirida com o exercício da prosa resulta inicialmente da produção escrita dos contos publicados em jornais e, posteriormente, organizados em forma de coletâneas e publicados em livros.

José Veríssimo (1998), em sua análise sobre a literatura brasileira, distingue Machado de Assis, no que se refere à produção contística no universo da prática literária, como "um dos primeiros cultores e porventura o primacial escritor na língua portuguesa" (VERÍSSIMO, 1998, p. 416). A respeito dessa condição, a prática jornalística pode ser apontada como habilidade que muito contribuiu para que a produção contística de Machado de Assis se destacasse em quantidade, qualidade e variação temática, visto seu cultivo, que antecede a estréia de Machado de Assis ficcionista, requerer precisão descritiva no que concerne a interpretação dos fatos narrados sob a perspectiva da imparcialidade intencionalmente circunscrita aos domínios da realidade. Sem economia de excessos, Veríssimo (1998, p. 416) argumenta que:

> Efetivamente ninguém jamais nesta contou com tão leve graça, tão fino espírito, tamanha naturalidade, tão fértil e graciosa imaginação, psicologia tão arguta, maneira tão interessante e expressão cabal, historietas, casos, anedotas de pura fantasia ou de perfeita verossimilhança, tudo recoberto e realçado de emoção muito particular, que varia entre amarga e prazenteira, mas infalivelmente discreta.

A ausência de excessos linguísticos e a precisão descritiva que dão corpo à ficção contística de Machado de Assis, devem sua caracterização como próprias do estilo Machadiano devido à predileção deste em analisar a essencialidade das coisas e dos homens, cuidando para não ultrapassar os limites da realidade, de acordo com a análise que Veríssimo (1998, p. 417) estabelece sobre a habilidade narrativa de Machado pode se dizer que:

> O que sobretudo lhe interessa é a alma das coisas e dos homens, é ela que ele procura exprimir e que geralmente exprime com insigne engenho e arte. Ainda em algum tipo, episódio ou cena de pura fantasia, nunca a ficção de Machado de Assis afronta nosso senso da íntima realidade.

Em conformidade com Veríssimo (1998), Luciana Stegagno-Picchio (2004), aponta a paisagem humana como a que mais interessa ao olhar perscrutador de Machado de Assis, e é esta que vai tomando espaço nos contos literários indistintamente marcados pela precisão da sintaxe e o rebuscamento linguístico. Para a autora, as sete coletâneas de contos organizadas pelo autor configuram-se como laboratório aos que desejam se familiarizar com o estilo Machadiano, que apesar de destacar-se com maior pujança na ficção romanesca, é na produção dos contos que se pode vislumbrar, mais rapidamente, as qualidades expressivas de Machado de Assis quando na ficcionalização dos dilemas da alma humana, assim:

> Histórias de amor, estados de alma, rasgos de costumes, tipos, ficções da história ou da vida, casos de consciência, caracteres, gente e hábitos de toda a casta, feições do nosso viver, nossos mais íntimos sentimentos e mais peculiares idiossincrasias, acha-se tudo superior e excelentemente representado, por um milagre de transposição artística, nos seus contos (VERÍSSIMO, 1998, p. 416).

Com base na constatação de Veríssimo (1998), quanto às temáticas desenvolvidas nos contos de Machado de Assis, pode-se perceber que os aspectos representativos da realidade, condensada nos contos Machadianos, são alheios a paisagem que não seja própria do que é humano. Do ponto de vista da narrativa contística, ater-se ao que é próprio da condição humana, revela o senso prático do fazer literário de Machado de Assis, pois, por contiguidade, ao representar os "estados de alma" do ser humano, também representa sua conduta em relação aos espaços que o circunda quando na interação com o meio e com as coisas que dão significado a sua existência, ou seja, que lhes são úteis.

Para Benjamin (2012), a natureza da verdadeira narrativa está em sua utilidade, nos significados que podem ser concebidos sob a forma de experiência de vida. Machado de Assis, enquanto artífice da narrativa, que tem na alma humana sua principal matéria prima, torna expansível a brevidade do conto ao se exprimir menos através das palavras e por meio da vazão que os significados destas podem

adquirir. Compreendendo este efeito como função semiótica da narrativa, vê-se que os excessos linguísticos expressivamente ausentes em decorrência do senso prático de Machado de Assis se fazem presentes, quando são substituídos por significados já existentes, sob a condição de imagens mentalmente construídas. Nesta medida, há de se concordar com Stegagno-Picchio (2004), quando esta afirma que Machado de Assis é antes de tudo um narrador nato:

> E um narrador que encontra sua medida tanto no percurso breve do conto quanto no mais amplo espaço da novela-romance: [...] em ambos o que importa é sobretudo o desenho dos caracteres, seu revelar-se ao contacto da 'situação', independentemente do espaço concedido à narrativa (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 280).

Para a autora, a essência da narrativa Machadiana resulta da experiência e serve de guia para novas experiências de vida, o que confere à produção da narrativa um caráter cíclico, sempre renovado pelo processo reflexivo da leitura, que em consequência dos recursos expressivos, utilizados pelo autor para a desautomatização do ato de ler, constitui-se num processo de reconstrução mental do que está sendo lido para que possa ser experenciado retrospectivamente no presente. A literariedade proeminente nas produções literárias de Machado de Assis resulta, em princípio, dos significados que as palavras já trazem em si, em estado embrionário, mas que só são desocultados, revelados, quando contextualizados com interpretações do cotidiano.

Carlos Nejar (2011), em sua "História da Literatura Brasileira" reitera a habilidade narrativa de Machado de Assis, destacando-o como um dos maiores narradores, dada sua desenvoltura estilística refletida na diversidade de gêneros por ele produzidos como contributos para a literatura nacional. Para Nejar (2011), a grandeza de Machado de Assis está na perspicácia de sua escrita, cuidando para que esta não vá além dos limites alcançados pela consciência. Em observância a diversidade da produção artística do literato em questão, Carlos Nejar (2011), revela a existência do contista que por vezes se ocultava no romancista, explicitando-a nos seguintes termos:

> Foi um romancista, contendo dentro de si o contista – dos maiores que tivemos, bastando enunciar O Alienista [...] e A Missa do galo. Trabalhava, severo, cada polegada na linguagem – o cronista brilhante, o teatrólogo e o jornalista. E todos se aliaram para construir

> um novo tipo de romance psicológico, em que as partes vivem independentes e associadas ao todo, num verdadeiro mosaico verbal. Entre ironia, humor, pessimismo e universalidade, que é o território da condição humana. Quanto mais pungente, mais universal (NEJAR, 2011, p. 138).

Para Stegagno-Picchio (2004), a desenvoltura literária de Machado de Assis, no tocante ao exercício de escrita de gêneros variados, afortunou-lhe ser referenciado como literato a ser imitado, dado o prestígio alcançado por suas obras durante e depois do período de transição do romantismo para o naturalismo, cuja proposição de se cultivar uma literatura de caráter nacional, tomou corpo na produção contística de Machado de Assis, bem como nos demais gêneros cultivados pelo autor no decorrer de sua produção literária que, de acordo com a percepção de Candido (2008), manteve-se "definida por uma linha ascendente uniforme, em consonância com a conduta, com o prestígio, o respeito e admiração de que se fez merecedor" (CANDIDO, 2008, p. 299).

Na concepção de Candido (2008), o cultivo de quase todos os gêneros literários, ao longo da carreira literária de Machado de Assis, contistuiu-se num processo de refinamento da sobriedade estilística do literato em questão. É, pelo domínio da técnica, associado à sensibilidade artística do escritor fluminense que o ficcionista se revela "contista e romancista" da realidade interpretada como produto da ação humana. Subjaz ao cultivo dos demais gêneros literários dominados por Machado de Assis, o reconhecimento da formação do ficcionista que na compreensão de Candido (2008), é assinalada por uma vertente prática, experiencial e contextualizada que não se faz alheia aos valores e aos princípios que designam o que é próprio do ser humano.

Candido (2008), reportando-se ao contista e ao romancista como faces mais representativas da ficção machadiana, diz que as estruturas que lhes conferem fascínio resultam, em síntese, da contribuição das atividades artísticas exercitadas por Machado de Assis. Afirma ainda, que o exercício permanente dessas atividades subsidiou o amadurecimento da precisão técnica quanto à adequação e uniformização da linguagem literária sobre a qual o estilo machadiano se aporta.

Conforme Candido (2008, p. 299), observar a incursão de Machado de Assis, pelos domínios da crítica, da crônica e do teatro constitui-se "como fundamento indispensável para explicar o contista e o romancista". Na percepção do

teórico é impossível não reconhecer, nos traços caracterizadores da crítica, da crônica e do teatro, os contributos sobre os quais se aportam a verve literária do ficcionista em questão. Buscando realçar a presença desses contributos na caracterização do Machado de Assis, ficcionista, faz-se oportuno citar a configuração descritiva feita por Candido (2008), referente ao crítico, ao cronista ao teatrólogo e ao poeta refletidos na imagem do ficcionista Machado de Assis. Desta forma o teórico diz que:

> O crítico reflete o estudioso do fenômeno literário em geral e das com o momento e a ideologia dominante, o que determina o tratamento temático, enquanto realizações de seu momento. É governado por um pluralismo que resulta do reconhecimento do sentido de unidade da criação artística. Entendeu que os estilos sucessivos, através do tempo, representam, do ponto de vista histórico, compromissos circunstanciais com o momento e a ideologia dominante, o que determina o tratamento temático, enquanto se processa o aprimoramento dos recursos expressivos.
> O cronista, quer seja o do noticiário leve de feição jornalística, ou o da elaboração literária repassada de reflexões sobre o assunto sugerido pelas circunstâncias ocasionais, é de qualquer forma um observador arguto do seu momento político e social. Coloca sempre em primeiro plano a pessoa humana, suas incertezas, esperanças e contradições. Nele afloram a paisagem urbana e o homem quotidiano, de salão, de rua ou de gabinetes ministeriais, em múltiplas circunstâncias, oferecendo-nos assim a medida mais ampla do Rio de Janeiro da sua época, pontilhada de ironia ou de reflexão grave.
> O teatrólogo exprime sobretudo uma experiência de processos técnicos e expressivos. Assim, a fala dos figurantes de suas comédias, impregnada da sutileza e da galanteria de salão, é um processo de disfarce que ao mesmo tempo revela as intenções ocultas que devem ser desmascaradas e, consequentemente, esboça a análise dos caracteres.
> Já o poeta,
> [...], investiga a natureza do homem e cogita do seu destino, ou revela discreta e sutilmente os sentimentos do coração (CANDIDO, 2008, p. 299 - 300).

Ante as afirmações de Candido (2008), pode-se constatar que a presença do crítico influencia todo o repertório de gêneros literários, cultivados por Machado de Assis, o que indicia a opção do escritor por uma literatura engajada, cujo tratamento estilístico não referencia as características dos movimentos literários correspondentes ao período vigente, nem tão pouco subjaz a estrutura caracterizadora do gênero textual sob o qual a ficção se materializa, mas enuncia as características distintivas da escrita machadiana, que desprovida de excessos de vocábulos, traz consigo a consciência da expressividade linguística que não se

esgota ao nível do texto e, desse modo, faz-se perceptível, também, em circunstâncias extratextuais, agregadas ao fenômeno literário sob a forma de palimpsestos, o que torna a leitura da obra machadiana uma releitura da história. Nas palavras de Candido (2008, p. 89), Machado de Assis “soube observar de maneira minuciosa seu momento político e social, colocando sempre em primeiro plano a pessoa humana, suas incertezas, esperanças e contradições”

Na mesma linha de reconhecimento da genialidade de Machado de Assis, encontra-se o posicionamento de Nejar (2011), a respeito dos procedimentos artísticos que visam à obtenção do mais com o menos, ou seja, procedimentos cuja expressividade inventiva foge às descrições expansivas do espaço que abriga as temáticas enredadas para espalmar-se com precisão vocabular sobre a fábula narrada. De acordo com a contribuição de Nejar (2011), pode-se dizer que o domínio técnico sobre a arte da escrita, constitui-se marca identitária do estilo machadiano, pois dentre outros aspectos caracterizadores do estilo literário de Machado de Assis, é sobre a escrita que o teórico estrutura seu posicionamento a respeito do conjunto da obra do literato:

> Leva-nos machado à elevada admiração pelo domínio vocabular, a doma impecável do ofício, sendo artista maior, beirando a perfeição, tal um Cellini da escrita, e bem mais. Ilimitado na invenção, na aparência limitando-se, com absurda descrição, para não parecer de que fosse, e é, como será um permanente clássico. Nenhuma extravagância [...], sempre a palavra contida, controlada, admoestada, obediente (NEJAR, 2011, p. 247-248).

Observa-se que, com essa definição, Nejar (2011), contraria as observações de Sílvio Romero (2001), a respeito do estilo machadiano. De modo particular, Romero (2001), não reconhece como engenhoso a predileção de Machado de Assis em optar por produzir textos sem extravagância vocabular, isento de neologismos e coerentemente estruturado pela brevidade da construção frasal. Mas ao referir-se ao conjunto da obra de Machado de Assis, Romero (2001), chama atenção para a fragilidade do estilo machadiano, argumentando ser desprovido de ideias e da fluência vocabular, o que limita o reconhecimento das qualidades artísticas do literato à sua afeição pelo zelo à gramática.

Na concepção de Romero (2001), a evidência do apuro gramatical tão caro ao estilo machadiano, resulta do contato com “com bons mestres da língua”. No

entanto, mesmo direcionando à particularidade das formas de escrita cultivadas por Machado de Assis a eventos externos ao domínio da habilidade que o literato se revelou afeito, tanto no exercício da atividade crítica, quanto no cultivo dos gêneros literários, Sílvio Romero estabelece aspectos que individualizam o prosador como um artesão capaz de tornar transferível à palavra o sentido impresso no contexto. Assim, apesar de não reconhecer em Machado de Assis um autor de extravagância vocabular, Romero (2001), reconhece algumas qualidades representativas do estilo machadiano ao afirmar que:

> É um distinto prosador pela correção, pela simplicidade, pela propriedade das imagens, pelo adequado das comparações, pelo apropriado dos qualificativos. Ele é o artista da frase média, cadenciada, medida, onde a palavra é catada com peculiar interesse, o qualitativo é esmerilhado com especial apuro; onde certos e determinados vocábulos entram como indispensável adorno (ROMERO, 2001, p. 286).

Para Romero (2001), os aspectos definidores do estilo de Machado de Assis, estão relacionados ao apuro gramatical e a simplicidade da forma com que o literato estrutura o conjunto de sua obra, mais precisamente, os romances e os contos, considerados por Romero (2001), como sendo dignos de maior notoriedade entre os gêneros literários cultivados por Machado de Assis. A partir desse ponto de vista, o crítico em questão, examina a prosa contística do escritor fluminense e define o estilo de Machado de Assis, como sendo “a fotografia exata do seu espírito, de sua índole psicológica indecisa” (ROMERO, 2001, p. 285). Verificando não somente o desenvolvimento da prosa machadiana, mas a construção de imagens e a relação discreta entre as ideias sugeridas e o vocabulário utilizado na descrição destas, Romero (2001, p. 285), assevera que:

> Machado de Assis repisa, repete, torce e retorce tanto suas ideias e as palavras que as vestem, que deixa-nos a impressão de um tal ou qual tartamudear. Esse vezo, esse sestro, tomado por uma coisa conscienciosamente praticada, elevado a uma manifestação de graça e humor, era o resultado de uma lacuna do romancista nos órgãos da palavra.

Ao contrário de Romero (2001), que com base na análise de trechos ilustrativos da produção ficcionista de Machado de Assis, remonta ao perfil

psicológico do autor com o intento de detratar o estilo machadiano, apontando-o como traço peculiar e repetitivo, desprovido de espontaneidade vocabular e da força imaginativa, Stegagno-Picchio (2004), vê na obra machadiana, sobremaneira nos contos, o enredamento do homem e do escritor a um contínuo processo reflexivo, ora pela variedade de temas desenvolvidos, ora pela abordagem psicológica sobre a qual se assentam as questões atinentes ao comportamento humano, conforme a estudiosa: “Há contos fragmentados em minúsculas e variadas anotações psicológicas: quase crônicas impressionistas da vida urbana” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 280).

Nesse aspecto, pode-se dizer que o estilo machadiano vai ao encontro da forma, no que se refere às características estruturais do conto. Segundo a estudiosa, anteriormente citada, é através do conto que a prosa machadiana alcança reconhecimento estilístico. Parafraseando Mário de Andrade, ela afirma que, ainda que Machado de Assis não seja reconhecido como o maior contista do Brasil não há duvidas que ele seja o maior escritor.

Para a autora, as observações de Machado de Assis acerca da realidade são de caráter reflexivo, “quase crônicas impressionistas da vida urbana,” provocam interpretações sobre a condição humana em qualquer época, isso porque, o senso de realidade, constantemente entremeado aos contos machadianos, não é revestido de objetividade, assim como, não se configura pela presença do espaço como matéria que dá vazão ao surgimento da obra, mas pela subjetividade expressa em conformidade com o espírito de uma época, o que valoriza a paisagem humana em detrimento da paisagem reclamada por Romero (2002), ao referenciar-se a prosa e ao estilo de Machado de Assis como um produto da soma de ausências dos elementos comuns ao universo diegético, como as paisagens, as descrições e as cenas relativas a exuberância da natureza.

Com efeito, pode-se dizer que é a partir do caráter antropocêntrico, imanente ao cultivo da arte em prosa produzida por Machado de Assis, que as temáticas abordadas nas crônicas, nos contos e nos romances revelam aos leitores características multiformes, impregnadas de sentidos que, dentre outras funções, cumprem a de consentir ao leitor a sensação literária de experenciar a ficcionalização da realidade cotidiana, bem como a de renovar a arte literária sob a

perspectiva da interpretabilidade tendente à realidade previamente convencionalizada. De acordo com Sonia Brayner (1979, p. 65):

> Se a crônica permite a Machado um exercício variado e constante do discurso na perspectiva de um narrador (no caso, reconhecidamente o autor, que lhe imprime as características próprias do seu relatar), o conto lhe dará a oportunidade de explorar outros ângulos e categorias importantes nesta sua renovação da arte literária. (BRAYNER, 1979, p. 65):

Acerca da renovação da arte literária, pode-se sublinhar como destaque no conjunto da ficção contística de Machado de Assis, a valorização dos traços identitários da condição humana, que em meio às contradições pessoais e sociais revelam-se instáveis e, sobremaneira suscetíveis as modificações sociais. Stegagno-Picchio (2004), ao observar a prosa machadiana, permite a compreensão dos contos como espaço elegido pelo escritor para o aperfeiçoamento dos traços caracterizadores de sua arte literária, que tanto nos contos, quanto nos romances ambientam situações relativas às razões humanas.

Tradicionalmente organizadas em fases, as narrativas estruturadas sob a forma de contos, podem ser vistas como registros das experimentações de Machado de Assis, ao explorar, sob diferentes ângulos de visão, fatos ficcionalizados ou transcriados a partir da realidade.

Para Stegagno-Picchio (2004) e Nejar (2011), é com o exercício da produção de contos que Machado de Assis demonstra aperfeiçoamento quanto ao processo de transcrever para a ficção o avesso das convenções sociais, que regulam o comportamento humano. Com o domínio dessa habilidade, Machado de Assis amplia o “território da condição humana” para o romance. Mas são os contos, de acordo com a análise de Stegagno-Picchio (2004), que marcam a fertilidade da produção machadiana, uma vez que os intervalos editoriais entre o lançamento dos romances eram preenchidos pela publicação destes.

Desde a primeira publicação dos contos sob a forma de coletânea, Machado de Assis, consolidou como marca de seu estilo, ainda que superficialmente, o cultivo da ironia, do humor e do pessimismo. Com isso, a ilustração de tipos e perfis sociais, que circulavam pela sociedade carioca da segunda metade do século XIX, passaram a compor personagens representativas de moldes comportamentais avessos as características propagadas pelo romantismo. Nesse enfoque, sob a ótica do humor

ou da trágico - comédia, as personagens dos contos machadiano tangenciavam questões relativas ao universo feminino, bem como ao desenvolvimento urbano que aos poucos sobressaí-se ao ambiente rural.

Na medida em que as personagens vão se constituindo em tipos recorrentes, comumente identificáveis no seio da sociedade, responsável pela vitalização do cenário urbano, o conto machadiano desprende-se das temáticas urbanas e opta por uma abordagem avulsa de temas captados pelo olhar sarcástico que o autor debruçava sobre a matéria humana (STEGAGNO-PICCHIO, 2004).

Pessimista em relação ao processo de transculturação, da sociedade brasileira, agenciado pelo modelo de desenvolvimento europeu, Machado de Assis revela, por meio de enigmas, sua aversão à hipocrisia e à supervalorização ao poder em suas diferentes manifestações. Utilizando-se da linguagem para traduzir sua visão niilista a respeito da estabilidade social, dado que as diferenças sociais permaneciam insuperáveis, o conto machadiano passa a esboçar demoradas reflexões sobre as consequências da nacionalização do que é próprio da cultura estrangeira, como vestimentas, culinária, arquitetura, arte, etc. (STEGAGNO-PICCHIO, 2004).

Ao lidar com a presentificação de questões atinentes à valorização da modernidade e da cultura, Machado de Assis compõe personagens cênicas, ou seja, personagens que além de executar uma ação que as tornam passíveis de existência, no universo extradiegético, na diegese do conto passam a ser compostas por traços que remontam a personalidades existentes no imaginário coletivo (NEJAR, 2011), e sobremaneira no imaginário do autor que retrata com austeridade suas impressões sobre os costumes e a psicologia da alma humana.

Para Romero (2001), o melhor do desempenho literário de Machado de Assis está nas obras que revelam o escritor observador dos costumes humanos e do psicologista que analisa esses costumes. Mais especificamente, Romero (2001, p. 294), alude às obras que fazem referência “as cenas de nosso viver pátrio, de nossos usos e sestros sociais.”

Cerzindo, por meio da intertextualidade, as camadas estruturantes do conto às formas já conhecidas do público leitor, como a paródia, a parábola e os mitos, Machado de Assis confronta a realidade social vigente. Para tanto, direciona a espontaneidade da narrativa encerrada nos gêneros urdidos ao conto para revelar

de forma oculta sua insatisfação quanto aos modos europeus que revestiam o espírito nacionalista.

É, pois, no exercício da arte de contar que o autor apura suas observações a respeito da alma humana, admoestando comportamentos de tipos genuinamente nacionais como uma ocorrência distante do cenário local. Conforme Romero (2001), as narrativas que absorvem o temperamento do autor de *O Alienista* condensam o que há de melhor na espontaneidade dada ao ato de contar. Para Stegagno-Picchio (2004), a notoriedade no modo com que Machado de Assis se faz ouvir está em sua faculdade perceptiva, “o segredo, porém, é o de não ter uma fórmula: de trabalhar cada conto de modo diferente, autógeno, sugerido aqui e acolá pela própria matéria” (2004, p. 289).

Com efeito, o repertório de leitura de o autor de *Papeis Avulsos* implica nos modos pelo qual os contos são narrados, haja vista apresentarem marcas de intertextualidade que, metaforicamente, intercalam variados recursos estilísticos como a ironia, o humor e o pessimismo que o autor se vale para expressar, de modo comedido, as observações feitas a respeito dos tipos e perfis psicológicos vistos com certo descrédito pelo autor. Nos contos de longa extensão, como *O Alienista* e *A Missa do Galo*, a intertextualidade é sugerida pela própria matéria, caso de *O Alienista.* Ao longo do desenvolvimento do conto o autor introduz diálogos intertextuais, acrescendo-lhes os recursos que traduzem sua verve literária como a satirização dos acontecimentos recorrentes nos espaços de convívio da sociedade, emitindo sua apreciação carregada de ironia ou construindo personagens, tipicamente brasileiros, que assimilam comportamentos análogos aos de personalidades preservadas pela história.

A importância dada à construção das personagens machadianas é explicável pelo reconhecimento da crítica como um modelo representativo da nossa literatura e que, de certo modo, oficializa o reconhecimento da produção artística nacional. Dentre os aspectos da obra machadiana, a construção das personagens constitui-se como o menos criticável por Sílvio Romero (2001), que a julgar pela sua observação, pode-se considerar a construção das personagens como o que há de melhor no legado literário de Machado de Assis. Conforme Romero (2001, p. 281):

> Seus romances, seus contos, suas comédias encerram vários tipos brasileiros, genuinamente brasileiros, e ele não ficou, ao jeito de

> muitos dos nossos, na decoração exterior do quadro; mais penetrante do que muito desses, foi além, e chegou até a criação de verdadeiros tipos sociais e psicológicos, que são *nossos* em carne e osso, e essas são as criações fundamentais de uma literatura.

Com exceção de Sílvio Romero, é comum entre alguns representantes da crítica especializada nos estudos da prosa machadiana, Candido (2008), Veríssimo (1998), Stegagno-Picchio (2004), Nejar (2011), a valorização do humor, da ironia e do pessimismo, como os recursos imprescindíveis à construção das personagens que, com elegância de estilo inerente ao vocabulário de Machado Assis, tornam-se autodefiníveis pela função que desempenham nos diferentes espaços de convívio social.

Já na apreciação de Romero (2001), o humor, a ironia e o pessimismo não são vistos como a especialidade de Machado de Assis e, quando encontrados, dissipam a espontaneidade com que o artista retratava a alma humana. Por considerar que o temperamento e a psicologia de Machado de Assis não condizem com a índole artística de um humorista nato. Romero (2001), não o reconhece como cultor hábil à produção desse recurso literário, de índole reservada, inclina-se para o pessimismo intencional que não o faz pasmar ante as contradições humanas, mas analisá-las segundo seus preceitos morais e sociais. Para Romero (2001), o talento do escritor fluminense é incompatível com a verve humorística, podendo em alguns casos produzir situações cômicas, tendo em vista que o literato:

> Não tinha aquela efusão contínua da sensibilidade, que tal estado da alma determina. Não possuía aquela particular superioridade de julgamento dos homens e das coisas, e descambava quase sempre, em seus últimos livros, para o pessimismo, que não é o humorismo, e algumas vezes talvez para uma espécie de misantropia, coisa por outro lado também diversa do pessimismo (ROMERO, 2001, p. 290).

Quanto à ironia e o pessimismo, Romero (2001) diz se tratar de categorias ponderadas pelo “psicologismo” romântico, pujante em toda a unidade da obra do autor de *O Alienista*, e que não se desdobram para além da construção psicológica de suas personagens e, por vezes, refletem o tom da placidez e da tranquilidade de espírito que o escritor herdou de sua formação clássica.

De acordo com Romero (2001), o grau de pessimismo manifestado na prosa machadiana, assim como o humor, foge da espontaneidade inventiva para preservar

características convencionais. Segundo Romero (2001), as peripécias encerradas nas ações das personagens são consequências de fatores externos cujo desenrolar da trama se dá em sincronia com as circunstâncias sociais que exerciam influência sobre o literato que, na concepção de Romero (2001, p. 297):

> Era, antes, uma espécie de moralista complacente e doce, eivado de certa dose de contida ironia, como qualidade nativa, que de quando em quando costumava enroupar nas vestes de um peculiar humorismo, aprendido nos livros, e a que dava também por vezes uns ares de pessimismo intencional.

