



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

**MARILDE ALVES DA SILVA**

**A TENSIVIDADE NA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE CONTOS DE  
MOREIRA CAMPOS PARA QUADRINHOS**

**FORTALEZA**

**2018**

MARILDE ALVES DA SILVA

A TENSIVIDADE NA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE CONTOS DE  
MOREIRA CAMPOS PARA QUADRINHOS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Doutor em Linguística, sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Lopes Leite.

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- S581t Silva, Marilde Alves da.  
A tensividade na tradução intersemiótica de contos de Moreira Campos para quadrinhos /  
Marilde Alves da Silva. – 2018.  
222 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-  
Graduação em Linguística, Fortaleza, 2018.  
Orientação: Prof. Dr. Ricardo Lopes Leite.
1. Tradução intersemiótica. 2. Semiótica tensiva. 3. Moreira Campos. 4. HQ. 5. Acontecimento e  
Rotina. I. Título.

CDD 410

---

MARILDE ALVES DA SILVA

A TENSIVIDADE NA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DE CONTOS DE  
MOREIRA CAMPOS PARA QUADRINHOS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos à obtenção do título de Doutor em Linguística.  
Área de concentração: Linguística.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Ricardo Lopes Leite (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Alexandre Marcelo Bueno  
Universidade de Franca (UNIFRAN)

---

Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

---

Prof. Dr. Ricardo Jorge de Lucena Lucas  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

À energia espiritual que chamo Deus.  
Aos meus pais, irmãos, amigos, Semioce e  
professores.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida.

À minha família, Raimundo, Joventina, Marcos, Marilene, Marcelo e Marli, pelo apoio incondicional.

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

Ao Prof. Dr. Ricardo Leite, pela orientação, confiança e (muita) paciência.

Ao Prof. Dr. Américo Saraiva, por me apresentar a semiótica.

Ao Prof. Dr. Leite Junior, pela disponibilidade, pelo carinho e pelas sugestões na banca de qualificação e de defesa.

Aos professores Dr. Ricardo Jorge, Dr. João Bastista e Dr. Alexandre Bueno por separarem um pouco de tempo para participar da banca de defesa e pelas valiosas observações feita para este trabalho de tese.

Ao grupo de estudo Semioce, pelas discussões.

A todos que contribuíram com reflexões, críticas e sugestões para tessitura deste trabalho.

A Zeno Queiroz e Gabriela Santos que sempre me salvam nos momentos de agonia.

A Eduardo e Valdirene, pela amabilidade e desprendimento em ajudar todas as vezes que os procurei (desesperada) para resolver alguma coisa na secretaria do PPGLing.

A Venessa, que durante o tempo que estive na secretaria do PPGLing sempre foi amável e prestativa.

Ao grupo Ceará em Letras que me incentiva a escrever sobre Literatura Cearense.

Aos professores do PPGLing, PPGLetras e POET, dos quais tive o prazer de ser aluna.

Aos professores Tito, Mônica Cavalcante, Yuri, Carlos Alberto, Edi e Orlando.

A Fernanda Diniz, Marcello Jorge, Maria de Jesus, Cydna, Danielle, Deje, Fernângela, Wellington, Manu, Raquel (quel), Rachel, Camila, Ana Paula, Gildência, Gabi, Djavan, Roger, Henrique, Carmem, Jefesson, Lucas, Ozana, Gustavo, Erica Barroso, Erica Filomena, Ananda, Doris, Iray, Meire, Sayonara, Luciene, Pauline, Marcilene, Sandrinha, Becco, Grá, e tantos outros que fizeram e fazem parte da minha história.

“E nessa Saga venho com pedras e brasa  
Venho com força, mas sem nunca me esquecer  
Que era fácil se perder por entre sonhos  
E deixar o coração sangrando até  
enlouquecer”.