Do ponto de vista da receptividade crítica, pode-se inferir a existência de um consenso teórico quanto ao reconhecimento de Machado de Assis, como o escritor que domina o cultivo das formas em prosa, em especial o cultivo do conto, gênero que implica a transmissão de uma ideia central, geralmente desenvolvida a partir das peripécias das personagens, entremeadas ao conto com vistas à caracterização da ideia predominante (MOISÉIS, 1987). *O Alienista*, conto citado por Moisés (1987), Candido (2008), Veríssimo (1998), Stegagno-Picchio (2004), Nejar (2011), no tocante à ilustração das características estilísticas de Machado de Assis.

Romero (2001), declara faltar ao estilo ficcionista de Machado de Assis a qualidade literária de ousar fugir do convencionalismo das formas para, assim, mostrar-se mais impávido quando na abordagem da loucura como ideia central de *O Alienista*. Para Veríssimo (1998), a presença incontestável do senso de realidade abordado no conto é o que permite ao leitor sentir a verdade dos fatos narrados ainda que estes sejam regidos pelo engenho da fantasia. Sobre O Alienista, Massaud Moisés (1987) afirma que:

> Todas as peripécias do conto, [...] se aliam para fornecer ao leitor uma única ideia. Acontece que esta, por ser densa e rica, é polivalente e permite mais de uma interpretação. Não sendo uma ideia clichê ou pré-estabelecida [...], carrega um sentido amplo [...]. A tal ponto que, mesmo se optássemos por uma interpretação, dentre as várias possíveis, veríamos que subentende uma série de planos e níveis internos, inesgotáveis e invulneráveis à análise definitiva (MOISÉS, 1987, p. 42).

O olhar de Massaud Moisés (1987) em torno d'*O Alienista,* enquanto conto que disponibiliza ao leitor a possibilidade de realizar uma interpretação plural, cuja

análise, independente da abordagem, sempre viabilizará novas perspectivas, novos e múltiplos enfoques, cujo diferencial está na ideia de polivalência que caracteriza a produção machadiana, implicando e resultando não apenas em diversas compreensões, mas também em várias possibilidades para a construção de novos sentidos. Em observância à quantidade de adaptações que a obra machadiana vem sendo contemplada constata-se a atualidade do conto *O Alienista*, haja vista ser ele o conto mais adaptado para a versão quadrinística potencial explorada pelas editoras que visam abranger o maior quantitativo de leitores, aliando a popularidade dos quadrinhos ao valor cultural da obra para galgar um espaço nos diferentes meios de circulação do texto literário.

4 DO CONTO AOS QUADRINHOS: PROCESSO DE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE *O ALIENISTA*

A primeira década do século em curso registra o ressurgimento dos clássicos literários em forma de quadrinhos. O intercruzamento desses gêneros, no entanto, não é um fenômeno da atualidade, como aponta Chinen et. al., (2014, p. 15). A transposição da linguagem literária para a linguagem dos quadrinhos se iniciou por volta de 1937, com a quadrinização de *O Guarani*, de José de Alencar, por Francisco Acquarone, editado no formato de álbum pelo então Correio Universal, Rio de Janeiro. O mesmo romance, em 1947, foi editado em forma de tirinhas, diariamente publicada pelo jornal paulista Diário da Noite.

A prática se intensificou com o surgimento da revista *Edição Maravilhosa*, versão brasileira da revista norte-americana *Classics Illustrated*. Com o sucesso alcançado pela tradução da edição norte-americana, a EBAL – Editora Brasil-América Limitada passou a investir na edição quadrinizada de clássicos nacionais. A revista *Edição Maravilhosa* seguiu o trajeto percorrido pelo jornal de São Paulo e, em 1950, apresenta ao público a quadrinização de *O Guarani*, de José de Alencar, por André Le Blanc, desenhista haitiano. Outras obras de José de Alencar compuseram a coleção de títulos publicados pela revista *Edição Maravilhosa* no formato de narrativas gráficas. Segundo o entendimento de Chinen et. al. (2014, p. 17-18), a recorrência na quadrinização das obras de José de Alencar, estampadas em diferentes números da *Edição Maravilhosa* pode ser justificada tanto pela predileção do jornalista Adolfo Aizen, criador da EBAL, pelo escritor cearense, quanto por motivações de ordem econômica, pelo fato do texto já pertencer ao domínio público.

Ressaltando a dinâmica que movimentou a quadrinização de obras literárias no cenário nacional, nas décadas de 1940 a 1960, considerando a intensa produção e publicação quadrinizada dos clássicos produzidos por autores brasileiros, Chinen et. al., (2014), também demarcam as décadas de 1960 a 2000, como o período de recessão quanto à quadrinização de obras literárias. As editoras, predispostas em manter a publicação do gênero, empreenderam estratégias de reedições de títulos que lograram sucesso de público em sua edição original, bem como a iniciativa de lançar novos títulos destinados à quadrinização de obras literárias. Ressaltam,

ainda, a ausência de obras de autores nacionais dentre os poucos títulos lançados no período de 1960 a 1990.

A partir da síntese das pesquisas realizadas por Chinen et. al. (2014) quanto aos períodos de intensificação, recessão e retomada das publicações de obras literárias, transpostas para linguagem sequencial, pode-se observar, no Brasil, que o diálogo entre literatura e quadrinhos foi intensificado pelo processo de tradução das edições estrangeiras, especificamente dos títulos estadunidenses, apontados como precursores na difusão de tendências relacionadas à abordagem temática e estrutural do gênero. O lançamento, em 1978, da *graphic novel* ou "romance gráfico", denominada *Um Contrato com Deus e Outras Histórias de Cortiço*, de Will Eisner, ilustra o reconhecimento dos títulos norte-americanos como referência no universo da arte sequencial.

Há consenso entre pesquisadores da área: McCloud (2006); Gomes (2006); Chinen et. al. (2014) quanto ao advento da *graphic novel,* como fator preponderante, na reconfiguração do gênero quadrinhos e na intensificação da produção de obras resultantes do processo de transmutação de clássicos da literatura em quadrinhos. Pode-se dizer que a difusão dos quadrinhos em formato de *graphic novel* realçou o potencial narrativo da arte sequencial e, como forma de expressão artística, viabilizou o reconhecimento do gênero como produto do fazer artístico, um modelo de criação a ser imitado por outros artistas. Nas palavras de McCloud (2008, p. 224), "quando um estilo, formato ou tipo de história pessoal se firma nos quadrinhos, ele provavelmente será imitado. Encontre gente suficiente fazendo histórias desse tipo e teremos um 'gênero'".

O potencial narrativo dos quadrinhos advogado por Eisner (2010), como arte sequencial encontra na *graphic novel* a forma adequada para a materialização de suas características. A serviço da narrativa, o gênero em questão legitima a presença daquele que encadeia os acontecimentos, prolongando a existência destes através do uso de imagens.

No contexto da *graphic novel*, dada a extensão da narrativa, as imagens configuram-se em um recurso para o estabelecimento de um contrato virtual entre leitor e narrador, de modo que o segundo consiga controlar o primeiro, uma vez que o texto quadrinizado não exige a participação do leitor na construção de imagens, diferente do texto verbal, apresenta-as em primeiro plano, com o intuito de manter a

atenção do leitor. Segundo Eisner (2013), este artifício pode corresponder ao interesse do leitor ou dificultar o processo de compreensão em decorrência das variações temáticas e da forma de abordagem. Compreende-se, portanto, que a leitura de quadrinhos exige do leitor a realização de atividades complexas e não somente a habilidade de encadear imagens, conforme o autor referendado, “espera-se que o leitor entenda coisas como tempo implícito, espaço, movimento, som e emoções” (EISNER, 2013, p. 53).

Ante a possibilidade da não compreensão dos elementos que estruturam a narrativa quadrinística, Eisner (2013) alude à necessidade de se controlar o interesse do leitor, entrelaçando-o à narrativa. De acordo com o autor (2013, p. 55), “o controle sobre o leitor é conseguido em dois estágios: atenção e retenção.” O primeiro, é obtido pelo uso das imagens que, para fins de leitura, devem ser chamativas e informativas, capazes de acionar e ampliar o repertório de experiências obtidas pelo contato com os quadrinhos; já o segundo, próprio do percurso de criação, é obtido pela estruturação das imagens e a associação destas ao conteúdo abordado.

Do ponto de vista de Eisner (2013), pode-se dizer que a estética estrutural da *graphic novel* constitui-se em um fator determinante para que o imbricamento entre texto e imagem, ao longo da narrativa, facilite o processo de compreensão leitora tanto dos elementos verbais como dos elementos que, articulados ao texto, potencializam o teor de informatividade do conteúdo expresso como o enquadramento, a transição de cenas, a cor, os balões, etc. A escolha quanto ao uso desses elementos e a recorrência deles na produção artística dos quadrinhos imprimem à obra um estilo de criação, podendo se tornar uma marca autoral.

Para Eisner (2010), o uso da *graphic novel* como meio narrativo para tradução do texto verbal em linguagem quadrinística permite ao artista orientar o curso de suas habilidades para o alcance de sua intenção visual. Nessa medida, a utilização dos elementos caracterizadores da linguagem em quadrinhos não será determinada pela quantidade de quadros utilizados, como no caso das tirinhas que, devido ao conceito de brevidade encerrado em sua estrutura, conduzem o artista a selecionar os traços produtores de sentidos, mas pela composição estética comum ao escritor e ao artista. Sendo o primeiro, responsável por conceber e codificar verbalmente a ideia sobre a qual a narrativa se desenvolve; o segundo, por sua vez,

responde pela apreensão do roteiro proposto, colocando sua habilidade técnica, quando no tratamento dos recursos gráficos expressivos, a serviço da narrativa visual.

Nesse prisma, o artista deve orientar sua habilidade criativa ao processo de tradução dos procedimentos narrativos que auxiliam o ato de contar, atentando aos significados que podem ser construídos por meio da combinação entre palavras e imagens, semanticamente orientadas à construção de sentidos. O artista-tradutor deve, antes de tudo, posicionar-se a respeito do que será contado e do modo como será contado para, então, empregar o seu estilo ao tratamento que será dado à narrativa visual. A partir da perspectiva adotada, busca-se a unificação de palavras e imagens em um todo significativamente visível.

Outros procedimentos que visam uma concepção previamente elaborada do processo de tradução do texto verbal em um texto não verbal, dizem respeito ao alinhamento do enredo e da história às limitações do veículo destinado à execução do projeto tradutor, no caso, os quadrinhos. De acordo com Eisner (2010), lidar com as limitações de espaço e de tecnologia do veículo que dá suporte à narrativa quadrinística consta como um desafio a ser superado pelo artista durante a transformação das imagens verbais em imagens visuais capazes de estabelecer relação com a natureza do texto base.

A decomposição da história em imagens se dá por meio do entrelaçamento de palavras e figuras, sem, no entanto, haver uma equiparidade quanto à proporção de palavras por figura, uma vez que, no universo da narrativa quadrinística, tanto uma como a outra fazem parte da forma, ou seja, do conjunto de traços visuais que tornam possível a conversão das ações descritas verbalmente em imagens sequenciadas. Segundo Eisner (2010, p. 132):

> A arte sequencial opera sob um método empírico que define a imagem ou como ‘visual’ ou como ‘ilustração’. Defino visual como uma série ou sequência de imagens que substitui uma passagem que seria descrita apenas por palavras. A ilustração reforça (ou ornamenta) uma passagem descritiva. Simplesmente repete o texto escrito.

É, portanto, o entrelaçamento de palavras e imagens que determina a forma de linguagem dos quadrinhos, tecnicamente aplicável à diversidade de procedimentos estéticos codificados pelo artista com vistas a acrescentar à história,

sequencialmente decomposta, traços reconhecíveis como sendo próprios de seu estilo (EISNER, 2010). Comumente expressos na superfície do texto, os procedimentos estéticos compreendem o conjunto de escolhas e soluções adotadas pelo artista no decorrer do processo criativo e asseguram o desenvolvimento da história visualmente narrada.

Os procedimentos estéticos como, escolha da história, da forma, da perspectiva narrativa, da estrutura, etc., são determinados em função da fluência visual da narrativa quadrinística. Desse modo, a transposição do texto escrito para a forma de arte sequencial não se caracteriza como uma repetição, um produto do que é dito, ou seja, uma ilustração do texto escrito, e sim, como produto da interpretação dos subentendidos que não são expressos verbalmente, mas esteticamente realizáveis por meio do processo de significação semântica. Como exemplo do exposto, tem-se a imagem seguinte. No exemplo, vê-se duas forças representativas dos interesses da população itaguaiense em embate; de um lado, o barbeiro Porfírio, reclamando a destruição da Casa Verde, do outro, estrategicamente posicionados acima da comunidade, encontram-se os vereadores, que de acordo com Porfírio, tinham interesse particular na manutenção da Casa Verde.

FIGURA 1 - TRECHO DA *GRAPHIC NOVEL* (MOON, BÁ, 2007, p. 38).

Em meio às limitações próprias do formato dos quadrinhos e a variedade de procedimentos estéticos que o artista tradutor dispõe para mostrar,

sequencialmente, os não-ditos que permeiam o texto escrito e convertê-los em imagens visuais que suscitam ou acrescentam novas informações aos diálogos enredados ao desenvolvimento da história, Eisner (2010), descreve como essencial a elaboração de um roteiro cujas ações mais comuns devem ser pensadas na perspectiva de entrelaçar palavras e imagens no decorrer do processo de composição e decomposição da história.

A imagem do primeiro quadrinho, em seu aspecto qualitativo, produz na mente do leitor uma diversidade de interpretantes quanto ao estabelecimento das relações de interesse que evidenciam as ideologias contrapostas quanto ao funcionamento da Casa Verde. À primeira vista, a disposição dos elementos que compõem a imagem pode ser significada pela ideia de valores legitimados pelo poder, que pela ausência de diálogo, tem sua complementariedade sígnica ancorada no imaginário do leitor. É, pois, pela vivência empírica de situações semelhantes a esta que o leitor pode imbuir de sentidos as cenas apresentadas, e dessa forma, intercalá-las como uma consequência de causa e efeito.

Em vista da transformação das palavras e imagens em elementos gráficos interdependentes, a composição de um roteiro formal não deve prescindir das ações mais comuns que, de acordo com Eisner (2010), embasam o processo artístico de criação da arte sequencial. A elaboração de um roteiro corresponde ao propósito desejado pelo artista quando no tratamento da história, trata-se de um procedimento extradiegético, fundado na percepção, seleção e categorização das imagens que irão compor a dimensão visual do texto escrito que será transposto para arte sequencial.

Dentre as ações selecionadas por Eisner (2010), como base comum aos roteiros de criação, destacam-se algumas escolhas procedimentais, entre elas, a escolha da história e o modo de narração; do cenário e das ações; da passagem do tempo; da seleção dos elementos gráficos e dos efeitos visuais obtidos com a intersecção entre palavras e imagens;do tipo de tratamento dado à temática, ou seja, dramático, humorístico ou realista e, por fim, a decomposição da história, que nos quadrinhos impressos sofrem variações no que diz respeito à seleção dos elementos estruturais da linguagem como o tamanho, o formato e a quantidade do número de páginas, o modo de reprodução, a escolha e disposição das cores.

No que toca ao processo de transposição do texto literário para o formato da *graphic novel,* as variações anteriormente citadas, constituem-se em procedimentos tradutores dos elementos pertencentes ao universo diegético, ou seja, à narrativa literária, em elementos pertencentes ao universo extradiegético, isto é, a linguagem dos quadrinhos, universalmente reconhecida pelos produtores e consumidores de quadrinhos. Independente do produto veiculado pelos quadrinhos em formato de *graphic novel,* e das pretensões objetivadas como reconhecimento autoral, estilístico, literário, os quadrinhos são reconhecidos pela sua linguagem, pelo visual apresentado e não pela história veiculada.

Embora a *graphic novel* aspire ser reconhecida como obra literária (McCLOUD, 2006) por enredar em sua narrativa elementos já consagrados no universo literário, trata-se de um gênero quadrinístico, ainda que a natureza de sua linguagem preserve elos de ordem estrutural com o teatro, o cinema, a televisão e outros veículos intermediadores do processo de produção e consumo da cultura (EISNER, 2010), o formato de sua linguagem visual sempre será análogo ao repertório universalmente reconhecido como quadrinhos.

Mesmo no caso específico da transmutação do texto literário *O Alienista,* de Machado de Assis, para o formato *graphic novel,* obra homônima de Fabio Moon e Gabriel Bá, objeto de estudo do trabalho em voga, as circunstâncias do processo criativo são fundadas em um contrato virtual, cujas partes envolvidas tanto no processo de transmutação quanto no processo de recepção, compreendem como não menos que quadrinhos, o produto final resultante da intersecção direta ou parcial do texto literário com a arte sequencial.

Reconhecendo o processo de construção da imagem como procedimento determinante à compreensão da narrativa literária e da narrativa quadrinística, alude-se aos modos de percepção do leitor e como esses modos são estimulados pelo escritor das respectivas narrativas. De acordo com Eisner (2010), o processo de construção da imagem, em ambas as narrativas, não se dá de modo equivalente. Na narrativa literária de *O Alienista*, o processo de imaginação, decorrente da percepção leitora, é conduzido pelo autor. Nessa medida, as imagens são construídas a partir do teor semântico que as palavras encerram, assim, verbalmente descritas, passam a estabelecer referências com o repertório de formas comuns ao cotidiano do leitor, transpostas à obra pelo processo de interação. A

participação do leitor se torna primordial para o estabelecimento da significação semântica das imagens descritas pelas palavras.

Na narrativa quadrinística de *O Alienista*, as imagens mostradas são construídas pelo autor, conforme as circunstâncias interpretativas. Os desenhos, utilizados na construção sequenciada da narrativa, constituem-se em um produto da interpretação do autor, portanto, as imagens transpostas à obra trazem em si informações precisas a respeito do conteúdo representado, ou seja, caracteres específicos da linguagem quadrinística que tornam a participação do leitor, no processo de percepção e na construção de imagens mentais, uma atividade secundária, dado que o atrativo da arte sequencial está no que é visto e não somente no que é dito, condição que realça os traços de dependência e complementação entre palavras e imagens.

Sendo assim, no universo da *graphic novel,* a combinação entre palavras e imagens não deve apresentar diferença quanto aos teores significativos, mas, sobre maneira, deve potencializar o nível expressivo das palavras e imagens utilizadas na diagramação das sequências narrativas, de acordo com a intencionalidade criativa do autor de quadrinhos. Com efeito, essa combinação de interdependência entre palavras e imagens resulta em procedimentos estéticos ilimitados que dão ao artista a possibilidade de expandir os limites dos quadrinhos para a dimensão da experiência humana.

Compreendendo os quadrinhos como espaço ilimitado para transformação de palavras ou figuras em procedimentos narrativos, cujo trânsito de sentidos não se dá pela regularidade de transição alternada entre o uso de palavras ou imagens, mas pela interação harmônica entre ambas. McCloud (1995) apresenta algumas categorias distintas, porém interdependentes, no que tange aos procedimentos estéticos de combinação entre palavras e imagens utilizadas pelo quadrinista no processo de transposição da ideia central da narrativa para o espaço do quadro, elemento que dentre as especificidades da narrativa quadrinística, constitui-se no principal artifício da linguagem para que a visualização da ação ou do fato possa ser mostrada de forma intransitiva.

Pela sua própria característica de atribuir às ações ou os fatos narrados o caráter de finitude ou infinitude, bem como pela sua mutabilidade funcional no que concerne aos variados processos de transição cênica que o artista se utiliza para

assegurar a sequenciação sucessiva da narrativa, o uso do quadro, enquanto elemento estruturante da linguagem quadrinística, constitui-se em uma cadeia semiótica ininterrupta no que tange às possibilidades de combinação entre palavras e imagens.

Em virtude das variações morfológicas que podem ser obtidas com a exploração das palavras e imagens no espaço do quadro e, consequentemente, das relações de sentido que podem ser estabelecidas no decorrer das etapas de criação, pode-se afirmar que o potencial narrativo dos quadrinhos está no uso do quadro, isto é, no modo como o artista explora o poder narrativo das palavras e imagens para a obtenção de diferentes formas de enquadramento. McCloud (1995) condiciona o potencial narrativo dos quadrinhos às variações infinitas que podem ser conseguidas com a combinação de palavras e imagens e aos efeitos que se pretende conseguir.

No universo da *graphic novel*, cuja extensão da narrativa varia de acordo com a intencionalidade do autor, essas combinações podem ser visualizadas sob a ótica da tradução intersemiótica, tendo em vista que o produto final sempre diz respeito aos sentidos interpretativos que o artista busca mostrar ao encadear palavras e imagens, numa sequência de quadros representativos de sua forma de ver e estar no mundo. Vê-se que as categorias combinatórias, estabelecidas por McCloud (1995), é o que há de mais próximo para a compreensão do processo de criação da narrativa quadrinística como prática tradutora. Assim, do ponto de vista da combinação entre palavras e imagens como expressão de sentidos, encontra-se o fundamento para se analisar o caráter metalinguístico do processo de tradução intersemiótica de *O Alienista,* de Machado de Assis, por Fabio Moon e Gabriel Bá.

Na concepção proposta por Julio Plaza (2010), a tradução intersemiótica inscreve-se como pensamento em signos. Desse modo, constitui-se em processo autógeno de semiose, dado que o pensamento configura-se como uma ação contínua de transmutação sígnica. Segundo essa proposição, é no nível do pensamento que se institui a cadeia semiótica. Como o pensamento estabelece com a linguagem uma relação de retroalimentação, esta exerce a função de mediadora da cadeia semiótica.

Conforme Plaza (2010), a linguagem cumpre a ação sígnica de traduzir o pensamento e, ao transitar entre os espaços de produção e socialização do pensamento, ela sofre influência deste e também incide sobre ele. A linguagem,

nesse sentido, torna-se uma forma de percepção sistematizada e se molda de acordo com as normas estabelecidas culturalmente.

A incidência da linguagem sobre o pensamento materializa a ação metalinguística do signo como processo de tradução e produção de conhecimento. Sendo a linguagem o meio pelo qual as diferentes formas de conhecimento se propagam, pode-se considerar prática de tradução intersemiótica como produção de conhecimento. Para Plaza (2010), a tradução intersemiótica, enquanto produção de conhecimento, consiste numa modalidade crítica de leitura, antes de tudo, a ação tradutora consiste numa forma atenta de ler.

Enquanto linguagem a tradução intersemiótica tende a apresentar estruturas sintáticas diferenciadas das estruturas que sistematizam o objeto que será traduzido, trata-se da autonomia do signo estético, vista por Plaza (2010), como paradoxo da prática tradutora, pois ao tempo em que se traduz também se preserva a essência do objeto original, uma vez que todos os procedimentos estéticos remontam, por analogia, ao objeto de partida de onde se origina uma nova cadeia de significados.

No caso da tradução da narrativa literária para a narrativa quadrinística, o paradoxo da autonomia estética se manifesta plenamente por meio da linguagem, pois mesmo gestada por características próprias ao meio quadrinístico, os procedimentos operacionais, inerentes à ação tradutora do texto literário para os quadrinhos, como leitura, interpretação crítica e análise, sintetizam informações do primeiro gênero que pelas circunstancias do ato criativo são imbricadas à linguagem do segundo. Independente da escolha do que será traduzido e do modo como se dará essa tradução, a autonomia estética do projeto tradutor sempre será referenciada ao texto original.

Assim sendo, a linguagem que caracteriza a narrativa quadrinística de *O Alienista*, de Fábio Moon e Gabriel Bá, como veículo independente do texto literário, é a mesma que o vincula ao original e com ele dialoga. Esse aspecto dialógico, princípio básico da tradução enquanto processo criativo, sintetiza a função social da tradução intersemiótica como modalidade de leitura que, por sua vez, denota ao texto literário, transposto para narrativa sequencial, novas construções linguísticas, considerando que ao tempo em que se lê as palavras, lê-se, também, as imagens.

Na compreensão estabelecida por Paz (2009), a linguagem tem a função de interligar as diversas formas de tradução. Ao exercer a função de elo, a linguagem

assume formas distintas ou interliga-se a essas formas pela produção de sentidos. Dessa forma, é caracteriza por Paz (2009, p. 25), como “um sistema de signos móveis que, até certo ponto, podem ser intercambiáveis: uma palavra pode ser substituída por outra e cada frase pode ser dita (traduzida) por outra.” Exceto nos domínios da poesia, cuja mobilidade das palavras pode comprometer a produção de sentidos, o que sugere a intraduzibilidade do gênero (CAMPOS, 1970). Mas em se tratando de narratividade, a atividade de tradução se constitui em um processo sígnico que transforma a operação tradutora em um devir do ato criativo. Segundo Haroldo de Campos (1970, p. 24):

> Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele ‘que é de certa maneira similar àquilo que ele denota’). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal.

Pautado no avesso da tradução literal, um dos pressupostos básicos da tradução intersemiótica é o da ausência de fidelidade à obra original. O parâmetro semântico para a referenciação crítica e reflexiva das ideias transpostas de *O Alienista* machadiano para a tradução intersemiótica de Fábio Moon e Gabriel Bá, não é estabelecido pela necessidade de consulta à obra original, mas pela experiência cognitiva que impele o processo de interpretação textual para além dos limites gramaticais. Assim, definidos pela experiência cognitiva, os sentidos atribuídos à narrativa quadrinística, no decorrer do processo criativo, não são fundados na transposição das ideias estruturais da obra de origem, mas nas possibilidades intersemióticas evocadas por essas ideias.

Nessa dimensão, a tarefa do tradutor consiste em traduzir sentidos em códigos e, por meio destes, estabelecer correspondência entre a obra de referência e a obra resultante do processo de codificação dos sentidos, ou seja, a tradução intersemiótica, enquanto ato criativo, caracteriza-se por acentuar as diferenças entre tradução e traduzido por meio da reinvenção das semelhanças.

Considerando-se a natureza da tradução intersemiótica de *O Alienista,* de Fábio Moon e Gabriel Bá, como emergência de uma nova forma significativa de *O Alienista,* de Machado de Assis, vê-se que a tarefa do tradutor implica uma operação

metalinguística, voltada à configuração de novas informações estéticas e ao estabelecimento de uma relação de correspondência semântica entre todos os aspectos envolvidos no processo de tradução e não somente entre signos gramaticais e o conteúdo neles encerrados.

Assim, compreendendo *O Alienista,* de Fábio Moon e Gabriel Bá, como uma reinvenção do signo estético, o tópico que segue, tratará da análise do caráter metalinguístico do processo de tradução intersemiótica de *O Alienista,* de Machado de Assis, por Fábio Moon e Gabriel Bá, e, por conseguinte, dos processos da invariância na equivalência que subjazem as abordagens sígnicas do processo de tradução intersemiótica do conto literário para os quadrinhos.

4.1 O caráter metalinguístico do processo de tradução intersemiótica de *O Alienista,* de Machado de Assis, por Fábio Moon e Gabriel Bá

O processo de tradução intersemiótica de *O Alienista,* de Machado de Assis, cuja transposição do conto para a linguagem híbrida dos quadrinhos se deu de forma integral, visto que preserva traços do estilo machadiano tanto no que tange a linguagem, quanto no que tange ao ritmo em que os acontecimentos são narrados. Caracterizada pela não linearidade, a narrativa literária de *O Alienista,* de Machado de Assis, superpõe em um mesmo universo diegético, fatos transcorridos em momentos distintos, o que faz com que a transição de tempo e espaço seja descrita por recursos digressivos que remontam às informações essenciais ao processo de compreensão da história e do contexto social onde os fatos se consolidam.

Podendo ser visto como um diário de campo das pesquisas científicas realizadas pelo Dr. Bacamarte, a respeito da loucura, o conto descreve, em treze capítulos, os fatos e as personalidades que deram visibilidade a província de Itaguaí no cenário nacional. De acordo com o narrador, que remete os acontecimentos às crônicas de Itaguaí, o conto também pode ser visto como uma tradução dessas crônicas, isto é, uma releitura dos fatos e dos moldes comportamentais sobre os quais se formaram a sociedade burguesa. Nesses termos, Machado de Assis traduz, por meio da sátira e do humor, suas impressões a respeito do desenvolvimento

industrial e científico que controlavam o ritmo do funcionamento da sociedade no final do século XIX.

Nesse contexto de tradução, como socialização de experiência de leitura, inscreve-se a experiência de Fábio Moon e Gabriel Bá. Quadrinistas que, enquanto leitores, configuraram as informações estéticas de *O Alienista,* de Machado de Assis, para o formato dos quadrinhos. Por se tratar de um processo que implicou na transposição de uma linguagem para outra, sem prejuízo à narrativa original, os autores fizeram do conto, seu roteiro de criação, e da linguagem dos quadrinhos, o meio para expressão de seu estilo e das especificações dos modos de narrar próprios da arte sequencial. Nessa perspectiva, torna-se imperativo a manutenção do equilíbrio entre as duas linguagens, de modo que não haja distinção entre o que se diz e o que se mostra. Desse modo, a tradução das duas linguagens como formas interpostas requer, necessariamente, uma abordagem metalinguística, sobretudo no que concerne a transposição dos elementos referenciados na narrativa literária para a narrativa quadrinística. Sobre o uso da metalinguagem como procedimento, Fábio Moon (2006), diz que:

> O Alienista foi a história mais difícil que eu já desenhei. Só a ideia brilhante de usar aguada e não somente o preto e branco chapado já acabou duplicando o tempo da arte final. Além disso, o processo de adaptar o texto do Machado de Assis foi demorado, começando um mês antes do desenho, continuando todos os dias enquanto eu fazia as páginas, e ainda durou por duas semanas enquanto eu fazia os balões e as cores (MOON, 2006).

Ao discorrer sobre o processo de transposição do conto machadiano para os quadrinhos, Fábio Moon reitera a importância dos procedimentos estéticos na composição da narrativa sequencial e na execução do roteiro instrutivo, importantes à construção dos diálogos e à consolidação da arquitetura da narrativa quadrinística. As especificidades da linguagem quadrinística, ou seja, páginas, balões e cores, referidas pelo artista como meio para a ocorrência do processo de transformação das descrições verbais em imagens, revelam, além do estilo do quadrinista, a estruturação da gramática básica dos quadrinhos, isto é, o enquadramento de palavras e imagens como um todo indivisível. Como se pode perceber no comentário de Fábio Moon e Gabriel Bá ao sintetizarem os procedimentos estéticos por eles utilizados:

> No caso do Alienista a história era muito legal e já estava muito bem resolvida. Só mudamos um pouco a ordem em que as coisas aconteciam. Nossa influência e nossa marca em cima da história ficou mesmo na diagramação e no jeito de contar a história. Tínhamos muito pano pra manga. Adaptamos um conto que tinha umas vinte páginas e ficou uma história de 60. O texto original era bom, não era um português arcaico, ininteligível, então deu para usar o texto original, mudando pouca coisa. [...]. Muito do que era descrito a gente mostrou em imagens. Então nosso estilo foi importante nisso: saber o que podia transformar em imagem e saber aproveitar o texto ao máximo (MOON, BÁ, 2006).

Ao assumir a função de amalgamar elementos da prosa literária como diálogo, narração e descrição à narrativa sequencial, o artista-tradutor deve apresentar soluções estéticas na diagramação das ações, as quais ocorrem no fluxo da narrativa escrita e que devem ser transposta para a narrativa quadrinística, buscando o estabelecimento de correspondência entre ambas por meio da criação de imagens. A habilidade artística de mostrar, através de imagens, o cenário e as ações, que no universo do conto literário apresentavam-se como elementos autógenos, propensos a imaginação do leitor, é uma das configurações do processo de tradução intersemiótica de um meio para o outro, ou seja, a transposição da linguagem verbal para a linguagem híbrida dos quadrinhos.

Na tradução intersemiótica de *O Alienista*, de Machado de Assis, esse processo de transposição de linguagem se efetiva no interior do quadro, ou na transição de um quadro a outro, fenômeno estético que permite ao quadrinista transpor elementos da narrativa literária para a narrativa quadrinística. Nessa ótica, o quadro tem a função de emoldurar a percepção do artista, bem como evidenciar o processo de significação dos recursos narrativos que, no caso da tradução intersemiótica, são referenciados na produção literária de Machado de Assis.

De acordo McCloud (2008), a criação artística, baseada em um referente distinto do universo quadrinístico, prescinde algumas escolhas básicas, como: escolha dos momentos; escolha do enquadramento; escolha das imagens; escolha das palavras e escolha do fluxo. Pautadas na percepção artística, as referidas escolhas não apresentam regularidades temporais, estando sujeitas ao processo de transição quadro a quadro, sob o qual são estruturados os procedimentos metalinguísticos que dão visibilidade ao texto.

Nesse sentido, a primeira escolha descrita por McCloud (2008) trata da decisão dos momentos que irão compor a história em quadrinho, bem como dos que

não serão incorporados à história, uma vez que para os quadrinistas Fábio Moon e Gabriel Bá (2006)

> Machado de Assis é uma cara que narra muito, descreve muito as coisas e a gente tinha que ter uma fala de vez em quando. Muito do que era descrito a gente mostrou em imagens. Então nosso estilo foi importante nisso: saber o que podia transformar em imagens e saber aproveitar o texto ao máximo.

Ao sintetizarem as soluções estilísticas aplicadas no processo de tradução intersemiótica do conto, os quadrinistas evidenciam a transformação de palavras em imagens como procedimento essencial ao trabalho de tradução intersemiótica como transcriação de formas. É por meio da recorrência desse procedimento que se dá: a supressão de trechos da obra ou a transformação destes em imagens ou diálogos, com vistas na viabilização da fluência narrativa. Desse modo, muda-se a forma de dizer sem, no entanto, alterar o desenrolar da trama literária.

As soluções estéticas adotadas pelos quadrinistas situam-se na exploração dos recursos metalinguísticos, que nos domínios da tradução intersemiótica asseguram a unidade dos procedimentos selecionados pelos quadrinistas quando no ajuste dos momentos escolhidos para compor à narrativa, ao tempo em que fornecem meios para que o artista criador possa reordenar, significativamente, o processo de criação estética sem comprometimento da ordenação primária das peripécias narradas.

O caráter metalinguístico da tradução intersemiótica encontra, nos procedimentos pré-textuais, apontados por McCloud (2008), as condições necessárias para a transformação de uma narrativa literária em uma narrativa quadrinizada. Vale ressaltar que o caráter metalinguístico funciona como um código que organiza o funcionamento do processo semiótico da tradução, uma que vez os elementos pré-textuais, comumentes encontrados nos mais variados meios de realização da arte sequencial, não reclamam, necessariamente, uma ordem ou um momento específico para sua realização, podendo, acontecer que todos os elementos avultem à obra simultaneamente ou de forma interposta, de acordo com a necessidade e a intenção do quadrinista, conforme pode ser constatado nas exemplificações a seguir, ilustradas por trechos das narrativas quadrinizada e

literária, trechos estes que tratam da chegada da esposa de Dr. Simão Bacamarte, D. Evarista, à vila de Itaguaí.

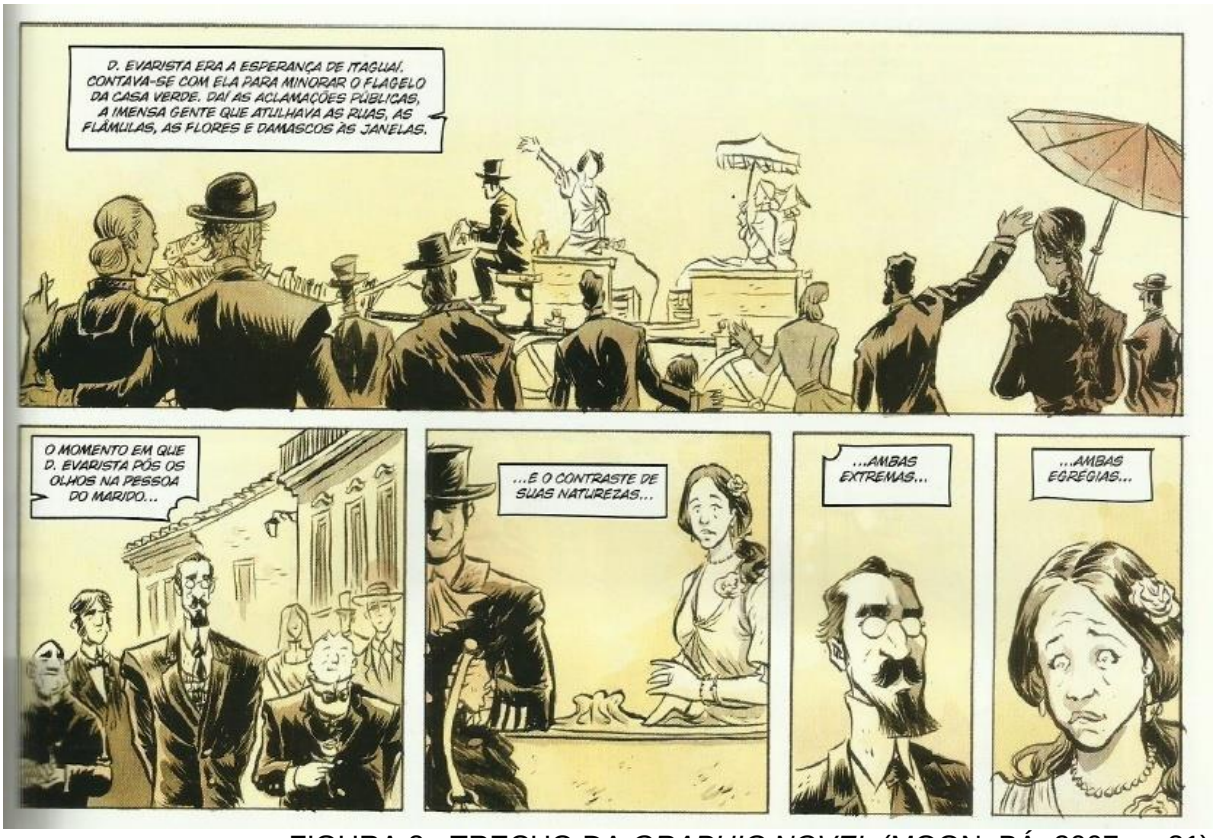

FIGURA 2 - TRECHO DA *GRAPHIC NOVEL* (MOON, BÁ, 2007, p. 31)

> Nisto chegou do Rio de Janeiro a esposa do alienista, a tia, a mulher do Crispim Soares, e toda a mais comitiva, — ou quase toda — que algumas semanas antes partira de Itaguaí. O alienista foi recebê-la, com o boticário, o Padre Lopes, os vereadores e vários outros magistrados. O momento em que D. Evarista pôs os olhos na pessoa do marido é considerado pelos cronistas do tempo como um dos mais sublimes da história moral dos homens, e isto pelo contraste das duas naturezas, ambas extremas, ambas egrégias. D. Evarista soltou um grito, balbuciou uma palavra e atirou-se ao consorte, de um gesto que não se pode melhor definir do que comparando-o a uma mistura de onça e rola. Não assim o ilustre Bacamarte; frio como diagnóstico, sem desengonçar por um instante a rigidez científica, estendeu os braços à dona que caiu neles e desmaiou. Curto incidente; ao cabo de dois minutos D. Evarista recebia os cumprimentos dos amigos e o préstito punha-se em marcha.
> D. Evarista era a esperança de Itaguaí contava-se com ela para minorar o flagelo da Casa Verde. Daí as aclamações públicas, a imensa gente que atulhava as ruas, as flâmulas, as flores e damascos às janelas. [...] (ASSIS, 2004, p. 32).

Em comparação com trecho do conto, pode-se afirmar que a escolha e o encadeamento das cenas apresentadas na imagem não seguem a lógica da narrativa contística. Segundo McCloud (2008), o processo de criação artística da arte sequencial é regido por cinco escolhas básicas já mencionadas anteriormente. Essas escolhas determinam o curso da ideia que será desenvolvida sob a forma de narrativa gráfica. Sendo a *graphic novel* um gênero com pretensões literárias (McCLOUD, 2006), as escolhas pontuadas pelo autor supracitado (2008) devem conduzir o processo de desenvolvimento da história enredada ao encontro do objeto estético necessário à formatação artística do ato criativo.

Mediante o exposto, vê-se que a primeira escolha, ou seja, a “escolha de momentos” (McCLOUD, 2008, p. 10) cumpre, dentre outras atribuições, a função de adensar o caráter metalinguístico da tradução intersemiótica, tendo em vista que as ações provenientes dessa escolha agem diretamente sobre o fluxo da história enredada. Nessa perspectiva, *O Alienista*, de Machado de Assis, configura-se como um roteiro a ser seguido pelos quadrinistas no momento de seleção dos elementos que comporão os balões, os recordatários, bem como os desenhos, adequando a história desenhada à história original.

A partir da ideia de roteiro, implícita na “escolha dos momentos”, emergem para a tradução intersemiótica algumas soluções estéticas utilizadas pelos quadrinistas como instrumentos que tornem compreensível o desenrolar da narrativa. Entre as soluções estéticas mais observadas no processo de tradução intersemiótica, constatou-se a recorrência de supressão de trechos da obra machadiana; inversão na ordem dos acontecimentos (conforme percebido no exemplo anterior – figura 2 - em que os artistas utilizam-se da inversão de ordem estrutural dos períodos da narrativa para articular lógico-semanticamente os aspectos temporais e espaciais, descritos narrativa contística ao espaço dos quadrinhos); composição visual de elementos não descritos verbalmente.

Nos exemplos abaixo (trecho da obra machadiana e trecho da obra) que retratam o momento em que a câmara dos vereadores se nega em apoiar o movimento popular em favor do fechamento da Casa Verde, pode-se perceber o exemplo de supressão, recurso recorrente na tradução intersemiótica.

CAPÍTULO VI
A REBELIÃO

> Cerca de trinta pessoas ligaram-se ao barbeiro, redigiram e levaram uma representação à Câmara.
> A Câmara recusou aceitá-la, declarando que a Casa Verde era uma instituição pública, e que a ciência não podia ser emendada por votação administrativa, menos ainda por movimentos de rua.
> —Voltai ao trabalho, concluiu o presidente, é o conselho que vos damos. [...] (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 35).

FIGURA 3 - TRECHO DA GRAPHIC NOVEL (MOON, BÁ, 2007, p. 37)

No contexto da tradução intersemiótica de *O Alienista*, quando na composição das imagens - seleção de elementos que irão compor a cena, que em seu conjunto, formam a imagem (CAGNIN, 1975), a combinação de imagens e palavras tendem a funcionar como ferramentas narrativas (EISNER, 2013), de modo que a supressão de trechos longos ou curtos da narrativa original não compromete a compreensão da narrativa quadrinizada. Nesse sentido, a escolha dos momentos que deve compor a história é essencial para que a narrativa gráfica possa ser bem resolvida nos limites do tempo e do espaço que o momento escolhido encerra, e, desse modo, torne compreensíveis os subentendidos da trama, ainda que estes não sejam quadrinizados como imagens ou como complementos destas.

A segunda escolha, que é a escolha do enquadramento, está imbricada à primeira, considerando que o processo de criação do quadrinho requer a seleção dos elementos que irão compor a narrativa, bem como a definição de perspectivas

sobre o modo como será narrado. A partir dessa escolha, determina-se o fluxo da narrativa e a composição dos quadrinhos, no que diz respeito à disposição dos elementos necessários ao processo de leitura. Com base nessa escolha, são estabelecidos as intenções e os efeitos pretendidos. Nas palavras de Eisner (2010, p. 42), o processo de execução de cada quadrinho "implica o desenho, a composição, além do seu alcance narrativo", de modo que esse enquadramento possa conter traços de estilo autoral comuns ao repertório de criação artística.

Tendo a função de comunicar a ideia central da história narrada, a escolha do enquadramento torna-se um fator preponderante para eficácia do percurso de leitura, normalmente organizado de acordo com a orientação convencional de leitura do texto escrito. Daí, o funcionamento do quadrinho enquanto recurso narrativo ser comparado ao funcionamento de um palco, tendo em vista que os movimentos sugeridos pela ação das personagens devam se realizar dentro do campo de visão do leitor, para que o mesmo possa complementar as sequências narrativas de modo ininterrupto.

Em vista do exposto, pode-se afirmar que a diversidade de enquadramentos corresponde ao ponto de vista que o artista-tradutor deseja focalizar quando na ambientação visual dos elementos da narrativa literária. Diante dos efeitos que se pretende obter e dos estados emocionais que se pretende revelar, são selecionados os planos narrativos, a saber: a) plano em perspectiva; b) plano de detalhe, pormenor ou *close up*; c) primeiro plano; d) plano médio ou aproximado; e) plano americano; f) plano total ou de conjunto; g) plano geral ou panorâmico. A escolha do enquadramento prescinde a escolha dos ângulos para que a seleção dos momentos possa apresentar maior precisão no que diz respeito aos recortes das cenas que serão dispostas em sequências (RAMOS, 2010).

No exemplo a seguir, pode-se observar a disposição de alguns planos e ângulos, que apesar de apresentarem funções semânticas distintas, como pode ser visto abaixo, a transição de um para o outro tem seus efeitos estéticos intercalados com vistas à projeção da imagem de o Alienista como cerne dos acontecimentos narrados, em que a personagem de Dr. Bacamarte se propõe em "ampliar o território da loucura" (MOON, BÁ, 2007, p. 22), com base na apresentação de uma teoria capaz de demarcar "os limites da razão e da loucura" (MOON, BÁ, 2007, p. 23).

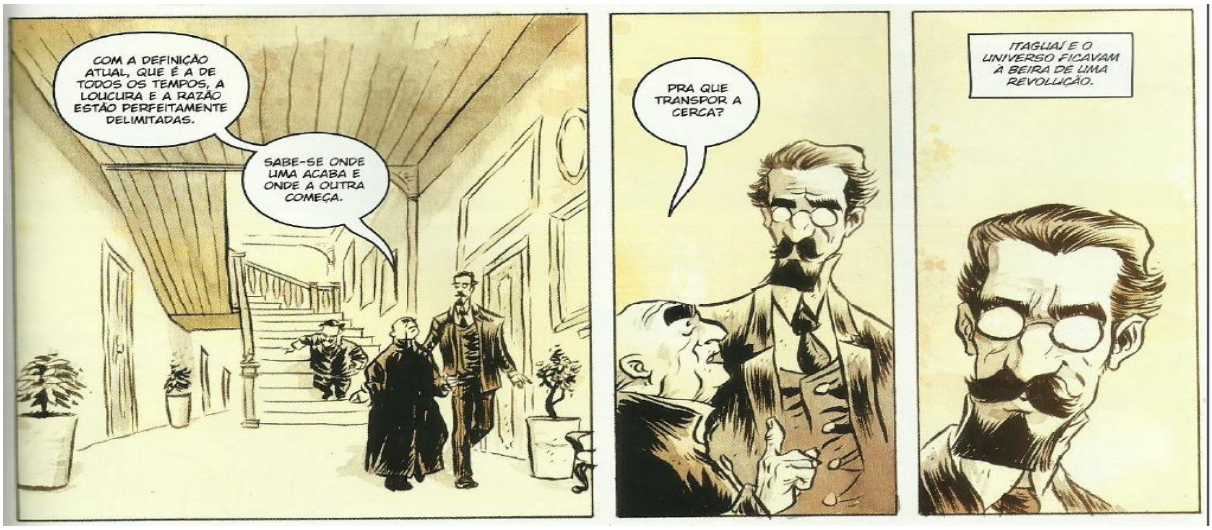

FIGURA 4 - TRECHO DA *GRAPHIC NOVEL* (MOON, BÁ, 2007, p. 23).

Segundo Cagnin (1975), dentre os aspectos observáveis entre artista-tradutor, sua criação e o receptor está o plano em que a imagem é posta, isto porque, são os planos que "traduzem a distância entre o observador e a cena ou objeto, trazendo informações conotativas mais adequadas ao tema" da narrativa quadrinizada (p. 89). Nesse aspecto, os planos podem ser vistos por diferentes ângulos. A partir da figura acima, depreende-se que no exercício de tradução intersemiótica realizado por Moon e Bá, em *O Alienista*, pode-se observar a recorrência de três planos, dentre os demais citados por Cagnin (1975).

Aludindo à figura, já apresentada, o primeiro enquadramento configura-se como "o plano geral ou panorâmico" (CAGNIN, 1975, p. 92), pois além abranger as personagens, comporta e descreve também a ambientação e o cenário em que a cena acontece, de modo que o processo de leitura estabelece uma relação dialógica com as ações que encerram a função sígnica de produção de sentidos. Plaza, ao compreender a tradução intersemiótica como um ato cognitivo do processo de leitura, vê o diálogo entre a linguagem verbal e não verbal como trânsito de sentidos, isto é, "no movimento da linguagem é que esta se realiza no seu devir, como um diálogo entre um eu e um outro. Consciência de linguagem será então a consciência de transmutação e, portanto, de leitura" (2010, p. 34).

No segundo e terceiro enquadramentos, que compõem a figura em voga, os quadrinistas adotaram a planificação média ou aproximada e o "primeiro plano", respectivamente. A disposição das personagens no "plano médio ou aproximando", conforme Cagnin, é "até o meio do peito ou até à cintura. É empregado para cenas

de diálogos", sendo possível perceber as emoções e expressões de cada personagem. Já no "primeiro plano", a inclusão acontece de forma a mostrar da "cabeça até aos ombros" (1975, p. 90). No processo de criação da narrativa quadrinística, a seleção e aplicação de elementos caracterizadores do gênero como a estruturação da história, seu enquadramento, uso de balões, recordatários, legendas e a adoção dos planos e ângulos está na criatividade e liberdade do artista, que procura através da combinação desses elementos permitirem a construção de sentidos por parte do receptor da obra artística. Os irmãos Moon e Bá justificam abaixo a adoção de alguns elementos utilizados no processo de tradução intersemiótica de *O Alienista*.

> Nomear cada capítulo e dividir a obra [...] significa utilizar em espaço da página para isso. Na prosa, não faz muita diferença começar um capítulo no meio de uma página, nem faz diferença terminar o capítulo no meio da página e deixar o resto em branco, pulando para a próxima no começo do próximo capítulo, pois o "espaço" da história é o da mente do leitor. Na página, estão apenas as palavras. Na História em Quadrinhos, o espaço da história acontece na página, na virada da página, no tamanho e na composição dos quadrinhos. Nós tínhamos um limite de páginas para fazer a adaptação, e para nós, dividir a HQ em capítulos significaria quebrar o ritmo da leitura das páginas de maneira desnecessária. O mais importante na leitura é envolver o leitor e a quebra de ritmo de leitura o distrai, o afasta do universo da história, então acabamos abandonando a divisão visual dos capítulos (MOON, 2006)

Com base no exposto, compreende-se que a utilização de o primeiro e médio planos para tradução intersemioticamente da obra machadiana, considerando a figura acima, além de evidenciar as emoções e expressões faciais de Dr. Bacamarte e do Padre, quando discutem sobre os limites da loucura e da razão, demonstram, também, a preocupação dos quadrinistas com o espaço disponível para composição das cenas. Nesse sentido, Cagnin discorre a respeito da combinação dos elementos quando na seleção e distribuição dos mesmos para a composição geral da imagem, haja vista que "nos quadrinhos, as expressões faciais definem o caráter, o tipo das personagens e também exteriorizam, no transcorrer da narrativa, os seus sentimentos e emoções" (1975, p. 100).

Num contexto semiótico, o depreender da leitura da palavra para leitura de mundo, a perspectiva dos planos em questão, permite compreender a desproporcionalidade estatural das personagens que avultam as cenas

sequenciadas, como uma analogia ao conflito de interesse entre as forças opositoras do embate científico e religioso, respectivamente, a imagem do médico e o padre, que no universo itaguaiense personificam o signo do poder, sendo que o científico sobressai ao religioso. Observa-se ainda, que a projeção das personagens, nos planos citados, dispensa a ambientação cenográfica, o que reitera a função desempenhada por esses planos, que por sua caracterização tendem a provocar a reação emocional do leitor (EISNER, 2013).

Tanto na tradução intersemiótica quanto na obra machadiana, os efeitos de sentidos são projetados sobre a paisagem humana (VERÍSSIMO, 1998), portanto, mais propensos às manifestações passionais. Dessa perspectiva, decorre o desaceleramento rítmico da narrativa, que por tratar de questões da alma humana não segue uma continuidade rigorosa, necessitando constantemente de complementação interpretativa das informações subjacentes à trama que são comunicadas ao leitor através dos sentidos implícitos. Essa peculiaridade narrativa considera a participação do leitor como essencial à efetivação do ato comunicativo.

O modo de complementação de sentidos por parte do receptor acontece de maneira diferente em ambas as narrativas, considerando suas respectivas estruturas. Na narrativa machadiana, o leitor é convidado a complementar os não ditos por meio das interpelações do narrador, quando o mesmo utiliza-se de vocativos para projetar o leitor para outro ângulo de visão; já nos quadrinhos, o narrador deve considerar a empatia do leitor (EISNER, 2013), esta por sua vez depende do repertório visual que deve ser comum ao leitor e ao narrador. Como nos quadrinhos o enquadramento dos planos corresponde a um efeito que se pretende mostrar ao leitor, a que se considerar a realização das possibilidades interpretativas ou conclusivas no curto espaço existente entre uma imagem e outra, ou seja, a sarjeta.

A julgar o uso do espaço como um constante desafio ao processo de criação dos quadrinhos, a sarjeta, com sua função sígnica de tender ao infinito, apresenta-se ao artista tradutor como um instrumento para superação dos desafios relacionados à ambientação da narrativa sequenciada que, mediante a limitação do espaço ocupado pelos quadrinhos, impõe ao quadrinista a necessidade de selecionar os momentos da narrativa. Dessa forma, o uso da sarjeta, como espaço permeado de significados (McCLOUD, 1995), permitirá a ampliação ou a redução do tempo da

narrativa, sem acarretar prejuízos às significações estéticas, de modo que o leitor consiga tecer inferências conclusivas a respeito das cenas apresentadas.

Pela variedade de funções sígnicas que a sarjeta pode exercer nos domínios da tradução intersemiótica, como encapsular informações necessárias ao leitor quando no processo de construção dos sentidos do texto, sem, no entanto, utilizar-se do espaço reservado ao desenvolvimento do enredo; sumarizar as relações meronímicas, isto é, as relações fundadas no processo de semiose que permitem ao leitor considerar a interdependência dos elementos quadrinizados como essencial à progressão da narrativa e que pelo princípio da associação, compreender os enquadramentos como uma cadeia ininterrupta de intersecções de sentidos. Nesse ínterim, pode se afirmar que o uso da sarjeta no processo de tradução intersemiótica e sua relação com a ideia desenvolvida ou quadrinizada torna a expressividade narrativa mais significativa para o leitor.

Nesse contexto, o tempo da leitura, assim como o tempo da narrativa não são determinados pela estrutura quadrinística da narrativa, mas na demora do leitor quando na produção de inferências a respeito dos sentidos do texto. É, pois, no espaço da sarjeta que o tempo da leitura se interpõe ao tempo da narrativa e, assim, interrelacionados, dão sequencialidade ao processo de semiose instaurado pela prática de leitura enquanto produção de sentidos, como se pode constatar na ilustração abaixo:

FIGURA 5 - TRECHO DA GRAPHIC NOVEL (MOON, BÁ, 2007, p. 37).

No trecho da narrativa de Moon e Bá (2007) é possível ao receptor, entre uma fala e outra (estejam em balões ou em recordatários), ressignificar, a partir da experiência e do repertório de leitura as conotações sígnicas provocadas pelo modo como os planos e ângulos são dispostos, em favor do fluxo narrativo. A disposição dos quadrinhos evidencia os cortes na narrativa, com o objetivo de assegurar à narrativa quadrinística um ritmo de continuidade ininterrupto.

No decurso da tradução intersemiótica de *O Alienista*, os ângulos podem ser vistos sob três perspectivas distintas: a) ângulo de visão médio; b) ângulo de visão superior ou *plongê*; c) ângulo de visão inferior ou *contre-plongê*(RAMOS, 2010). A respeito dos ângulos presentes na tradução intersemiótica, Eisner (2010) justifica que eles possuem a função de estabelecer o diálogo entre o artista e o leitor e de decompor as cenas em ações subsequentes. A noção de ângulo conota ao enquadramento um estado latente de semiose, pois apesar da configuração dos planos indicarem a direção da leitura, são os ângulos que determinam o curso do processo interpretativo como uma cadeia semiótica.

No que se refere ao procedimento de “escolha das imagens” (McCLOUD, 2008, p. 10), o artista-tradutor tende a configurar suas percepções a respeito da narrativa machadiana. Nessa perspectiva, busca construir conceitos sígnicos a partir da compreensão elaborada das personagens e dos ambientes em que estas são situadas no universo diegético. Na tradução intersemiótica d’ *O Alienista*, as imagens apresentam um teor semântico que possibilitam ao leitor inferir sobre a personalidade das personagens, tendo em vista que a descrição destas referencia o contexto das ações por elas enredadas, uma vez que imagens podem revelar por si, os aspectos implícitos inerentes ao comportamento dos partícipes da trama e o contexto sóciocultural em que a trama está situada.

Como pode ser observado, nas figuras que seguem, além das ações, os trajes das personagens se constitui como outro aspecto que pode evidenciar o contexto destas. As imagens abaixo representam o barbeiro em momentos distintos da narrativa, porém interrelacionados pelo contexto sociocultural, quando na passagem da condição de barbeiro a governador da vila de Itaguaí.

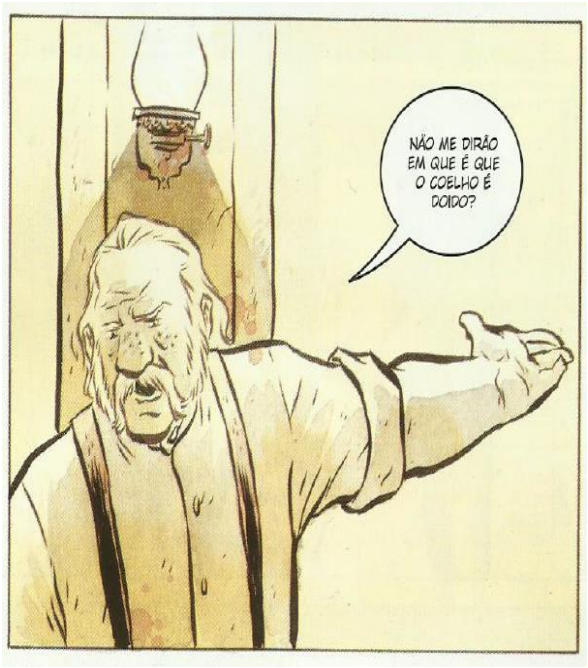

FIGURA 6 (MOON, BÁ, 2007, p. 36).

FIGURA 7 (MOON, BÁ, 2007, p. 37).

A opção por preservar o texto original da narrativa machadiana, determinou a manutenção de alguns aspectos representativos do universo diegético, o que direcionou o curso da escolha das cores, do cenário e da construção das personagens. No que diz respeito às cores presentes na narrativa, pode-se dizer que elas constituem o elo que demarcam os tempos presente – criação quadrinística e passado, momento em que a narrativa machadiana é produzida. Daí, a predominância dos tons de sépia e de amarelo como indício do tempo em que se passa a história contada por Machado de Assis.

Nas palavras de Moon e Bá (2007), não usar somente preto e branco, mas também a “aguada” e a sépia, dá à narrativa a possibilidade de adquirir significações variadas, haja vista que dependem do nível de leitura do leitor e das cores utilizadas. Isto porque, no processo de tradução intersemiótica, as imagens, representando as percepções do artista tradutor, assumem formas que não estabelecem correspondência com o real, mas com o modo como a realidade é percebida por quem a traduz. Esta constatação é reiterada por Plaza (2010, p. 86), ao afirmar que “o caráter virtual do semelhante produz em nós uma imagem dinâmica que não permanece por muito tempo. Ela se desprende das qualidades materiais do objeto sobre o qual está incorporada”.

No trabalho com a tradução intersemiótica, as imagens concebidas por meio do processo da habilidade perceptível, tornam as possibilidades de análises inesgotáveis, uma vez que a produção de significados e sentidos depende, não somente das informações estéticas transmutadas de um meio para o outro, mas também do repertório sociocultural que o artista acredita comungar com o leitor. Nessa dimensão, as qualidades materiais da imagem não determinam sua aparência, mas incidem sobre a sua caracterização enquanto signo icônico. Na tradução da obra machadiana para a narrativa em quadrinhos, Moon e Bá (2007) buscam estabelecer uma relação harmônica, usando aspectos como ironia, “metáforas e metonímias”, objetivando revelar para os leitores o Dr. Bacamarte mediante sua impressão de leitura.

FIGURA 8 - TRECHO DA *GRAPHIC NOVEL* (MOON, BÁ, 2007, p.28).

Na tradução intersemiótica, a imagem de Dr. Bacamarte, comunicada ao leitor, resulta do estabelecimento de relações metafóricas entre as ações que enredam a construção da personagem na narrativa contística e as expressões distintivas, e não da representação intersectiva dessas ações e expressões. Nesses termos, a imagem é ressignificada pelo conjunto de semelhanças percebidas como consequência do ato interpretativo. Na medida em que o texto assinala metonimicamente a descrição do todo da personagem em destaque por uma de suas partes, como mera qualidade, induz o leitor ao construto da personagem pelo

processo de tradução das aparências, disso decorre a concepção de tradução como “transformação de aparências em aparências” (PLAZA, 2010, p. 87).

No contexto da tradução intersemiótica, a imagem do Dr. Bacamarte, enquanto forma metalinguística, encerra a unidade significativa do texto literário. Na visão machadiana, a personagem é descrita como detentora de uma “volúpia científica”, um “olhar de punhal”, o oposto é percebido na narrativa quadrinística, cujos traços delineiam o fascínio da personagem pela razão humana, fazendo com que esta venha enxergá-la em todas as ações provenientes da conduta humana, com os olhos da ciência. Daí, a aparência de seus óculos conotar a ideia de uma percepção turva da realidade. Desse modo, vale reafirmar que, em se tratando de uma forma metalinguística, a imagem do Dr. Bacamarte não diz respeito à realidade referenciada no conto, mas à percepção dessa realidade.

Para Moacy Cirne (1975), o exercício de transposição, praticado entre sistemas semióticos, por meio da tradução intersemiótica, requer a assimilação dos signos da “nova linguagem”. Nesse contexto, infere-se que no processo de tradução intersemiótica entre as “práticas estéticas”, além da linguagem, outros aspectos poderão ser assimilados, tais como a ambientação, a organização do cenário, dos objetos e cores. No caso da tradução intersemiótica, a assimilação da linguagem quadrinística leva em conta os aspectos anteriormente mencionados, com o fim de reproduzir determinados efeitos de sentidos comuns ao estilo machadiano, especificamente a ironia, o humor e a sátira. A esse respeito, Cirne discorre que:

> A expressão artística de um quadrinho bem realizado não está apenas no desenho otimamente composto, acadêmico ou não; antes está, a par de sua temática, no agenciamento narrativo, fundado nos cortes que apontam para a articulação semântica entre as imagens (2000, p. 144).

Partindo do princípio da tradução intersemiótica como uma forma atenta de leitura, ou seja, um exercício crítico (PLAZA, 2010), vê-se que a composição das personagens criada por Fábio Moon e Gabriel Bá segue a lógica da narrativa machadiana no que diz respeito à forma e a temática do texto literário. O resultado dessa lógica é fornecido ao leitor por meio da ambientação de suas personagens em um cenário propício ao confronto existencial que surge no decorrer da narrativa quando na interação com o outro. Essa perspectiva implica considerar as emoções

das personagens, que, de acordo com Cirne (2000), dependem intimamente do trabalho gráfico depreendido da lógica narrativa, caso contrário, a emoção não será visualizada. Para Eisner (2010), a anatomia expressiva constitui-se em um elemento determinante para sustentação da narrativa, de modo que no conjunto da obra a existência de cenários passa a ser vista como uma informação complementar. A título de exemplificação do conteúdo emocional dos quadrinhos, considera-se a imagem que segue, em que D. Evarista é acometida pelo terror, dada a possibilidade de ver sua casa invadida pelos manifestantes que protestavam contra o Dr. Bacamarte.

FIGURA 9 - TRECHO DA *GRAPHIC NOVEL* (MOON, BÁ, 2007, p. 41).

Apesar de nos quadrinhos cada plano corresponder a uma imagem isolada (CIRNE, 1975), a presença da sarjeta configura a continuidade da narrativa. Nesse processo, são acionados os recursos que caracterizam a sequência temporal da história narrada. O balão, nesse enfoque, constitui-se em um desses recursos, podendo encerrar a unidade significativa da imagem. Em referência à imagem citada, essa unidade significativa, codificada no balão, é reforçada pela expressão que traduz as emoções interiores de D. Evarista ante o terror da ameaça iminente ao Dr. Bacamarte. A ausência do apêndice no balão que compõe a imagem reitera a intenção criativa de evidenciar o temor de concretização da ameaça de morte a Bacamarte, considerando que a não especificidade de quem produz a informação comunicada deixa-a subentendida como uma ação coletiva. Isto posto, pode-se inferir que a anatomia expressiva de D. Evarista corresponde ao vocabulário que externa seu estado emocional como elemento central da imagem.

Outro procedimento adotado por McCloud (2008) se refere à “escolha das palavras”. Segundo o autor, além das imagens, as palavras, enquanto caracteres gráficos, assumem formas diferentes conforme a atmosfera comunicativa que o

artista pretenda informar ao leitor. Cagnin (1975) diz que “as palavras mais cheias de emoção e entoação são escritas em tamanho maior, o seu traço é grosso e bem destacado no contexto, às vezes tremido (significa medo), ondulado (um grito que se propaga pelas ondas sonoras no espaço)”. Nas palavras de Paz (2009), a atividade tradutora consiste numa ação crítica, nessa perspectiva “cada leitura é uma tradução, e cada crítica é, ou começa a ser uma interpretação” (p.25). Vê-se, portanto, que o ato interpretativo é inerente ao processo de tradução intersemiótica. Partindo do princípio que o ato de traduzir não trabalha com a perspectiva de fidelidade à obra original, o processo criativo pode apresentar uma variedade de aspectos conclusivos que direciona o leitor a outras várias possibilidades interpretativas.

Sendo caracterizada pela ausência de fidelidade à obra original, a interpretação da obra traduzida, intersemioticamente, mostra-se atrelada ao contexto de produção e recepção. Nesse caso, a construção de significados ou de informações novas que podem estabelecer relação de similaridade entre a tradução intersemiótica de *O Alienista* e a produção literária machadiana se dá pela ativação ou recuperação da memória literária comum ao artista e ao leitor.

O processo de transmutação, da narrativa diegética para a narrativa mimética, confere ao sistema literário a supressão de elementos distintivos relacionados à produção de efeitos estéticos. O que caracteriza a presença da diegese no contexto da tradução intersemiótica não é a predominância da linguagem, mas do signo estético que numa relação de “perda e ganho” é traduzido para a linguagem quadrinística. Desse modo, na prática de tradução intersemiótica, as referências narrativas encontradas na linguagem da quadrinização constituem possibilidades de relacionar os aspectos que compõem o texto literário, uma vez que, a formatação da narrativa em quadrinhos desenvolve-se pela capacidade do artista-tradutor em selecionar e transpor os elementos linguísticos para materialidade física, atribuindo-lhes caracteres sensoriais capazes de conduzir o leitor a uma interpretação e produção de sentidos. Na imagem que segue, tem-se retratado, por meio de caracteres sensoriais, o clímax do conflito que resultou no embate físico entre os representantes da população de Itaguaí e os dragões – representantes do governo, conflito este deflagrado pelo desejo populacional em por fim ao terror que emanava da Casa Verde.

FIGURA 10 - TRECHO DA *GRAPHIC NOVEL* (MOON, BÁ, 2007, p. 45).

Enquanto sistema de signo linguístico caracterizado pela heterogeneidade, a tradução intersemiótica de *O Alienista* não se configura como um instrumento de representação dos elementos pertencentes ao universo diegético, mas como uma possibilidade de produção de novos sentidos, condição básica para caracterização do signo estético.

Enquanto signo estético, o resultado intersemiótico da figura referida deixa entrever que a ausência da linguagem verbal não impede que o leitor estabeleça relação de coerência entre as sequências narrativas expressas, predominantemente, pela imagem. Para a compreensão da narrativa diegética, o leitor tem à sua disposição diversos mecanismos da linguagem verbal que, empregados por Machado de Assis, possibilitam a produção de sentidos através dos elementos e fatos dispostos na narrativa. Já na criação de Moon e Bá (2007), em que há a predominância linguagem não verbal, a construção de sentidos é possibilitada pelo exercício de recuperação da memória literária praticado pelo leitor. É considerando texto, no caso não verbal, e contexto da narrativa que o leitor consegue tecer suas inferências a partir de termos onomatopéicos “AAAAAAAAAAAAH!!!”, “KAPOW!” (MOON, BÁ, 2004, p. 45) que resultam na produção de novos sentidos.

A construção de significados depreendida da narrativa constante na HQ dá-se pela observação das imagens que compõem a cena ilustrada, de modo que a não utilização do texto verbal não interfere no exercício interpretativo, compreensivo dos signos e significados constituintes das imagens. Nessa acepção, vê-se, pois, a imagem como constitutivo das informações necessárias ao processo de compreensão textual, ficando a cargo do leitor a verbalização das informações descritas imageticamente. Conforme as palavras de Plaza (2010, p. 67):

> A Tradução Intersemiótica se pauta, então, pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são os interpretantes dos signos que absorvem, servindo como *interfaces*. Sendo assim, o operar tradutor, para nós, é mais do que a "interpretação de signos linguísticos por outros não-linguísticos". Nossa visão diz mais respeito às transmutações intersígnicas do que exclusivamente à passagem de signos linguísticos para não-linguísticos.

Ainda sobre a composição da narrativa com a predominância de imagens, destaca-se o caráter metalinguístico das onomatopeias, elemento edêmico da gramática dos quadrinhos, como recurso metalinguístico que, na imagem referida, cumpre a função de atribuir sonoridade ao desenvolvimento das cenas narrativas que, comumente seriam consideradas mudas, em virtude da ausência do balão, elemento que denota o caráter dialógico da linguagem quadrinística.

A compreensão da mensagem nas histórias em quadrinhos, além de depender dos aspectos mencionados, anteriormente, ainda necessita da observação, por parte do leitor, no que tange à disposição e organização dos quadros, balões e recordatários que estruturam a narrativa, pois, são desses aspectos que decorrem o direcionamento da leitura. De acordo com Cagnin (1975), tais aspectos direcionam o fluxo da narrativa que, como mencionado anteriormente, segue a convencionalização comum às formas textuais com predominância verbal.

A disposição dos elementos indicadores de leitura constitutivos da linguagem quadrinística como balões, recordatários, legendas e quadrinhos, além de indicar o direcionamento do olhar leitor, também pressupõe uma ordem cronológica para os acontecimentos dos fatos narrados. Nesse contexto, pode-se afirmar que as escolhas selecionadas pelo artista-tradutor, quanto ao modo mais adequado para construção da história, parte do princípio que o receptor, com sua experiência de

leitura, considere a existência desse roteiro como mecanismo viabilizador do curso orientado à sequência da narrativa quadrinística.

Ressalta-se que, apesar da tradução intersemiótica de *O Alienista*, tratar-se de um gênero que carece da participação do leitor no processo de atribuição de sentidos ao texto, a compreensão do conjunto da obra não exige, necessariamente, que as experiências de leitura do artista-tradutor coincidam com as experiências de leitura do leitor, mas sim, que o primeiro possa estabelecer formas de controle sobre o processo de leitura, dado que o processo mental, responsável pela conclusão contextual do encadeamento das imagens, pode ser efetivado, independentemente, da leitura integral da página, o que exige do meio estratégias visuais que possam estabelecer conexão entre artista e leitor, de modo a viabilizar um pacto virtual entre este e aquele, e assim, manter o interesse do segundo, tendo em vista a frequência com que o leitor é instigado a complementar as ideias desenvolvidas quando no processo de transposição de quadro para o outro.

A transição de quadro a outro se constitui um fator determinante para que o curso da leitura seja seguido conforme o desenrolar da trama narrativa. De acordo com Eisner (2010), o percurso de leitura da narrativa quadrinística obedece às normas convencionalizadas (da esquerda para direita; de cima para baixo), conforme exemplo a seguir.

FIGURA 11 - TRECHO DA *GRAPHIC NOVEL* (MOON, BÁ, 2007, p. 48).

Conforme a figura, pode-se dizer, que a existência de um sentido orientado de leitura, da narrativa quadrinística, concorre para configuração de regras organizativas que espelham o princípio da tradução intersemiótica fundado na noção de legissigno como signo de lei, que de acordo com Plaza “está necessariamente referido a certas condições de código, repertório e convenção, enfim, de reconhecimento através dos ‘conceitos representativos’ (2010, p. 73). Segundo o autor, é a partir da configuração dos legissignos como normas que regulamentam o processo de criação é que se torna possível a obtenção de novas formas tradutoras.

Fundamentado na proposição de Max Bense (1971), referente à caracterização do processo criativo da tradução intersemiótica como “a passagem de um repertório para um produto” e considerando o pensamento de Plaza (2010) no que tange à ordem exigida pelas normas convencionais para o exercício de transposição entre sistemas semióticos distintos, no trabalho intersemiótico de tradução realizado por Moon e Bá, em *O Alienista*, a organização dos elementos narrativos que constituirão a obra dá-se de maneira homogênea, não havendo pontos distintivos entre texto original e sua tradução.

Assim, no que tange à tradução intersemiótica de *O Alienista*, de Fábio Moon e Gabriel Bá, pode-se dizer, que o fluxo da narrativa, desenvolvido visualmente em cada quadrinho deve conduzir o olhar do leitor, cuidando para que os enquadramentos e os efeitos visuais utilizados na representação das ações não se tornem preditivos, mas assegure a progressão da leitura, segundo a configuração própria dos quadrinhos ocidentais, ou seja, da esquerda para a direita e de cima para baixo. Garantir que a sequência dos quadrinhos seja lida segundo os direcionamentos convencionalizados pela cultura ocidental, constitui-se em um desafio para o artista da arte sequencial (EISNER, 2010), dada a liberdade do leitor em centrar seu olhar em toda a extensão da página e, dessa perspectiva, configurar uma ordem aleatória de leitura dos quadrinhos.

Para Eisner (2010), a solução desse desafio está no uso do quadrinho como uma forma de controle do olhar tendencioso do leitor a se desviar da sequência apresentada. Para tanto, o artista deve entrelaçar os elementos condutores do fluxo narrativo, construindo-o de acordo com a gramática básica dos quadrinhos sintetizada por Eisner (2010), em três procedimentos: “representação dos elementos

dentro do quadrinho, a disposição das imagens dentro deles e a sua relação e associação com as outras imagens" (EISNER, 2010, p. 40).

Ainda conforme o autor citado, o artista deve prezar pela manutenção dos elementos implícitos que explicitam o processo de criação dos quadrinhos como condutores do fluxo narrativo, tais como: "seleção dos elementos necessários à narração, a escolha da perspectiva a partir da qual se permitirá que o leitor os veja e a definição da porção de cada símbolo ou elemento a ser incluído (EISNER, 2010, p. 42)." Cabe ao artista, através dos desenhos, tornar visível a interdependência desses elementos, priorizar uma forma de mostrar, tornando-a compreensível, apesar das variações sofridas quando na passagem de um quadro para outro,e das funções que o quadrinho pode assumir, enquanto espaço e linguagem. Diz-se funções, por que de acordo com Eisner (2010, p. 44): "Além da sua função principal de moldura dentro da qual se colocam objetos e ações, o requadro do quadrinho em si pode ser usado como parte da linguagem 'não verbal' da arte sequencial."

A moldura ou requadro constitui-se, nos termos expostos por Eisner (2010), em um recurso narrativo. Desse modo, quanto mais explorado no que concerne ao formato, mais dinâmica se torna a leitura, por conseguinte, mais atento se porta o leitor, quando na leitura da sequência narrativa, previamente determinada, e na implementação dos pressupostos sugeridos pelo autor com o intuito de aguçar o processo perceptivo e, consequentemente, a capacidade de dedução. Pode-se dizer, portanto, que além da função de assegurar o percurso da leitura, a presença do quadrinho ou requadro permite ao leitor envolver-se no processo narrativo no tempo em que acontece, tendo em vista a apreensão da funcionalidade dos traçados e adequação destes às ações sugeridas em cada requadro.

Assim como a presença, a ausência de requadros também se constitui em um recurso narrativo. Dentre as funções que pode vir a desempenhar, a ausência de requadros, também denominada "quadrinho aberto" (EISNER, 2010), sugere a ampliação da dimensão significativa da narrativa visual que, em geral, faz-se inferível pela interpretação das sarjetas que intercalam os quadrinhos; nessa medida altera a progressão linear da narrativa sequencial sugerida pela disposição dos quadrinhos, de modo que elementos pertencentes ao universo extradiegético possam ser intercalados ao texto e, desse modo, encadear novas perspectivas interpretativas.

Do ponto de vista da interpretação textual, a presença ou ausência de requadros, além de se constituir em um recurso narrativo que auxilia na progressão linear do texto sequenciado, também pode-se constituir em um recurso expressivo, frequentemente utilizado no estabelecimento de relações semânticas entre a informação visível no espaço sugerido pelo enquadramento e o traçado que delimita esse enquadramento. Quando se trata da presença de requadros que visam expressar a ideia de tempo as relações semânticas são estabelecidas pelo caráter de redundância, tendo em vista que o traçado que dá forma ao requadro, segundo convencionalização apresentada por Eisner (2010), tende a reforçar a ação visível.

Em conformidade com Eisner (2010), pode-se observar que os requadros, além de desempenharem a função de bússola, quando na orientação da leitura, e de disponibilizarem, ao alcance dos olhos, informações concernentes aos elementos gráficos que estruturam a mensagem segmentada em imagens, auxiliam no processo de elaboração da conclusão, fenômeno que permite ao leitor perceber o todo a partir da observação e concatenação das partes, isto é, “conectar esses momentos e concluir mentalmente uma realidade contínua e unificada” (McCLOUD, 1995, p. 67). O resultado da conclusão não depende unicamente do fazer artístico, mas do pacto estabelecido entre criador e espectador na configuração da ação narrada. Na compreensão de McCloud (1995), o efeito que as ações podem vir a exercer sobre o leitor depende da “arte e habilidade” do criador em configurá-las como elementos possíveis de existência em um determinado tempo e espaço.

Nas HQs, a determinação do tempo e espaço se configura pela presença do requadro, elemento convencionado para “delimitar a unidade narrativa mínima” (CAGNIN, 1975, p. 86), ou seja, o fragmento temático da ação contida em um quadrinho, e promover o intercâmbio entre os códigos verbal e não verbal. Entre suas diversas formas e funções os requadros envolvem a ação narrada, caracterizando-a conforme a morfologia dos traços utilizados.

Nesse sentido, requadros de formato retangular, que apresentam traçado reto, sugerem que a ação encerrada no quadrinho ocorre no tempo presente, salvo se o texto verbal apresentar elementos que contrariem seu caráter (EISNER, 2010). Já os requadros com traçados sinuosos ou ondulados são indicadores do tempo passado, comumente representado como ícone que referencia a dimensão onírica, acrescida à narrativa como uma solução capaz de assegurar a continuidade da ação

narrada quando esta remonta ao tempo transcorrido. Para entender melhor a explicação, veja a imagem a seguir:

FIGURA 12 -TRECHO DA *GRAPHIC NOVEL* (MOON, BÁ, 2007, p. 36).

A inexistência de requadro, por sua vez, além de exercer efeito sob o tempo da narrativa, visto que a ausência de traçados implica na indeterminação temporal em que a ação se realiza, também exerce efeito sobre o envolvimento do leitor com a narrativa, dado que o tempo da ação não mais se apresenta e nem se efetiva pela regularidade do processo de transição quadro – a – quadro e, assim, inexato, escoa para a dimensão contextual onde leitor está inserido e de onde se faz possível o estabelecimento de um ponto de vista, considerando a inexistência dos traços que demarcam a perspectiva da ação narrada. Nas palavras de Eisner (2010), o quadrinho aberto apresenta caráter de infinitude, apresentando a possibilidade de "abranger o que não está visível, mas que tem existência reconhecida" (EISNER, 2010, p. 44).

Vê-se, portanto, que as informações semânticas expressas sob a forma de traços retos, sinuosos, ou pela ausência de traçados, além de preservarem o dinamismo da narrativa, dada a habilidade metonímica do artista em apresentar o todo através de suas partes, cuidam para que o tempo da história não seja

comprometido pelo tempo da narrativa, intercalando-os sucessivamente. Nesses termos, pode-se afirmar que o uso dos requadros como recurso estilístico de contenção e propagação da narrativa quadrinística, independente das formas que possa vir assumir no contexto diegético, constitui-se em espaço de tradução criativa, cuja função primeira é assegurar o trânsito de linguagens (PLAZA, 2010).

Ao compreender a composição morfológica dos quadrinhos como trânsito de linguagens, assume-se, numa abordagem intersemiótica, a noção de linguagem como uma forma de tradução das relações dialógicas culturalmente estabelecidas entre o indivíduo e o meio por ele representado. Desde os primórdios o processo de representação está associado à necessidade de ilustrar ações corriqueiras, comuns entre indivíduos que partilham o mesmo espaço. De caráter comunicativo, as ações ilustradas desempenhavam a função de descrever acontecimentos diários, codificá-los como procedimento a ser observado por todos ou como uma narrativa experenciada coletivamente.

O uso, exclusivamente, de desenhos para representar os fatos e fenômenos do cotidiano distingue o potencial narrativo da imagem, que por seu caráter polissêmico e sua capacidade de produzir sentido, apresenta caráter indexical, logo está atrelada, e de certo modo, restrita, ao contexto em que foi produzida.

> Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência já é uma tradução: primeiro, do mundo não verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase (PAZ, 2009, p. 13).

No caso da tradução intersemiótica de *O Alienista* machadiano para a obra homônima de Gabriel Bá e Fábio Moon (2007), cujos procedimentos artísticos já partiram de um objeto estético, materializado sob a estrutura formal do conto, essas escolhas tendem a referenciar o aspecto metalinguístico da tradução intersemiótica, que de acordo com Plaza (2010), não está na qualidade material do signo estético, visivelmente configurado pelas características inerentes à forma e ao conteúdo, mas no estabelecimento do processo de semiose entre o fluxo de linguagens utilizadas pelo artista ao comunicar suas percepções ao receptor. Os efeitos produzidos por estas escolhas estão intimamente ligados aos efeitos pretendidos pelo artista.

A partir da tendência mundial (CHINEN, et. al., 2014) em transpor obras literárias para a linguagem dos quadrinhos, independente das razões motivadoras, pode-se inferir que é a possibilidade de experimentar visualmente narrativas já conhecidas e tradicionalmente prestigiadas como cânone, que assegurou o consumo das HQs, produto da cultura de massa, pela então “civilização do romance” (ECO, 2011), cujos procedimentos de compreensão do enredo, desde os primórdios, se dão sob o influxo de uma narrativa já conhecida, porém, diversa de si mesma em consequência da forma em que é narrada. Conforme a constatação de Umberto Eco

> O público não pretendia ficar sabendo nada de absolutamente novo, mas simplesmente ouvir contar, de maneira agradável, um mito, repercorrendo o desenrolar conhecido, no qual se podia comprazer, todas as vezes, de modo mais intenso e mais rico. [...]. Narrava-se, muitas vezes de modo dramático e conturbado, o *já acontecido*. (ECO, 2011, p. 249).

A narrativa intersemiótica de *O Alienista*, dessa forma, está designada, por meio da abordagem metalinguística, a traduzir, “o já acontecido” e apresentá-lo como novo aos olhos de quem já o experenciou, quando essa sensação de experimentar “o já acontecido” se materializa, surge, então, a dimensão poética da narrativa. De acordo com Eco (2011, p. 95), “a mensagem poética usa propositalmente os termos de modo que a sua função referencial seja alterada; para tanto, põe os termos em relações sintáticas que infringem as regras consuetas do código”. Essa infração linguística força o receptor a transpor os sentidos do texto, revestindo-os de possibilidades significativas, semanticamente articuladas ao caráter metalinguístico do qual se derivam as relações semióticas dos meios envolvidos no processo de tradução.

Outro aspecto relevante do caráter metalinguístico como procedimento estético está na ilustração dos efeitos estilísticos, que por sua recorrência na urdidura da trama narrativa tendem a serem convencionalizados enquanto código e, dessa maneira, passam a integrar o repertório artístico do criador, dando-lhe condições de representar suas percepções interpretativas a partir de um referencial comum. Mediante a transmutação do signo verbal em signo visual o caráter metalinguístico da tradução intersemiótica interpõe-se sobre o sistema simbólico que dá suporte a operação tradutora, no caso, os quadrinhos e com ele estabelece uma relação paramórfica entre original e traduzido.

4.2 O Alienista em quadrinhos: processos da invariância na equivalência

Os procedimentos utilizados na prática tradutora, de caráter intersemiótico, são gerados a partir da observação da estrutura de funcionamento do legissigno, signo normatizado pela força do hábito, ou seja, um comportamento convencionalizado como adequado para ser utilizado numa situação específica de ordem cultural ou de ordem natural. Numa abordagem semiótica, pode-se dizer que o legissigno ocupa-se de traduzir em regras ou normas o funcionamento organizacional dos elementos capazes de expressar significação à existência humana em sua integralidade.

Dentre os elementos que podem ser pontuados como provedores de sentido à existência humana e que podem ser interpretados sob a perspectiva do legissigno, destaca-se a criação literária em sua variedade de formas, contos, poemas, romances. A admissão dessas variedades de formas no contexto social, respeitando a singularidade dos aspectos estruturais que as identificam como próprias da dimensão literária, aponta para a existência de uma lei que intervêm, simultaneamente, tanto no processo de recepção quanto no processo de criação e que, por sua recorrência, constitui-se como um legissigno que ao tempo que identifica, também diferencia o funcionamento desses processos comportamentais.

Do ponto de vista do legissigno semiótico, pode-se compreender o processo de criação e recepção da obra literária como ações interdependentes, cuja significância de uma precede da existência da outra. Implícito ao gênero em que a obra literária reveste sua forma estética emerge sua configuração normativa. A percepção da norma a partir da compreensão da forma só é possível pela recorrência das relações sígnicas, estas são estabelecidas em observância à regularidade com que os elementos do fazer literário, através da linguagem, são ajustados ao processo de compreensão.

Ampliando a compreensão da linguagem para a otimização do processo de criação e recepção da obra literária, pode-se compreendê-la como legissigno que determina sua estrutura e seu funcionamento enquanto forma estética. A caracterização formulada por Plaza (2010), quanto à função dos legissignos, abriga o funcionamento da linguagem literária nessa perspectiva de lei.Conforme demonstra o autor, “a noção de legissigno liga-se a noção de forma na medida em

que fornece inteligibilidade e significação a essa forma, dentro da sensibilidade que lhe é própria" (PLAZA, 2010, p.73).

Estas observações, quanto à noção de legissigno, são necessárias para que se possa efetivar o propósito de analisar o processo de tradução intersemiótica do conto *O Alienista,* de Machado de Assis para os quadrinhos. Pois, em se tratando de formas distintas de linguagem, há que se observarem os processos que convecionalizam a estrutura narrativa de cada forma, já que a atividade tradutora consiste na interpretação dos sistemas sígnicos de cada linguagem, ou seja, dos sistemas verbais e dos sistemas não verbais.

Na análise do signo estético, a prática de tradução intersemiótica consiste na sistematização do processo de semiose, através do qual se torna possível o estabelecimento das correlações entre o signo verbal e o não verbal, comparando-os a partir das impressões experimentadas quando na observação do funcionamento das linguagens e do modo como essas linguagens habitam o interior das formas analisadas. Conforme Plaza (2010), a tradução intersemiótica é, em sua essência, uma forma mais atenta de leitura, é uma ação reativa às sensações evocadas pelos efeitos de sentidos resultantes da prática interpretativa comprometida com a produção e expansão de significados que o texto possa vir a produzir.

A tradução intersemiótica de *O Alienista*, portanto, é uma etapa do processo de leitura que se ocupa da apresentação visual das impressões sensoriais evocadas pela plasticidade das palavras e pelos efeitos estéticos que elas produzem ao referenciarem, ficcionalmente, os elementos da narrativa como uma realidade existente. Nessa perspectiva, a ação de traduzir visualmente as impressões sensoriais evocadas pela linguagem literária, seja por meio de palavras, seja por meio de imagens, ou através das duas, simultaneamente, constitui o caráter metalinguístico da tradução intersemiótica de *O Alienista,* de Machado de Assis, por Fábio Moon e Gabriel Bá.

No contexto da tradução intersemiótica, tanto a linguagem literária quanto a linguagem quadrinística são acentuadas pelo estabelecimento de relações referenciais com uma realidade existente. Enquanto signos referenciais, ambas as linguagens são determinadas pela ficcionalização de ideias e ações que emergem à realidade através das personagens, cuja função sígnica, no universo diegético,é

apreender a atenção do leitor, tornando-se referência identitária através da qual o leitor aciona os mecanismos cognitivos que o permitem compreender o texto como uma possibilidade, uma ação transformativa e desencadeadora de sentidos em contínuo estado de semiose. Conforme Plaza

> Pressupor a existência de um interpretante final para a leitura presume que essas leituras são homogêneas e uniformes e, sobretudo, objetivas, o que não corresponde à realidade da criação como deslocamento constante dos signos à procura de sentido (2010, p. 35).

Nesse aspecto de produção de sentidos, as projeções e expectativas (CANDIDO, 2009), que o leitor confere ao texto literário, constituem-se numa ação subjetiva de compreensão textual. Por sua vez, a transferência dessas projeções e expectativas para a realidade extradiegética que circunda o leitor constitui-se numa atividade de tradução dos sentidos. Na perspectiva da ação intersemiótica de *O Alienista,* de Machado de Assis, por Fábio Moon e Gabriel Bá, essas projeções e expectativas ganham cores, formas e sons que, interrelacionadas ao contexto narrativo, realçam as funções desempenhadas pela imagem em relação ao conto.

No âmbito da operação tradutora as funções sígnicas desempenhadas pelas imagens adensam o vínculo semântico entre os elementos da narrativa contística, tornando-os perceptíveis, segundo o ponto de vista em que a história é narrada. A escolha sobre o que as imagens devem contar e como contar constitui-se num signo artístico que denota à narrativa quadrinística aspectos referenciais capazes de representar a tradução enquanto signo estético, tecnicamente elaborado com o propósito de ser reconhecido por suas características autológicas. A partir da questão estética, pode-se dizer que a tradução intersemiótica de *O Alienista,* de Machado de Assis, resulta do processo de semiose, ou seja, “uma relação de momentos num processo sequencial-sucessivo ininterrupto” (PLAZA, 2010, p. 17), desencadeado pela leitura literária com propósito criativo de transformação.

De acordo com Santaella (2004, p. 239), “a estética não está voltada para a determinação do que é belo e do que é feio, mas com aquilo que deve ser experenciado por si mesmo, isto é, qualidades e sentimentos.” Nessa medida, a tradução intersemiótica de *O Alienista,* de Machado de Assis, é antes de tudo, uma experiência de leitura que no contexto das relações sígnicas apresenta marcas da

primeiridade, o que significa a incorporação de qualidades e sentimentos ao propósito do projeto tradutor já existente na mente do artista sob a forma de pensamento e exteriorizado por meio da linguagem, como se observa nas palavras de Plaza:

> O pensamento pode existir na mente como um signo em estado de formulação, entretanto, para ser conhecido, precisa ser extrojetado por meio da linguagem. Só assim pode ser socializado, 'pois não existe um único pensamento que não possa ser conhecido'. Pensamento e linguagem são atividades inseparáveis: o pensamento influencia a linguagem e esta incide sobre o pensamento (2010, p. 19).

A passagem da instância individual, "signo-pensamento" para a instância coletiva, socialização do pensamento por meio da linguagem, revela os aspectos que caracterizam a incompletude das palavras. Assim, ao objetivar a tradução do pensamento com a intenção de, por analogia, ou por explicação, descrevê-lo como processo ininterrupto de produção de sentidos que se interrelacionam, recorre-se ao uso de imagens como signo capaz de complementar e/ou explicar o significado das palavras, ou substituí-las sob a forma de interpretante.

A imagem, enquanto signo interpretante do pensamento e da linguagem tende a funcionar como síntese das várias associações das formas que podem vir a ser relacionadas tanto ao pensamento quanto a linguagem que o expressa. Para estes fins a imagem obtida sempre resulta da sensação experienciada como imediata ao ato de traduzir pensamento e linguagem como signos recorrentes, possíveis de serem transcriados por procedimentos metalinguísticos, que permitem o estabelecimento de relações entre as estruturas sígnicas que fundam como imanente à memória os signos interpretantes nascidos no exercício do ato cognitivo, cuja função interpretativa implica na formação de repertórios, que incorporados a experiência auxiliam no processo de significação dos aspectos materiais os quais viabilizam a percepção do pensamento e da linguagem como imagens sensíveis à diversificação do que se pode vir a ser quando diz respeito à expressão de um referente comumente evocado para caracterizar as ações produtivas e receptivas envolvidas no processo de tradução.

Conforme afirma Eisner:

> Não se sabe muito sobre o local ou o modo de armazenamento no cérebro dos incontáveis fragmentos de lembrança que se tornam compreensíveis quando dispostos em certa combinação. Mas é óbvio que, quando uma imagem é habilidosamente retratada ao ser apresentada, ela consegue deflagrar uma lembrança que evoca o reconhecimento e os efeitos colaterais sobre a emoção. Trata-se aqui, obviamente, da memória comum da experiência (EISNER, 2010, p. 103).

Nessa acepção, pode-se inferir que a imagem suscita a expressão, a tradução do pensamento, ou dos registros armazenados no cérebro, sendo estes traduzidos pela memória, como lembrança; ou pela imaginação, resultado da atividade criativa e da percepção do artista-tradutor, de modo que sejam enquadradas ao longo da narrativa. Conforme as palavras do quadrinista Fabio Moon, “As ideias precisam sair de algum lugar. Se não saem da sua cabeça, saem de alguma coisa que você viu ou ouviu, e mesmo saindo da sua cabeça, provavelmente entraram na sua cabeça devido a alguma coisa que você viu ou ouviu” (MOON, 2006).

No labor da tradução intersemiótica de *O Alienista* machadiano para a obra criada por Moon e Bá, os efeitos de sentidos resultam das experiências, que se intensificam ou se modificam, a partir das operações sígnicas processadas ao contato com um objeto capaz de provocar uma reação emocional quando na atividade de construção de uma outra forma comunicativa. Para tanto, há que se considerar o contexto referencial como um dos mecanismos desencadeadores do processo semiósico através do qual se estabelece o trânsito de sentidos que permite a percepção dos elementos da narrativa contista sob a ótica gestáltica, própria da tradução intersemiótica enquanto procedimento de transmutação da linguagem verbal para a não verbal.

Partindo do princípio de que *O Alienista*, de Machado de Assis, configura-se como o contexto de referência que subsidiou o processo criativo da tradução intersemiótica de Moon e Bá (2007), pode-se dizer que a obra quadrinística em questão resulta das imagens percebidas pelos referidos artistas quando na leitura de Machado de Assis. Por considerar a existência da relação “de perda e ganho”, assim como a relação de aproximação e/ou afastamento, que subsidiam o processo de transposição intersemiótica quando na passagem de um sistema do verbal ao não verbal, Santaella (2013) afirma que, uma vez afastada do contexto em que fora produzida, a imagem se destitui, em parte, de seu valor significativo primeiro e,

quando incorporada a um outro contexto, tende a ser ressignificada por analogia, isto porque a configuração dos significados estabelecidos se dá no nível da percepção da imagem e não da imagem em si. Esta, em consequência de seu potencial autológico limita a percepção ao campo da invariância, ou seja, aos aspectos que remontam, no dizer de Santaella (2013, p. 152), “a si mesmos, à sua própria materialidade e à sua estrutura composicional.”

O processo de tornar perceptíveis as imagens que estão entremeadas ao contexto linguístico, mesmo considerando as relações de “perda e ganho”, aproximação e/ou afastamento, tende a projetar a significação apreendida no contexto primeiro, no caso em tela, no verbal, de modo que transportado para um novo contexto - visual, permite a construção de novos significados. Nessa lógica, o conjunto de novos signos é produzido com vistas a despertar no expectador, através da interação artista-obra-receptor, a construção de novas significações. Isto porque, no âmbito linguístico, as imagens são produzidas a partir das relações que possam vir a ser estabelecidas com o contexto de produção, desse modo, tendem a apresentar possibilidades infinitas de significação.

No contexto da tradução intersemiótica de *O Alienista*, a obtenção da imagem resulta da percepção do artista e do modo como este singulariza suas ideias a respeito do signo estético. Apesar do caráter polissêmico constituído pela significação semântica da imagem, sua funcionalidade no contexto da graphic novel, tende, comumente, a referenciar o signo original do qual fora apreendida e, embora transmutada para outro sistema linguístico, preserva informações sintáticas através das quais são estabelecidas as relações sintáticas entre os diferentes elementos da mensagem.

A linguagem polimórfica da *graphic novel* resultante da integração do signo verbal ao signo não verbal exerce duas funções básicas nos domínios da operação tradutora, sendo respectivamente, a de preservar uma relação sintática com o signo original, no caso o conto literário e, por conseqüência dessa mediação, viabilizar a convencionalização dos modos de representação dessas relações, relações essas que na acepção de Plaza correspondem “a uma economia da produção sígnica” (2010, p. 72), processo que equivale ao caráter transductor do legissigno.

Nos quadrinhos, a combinação de palavras e imagens deve funcionar de modo a assegurar o fluxo narrativo, não importando a recorrência de uso, desde que

se obtenha o efeito desejado. Para McCloud (1995) a combinação entre palavras e imagens influencia diretamente no desenvolvimento da arte quadrinística no que concerne ao seu potencial narrativo. Ao reconhecer a impossibilidade de limitar o universo de combinações possíveis entre essas duas manifestações da linguagem, o autor apresenta as seguintes relações combinatórias: combinações específicas de palavras, combinações específicas de imagens, quadro duo-específicos, combinação aditiva, combinações paralelas, montagem e combinações interdependentes.

Os efeitos e sentidos, provenientes dessas combinações, interferem na significação do enquadramento, que por si só já traz em sua estrutura a chave para interrelacionar os mecanismos de controle, “atenção e retenção”, necessários à apreensão do olhar leitor sobre a narrativa. Retomando o dizer de Eisner, a atenção é obtida pelo uso de imagens capazes de instigar e atrair o leitor, guiando-o pelo fluxo narrativo. Por sua vez, a retenção, dá-se pelo viés da organização lógica das imagens articuladas ao texto de forma inteligível. A partir das categorias elaboradas por McCloud (1995), constata-se que na *graphic novel* de *O Alienista*, predomina a relação de interdependência entre palavras e imagens, no intento de manter a atenção do leitor, e reter o seu olhar sobre os elementos que direcionam a leitura, e consequentemente, a produção de sentidos.

Na figura que segue, a combinação entre palavras e imagens, como elementos interdependentes, representam o conjunto de informações disponíveis ao leitor para compreensão do signo estético, haja vista o foco da figura concentrar-se no diálogo e na imagem, de modo que um contribui para a significação do outro, ou seja, imprime à narrativa o sentido de complementariedade da mensagem entre o que se mostra e o que se diz. Vale ressaltar que a ausência de um dos elementos que integram a imagem, sejam as palavras, ou as personagens, comprometem o estabelecimento da interpretação conclusiva a respeito da cena.

FIGURA 13 - TRECHO DA *GRAPHIC NOVEL* (MOON, BÁ, 2007, p. 32).

De acordo com Cagnin, a linguagem quadrinística dispõe de várias formas para inserção do texto à narrativa como um componente do requadro, de maneira a possibilitar ao leitor a depreensão e produção de sentidos de modo lógico e coerente. No campo das operações sígnicas processadas no interior do quadro, vê-se que a articulação entre as linguagens está em função do estabelecimento do senso de realidade que permite ao leitor atribuir coerência à imagem como um todo.

A tradução, enquanto forma estética, reclama a sincronia dos aspectos envolvidos na relação da invariância na equivalência entre sistemas sígnicos distintos - a narrativa literária e a narrativa quadrinística. Desse modo, a transformação e construção de sentidos decorrentes do processo tradutivo, necessitam de uma organização lógica, ou de leis que direcionem o ato criativo como uma ação convencionalizada para o estabelecimento de uma ordem sígnica relativa às estruturas dos códigos que se inter-relacionam, com vistas a tornar perceptível as causas e os efeitos do signo estético sob o olhar leitor.

As imagens, enquanto produto da articulação entre linguagens, apresentam similaridades com o objeto estético, de modo a evitarem proposições distintas quanto à sua significação, isso porque, no exercício tradutor, a transmutação entre sistemas distintos implica em perdas e ganhos, aproximação e/ou afastamento, como já mencionado anteriormente. Por decorrência do caráter organizativo que normatiza a relação da invariância na equivalência, instaura-se a presença do legissigno, como o signo que favorece o estabelecimento dessa relação. Assim sendo, Plaza afirma que “a tendência do legissigno como transductor é a de conservar a carga energética do signo original, isto é, manter a invariância na equivalência. O papel do Transductor do legissigno está [...] ligado a uma economia da produção sígnica” (2010, p. 72).

Em relação ao processo de criação de *O Alienista* em quadrinhos, a invariância na equivalência se faz perceptível por meio das relações entre os elementos da narrativa contística, que por analogia, se transportam virtualmente para a narrativa quadrinística. Em vista disso, faz avultar o aspecto icônico das imagens utilizadas como meios expressivos para a composição em quadrinhos, de modo a articular a interpenetração dos sistemas sígnicos que evocam a ideia de similaridade, entre a grande variedade de formas comportadas pela estrutura quadrinística.

A qualidade paramórfica, em virtude da modificação estrutural da narrativa de *O Alienista* machadiano, apresenta-se como um modo de articulação entre as sequências segmentadas dos quadrinhos, que dada sua estrutura, regulamentam o aspecto temporal da narrativa, convencionalizando-a como ações subsequentes do tempo percebido. Nesse ínterim, o signo verbal, incorporado ao quadro, pode ser apresentado ao leitor sob a forma de balões, legendas, títulos, recordatários e onomatopéias, sendo que, qualquer um dos modos de apresentação do signo verbal, em sua forma escrita, implica a construção de novos sentidos que, pela relação da invariância na equivalência entre os dois signos, se intercalam aos significados originais.

Levando-se em conta a caracterização do legissigno que fornece a relação da invariância na equivalência entre *O Alienista* machadiano e *O Alienista,* de Fábio Moon e Gabriel Bá, há que se aludir às três referências básicas do legissigno como lei que permite a percepção do "que é igual, semelhante e o que é diferente" (PLAZA, 2010, p. 72), no processo tradutor enquanto ato criativo, a saber: Transductor, Paramorfismo e Otimização. Como Transductor, no processo de tradução intersemiótica de *O Alienista*, o legissigno cumpre a função de reduzir o desperdício dos elementos significantes para construção do signo estético, transposto da narrativa literária para a narrativa quadrinística, conservando as relações entre forma e significação que configuram novos efeitos de sentido. Estes podem ser observados quanto à presença e manutenção dos elementos da narrativa literária para a narrativa sequencial, tais como: enredo, personagens, tempo, a fábula, etc., bem como alguns recursos retóricos – ambiguidade, metáforas, metonímia, paradoxos, etc., que na narrativa quadrinística, cumprem exercer a mesma funcionalidade que na narrativa contística, dada a intraduzibilidade do signo estético. Para exemplificação, observar imagem que segue.

FIGURA 14 - TRECHO DA *GRAPHIC NOVEL* (MOON, BÁ, 2007, p. 23).

Na sequência acima, intercalada, a ideia de tempo transcorrido perpassa pelo diálogo, que se entremeia ao fluxo narrativo, atrelando-se à ação. Esse procedimento gera no leitor a sensação de acompanhar a passagem de tempo. A noção de tempo evocada pela sequência dos quadrinhos é obtida pelo intercalamento do tempo da narração ao tempo de leitura, que conforme Cagnin (1975), comporta os tempos - futuro, presente e passado, respectivamente, o antes, o durante e o depois da leitura dos quadrinhos.

Os enquadramentos subsequentes, que reforçam a ideia de tempo transcorrido, especificamente, o segundo e o terceiro quadrinhos, resultam da decomposição do conjunto de elementos que integram o plano composicional do primeiro quadrinho, posto que focam, em primeiro plano, as expressões faciais das personagens, que interagem dialogicamente durante o intercalamento das sequências. Em termos linguísticos, pode-se dizer que o efeito obtido com o uso em perspectiva do primeiro plano, nos dois últimos quadrinhos, comporta o efeito anafórico de retomar as ações que não estão dispostas ao alcance da vista do leitor, mas que possuem sua presença subentendida nos espaços que conectam um quadrinho a outro, ou seja, a sarjeta. Tanto quanto os implícitos que constituem a narrativa literária, isto é, os significados que são agregados ao texto pela prática de inferência do leitor, as sarjetas abrigam o potencial polissêmico equivalente aos comportados pelos signos linguísticos no texto literário.

Ainda a respeito da sequência narrativa, pode-se perceber duas formas distintas utilizadas pelos desenhistas para focalizar a noção de tempo, e nessa medida, gerar “a economia da produção sígnica” (PLAZA, 2010, p. 72). A primeira forma resulta do diálogo entre as personagens, que em harmonia com a narrativa, permitem ao leitor conceber o fluxo da ação. Conforme Eisner (2013), a duração do diálogo e a duração do fluxo da ação são entremeadas pela elipse de tempo que reside no intervalo entre um e outro. Nessa dimensão, a passagem do tempo tende a mudar em conformidade com a duração do diálogo. Nas palavras de Eisner (2013), a dinâmica do diálogo entremeada à ação cumpre o efeito de atribuir o senso de realidade à lógica da narrativa.

Outro procedimento, selecionado pelos autores quadrinistas para indicação da passagem do tempo entre as sequências analisadas, diz respeito ao dinamismo do fluxo das ações propiciado ao leitor pela sensação de simultaneidade entre o

tempo da leitura e o tempo da narração, que por sua vez, difere do tempo da narrativa, haja vista que o tempo da narração se presentifica na medida em que se efetiva o ato da leitura. Já o tempo da narrativa, pelo caráter transcendente que emana do objeto estético, configura-se como atemporal.

É, pois, a partir da elipse temporal instaurada entre o primeiro quadrinho e os dois subsequentes que a noção de legissigno toma forma como procedimento estético que dá visibilidade à função transductora, que uma vez traduzida como forma de procedimento artístico, equivale à redução de recursos que, no âmbito da narrativa quadrinística, podem ser suprimidos sem prejuízo ao processo de significação. Por fim, pode-se dizer que dois últimos quadrinhos conotam caráter ininterrupto à narração sequenciada, dada a existência da sarjeta, como espaço que aglutina as cenas não visualizadas, mas que são passíveis de existência.

Vale ressaltar que o princípio da economia que rege a atividade tradutora como uma prática inventiva, também, permite ao leitor introduzir na narrativa os elementos não mencionados pelo artista, dado o consenso virtual de que o processo de supressão não compromete a efetivação da construção de sentidos. Assim sendo, cabe ao leitor, tanto d' *O Alienista* em quadrinhos, quanto d' *O Alienista* machadiano perceber as significações implícitas na camada superficial do texto quando referido à narrativa literária e, nas sarjetas, quando na narrativa em quadrinhos.

Outro aspecto que pode ser observado na tradução intersemiótica de *O Alienista* como resultante do principio da invariância na equivalência, diz respeito ao uso de imagens estereotipadas, que pelo processo de convenção, são regulamentadas por uma determinada forma de funcionamento, ou por um determinado modo de existência generalizada. No processo de tradução intersemiótica de *O Alienista*, essa estereotipação das personagens pode ser percebida com maior clareza na figura do Padre e do Dr. Bacamarte, que ao longo da narrativa quadrinística, têm seus traços distintivos e caracterizadores preservados, independente das relações estabelecidas com outras personagens.

Os efeitos resultantes da prática criativa, baseada no princípio da economia, que visa manter o processo da invariância na equivalência, tornam perceptível o procedimento pelo qual se pode caracterizar o estilo narrativo de Fábio Moon e Gabriel Bá quando na transposição da narrativa contística para a narrativa

quadrinística. Nesse sentido, merecem destaque os planos que abrangem detalhes que, por si só, podem se configurar como categorizadores de estereótipos, que enquanto ferramenta da função narrativa, dão ao meio a possibilidade de incitar a produção de inferências e de sentidos, uma vez que dispensam a construção das personagens pelo processo da descrição, conforme se observa na figura que segue.

FIGURA 15 - TRECHO DA *GRAPHIC NOVEL* (MOON, BÁ, 2007, p. 23).

Eco (2011), examina a presença do estereótipo na linguagem quadrinística como elemento que comporta valores ideológicos, incorporados à padronização das personagens, mediante a percepção de mundo concebida pelo público leitor. De acordo com Eisner (2010), a construção das personagens, no universo quadrinístico, é sempre sublinhada por estereótipos que caracterizam tipos humanos comumente identificáveis, dado que estes padrões podem ser referenciados pelo viés da memória, buscando evidenciar uma caracterização ideológica já existente. “Nos quadrinhos, os estereótipos são desenhados a partir de características físicas comumente aceitas e associadas” (EISNER, 2010, p. 22), isto é, já convencionalizadas pelo público como aceitáveis, denotando familiaridade do leitor com os tipos delineados na narrativa gráfica.

Sob essa perspectiva, pode-se dizer que nas imagens estereotipadas pelas narrativas em quadrinhos, percebe-se a inserção do princípio da invariância na equivalência, uma vez que os desenhistas utilizam-se de mecanismos e elementos quando na composição de suas personagens. Mecanismos e elementos estes que, por convenção, já estão internalizados no repertório do leitor e, que podem ser representados por traços, gestos e símbolos. Na figura em voga, cena que mostra

atos dialógicos entre o Padre Lopes, Crispim Soares e Dr. Bacamarte, podem ser percebidos elementos que estereotipam cada uma das personagens. De um lado, o Padre Lopes, sempre portando o terço e a batina, elementos convencionalizados que simbolizam o sacerdócio; do outro lado, o Dr. Bacamarte, que se destaca de outras personagens pela caracterização física, estatura, vestimentas, aparência sisuda, sempre realçada por uma postura erétio, que conota superioridade diante de tudo e todos.

Desse modo, a construção das personagens estereotipadas converge direta ou indiretamente para o princípio da economia quanto ao uso de traços distintivos, que as mantêm aparentemente inalteradas no decorrer da narrativa. Desse jeito, as personagens corporificam características físicas que as definem exteriormente, de maneira a dispensar apresentações descritivas e, consequentemente, otimizam o processo de criação e produção de sentidos, uma vez que o processo de interpretação leitora de uma imagem já conhecida, reduz o tempo de leitura.

Assim, pode-se constatar que o intercalamento de planos aproximados direcionam o olhar do leitor à examinar, atentamente, o ponto de vista de cada personagem a respeito da “nova teoria” de Dr. Bacamarte e, não somente, o ponto de vista em que as cenas são focalizadas. Como o efeito pretendido não se limita à representação fisionômica das expressões faciais, a caracterização das personagens é arrematada por elementos que, visivelmente à mostra, são agregados à composição cênica da imagem. Para ilustrar a composição cênica como um recurso, que auxilia na caracterização estereotipada da personagem, observe figura a baixo.

FIGURA 16 - TRECHO DA *GRAPHIC NOVEL* (MOON, BÁ, 2007, p. 41).

Com base nos enquadramentos, a imagem de Dr. Bacamarte é irradiada pela presença dos elementos composicionais, que desempenham a função de mostrar o que o texto não diz sobre a caracterização da personagem protagonista de *O Alienista.* A esse respeito, os elementos composicionais do cenário agregam à imagem de *O Alienista*, indícios comportamentais que o referenciam como um profissional, que busca manter-se atualizado a respeito da literatura psiquiátrica. Haja vista o grande espaço ocupado pelos livros nas paredes do seu escritório.

A caracterização de Dr. Bacamarte como homem culto, dedicado ao conhecimento e aos estudos das pesquisas referentes às doenças mentais pode ser inferida pelos sinais gráficos, apresentados na lombar do livro que a personagem segura entre as mãos, no recolhimento de seu escritório. Os inscritos na lombar referenciam à Averróis, médico e filósofo árabe, nascido em Córdoba, no século XVII (MÓISES, 1987). No conto, a representação da cena que mostra Simão Bacamarte envolto de si mesmo, corresponde ao episódio em que a população se aglutina em frente à sua residência para protestar contra o recolhimento de pessoas sãs. A partir dessa ação, pode-se atribuir qualidades psicológicas à personagem que, diante do alvoroço populacional, apresenta autocontrole sobre suas emoções, inferência embasada no fato de a personagem conseguir manter a calma e a concentração, ante a euforia populacional. O mesmo não pode ser dito a respeito de D. Evarista, que esbaforida, se faz presente no escritório do médico, bem antes de achegar-se a porta e conseguir distrair a atenção que o médico psiquiátrico, devotava ao conhecimento aprofundado da ciência.

Isso é possível pelo uso do balão, recurso gráfico expressivo, comumente usado para a apresentação do texto na narrativa quadrinística. De acordo com Cagnin (1975), os balões são mecanismos dialógicos que caracterizam a presença do discurso direto no desenrolar da trama narrativa. Por serem infinitamente variados quanto à forma, suas configurações semânticas são determinadas em função dos textos apresentados na parte interna dos balões, bem como em função das palavras que pelo aprimoramento técnico são transformadas em caracteres gráficos, cuja verve expressiva está nas formas que as letras podem assumir quando no intento artístico de tornar visíveis as representações das emoções humanas, sem, necessariamente, estabelecer relação de causalidade entre as características fisionômicas e as ações comportamentais das personagens.

Nessa perspectiva, o uso do balão-*fala,* no primeiro enquadramento, com o nome de “Simão” em destaque, além de marcar o diálogo entre as personagens, foi utilizado com o intuito de expressar o pavor e medo que D. Evarista sentia diante do clamor da população itaguaiense pela morte do médico. Segundo Cagnin (1975), o emprego de palavras em tamanho maior, com traços grossos, constitui-se em um recurso marcador de expressão das emoções das personagens. Nessa medida, no processo de tradução intersemiótica, o uso do balão com as configurações acima reforçam o procedimento de economia, quando na relação da narrativa literária com o universo quadrinístico, de modo a tornar dispensável o uso de pormenores que devem e podem ser inseridos à narrativa pelo leitor.

O Paramorfismo é o segundo referente do legissigno enquanto signo que rege o processo de tradução intersemiótica. Nele reside a função qualitativa de fornecer ao objeto estético caracteres produtores de referências e diferenças como condição para o estabelecimento de novos significados (PLAZA, 2010). A caracterização do paramorfismo consiste na admissão de uma variedade de formas, e como nos diz Plaza (2010), sua emergência no processo de tradução intersemiótica está diretamente relacionada ao processo de comparação fundado na criação de referências e diferenças entre os sistemas sígnicos envolvidos.

É a partir da percepção das referências do *Alienista* machadiano que Fábio Moon e Gabriel Bá imprimem traços distintivos que delineiam o processo de criação de *O Alienista* em quadrinhos, como uma obra diferenciada do original. Tal qualidade é vista como uma forma de sistematizar o processo de tradução intersemiótica como uma ação paralela ao processo de fruição, condição que eleva a obra à categoria de objeto estético. Desse modo, no contexto da tradução intersemiótica de *O Alienista* por Fábio Moon e Gabriel Bá, produzir referência e diferença enquanto qualidade paramórfica, significa conservar os elementos literários da obra original em sua significação semântica, estampando-lhes caracteres próprios do código quadrinístico, e agregando-lhes aspectos de estilos que individualize os signos estéticos, diferenciando-os por imprimir à narrativa quadrinística a marca estilística do artista tradutor.

Assim, sendo, o limiar do processo de tradução intersemiótica de *O Alienista,* consiste na preservação da história enredada por Machado de Assis, fator que contribui para o surgimento do novo texto – quadrinhos, com significações

novas e próprias. Nesse contexto, na transposição do texto machadiano para o texto de Moon e Bá, a essência é preservada, estando a diferença na sistematização dos estilos que individualizam o processo criativo como próprio de um determinado autor. A esse respeito, Plaza afirma que a atividade paramórfica faz “aparecer o segundo modelo (a tradução) similar ou equivalente ao primeiro, porém com estrutura diferente e equivalente” (2010, p. 90).

Dessa maneira, o processo interpretativo configurado sob a forma da tradução intersemiótica tende a resultar na modificação ou expansão do texto referente, de modo que, durante o processo de criação, vão sendo acrescidos à descrição gráfica, detalhes decorrentes da percepção leitora, o que permite, simultaneamente, a visualização do que se constitui como referência, quando no estabelecimento da relação entre a obra machadiana e a narrativa quadrinística, ao tempo em que se constrói a diferença entre as narrativas, essas diferenças, por sua vez, preexistem ao texto, isto é, são fundadas em ações cotidianas que enriquecem o processo interpretativo, dada a possibilidade de existência de situações alusivas ao contexto narrado, como se pode ver na figura que segue, cuja ação enredada incita o leitor a intervir no processo de significação, tendo em vista o reconhecimento da cena como um situação realizável cotidianamente

FIGURA 17 - TRECHO DA *GRAPHIC NOVEL* (MOON, BÁ, 2007, p. 31).

Enquanto produção textual, o trecho da *graphic novel* em análise, resulta da transposição dos elementos pertencentes à narrativa contística para a narrativa

quadrinística a partir dos procedimentos de leitura, seleção e interpretação de trechos da obra machadiana. Os trechos da narrativa contística que se constituem em referência para o estabelecimento da relação entre os sistemas sígnicos verbal e não verbal não seguem a linearidade estrutural do conto original, como se pode observar nos recordatários que desempenham a função do narrador. A partir dos trechos apresentados, no interior dos recordatários, verifica-se a diferença quanto à ordem em que são dispostos os enxertos que inclusos nos recordatários.

No capítulo nomeado “O Terror”, percebe-se que a predominância está na narração, uma vez que a ocorrência dos travessões como caracteres que indicam o diálogo entre as personagens se dá de forma inferior em relação à existência de longos períodos descritivos. Enquanto referente para narrativa quadrinística, os períodos selecionados para o processo de tradução intersemiótica, podem ser constatados pela presença da narração nos recordatários, que informam ao leitor o propósito das imagens voltadas à descrição da paisagem humana. Salvo o segundo quadrinho da sequência apresentada, que traz em plano inferior a representação de casas, indiciando espaço onde a ação se desenvolve, todos os demais se ocupam de situar o leitor quanto às emoções e dramas vividos por cada personagem.

Nesse sentido, as imagens não se detêm à apresentação linear dos fatos narrados, no conto machadiano, mas nas referências que estes fatos imprimem às personagens, ou seja, ao artista tradutor não interessa os fatos, e sim, a significação destes para a construção das personagens. Daí, o cenário não ser apresentado visivelmente, mas ser referido como uma categoria mental (MOISÉS, 1975), cuja composição espacial fica a cargo do leitor, que por não visualizá-lo, deve imaginá-lo, dada sua experiência enquanto produtor de sentidos.

Na tradução intersemiótica de *O Alienista*, o efeito da diferença propicia o fluxo linear da lógica quadrinística, que conforme Cagnin (1975), segue o curso da ação, que por sua vez, toma o texto como elemento que modifica os ângulos de percepção da ação, de maneira a complementar as informações descritas graficamente, seja pela introdução, seja pela retomada de elementos verbais que interferem no modo pelo qual a narrativa é concebida. Nesses termos, trabalhar a diferença, diz respeito à reconstrução do referente, que na sequência intercalada de quadrinhos mostrados, anteriormente, pode ser percebida pela inversão da narração quanto à ordem em que aparece na narrativa literária machadiana. Pode-se inferir,

portanto, que tal procedimento viabilizar aos artistas tradutores atribuírem linearidade à narração, predominantemente cíclica, própria do estilo machadiano.

Ante o exposto, pode-se afirmar que os aspectos caracterizadores da tradução intersemiótica de *O Alienista* como uma atividade paramórfica, ou seja, atividade sob a qual se processa a transformação de um sistema narrativo em outro a partir da modificação estrutural são provenientes do caráter híbrido próprio da linguagem quadrinística, pois, segundo a afirmação de Plaza, “o processo de hibridização nos permite fazer os meios dialogarem. A combinação de dois ou mais canais a partir de uma matriz de invenção, ou a montagem de vários meios pode fazer surgir um outro, que é a soma qualitativa daqueles que o constituem” (PLAZA, 2010, 65). No caso em análise, esse segundo modelo aparece sob a forma de *graphic novel*, que apesar de diferenciarem-se estruturalmente, constitui-se um caráter homólogo, dado que pelo princípio de referência, preserva similaridades equivalentes à narrativa machadiana.

Ainda discorrendo sobre os processos de referências do legissigno enquanto signo, que implica a estruturalização do processo de tradução intersemiótica como objeto estético, ressalta-se que, em face do entrecho sob o qual se desenvolve a narrativa sequenciada, sobressaem-se os caracteres da linguagem quadrinística, que pelo labor do desenho técnico, materializam as imagens como expressões estéticas, obedecendo à estrutura própria do meio. Considerando as particularidades estruturais da linguagem quadrinística, Cirne (1975), adverte “que não se pode ler uma estória quadrinizada como se lê um romance, uma obra plástica, uma gravação musical, uma peça de teatro, [...]. São expressões estéticas diferentes, ocupam espaços diferentes” (CIRNE, 1975, p. 15).

Quer no caso da narrativa literária, quer no da narrativa em quadrinhos, a otimização do processo de leitura e, consequentemente, da construção de sentidos perpassa pelo viés da previsibilidade e da regularidade como instrumentos que se relacionam para o estabelecimento da coerência narrativa e interpretativa. Sob o ensejo da Otimização do processo criativo, Plaza (2010) refere-se ao legissigno como uma lei que regulariza a análise do processo criativo, de modo que, a criação desenvolva-se, harmonicamente, evitando os excessos e ou supressões que comprometam a atividade leitora, de um lado; e do outro, respeitando a gramática

básica dos quadrinhos, cujo código universalmente convencionalizado, permite ao leitor identificar a obra em mãos como uma narrativa sequenciada.

No processo de transposição da narrativa literária para a narrativa quadrinística, o caráter de otimização se configura como uma unidade significativa quando na construção das imagens, com vistas a regular, a organizar o ato criativo e, desse modo, facilitar o exercício de construção de sentidos. Na tradução intersemiótica de *O Alienista*, de Machado de Assis para a narrativa quadrinística, por Fá Moon e Gabriel Bá, o processo de construção de sentidos é mediado pela habilidade técnica dos artistas em utilizar padrões reconhecíveis como próprios do meio quadrinístico, de modo que, sob um lance de olhar, o leitor possa reconhecer tais padrões na obra traduzida, e assim, obter êxito em sua atividade leitora, tornando-a uma abordagem também analítica, distinta da função comumente associada aos quadrinhos – o entretenimento.

Quanto a importância dada a utilização dos padrões reconhecíveis do código quadrinístico para que a interação texto-leitor se efetive como uma atividade produtora de sentidos, vê-se que a predominância da narração, característica identificável pela presença de recordatários, em detrimento dos diálogos, deixa a cargo do leitor a construção e contextualização dos diálogos. É pelo conhecimento das convenções que o leitor consegue estabelecer relações de sentidos entre as cenas justapostas e mobilizar os indicadores de leitura como possibilidade de decifração dos códigos, e, assim, tecer referências aos aspectos que dizem respeito à realidade referenciada, no caso em análise, à realidade fictícia da narrativa machadiana.

Em tal sentido, o processo de criação advém do pressuposto que o código da linguagem quadrinística, enquanto convenção comunicativa, constitui-se em um produto compartilhado por um determinado grupo de leitores que, de modo consensual, reiteram os padrões reconhecíveis como fruidores de diferentes abordagens de leitura, dada a valoração que o leitor dispense à obra.

FIGURA 18 - TRECHO DA *GRAPHIC NOVEL* (MOON, BÁ, 2007, p. 31).

Observando a figura anterior é possível depreender que, no processo de tradução intersemiótica de *O Alienista*, por Moon e Bá, a criação imagética não corresponde a uma tradução *ipsis litteris* do fazer literário machadiano, de modo que a equivalência entre imagem e texto dá-se em frases, ou pequenos trechos. Nesse sentindo, pode-se inferir que, pela utilização dos signos otimizadores, os artistas optam por caracteres convencionais ou simbólicos inseridos nos balões, que somados às imagens descrevem as emoções da personagem de D. Evarista, quando no reencontro com o esposo, o Dr. Simão Bacamarte.

Percebe-se que os quadrinistas intensificam as emoções da personagem com o uso do balão-*fala*, contendo apenas o nome “Simão!” em letras tamanho grande e negritadas que, no primeiro balão, soma-se à representação da personagem em movimento, conotando ansiedade pelo reencontro; e no segundo, já em tamanho menor, e D. Evarista desmaiada nos braços do marido, o que expressa que a mesma fora consumida pelas suas emoções. Sobre a equivalência entre texto e imagem, Cagnin (1975) afirma que as imagens nem sempre correspondem às expressões linguísticas, e que por serem mecanismos simbólicos ou convencionalizados, podem equivaler a uma frase, estando sempre relacionadas ao signo referente, seja como causa, seja como efeito.

Nos domínios da produção e da recepção, o caráter otimizador da tradução intersemiótica, enquanto técnica de criação, cuida da seleção dos mecanismos responsáveis não só pela regularidade no processo de composição da história, mas

também, pela dinamização do ato de ler, isto porque não se traduz palavras, mas as possibilidades de construções de sentidos pela utilização de caracteres linguísticos.

Apesar da presença do balão-*fala*, as cenas apresentadas são marcadas pela ausência do diálogo entre as personagens retratadas. A escolha em retratar os efeitos emocionais a partir da construção de imagens pode ser considerado como procedimento otimizador da atividade de criação, uma vez que a obtenção desses efeitos por meio do uso das palavras implica não só em descrever as referidas emoções, mas em associar tais palavras a fatores experienciais capazes de complementar a especificidade de cada vocábulo.

Outro fator que justifica a ausência do diálogo, de modo a permitir que a leitura imagética possa ser suficiente para o construção de sentidos, é a intenção dos quadrinistas quando no desenho da postura corporal. O corpo, neste caso, é visto como elemento que corrobora para o entendimento das ações subsequentes, tendo em vista que o conhecimento dos gestos convencionados como próprios do código, otimiza o processo de percepção, posto que, a ausência de cenas que antecedem o desmaio de D. Evarista pode ser compreendida pelo viés da experiência que precede a leitura. A imagem mostrada no quadrinho aberto, ao tempo que sugere uma atmosfera de entrega emocional de D. Evarista, envolve o leitor pela reação das personagens, que de acordo com narrador possuem naturezas contrastantes “ambas estremas, ambas egrégias” (MOON, BÁ, 2007, p. 31).

Nessa perspectiva, o corpo e os gestos dele provenientes, podem ser considerados como elementos otimizadores que contribuem tanto para o processo de criação, como para o processo de decodificação e produção de significados. Segundo Eisner (2010, p. 103), tais ações tornam possíveis porque “o corpo humano, a estilização de sua forma, a codificação de seus gestos”, mesmo não compondo o repertório técnico do universo quadrinístico, já se encontram registrados na memória do artista tradutor e do leitor, de modo que permitem a representação e compreensão de posturas emocionais e expressivas, como é perceptível na figura em tela.

O uso do quadro aberto, constitui-se, ainda, em outro elemento que envolve o leitor quanto à otimização dos efeitos de produção de sentidos, haja vista que sua estrutura caracterizada pela ausência do requadro fornece à imagem a possibilidade

de se distanciar da trama em andamento para situar-se numa dimensão atemporal, denotada mais pela ausência do que pela presença de elementos gráficos que permitem a localização espaço-temporal da cena. Na medida, a caracterização visual dessa ausência como elemento de significação na cena, pode ser vista pela alternância da cor que preenche o fundo das imagens, ou seja, a alternância do branco que foge à sépia, cor predominante na narrativa, que por inferência, conota a ideia de que a trama se passa em tempos remotos, tempos estes, que devem sua inscrição no decurso da história de Itaguaí aos registros feitos pelos cronistas da época; tem-se ainda a inexistência de diálogos, que de acordo com Eisner (2013) indicam a passagem do tempo entre uma ação e outra. Daí, a noção de tempo da figura em voga emanar da imagem, o que favorece a amplitude do espaço onde a cena transcorre, efeito que “pelo princípio de similaridade de estrutura” (PLAZA, 2010, p. 88) condiz com o entrecho selecionado no recordatário, o que indicia relação de sentido entre o que se diz e o que se mostra.

Em termos estruturais, pode-se dizer, que o processo de produção de sentidos é mediado pelo princípio da otimização, que por apresentar aspectos dinamizadores quanto ao uso dos quadrinhos enquanto meios comunicativos, centra o labor técnico na exploração de recursos provenientes da “anatomia expressiva” que, conforme Eisner (2010), implicam, pela sua recorrência, o grau de previsibilidade mental dos acontecimento posteriores. Pela regularidade dos traços que evidenciam as expressões gestualizadas, e que são inerentes ao meio quando no intuito de semantizar as descrições gráficas representadas nas ações das personagens, são evocados sentidos outros, sugeridos pela emergência das formas que asseguram o fluxo narrativo ao tempo em que se impõem ao leitor como possibilidades infinitas de construção de sentidos ordenados pelo princípio “da previsibilidade e regularidade” que caracteriza a função otimizadora do processo de tradução intersemiótica d’ *O Alienista* machadiano para O Alienista de Fábio Moon e Gabriel Bá.

4.3 As abordagens sígnicas do processo de tradução intersemiótica do conto *O Alienista* para os quadrinhos

Fundamentado na teoria semiótica de Charles Sanders Peirce, Julio Plaza (2010) delimita o ícone, o índice e o símbolo como os signos que mais interessam ao processo de tradução intersemiótica. De acordo com esse sistema, são determinadas as relações traduzíveis de um signo para outro, ou seja, os fenômenos perceptíveis, dada a observação da estrutura, bem como a materialidade do suporte que coaduna os aspectos relativos ao trânsito intersemiótico que permite a caracterização do objeto e suas interfaces icônicas, indiciais e simbólicas em signos. O diálogo entre as referidas matrizes semióticas é que faz a forma escolhida para retratar ou traduzir as unidades de sentidos do texto não comprometa a significação do interpretante, uma vez que o caráter interpretativo enquanto atividade intelectiva está atrelado ao devir que a experiência propiciona aos sujeitos envolvidos no processo comunicativo.

Ao comparar os signos que mais interessam à operação tradutora, ou seja, a passagem da linguagem de um meio para outro, como modo de representação do pensamento, Plaza (2010) caracteriza três espécies de tradução, a saber: Tradução Icônica, Indicial e Simbólica; e ao relacioná-las como elementos produtores de sentido se estabelece o estado perene de intersemioticidade, que no contexto semiótico, equivale ao caráter *ad infinitun* do signo, que pelas qualidades e os aspectos provenientes do meio, evocam a transformação significativa do objeto. Nesse caso, quando se estabelece uma analogia por similaridade entre o original e a tradução, suscita-se o elemento icônico que, por vias de regras, se assemelha ao seu objeto e funda, nessa semelhança, o caráter de qualidade, ou “um existente individual ou uma lei [...] na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo” (PEIRCE, 2012, p. 52).

Procedimento semelhante quanto ao processo de tradução de um meio para o outro, ocorre quando os indícios referenciais mobilizados para a compreensão do interpretante estão vinculados à dependência do objeto, modificando-o em virtude de acréscimos ou supressões necessárias à manutenção das qualidades referenciadas no objeto. De acordo Peirce (2012), dessa condição de dependência do objeto

surgem significações independentes que não mais são afetadas pelo objeto, mas pelo interpretante desse objeto.

Ainda com relação às espécies de tradução que se referem ao Objeto, citam-se as que se estabelecem pelo processo de dependência das ações convencionalizadas e são afetadas pelo processo que normatiza a existência dos signos, ou seja, pelo processo simbólico, cujo Objeto determina a natureza do símbolo que envolve o leitor quando na convencionalização de informações capazes de transformar a associação de ideias em um interpretante final que o símbolo denota.

No contexto da semiótica, a existência sígnica de qualquer coisa apresenta propriedades que fundamentam seu funcionamento. De acordo com Peirce (2012), essas propriedades podem ser de ordens distintas e infinitas, de modo que o estabelecimento da coisa como signo, depende da relação deste com aquela. Dentre a infinidade de propriedades, o teórico acima destaca três aspectos formais que legitimam o funcionamento das coisas enquanto signo, de modo genérico, essas propriedades permitem a percepção das coisas pelas suas qualidades, por sua existência e por seu fenômeno que lhes dá características de lei. No campo da percepção, essas propriedades são inerentes à composição de todas as coisas, sejam elas provenientes da natureza, sejam da cultura.

Em síntese, pelo fundamento do signo a partir das propriedades formais pelas quais as coisas podem ser observadas, determina-se que, pela proeminência da qualidade, ou seja, pelo elemento que suscita um estado instantâneo de semiose associativa, todas as coisas podem vir a se tornar signo; já pela propriedade da existência, em sua infinitude de possibilidades, o funcionamento do signo ocupa-se de enfatizar as relações de referências e significações entre campos distintos, em consequência do estabelecimento da existência como condição determinante para a singularidade e o funcionamento das formas dinamicamente modificadas pelo devir das relações culturais em um determinado tempo e no espaço. Quanto à característica de lei que fundamenta o signo, pode-se dizer, que pela constância da regularidade com que os fenômenos sociais e ou culturais são observados como propriedades formais de algo existente, ou passível de existência, tudo o quanto existe, pode e deve vir a ser signo (SANTAELLA, 2010).

Essas propriedades formais quando referidas a um objeto, ou por ele representadas, permitem ao signo estabelecer relação com esse objeto. Assim, se o signo relacionar-se com o objeto fundamentado pelo viés da qualidade, o signo resultante dessa relação será um ícone; caso a relação estabelecida entre a coisa e o objeto seja fundamentada no princípio da existência, o signo resultante será um índice; por último, será um símbolo, caso a relação entre coisa e objeto tenha como fundamento uma lei, uma convenção.

É a partir da interrelação desses signos que se efetiva o processo de interpretação e compreensão da tradução intersemiótica, como um procedimento de fruição estética, cuja função precípua está no caráter de retroalimentação estabelecido pela tríade semiótica: ícone, índice e símbolo quando na tarefa de construção e reconstrução de significados resultantes do processo de transposição de um meio para outro. Nesse sentido, no processo de tradução intersemiótica de *O Alienista*, de Fábio Moon e Gabriel Bá é inter-relacionado ao caráter de iconicidade, indexicalidade e simbolicidade pelo princípio qualitativo que emana da obra enquanto produto que apresenta em sua existência as convenções da linguagem quadrinística como forma comunicativa.

Em se tratando da similaridade que referencia os aspectos de iconicidade na tradução intersemiótica de *O Alienista* em quadrinhos, pode-se inferir que as relações de sentido estão fundadas nas qualidades que conferem signicidade ao objeto, mediante a relação de semelhança estabelecida entre a obra original e a tradução. Sendo a qualidade da tradução intersemiótica de *O Alienista* uma ocorrência da narrativa machadiana, historicamente situada no tempo e espaço, sua qualidade icônica se configura como uma realização. Nessa perspectiva, esse pensamento é reiterado nas palavras de Santaella (2008), ao afirmar que “um signo é um ícone se ele se assemelhar ao seu objeto e se a qualidade ou caráter, no qual essa semelhança está fundada, pertencer ao próprio signo, quer seu objeto exista ou não” (SANTAELLA, 2008, p. 110).

Se a semelhança emana da relação de qualidade que o signo estabelece com seu objeto em virtude de denotar-lhe características próprias, sua ocorrência sobre estruturas e processos viabiliza a abstração de formas enquanto qualidade de sentimentos, que corresponde à sistematização de possibilidades icônicas, que de acordo com Plaza (2010, p. 89), é estabelecida “pelo princípio de similaridade de

estrutura". Nessa medida, a tradução intersemiótica de *O Alienista*, é bem mais do que uma leitura atenta do conto machadiano, constitui-se a leitura da história da obra, continuarmente transformada pelas influências do tempo e do espaço que regem a produção. Desse modo, o teor de iconicidade que a tradução intersemiótica de *O Alienista* encerra é processado tanto pelos procedimentos linguísticos quanto pelos suportes e meios que trazem em si as marcas da historicidade, bem como dos procedimentos que caracterizam-na como consequência dos modos pelos quais a obra e história são percebidas e sentidas. A partir da imagem que segue abaixo, os elementos relacionados acima interagem de forma direta ou gradativa na abstração do processo de tradução intersemiótica.

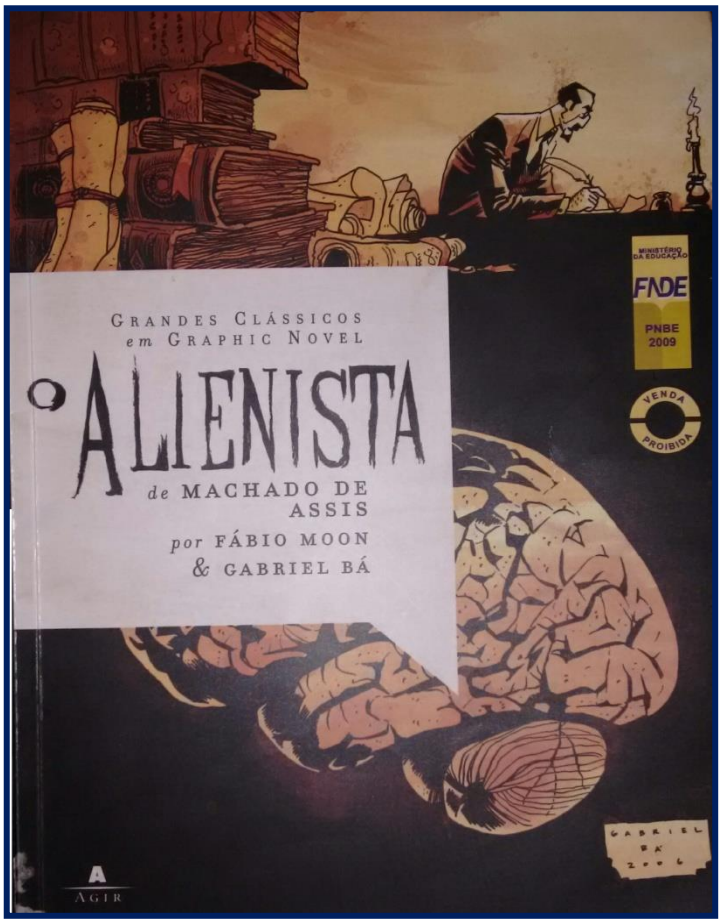

FIGURA 19 - CAPA DA *GRAPHIC NOVEL* (MOON, BÁ, 2007)

Os procedimentos linguísticos adotados por Moon e Bá quando na tradução gráfica do conto machadiano para os quadrinhos, mostram-se condicionados aos fatores da experiência quanto ao ato de referenciar os modos de apreensão imediata do objeto enquanto signo icônico, isto é, as figuras dispostas na composição

imagética da capa permitem ao leitor qualificar interpretantes diversos a respeito do objeto referido como semelhante e diverso de si mesmo. É, pois, por analogia, que a qualidade de semelhança interrelaciona os elementos dispostos na capa, conduzindo-os ao processo de semiose, por meio da abstração do pensamento e das linguagens, visto que a qualificação do signo se dá pelas circunstâncias de produção de sentido, sendo essas circunstâncias variáveis ao infinito, o processo de caracterização da qualidade sígnica também o será (SANTAELLA, 2008).

Em consequência da natureza polissêmica da imagem e da infinidade de interpretantes que as figuras podem conotar, a qualificação dos aspectos visuais é referenciada por meio dos procedimentos linguísticos que, ao tempo em que revelam ao leitor o esboço do que se seguirá, ou seja, a tradução de *O Alienista,* de Machado de Assis para o formato de *graphic novel*, também o permite abstrair o clima de tensão sob o qual se erguerá a estrutura narrativa, visto que este é prenunciado pela aparência gráfica do balão, em formato retangular, que por semelhança pode ser relacionado à tela cinematográfica, meio comunicativo que assim como os quadrinhos, busca interrelacionar palavras e imagens com vistas à produção de sentidos.

Aludindo ao cinema, outra observação cabível em relação aos efeitos possíveis de interpretabilidade do balão, diz respeito a associação da grafia do título da *graphic novel* à atmosfera tenebrosa dos filmes de terror, cuja diagramação dos títulos imprime apreensão quanto à produção de sentidos, através do acréscimo de ideias mentalmente realizáveis, dadas as conexões empíricas que referenciam o contexto como uma experiência mais próxima da realidade. A partir da fonte codificadora do título, pode-se inferir um estado aparente de tensão e relaxamento que remete à inconsistência do estado emocional de quem se ocupou da grafia. Daí, ser possível verificar a imprecisão dos traços, que no conjunto podem aparentar desgaste temporal e/ou aludir a tempos remotos, dos quais a imagem de *O Alienista* é evocada como uma lembrança tenebrosa.

A ideia de tempos remotos, sob a perspectiva do fenômeno semiótico, é continuamente modificada pelo contexto da imagem que integra figuras e palavras, de modo a complementar os aspectos informativos imprescindíveis às relações de similaridades construídas pela habilidade de percepção e significação da imagem como forma de expressão da passagem do tempo, manifestada como ícones que

agem na representação das relações de sentido, podendo assim, aparentar similaridades na aparência; nas relações e nas significações, o que corresponde, respectivamente, ao encapsulamento dos níveis mais simples de compreensão da imagem pelos mais complexos (SANTAELLA, 2013).

Daí, a ideia de tempo transcorrido poder ser presentificada no instante em que se concebem as figuras dos livros e dos pergaminhos como elementos pertencentes a uma realidade ulterior ao contexto presente, mas recuperada pelo ato da leitura, de modo a atualizá-la a partir da compreensão desses elementos, como fragmentos que conectam a história aos diferentes tempos de sua interpretação. Assim, os elementos que configuram a passagem do tempo em um determinado período da história, bem como os aspectos envelhecidos desses elementos, configuram o estabelecimento da sincronia entre os sucessivos estágios da progressão temporal, visualmente representada pelos livros que sucedem os pergaminhos como marca constante da evolução impulsionada pela força da ciência. Nessa perspectiva, esse entendimento é corroborado pela seguinte citação:

> No presente, a criação só é percebida como tempo na oposição entre passado e futuro. Tradução é, portanto, o intervalo que nos fornece uma imagem do passado como ícone, como mônada. A tradução, ao recortar o passado para extrair dele um original, é influenciada por esse passado ao tempo em que ela também como presente influencia esse passado (PLAZA, 2010, p. 6).

Na transposição da narrativa contística para a narrativa quadrinística de *O Alienista*, o processo de construção de sentidos é proveniente da relação de semelhança estabelecida entre e pelos elementos dispostos na capa, uma vez que permitem ao leitor tecer inferências sobre o que trata a obra, propondo-lhe a mobilização dos conhecimentos referentes às convenções da linguagem quadrinística, que insurgem na capa pela presença do balão, recurso que, além de funcionar como figura indicadora de leitura, na estrutura dos quadrinhos, constitui-se um indicador do gênero sob o qual a obra se materializa, mais precisamente, uma síntese de caráter introdutório a respeito da obra, cujas informações revelam ao leitor as etapas empreendidas pelos artistas executores que assinam o processo de tradução gráfica, assim como as instâncias de produção que legitimam o ato criativo como autoral.

No exame do caráter de iconicidade pautado “pelo princípio de similaridade de estrutura”, vê-se que as informações intercontextuais favorecem ao leitor a percepção da capa como um produto referente aos quadrinhos e à obra clássica da literatura brasileira, *O Alienista*, de Machado de Assis. Nessa sentido, a unidade significativa da imagem comunica ao leitor o seu referente, dada a distribuição harmônica das figuras, que conforme Cagnin (1975), compreendem o visual e o verbal que se interrelacionam analogicamente e convencionalmente pelos elementos figurativos que representam tanto o conto quanto os quadrinhos.

A respeito dos elementos que homologam a relação do conto com os quadrinhos, observa-se semelhança no título da tradução intersemiótica, homônima à obra machadiana. Por ser incorporado à capa, como conteúdo do balão, os caracteres gráficos das palavras “o alienista”, uma vez em destaques, e tendo ao fundo uma figura que representa o cérebro, chamam a atenção do leitor pelos efeitos de sentidos que conotam. De um lado, pode-se inferir que se trata do profissional da medicina que cuida das doenças mentais, de outro lado, pode dizer respeito ao tratamento dedicado às pessoas de mentes alienadas. Noutra perspectiva, o título da obra, destacado no conteúdo do balão, assume a função figurativa da linguagem verbal. O traçado impreciso das letras e em tamanho maior que as outras informações contidas no balão, aludem ao contexto significativo da imagem, remetendo à sensação de angústia propagada, dado aos traços disformes das letras que formam o nome o alienista.

Conforme Eisner (2013), a função figurativa dos elementos linguísticos que preenchem o interior dos balões não é definida, unicamente, pelo conceito que a palavra denota, enquanto unidade significativa, mas pelo estilo dos traços utilizados na configuração das letras em virtude dos efeitos pretendidos pelo artista, que no ato criativo subentende que o leitor seja capaz de interagir com os sentidos implicados no estilo das letras, atribuindo-lhes significações empíricas, com base no seu conhecimento sobre a composição da imagem e o propósito comunicacional sugerido pelo *layout* das letras, reforçando, assim, o teor figurativo e informativo das estruturas que regem as convenções e recursos técnicos, que dão ao leitor a possibilidade de relacionar experiências adquiridas empiricamente e a construção de sentidos.

A diversidade de elementos que caracterizam a linguagem quadrinística apresenta uma variedade de formas que tendem ao infinito, se considerada sob a perspectiva da inventividade técnica. Mas, no que se refere aos indicadores de leituras dos quais se originam o grau de expressividade da narrativa, o meio quadrinístico apresenta limitações no que concerne ao uso dos recursos convencionalizados para inserção do texto verbal como elemento da linguagem não-verbal. Nessa medida, o uso do balão, enquanto recurso expressivo de leitura emerge como forma predominante, posto que, na composição da imagem, cumpre a função sintática de situar o leitor em um determinado tempo e espaço, bem como a função conotativa de estabelecer relação de sentido entre o conteúdo do balão e a imagem do cérebro que se encontra em primeiro plano, como se quisesse informar ao leitor que a materialidade da obra em quadrinhos, se pautará na relação do conhecimento e da ciência com o homem.

Associado ao contexto da história, a interpretação do balão enquanto figura, indicia pistas possibilitadoras de diferentes vieses interpretativos, que por complementarem a unidade significativa da imagem, permitem ao leitor ir além do processo de decodificação. Ainda sobre a composição do balão, pode-se tecer inferências que, na leitura dos elementos gráficos que o formam, observa-se outro aspecto que legitima a perspectiva ideológica da produção quadrinística, que é a associação da *graphic novel*, gênero quadrinístico, aos clássicos literários, como forma de agregar valor estético à produção quadrinística.

Gomes (2006), ao discorrer sobre o estabelecimento de relações entre histórias em quadrinhos e literatura a partir do lançamento da g*raphic novel* por editoras brasileiras, especializadas em obras literárias, aponta aspectos de confluência entre ambas, tanto em forma de arte quanto na recepção pelo público e pela crítica especializada. Segundo o autor, os quadrinhos em formato de *graphic novel* galgaram espaços antes destinados à literatura, como, também, assimilaram a prática literária de reconhecimento autoral, presença antes não referendada ou pouco destacada.

Por natureza do meio quadrinístico, os elementos visuais e verbais que compreendem a unidade significativa da imagem sempre se contrapõem ao fundo de preenchimento dos quadrinhos, destacando-se, de acordo com Cagnin (1975), como os elementos visuais e verbais que formam a unidade significativa da imagem.

Assim, designado “pelo princípio de similaridade de estrutura” (PLAZA, 2010, p. 89), o caráter de iconicidade apresentado na imagem que estampa a capa da obra, admite a flexibilidade interpretativa da informação estética. Nessa concepção, o signo icônico, concebido a partir da capa da tradução intersemiótica de *O Alienista*, advém da correspondência entre o objeto imediato e a variedade de formas admitida pelo interpretante, tendo em vista que essa correspondência reforça a similaridade por equivalência entre a tradução e o original.

Partindo da semelhança de estrutura narrativa, equivalente à tradução e à obra original, a diferença entre os dois objetos estéticos decorre do tratamento organizacional das informações, ou seja, da ordem de estruturação dos fatos narrados com vistas à produção de sentidos. Nos quadrinhos, há que se lidar com a produção de imagens que correspondam ao contexto de significação do leitor, fato que possibilita ao artista tradutor, seja por acréscimo ou supressão, alterar a ordem de apresentação dos elementos da narrativa, e assim, modificá-los. No conto, há que se manter a viabilidade da imagem construída verbalmente, e assim, torná-la existente ou passível de existência ao contexto de significação do leitor.

No contexto da Tradução Intersemiótica de um meio para outro, há que se correlacionar a produção de sentido que transita entre as obras envolvidas, especificamente, no que se refere à ambiguidade caracterizadora da verossimilhança, que relaciona à tradução ao original, como qualidade de pensamento desencadeada pela aparência sígnica do interpretante que, conforme a natureza da ação interpretativa torna o signo icônico passível de reconhecimento como uma realidade existente. Nessa medida, os aspectos figurativos da imagem que constituem a capa da *graphic novel O Alienista*, auxiliam na semiotização da interpretabilidade sígnica como qualidade de pensamento.

Na transposição da diegese para mimese, ou seja, da narrativa contística para a narrativa quadrinística, verifica-se a ocorrência do processo de produção e reprodução dos aspectos elementares que fundamentam as qualidades materiais das linguagens, que pela relação de contiguidade, preserva como referência as relações de singularidades que possibilita ao pensamento estabelecer conexão de sentidos com o signo existente, isto é, com as relações que mantêm com o seu objeto. No caso da tradução intersemiótica, essas relações podem ser pautadas na semelhança, na sua definição existencial, ou em sua convencionalidade,

convenções mutáveis, que no projeto de tradução, são definidas pelo caráter de predominância sígnica, que por sua vez, está interligada ao princípio de interpretabilidade, cuja compreensão pode ocorrer em níveis de iconicidade, indexicalidade, ou convenção.

No processo de tradução intersemiótica de *O Alienista*, as relações semânticas que referenciam o processo de tradução icônica, decorrem de sensações análogas que fundamentam o realismo dos gestos e das formas apreendidas pela percepção do funcionamento interno das linguagens interrelacionadas. É, pois, pelo funcionamento da linguagem que a tradução de *O Alienista* mantém relação existencial com o conto, dada que a materialidade física da estrutura contística é acolhida pela estrutura quadrinística. O que, indicialmente aponta a relação de sentido entre existente e existencial (SANTAELLA, 2010). No que tocante à relação entre existente e existencial, a linguagem configura-se como elemento de intersecção entre os níveis de significação que afetam diretamente o objeto estético, denotando-lhe características inerentes aos interpretantes que os modificam quando percebidos como partes que interligam a obra original e sua tradução.

Pode-se dizer, desse modo, que o funcionamento das relações entre as linguagens indiciam o processo de significação, a partir da diversidade de interpretantes abarcados pelo contexto, determinando assim, a relação de causa e efeito que caracterizada por Plaza (2010, p. 93), como tradução indicial, que para o autor é determinada pelos aspectos identitários que antecedem-na, ou seja:

> A Tradução Indicial estará determinada pelo seu signo antecedente; contudo esta relação será de causa-efeito (caso da tradução de um signo para outro meio) ou terá uma relação de contiguidade por referências que se resolverá na sua singularidade, pois acentuará os caracteres físicos do meio que acolhe o signo. Contudo, ela será interpretada através da experiência concreta. A tradução será neste caso uma *transposição*.

Em termos de significação, o processo de construção de sentidos é mediado pelo processo de tradução gráfica (EISNER, 2013), das informações linguísticas que constituem a narrativa. Nesse sentido, a linguagem quadrinística de *O Alienista*, se constitui em índice que, pelo processo de relação semântica estabelecida com o conto machadiano, pode desencadear outras relações, dada a infinitude do processo

de semiose, que caracterizam a produção de sentidos. A esse respeito, a tradução intersemiótica de *O Alienista*, pode-se constituir em índice de referência, por aludir características extradiegéticas, tendo em vista que a sua significação está ancorada no processo de interpretabilidade como qualidade de pensamento, que permite o acréscimo de informações decorrentes do contexto, com fins no estabelecimento de conexões entre os meios, como se observa na imagem que segue.

FIGURA 20 - TRECHO DA *GRAPHIC NOVEL* (MOON, BÁ, 2007, p. 16)

Enquanto índice da narrativa contística, as imagens apresentadas estão conectadas com as relações de caráter existencial com o objeto. Nesse contexto, o processo de significação é indiciado pela referência estabelecida entre os traços fisionômicos das personagens e a distinção desses traços pelo processo de construção, de interpretantes advindos da necessidade de inferir causas e efeitos, que determinam coerência lógica à sequência de imagens apresentadas, e que interligadas, configuram-se como faces de um mesmo objeto. A construção de sentidos, nessa perspectiva, dá-se pela observação e percepção das ideias indiciadas em cada cena.

De um lado, a personagem de Dr. Bacamarte é apresentada, mesmo que em ambientes distintos – escritório, sala de estar, mesa de jantar – sempre portando um livro, o que o indicia como homem das ciências, dedicado ao seu ofício de médico e pesquisador. Do outro lado, tem-se a personagem de D. Evarista, sempre em observação ao marido. Em relação aos traços fisionômicos que dão forma à face de D. Evarista, observa-se como recorrente, a ausência do desenho da boca, o que por referência a uma realidade existencial, pode indiciar a anulação e a submissão da personagem enquanto sujeito que não participa, efetivamente, dos eventos protagonizados por Simão Bacamarte.

Apesar da diversidade de interpretantes que a imagem evoca, pode-se constatar, que em seu sentido estrito, o processo de indexicalidade que a configura, como um signo que refere ao objeto denotado, é estabelecido pela função caracterizadora do índice, que conectado ao objeto, cumpre a função de "chamar a atenção do intérprete para o objeto, exercendo sobre o receptor uma influência compulsiva" (SANTAELLA, 2008, p. 123). Ainda de acordo a autora, a capacidade designativa que permite ao índice agir como signo, não está na efetivação de sua interpretabilidade, mas nas relações que estabelecem a "conexão física entre signo e objeto" (p.123).

Pelo princípio semântico que caracteriza sua natureza sígnica, o índice sempre abarcará a existência de seu objeto, seja por referência, seja pelas modificações que o objeto lhe confere, ou por contiguidade. Contudo, é o reconhecimento do signo como um existente, que torna possível a construção de relações de sentido entre o objeto e as características factuais que a ele correspondem indicialmente. De acordo com Santaella (2008), as circunstâncias referenciais que denotam familiaridade do intérprete com o processo de significação são fundadas pelas relações indiciais.

Nesse sentido, no processo de tradução intersemiótica de *O Alienista*, a seleção e disposição de gestos e de posturas das personagens, além de transmitirem mensagens, também indiciam relação entre a narrativa contística e sua tradução, uma vez que, pode-se perceber a transposição de elementos pertencentes à obra original, que incorporados à tradução, quando na composição das imagens, permitem ao leitor a possibilidade de referenciar ambas as obras e,

consequentemente, produzir sentidos. Indicialmente, os elementos que compõem a imagem podem, de modo direto ou indireto, referir às coisas existentes.

No entanto, a conexão de sentido que permite ao leitor compreender as imagens sequenciadas como uma narração initerrupta só se efetiva pela ocorrência da qualidade de pensamento, esta, regida pelo caráter icônico da semelhança, empresta ao índice a possibilidade de ser referenciado como um signo existente, familiarmente realizável sob a forma mental de pensamento, no tempo e no espaço onde se dá o processo de interação com o objeto existente.

No caso da tradução intersemiótica de *O Alienista*, as imagens, enquanto objeto modificador das figuras indiciais que às formam, são qualificadas como um signo existente por referenciarem fatos verossímeis que permitem às personagens a possibilidade de se realizarem artisticamente, isto é, de serem individuadas por qualidades que as tornem contextualmente reconhecíveis, e não somente, que às caracterizem-nas como tipos facilmente identificáveis dada a impossibilidade de furtarem-se às prescrições da narrativa. Nesse sentido, a tradução constitui-se em um processo de re-leitura crítica, e não somente, em uma recriação. É preciso, portanto, adequá-la à nova linguagem, de maneira que, o ato de traduzir se consolide como uma obra independente, uma vez que o seu processo de feitura dá-se a partir de percepções e escolhas do artista tradutor.

Na imagem que segue é possível caracterizar o processo de escolha das figuras que compõem as cenas como pistas que produzem uma diversidade de interpretantes que, pelo processo de percepção, podem ser referenciados como índices que reclamam a significação das cenas, em virtude da relação interativa que pode ser estabelecida entre leitor, obra, e as personagens, que em conjunto, podem possibilitar o reconhecimento da estrutura narrativa como um processo da fruição artística, que dinamiza a produção de sentidos.

FIGURA 21 - TRECHO DA *GRAPHIC NOVEL* (MOON, BÁ, 2007, p. 22)

Retomando as considerações de Cagnin (1975) sobre os planos que comportam as imagens, vê-se que a escolha de perspectiva quanto à disposição das figuras evocam, no leitor, a sensação de cumplicidade com o fazer artístico, dado que a escolha dos elementos que compõem a cena tem sua importância na finalidade da ação que elas encerram; como esta ação se mostra indefinida, o caráter conclusivo só é construído a partir da compreensão dos efeitos que interligam as cenas recortadas, e esta só se efetiva indicialmente pelo decurso da tradução de pensamento.

No primeiro enquadramento, pode-ser observar a imagem de Dr. Simão Bacamarte centrada na cena, com dois balões-fala voltados para ele, conotando a ideia de que as ações desencadeadas partem deste. Segundo Cagnin (1975), o enquadramento das personagens na perspectiva em que está Dr. Bacamarte, ou seja, em plano médio ou aproximado, é realizado com o intuito de focar, não só o diálogo entre as personagens, mas também as suas expressões faciais. Não obstante, os efeitos técnicos, sob os quais se estruturam à narrativa, materializam, em diferentes perspectivas, a realização artística da personagem de Dr. Bacamarte, que dada a sua recorrência na composição dos enquadramentos, reforça-se que o processo de transposição, enquanto ato criativo, pode ser referenciado como índice de um signo existente dado a preservação das personagens e das características conotadas pelas ações destas no universo diegético.

Por ser apresentada como uma personagem que encontra nos estudos do comportamento humano e na ciência, a principal motivação para sua vida, uma vez que, D. Evarista desiludiu-o quanto à possibilidade de perpetuar sua linhagem, a

personagem de Dr. Bacamarte é representada, constantemente, pela presença de gestos compreensíveis ao leitor como sendo próprios daqueles que se dedicam à pesquisa e à produção de conhecimento. Tendo em vista que os cenários e as ações da personagem são sempre referenciados por elementos que conotam alguma proximidade com o conhecimento – livros, pergaminhos, pena, tinteiro e escritório – estes, em consequência de sua natureza icônica, são compreendidos pela qualidade de pensamento, dada a familiaridade que o intérprete mantém com esses elementos.

Ante o exposto, a postura de Dr. Bacamarte no decorrer da obra, pode ser diferenciada por dois aspectos: de um lado, enquanto expressão artística, pode ser identificado o aspecto fisionômico, que confere à personagem informações visuais que a indiciam como protagonista das ações enredadas pela trama narrativa. De modo que, a opção do artista em retratar uma cena que exclua todo o corpo da personagem para referenciar a mão como índice de poder para decidir sobre o destino dos moradores de Itaguaí não diminui o efeito de sua inteireza, dado o processo estético que a permite ser reconhecida como uma metáfora das relações estabelecidas entre o leitor e a obra. Subjaz a essas relações indiciais o fato de que, a indexicalização da imagem como um existente familiar, imprime ao interpretante, qualidades comuns ao objeto, e nessa medida, modifica-a, enquanto significante das relações sígnicas.

Por outro lado, tem-se no aspecto da intelectualidade, a expressão de um perfil construído pelo conjunto de motivos que impulsionam os acontecimentos retratados nas cenas. Nesse sentido, Eco (2011, p. 222) afirma que o perfil intelectual é “aquele [...] que a personagem adquire e pelo qual o leitor chega a compreendê-la em todas as suas razões, a compartilhar-lhe sentimentalmente os motivos e a compreendê-la intelectualmente [...]”. A partir dessa compreensão, a percepção leitora pode antecipar e sinalizar os aspectos conscienciosos das ações comportamentais de Dr. Bacamarte desenvolvidas no decurso de seus pensamentos, que na tradução gráfica dos criadores de *O Alienista* em quadrinhos, são descritos minuciosamente como referentes à onisciência da personagem, o que permite ao leitor conferir, como interdependentes os aspectos caracterizadores da fisionomia expressiva e da fisionomia intelectual, que fazem a figura de Dr. Bacamarte sobressair-se às demais, podendo, dessa forma, ser referenciada como

uma característica orgânica às ações que este desenvolve, como se observa na figura abaixo.

FIGURA 22 - TRECHO DA *GRAPHIC NOVEL* (MOON, BÁ, 2007, p. 57)

A partir da imagem, pode-se observar que a disposição dos elementos comportados no quadrinho tem sua significação como um aspecto decorrente do caráter de complementariedade atribuído pelo leitor, que tem sua referência na ancoragem do texto à imagem, haja vista que a imagem acima não pode ser compreendida como uma continuidade da narração, apenas como uma materialização da onisciência da personagem de Dr. Bacamarte. Nessa visão, ela não se constitui uma continuidade da narração, mas como efeito que assegura o fluxo da narrativa, uma vez que o artífice criativo volta-se para o ponto de vista do leitor, fornecendo-lhe a possibilidade de visualizar como existente uma situação imaginada.

A relação de referência entre a tradução de *O Alienista* em quadrinhos e O Alienista machadiano é mantida pela preservação da história e materializada por meio das imagens que viabilizam ao leitor experienciar os efeitos estéticos do universo diegético, em uma realidade percebida espacialmente, tendo em vista que, nos quadrinhos, o tempo e o espaço da narrativa constituem-se em um único objeto (McCLOUD, 1995). Devido à qualidade sígnica das imagens referenciarem a história em sua dimensão representativa, pode-se dizer que, as imagens se constituem em signos autológicos, isto é, signos que só se referem a si mesmo, considerando que o esquema composicional das cenas narrativas conserva a ordem estruturante da narração original. Em sua constituição indicial, as imagens podem ser percebidas pelas relações internas entre o caráter representativo do signo e os interpretantes

dele provenientes. Assim, o entendimento da figura que segue só é possível pelo estabelecimento da relação de similaridade com a narração original.

FIGURA 23 - TRECHO DA *GRAPHIC NOVEL* (MOON, BÁ, 2007, p. 57).

Tratando-se de uma representação mental, a figura em tela, configura-se como uma tradução do pensamento de Dr. Bacamarte, quando este recorda-se dos momentos e das ações comportamentais, que antecederam à internação de D. Evarista na casa verde, registrado espacialmente como um acontecimento ulterior, mas que não causa no leitor a sensação de discordância entre a ordem da história e a ordem da narrativa. Desse recurso, que não se constitui uma anacronia (GENETTE, 1995), uma vez que não evoca formas de discordâncias narrativas, decorrem a percepção dos efeitos técnicos selecionados pelos artistas no intento de materialização de pensamento.

O pensamento onisciente da personagem que poderia ser traduzido por palavras, revela-se como imagens. A opção por esta escolha resulta no acréscimo de quadrinhos onde a trama poderia ser bem resolvida, com a composição de dois ou três enquadramentos, o que revela o intento artístico de realçar o drama como veículo condutor da significação da narrativa. Nessa medida, a linguagem dos quadrinhos se constitui em elementos expressivos que proporcionam ao artista a criação do *timing* (EISNER, 2010), com vistas a prolongar a narrativa sem, necessariamente, alterar a narração.

Além da retrospecção, que na perspectiva da teoria literária, pode ser qualificada como uma forma subjetiva de narrar, tendo em vista versar sobre uma ação destinada à inserção de fatos ulteriores que não são de conhecimento do

narrador, e sim da personagem, os significados decorrentes da percepção do leitor podem ser relacionados à imagem, uma vez que esta tem sua medida no âmbito contextual da narração, pois se trata de uma cena que, embora não se constitua como uma sequenciação do que é narrado, também não a quebra, haja vista conotar um relato do pensamento do médico alienista.

Por dizer respeito a um fato transcorrido, os artistas utilizam-se de alguns recursos cromáticos, cujas nuanças das imagens de fundos dos enquadramentos atingem a configuração das personagens, que sofrem o efeito subtrativo das cores em que são representadas, nas cenas anteriores e posteriores à representação do pensamento em imagens (McCLOUD, 1995), de forma que a predominância do amarelo sépia, que no decorrer da narrativa pode conotar referência a um tempo transcorrido, diferenciando as ações realizadas no tempo passado e indiciando-as cronológica e semanticamente como uma implicação à relação de causa e efeito que dinamiza o processo de semiose quando na produção de sentido.

Na perspectiva de complementariedade, pela relação de referências, o índice configura-se como um signo, cuja caracterização é possível em virtude existencial de seu objeto, que por referência conota diferentes significações, estas, por sua vez, geram novos interpretantes que, sujeitos a variadas interpretações, tendem a convencionalizar a leitura da imagem como um processo de semiose em constante devir.

No âmbito semiótico, as variações de procedimentos artísticos que dinamizam o fluxo da narrativa quadrinística, podem ser interpretadas como elos mantenedores da relação sígnica com os significados que as fundamentam. Como nos quadrinhos, a fundamentação de significados se efetiva por meio da imagem, as relações sígnicas decorrem de algumas convenções, que de modo estrito cumprem a função de favorecer a percepção das informações intercontextuais, convencionalizando as ações, os sons e os elementos que fornecem ao leitor pistas orientadoras de leitura. Nesse sentido, Cagnin (1975, p. 83), afirma que as figuras que convencionam as ações se constituem como “sinais que se ligam a algum referente, representam alguma coisa, mas o seu significado ultrapassa a representação mimética para adquirir um cunho simbólico”.

Na tradução intersemiótica de *O Alienista*, o processo de convencionalidade de ações em imagem cumpre a função de estabelecer uma relação simbólica entre o

signo e seu objeto, que incorporados à linguagem quadrinística como símbolos lingüísticos de existência abstrata, agem como motivadores do processo de significação, que suscita no leitor, reações perceptivas de caráter sinestésico como se observa na figura que segue:

FIGURA 24 - TRECHO DA *GRAPHIC NOVEL* (MOON, BÁ, 2007, p. 44)

Nos enquadramentos acima, que representam um momento conflituoso quando na tentativa da população de Itaguaí, liderada por Porfírio - o barbeiro, de por fim à Casa Verde, libertando de lá os enfermos, percebem-se traços e gestos já convencionalizados como característicos do meio para a significação metafórica das linhas que dão forma aos fenômenos existentes ou passíveis de existência, que permitem ao leitor estabelecer relação entre o símbolo e seu referente, em contextos diversos do original, dada a habilidade associativa que medeia a relação entre o símbolo e o seu objeto.

Nos dizeres de Santaella (2013, p. 66) “essa associação de ideias é um hábito ou lei adquirida que fará com que o símbolo seja tomado como representativo de algo diferente dele”. Daí, o primeiro quadrinho da sequência apresentada, provocar no leitor reações que o possibilitam a identificação das linhas que contornam a imagem da cabeça do barbeiro como signos representativos da força física, impulsionada pelos sentimentos de revolta. Conforme McCloud (1995), essas linhas constituem-se em uma forma caricaturizada de o artista mostrar a figura do barbeiro como aquela que acumula e dispersa ao mesmo tempo, a energia para o embate os dragões.

Ainda nesse mesmo contexto, as linhas que contornam a cabeça do barbeiro podem ser entendidas como representativa da expansão sonora dos gritos de bravura com os quais o barbeiro Porfírio incitava a população itaguaiense a partir

para o enfrentamento corporal com os dragões. No contexto da linguagem quadrinística, o uso desse recurso é aplicado com vistas a acrescer a narrativa o elemento emocional que motiva o leitor a reagir, perceptivamente, aos interpretantes que podem emanar da construção linguística expressada pelos balões, pois segundo Cagnin (1975), a convencionalização das linhas em elemento emocional, resgata à escrita a tradução dos caracteres que podem conotar o fluxo emocional da fala.

Outro aspecto, de convencionalização linguística dos quadrinhos, que pode ser observado na sequência das imagens acima apresentadas, diz respeito aos procedimentos artísticos, cujo complemento significativo requer experiência do leitor quanto à capacidade deste em estabelecer relações de sentidos à ausência de enquadramento ou de sinais gráficos que limitam o espaço da cena, constituindo-os em signos linguísticos, cuja forma denotada será resultante do repertório que o artista espera ser comum ao leitor. Convencionalmente, a ausência de requadro, no contexto quadrinístico, cumpre a função semântica de amparar a narrativa, contribuindo para a densidade da atmosfera pretendida pelo artista quando na composição das cenas. Nessa concepção, o quadro aberto, que comporta a figura do Porfírio, sugere ao leitor o deslocamento da atitude do barbeiro ao travar um embate corporal com os dragões.

Em relação à imagem analisada, o uso do contexto se faz determinante à adequação dos significados conotados pelo quadrinho aberto. Dessa forma, por não aparentar uma existência concreta, a interpretação do quadrinho aberto implica na utilização das pistas intercontextuais que determinam o referente a ser significado e, isso, no universo dos quadrinhos, pode ser entendido como uma convenção, portanto, uma regra que acentua a representação do quadrinho enquanto símbolo. Compreensão esta respaldada nas palavras de J. Teixeira Coelho Neto (2010), para quem o símbolo “é um signo que se refere ao objeto denotado em virtude de uma associação de ideias produzida por uma convenção” (J. TEIXEIRA COELHO NETO, 2010, p. 58).

Reiterando as afirmações de Coelho Neto, e para demarcar a relação estabelecida entre o objeto e seu referente no processo de tradução intersemiótica, Plaza discorre sobre a tradução simbólica, vista como veículo que relaciona o objeto e o seu referente por forças convencionais, estando, desse modo, a significação do

objeto atrelada à sua transcodificação. Para o teórico, o exercício tradutor visto como simbólico “irá determinar as leis de como ‘um signo dá surgimento a outro, [...] o símbolo é uma lei ou regularidade de futuro indefinido’, uma lei que governará e será materializada e que determinará algumas de suas qualidades, unindo o sensível ao inteligível, [...]” (PLAZA, 2010, p. 94).

Nessa percepção, pode-se dizer que a tradução intersemiótica de *O Alienista*, por preservar a história machadiana, interliga-se por “conjunção icônica” ao original, realçando os elementos estabelecedores das semelhanças propostas esteticamente como signos tradutores. E, desse modo, viabiliza a correspondência com as informações transpostas de meio para o outro, o que indicia o processo de tradução como compreensão das formas, e não somente, das informações que às significam como padrão sintático da linguagem quadrinística.

No exercício analítico das imagens de *O Alienista* em quadrinhos, pode-se perceber que a significação referenciada pelo processo de criação da obra traduzida é constituída pela relação que o signo estabelece com o seu objeto, e pelo qual se determina a qualificação da experiência como veículo condutor para a elaboração da síntese de pensamentos, que, simultaneamente, interrelaciona as funções icônicas, indiciais e simbólicas no processo de tradução intersemiótica. Portanto, “não há nenhuma linguagem que possa se expressar em nível puramente simbólico ou indicial ou icônico. Aliás, as linguagens mais perfeitas são aquelas que mantêm os três níveis sígnicos em estado de equilíbrio e complementariedade” (SANTAELLA, 2010, p. 27). Pelo caráter de complementariedade que as interligam, pode-se afirmar que as funções icônicas, indiciais e simbólicas realçam a função multimodal da linguagem quadrinística, de modo que a percepção da imagem e da palavra não se materialize como objetos distintivos da linguagem quadrinística, mas como complementares ao processo de ressignificação do signo estético.

CONCLUSÃO

Por sua caracterização icônica, o processo de criação da *graphic novel* como gênero quadrinístico, imputa ao artista considerar reflexivamente o uso dos elementos que contribuem para a dinamização da leitura e do processo de interpretabilidade, de modo a assegurar que a ideia representada sequencialmente preserve aspectos, coesivos, condizentes com o contexto situacional da narrativa. Desse modo, procedimentos como o jogo de perspectiva, o uso de cores e suas tonalidades de sombra e massa, a disposição dos quadrinhos, etc., devem ser trabalhados com vistas a assegurar o grau de informatividade, presente nos elementos visuais, que contribuem para depreensão da situação contextual da narrativa, e consequentemente, influir na compreensão da ideia narrada, cujo ápice deve culminar com a articulação lógica dos elementos gráficos que possibilitam o processo de significação.

Na tradução intersemiótica de *O Alienista*, a representação por imagens, de pessoas, locais, coisas ou ideias primam pela semelhança com os aspectos situacionais retratados na obra machadiana e os experienciados pelo artista-tradutor enquanto leitor. Nesse viés, os ambientes e as ações vivenciadas, pelas personagens, foram descritas ao leitor como possibilidades realizáveis mentalmente por este. Este tipo de representação por semelhança abarca a transposição de valores sociais para o campo das sensações, tornando-os objetos de leitura e de percepção crítica, tendo em vista a fruição do objeto estético.

Em termos gráficos, a tradução intersemiótica de *O Alienista*, pôde ser vista sob três dimensões distintas, porém interdependentes, quais sejam: dimensão icônica, indicial e simbólica. Tais dimensões, no conjunto da obra, se relacionam intersemioticamente, propiciando ao leitor o percurso de experiência que parte da sensação imediata à convencionalização dos significados abstraídos como informação estética, que é definida em função do grau de interatividade entre a obra e o leitor. Assim, a percepção qualitativa dos elementos constituintes da narrativa quadrinística constitui-se o primeiro nível de interatividade, que é aprofundado pelo processo de reflexão e produção de novos significados, portanto, de novas possibilidades de leitura que projetam o texto para o nível de consciência simbólica.

No tocante à abordagem estética da tradução intersemiótica de *O Alienista*, pôde-se constatar que os procedimentos de escolha e seleção dos aspectos composicionais da imagem são afetados pela experiência artística dos tradutores, que no processo criativo da narrativa em quadrinhos, buscaram relacionar os pontos convergentes entre a linguagem quadrinística e a linguagem literária. A qualidade interna dessa convergência é percebida na personagem do médico Dr. Simão Bacamarte o qual, enquanto protagonista da trama, configura-se como elemento central das situações enredadas, o que pode ser visto como uma possível justificativa para a opção dos artistas em apresentar a obra sem dividi-las em capítulos.

Ainda que, estruturalmente, a obra possa ser vista como um todo ininterrupto, os interstícios entre as sarjetas, mesmo que qualitativamente, permitem ao leitor alinhavar outras histórias à trama do alienista. Nesse sentido, podem ser observadas narrativas individuadas que se desenvolvem simultaneamente à narrativa mestra, apresentando-se enigmamente como um fragmento desta, porém independente quanto ao seu modo de manifestação sob a perspectiva do artista enquanto leitor. A exemplo disso, há a história vivenciada por D. Evarista, narrada sob a perspectiva dos artistas, como um fragmento à parte que, por força da convergência temática, é entrelaçada ao núcleo da narrativa que, enquanto existente em sua realidade física, tem seu fundamento materializado sob a forma da Casa Verde.

Outras histórias que também se desenvolvem como apêndice do alienista, isto é, que tem sua existência qualitativa afetada pelas peripécias de Dr. Simão Bacamarte, são relacionadas à narrativa central como ponto de vistas heterogêneos e servem para ilustrar as relações cotidianas dos moradores de Itaguaí, vistas sob ângulos distintos, como o Padre Lopes, o barbeiro Porfírio, o boticário Crispim Soares. Assim, existe, nos enquadramentos desses ângulos as variações que se contrapõem as ações de Simão Bacamarte, que tendo a loucura como objeto de estudo passa a especular a normalidade como expansão de seu território de pesquisa; D. Evarista, que apesar de “reunir condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem” não conseguiu dar continuidade à linhagem dos Bacamartes; Padre Lopes que, apesar da aparente imparcialidade ao discurso científico sobre a loucura, busca explicá-lo a partir das escrituras; Crispim Soares, o Boticário que se

autodefine como bajulador e Porfírio Caetano das Neves, o Barbeiro que incitou a população a revoltar-se contra a permanência da Casa Verde em Itaguaí.

Ocorre nesse processo de fruição um intercurso de experiências entre a intenção do artista-tradutor, discretamente voltadas às interdições do leitor, e aos efeitos de sentido que transcendem a obra no ato de leitura e passam a incidir sobre a vida como uma possibilidade de transformação. Nesses termos, a leitura d' *O Alienista* em quadrinhos, de Fábio Moon e Gabriel Bá, com suas propriedades miméticas voltadas para a projeção da linguagem dos quadrinhos, porém conotadas como objeto estético, faculta ao leitor de qualquer época estabelecer relações lógicas entre os fatos narrados e a realidade por eles produzida. Em última análise, pode conduzir o leitor à recriação do que está posto, seja em relação ao espaço, seja em relação às ações das personagens, seja em relação à linguagem.

Assim, compreendendo o processo de tradução intersemiótica de O Alienista de Fábio Moon e Gabriel Bá, como uma atividade contínua, dada as diferentes possibilidades de leitura, pode se dizer que as temáticas inerentes à obra, bem como aquelas surgidas em decorrência do estilo machadiano de instigar o leitor a refletir sobre o que está posto e, desse modo, pontuar outras nuances interpretativas, dada a opção dos artistas-tradutores em preservar a história original, deixam em aberto a perspectiva de conclusão, mais precisamente, entregam-na ao olhar de quem a transforma ao tempo em que é transformado, quando no exercício de preenchimento das lacunas que entremeiam a narrativa e viabilizam a transposição dos significados prévios para o campo da significação.

A análise do processo de tradução intersemiótica de *O Alienista* permitiu, ainda, a percepção de efeitos estéticos, depreendidos do imbricamento da linguagem quadrinística aos procedimentos da ação tradutora, que tem sua verve estética na configuração das funções que a imagem pode desempenhar quando no intercurso das relações intersemióticas que arrogam para *O Alienista* em quadrinhos os signos que mais interessam à Tradução Intersemiótica, isto é, o Ícone, o Índice e o Símbolo, configurados pela interrelação dos aspectos que qualificam, indexicalizam e convencionalizam a operação tradutora, e que no conjunto da obra são apreendidos sob a forma de imagens fixas, mas que pela referência contextual tendem a moldar-se conforme o caráter eversivo dos interpretantes. O exame dos aspectos metalinguísticos, inerentes ao processo de tradução intersemiótica do

conto, permitiu a compreensão do todo, a partir de inferências sobre a significação dos elementos que convencionalizam a gramática dos quadrinhos e se constitui em procedimentos viabilizadores do estabelecimento da referência em a obra original e sua tradução.

Assim, em sua compreensão metalinguística, a visualidade referida, tem sua significação no uso dos traços, das cores, dos planos que são ressignificados quando no processo de transposição de um meio para outro, tendo em vista que os traços evidenciam gestos expressivos e fisionômicos, as cores evidenciam a passagem do tempo, e os planos, a perspectiva artística, a partir dos quais pode-se verificar marcas de estilo autoral. Desse modo, o trabalho de tradução entre as linguagens como formas interpostas tem sua ênfase na representação das informações estéticas e, não nos elementos da narrativa. Daí, a supressão ou inversão de trechos da narrativa não comprometer a construção de significados.

Outro aspecto observado no exercício de tradução intersemiótica de O Alienista, enquanto ato criativo e produtor de sentidos, diz respeito à análise dos processos da invariância na equivalência. Sendo estes fundamentados pelo legissigno enquanto signo transdutor, paramórfico e otimizador da operação tradutora. Funcionando como signo transdutor, o uso do legissigno caracteriza-se pela conservação e preservação dos aspectos da obra original com vistas à redução de desperdícios dos elementos de significação selecionados para construção do signo estético, quando estes são transpostos para a narrativa quadrinística, uma vez que os artistas-tradutores primaram pela manutenção de aspectos como enredo, personagens, tempo, a fábula, etc., bem como alguns recursos retóricos – ambiguidade, metáforas, metonímia, paradoxos.

Já o uso do legissigno enquanto signo paramórfico, fundamenta-se, conforme Plaza (2010), pelo fornecimento ao objeto estético de caracteres produtores de referências e diferenças como condição para o estabelecimento de novos significados, tendo em vista a sintetização gráfica das formas depreendidas da obra original, o que otimiza a preservação da estrutura narrativa, sem, necessariamente, comprometer a estrutura do meio que dá suporte à tradução intersemiótica de O Alienista. Nesses termos, a concepção da forma tradutora parte da previsibilidade para a recorrência da regularidade dos traços que dão visibilidade estética aos elementos traduzidos. Tal visibilidade permite ao leitor tecer inferências

quando na caracterização da história pelo meio quadrinístico e no reconhecimento empírico dos caracteres distintivos que apontam para a percepção de novos significados.

Por fim, a tradução gráfica dos aspectos mencionados anteriormente, tem sua qualidade significativa na sistematização do processo de criação que se desenvolve, concomitante, ao processo de fruição, permitindo ao ato interpretativo ultrapassar o nível de iconicidade equivalente aos gestos, formas, cores e movimentos para alcançar o nível de significação existente nas qualidades materiais da estrutura narrativa, a partir da qual se pode distinguir diferentes processos de semiose cujo caráter *ad infinitun,* permitem a reconfiguração do grau de informatividade que a obra encerra no tocante a sua estrutura, às situações retratadas e à convencionalidade da linguagem, cuja sintaxe, em sua relação de causa e efeito incide sob a percepção da forma e sob os modos de abstração desta, considerando a representação mimética dos aspectos sonoros e das ações que indiciam a sensação de movimentos das personagens.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8.ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Ed. 21 revista. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. Ed. 41. São Paulo: Cultrix,2003.

_____. Machado de Assis: *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. et al.*Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982

_____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRAYNER, Sônia. *Labirintos do espaço*: romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. (Org.**).** *O conto de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

BUSATTO, Cléo. *A arte de contar história no século XXI*: tradição e ciberespaço. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

CADEMARTORI, Lígia. *O que é literatura Infantil*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

CAGNIN, Antonio Luiz. *Os Quadrinhos*. São Paulo, Ática, 1975.

CAMPOS, H. Da Tradução como Criação e como crítica. In: Metalinguagem. Ensaios de Teoria e Crítica Literária. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1970.p. 21-38.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*: Estudos de Teoria e História Literária. 11 ed. Rio de Janeiro: ABL, 2010.

_____. *A literatura e a formação do homem*. Remate de Males. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, Número especial Antonio Candido Campinas, 1999. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3560/3007> Acessado em 22/12/2014 às 12:00.

_____. *A personagem do Romance.* In. CANDIDO, Antonio. A Personagem de ficção. [et. al.] São Paulo: Perspectivas, 2009. p. 51-80.

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *Presença da literatura brasileira*: das origens ao realismo – história e Antologia. São Paulo: Bertand Brasil, 2008.

CHINEN, et. al. Quadrinhos e literatura: diálogos possíveis. São Paulo: Criativo, 2014.

CIRNE, Moacy da Costa. *Para ler os quadrinhos*: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. *Quadrinhos, sedução e paixão*. Petrópolis: Vozes, 2001.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*: símbolos, mitos, arquétipos. 2 ed. São Paulo: Paulinas, 2009..

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*: Literatura e Senso Comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. 303 p.

CUNHA, Patrícia Lessa Flores da.*Machado de Assis*: um escritor na capital dos trópicos. Porto Alegre: IEL: Unissinos, 1998.

ECO, Umberto. *Sobre a Literatura*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Apocalípticos e integrados*. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011

EISNER, Will. *Narrativas gráficas de Will Eisner*. Trad. Leandro Luigi Del Manto. 3. ed. São Paulo: Devir, 2013.

_____. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. Tradução de Luiz Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *Quadrinhos e Arte Sequencial*: princípios e práticas do lendário cartunista. Trad. de Luiz Carlos Borges e Alexandre Boide. 4.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. *Semiótica aplicada à linguagem Literária*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

FILHO, Domício Proença. *Os melhores contos de Machado de Assis*. São Paulo: Global Editora, 2001.

FISCHER, L. A. *Contos de Machado*: da ética a estética. In: SECCHIN, A.C. (Org.). Machado de Assis: uma revisão. Rio de Janeiro: In-Folio, 1998.

GARCÍA, Santiago. *A novela gráfica*. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2012.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. 3.ed.Alpiarça: Veja, 1995.

GOMES, Diego Aparecido Alves. História em quadrinhos e discurso literário. In: RODRIGUES, Carlos. *Intersecções acadêmicas*: panorama das primeiras jornadas internacionais de histórias em quadrinhos. São Paulo: Criativo, 2013. p. 77-99.

GOMES, Roberto. *O Alienista*: loucura, poder e ciência. Tempo Social; Rev. Social. USP, S. Paulo, 5 (1-2): 145-160, 1993 (editado em nov. 1994).

GONZAGA, Sergius. *Machado de Assis*: contos definitivos. Porto Alegre: Novo Século, 1998.

GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. 11.ed. São Paulo: Ática, 2006

IANNONE, Leila Rentroia, IANNONE, Roberto Antonio. *O mundo das histórias em quadrinhos*. 5 ed. São Paulo, 1994.

MACHADO DE ASSIS. *Memórias de Brás Cubas*. Ed. renovada. São Paulo: FTD, 2010.

_____. O jornal e o livro. *Obra completa*: Rio de Janeiro: Nova Aguilar, V. III, 1994a. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/html/cronica/macr13.htm> Acessado em: 20/02/2015 às 22:30.

_____. *Notícia da atual literatura brasileira*. Instinto de nacionalidade. Obra Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III,1994b. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf> Acessado em 20/02/2015 às 23: 05

_____. *O Alienista e outros contos*. 3. ed. São Paulo: Moderna, 2004.

McCLOUD, Scott. *Desenhando quadrinhos*. Trad. RogerMaioli dos Santos. São Paulo: Makron Books do Brasil, 2008.

_____. *Reinventando os quadrinhos*. Trad. Hélcio de Carvalho, Maria do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books do Brasil, 2006.

_____.*Desvendando os quadrinhos*: história, criação, desenho, animação e roteiro. São Paulo: Makron. Books do Brasil, 1995.

MOISÉS, Massaud. *A criação Literária*. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

MOON, Fábio. Virgindade e experiência. 10 Pãezinhos. 2006. Disponível em: http://10paezinhos.blog.uol.com.br/arch2006-10-01_2006-10-31.html. Acesso: 10 de out de 2015.

MOON, Fábio; BÁ, Gabriel. *O Alienista, de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira*: da carta de Caminha aos contemporâneos. São Paulo: Leya, 2011.

NKAMA, Boniface. Ofogo. A arte de contar histórias da África: entre o mito, a ponte e a realidade. In: MORAES, Fabiano, GOMES, Lenice (Org.). *A arte de encantar*: o contador de histórias contemporâneo e seus olhares. São Paulo: Cortez, 2012. 352p.p. 247-267.

NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica*: de Platão a Peirce, 3 ed. São Paulo: Annablume, 2003.

PAZ, Octavio. *Tradução, literatura e literalidade*. Trad. Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizante: FALE/UFMG, 2009.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. 6 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PROOP, Wladimir. *Morfologia do conto*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

ROMERO, Sílvio. *Autores brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago Ed, 2002.

_____. *Compêndio de história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Imago Ed, 2001.

_____. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

SANTAELLA, Lúcia. *Imagem*: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2013.

_____.*Semiótica aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2010.

_____. *A teoria geral dos signos*: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

_____. *O método antecartesiano de C.S.*Peirce. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. *O que é Semiótica*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo:* Machado de Assis. 4.ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

SILVA, Nadilson Manoel da.*Fantasias e Cotidiano nas Histórias em Quadrinhos*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Letras& Letras, 1998.