Felipe Catto

## RESUMO

Este trabalho fundamenta-se na vertente tensiva da semiótica francesa. Seu objetivo é investigar a tensividade na tradução dos contos de Moreira Campos para os quadrinhos, com base nas subdimensões temporalidade, espacialidade, andamento e tonicidade, a partir das quais se verificam as ocorrências de efeito de sentido de acontecimento e de rotina no conto e no quadrinho. Para o desenvolvimento da pesquisa, utilizamos o aparato teórico da semiótica tensiva (ZILBERBERG, 2004, 2006, 2011); o conceito de tradução (GREIMAS E COURTÉS, 2008); tradução intersemiótica (PLAZA, 2010); sincretismo (DUBOIS, 2004; COSERIU, 1980 e HJELMSLEV, 2009; GREIMAS E COURTÉS, 2008; BEIVIDAS, 2006, 2012; CARMO JR, 2009; TOMASI, 2012); semiótica plástica (GREIMAS, 2004; OLIVEIRA, 2004; FLOCH, 2009) e semissimbolismo (FLOCH, 2009). Em relação ao percurso metodológico, primeiro foram selecionados três contos de Moreira Campos e suas respectivas quadrinizações: “Os anões”, “O preso” e “A gota delirante”. Em momento posterior, foram realizadas as análises dos contos e, em sequência, do texto sincrético. Cada par de análise centrou-se numa das subdimensões da tensividade: temporalidade para “Os anões”, espacialidade para “O preso” e andamento e tonicidade para “A gota delirante”. Durante esse processo, observou-se que a diferença entre a linguagem do conto e do quadrinho favoreceu, quanto à temporalidade, a construção de uma profundidade graduada em mais e menos no conto, e um apagamento dessa profundidade na HQ; quanto à espacialidade, observou-se em ambos os textos a presença de uma espacialidade emissiva e remissiva; quanto à tonicidade e ao andamento, observou-se que o olhar, em especial o modo de ver e mostrar, conduziram ambas as narrativas. Ao compararmos os textos, verificou-se que “Os anões” e “O preso” tendiam à extensidade, mas a quadrinização de ambos tendia, na dimensão plástica, para o eixo da intensidade. Por sua vez, a intensidade aparece como regente em ambos os textos de “A gota delirante”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tradução intersemiótica. Semiótica tensiva. Moreira Campos. HQ. Rotina. Acontecimento.



## ABSTRACT

This work is based on the tensive side of the French semiotics. Its objective is to investigate the tensiveness in the translation of Moreira Campos' short stories to the comics, based on the sub-dimensions *temporality*, *spatiality*, *tempo* and *tonicity*, from which one verifies the occurrences of meaning effects of *routine* and *event* in the tale and in the comic. For the development of the research, it was used the theoretical apparatus of tensive semiotics (ZILBERBERG, 2004, 2006, 2011); the concept of translation (GREIMAS e COURTÉS, 2008); intersemiotic translation (PLAZA, 2010); syncretism (DUBOIS, 2004; COSERIU, 1980 e HJELMSLEV, 2009; GREIMAS e COURTÉS, 2008; BEIVIDAS, 2006, 2012; CARMO JR, 2009; TOMASI, 2012); plastic semiotics (GREIMAS, 2004; OLIVEIRA, 2004; FLOCH, 2009) and semi- symbolism (FLOCH, 2009). Regarding the methodological approach, first three short stories of Moreira Campos and their respective quadrinizations were selected: "The dwarves" (in Portuguese, "Os anões"), "The prisoner" ("O preso") and "The delirious drop" ("A gota delirante"). Later, one analyzed the tales and, in sequence, the syncretic texts. Each pair of analysis focused on one of the sub-dimensions of the tensiveness: temporality for "The dwarves", spatiality for "The prisoner" and tempo and tonicity for "The delirious drop". During this process, it was observed that the difference between the language of the tale and the language of the comic favored, as for temporality, the construction of a depth graded in *more* and *less* in the short story, and a deletion of that depth in the HQ; in terms of spatiality, it was observed in both texts the presence of an emissive and remissive spatiality; as to the tonicity and the tempo, it was observed that the look, especially the way of seeing and showing, led both narratives. When comparing the texts, it was verified that "The dwarves" and "The prisoner" tended to the extension, but the quadrinization of both tended, in the plastic dimension, to the axis of the intensity. In turn, the intensity appears as regent in both texts of "The delirious drop".

**KEY WORDS:** Intersemiotic translation. Tensive semiotics. Moreira Campos. Quadrinhos. Routine. Event.

## RESUMÉ

Cette recherche est fondée sur le branche tensive de la sémiotique française. L'objectif de cette étude est d'investiguer la tensivité dans la traduction des contes de Moreira Campos aux bandes dessinées (BD) en se basant sur les sous-dimensions temporalité, spatialité, tempo et tonicité, à partir desquelles on peut vérifier la production d'effet de sens d'évènement et d'exercice dans le conte et dans la bande dessinée. Pour le déroulement de la recherche, nous avons utilisé comme appareil théorique la sémiotique tensive (ZILBERBERG, 2004, 2006, 2011) ; les notions de traduction (GREIMAS E COURTÉS, 2008) ; traduction intersémiotique (PLAZA, 2010) ; syncrétisme (DUBOIS, 2004 ; COSERIU, 1980 e HJELMSLEV, 2009 ; GREIMAS E COURTÉS, 2008 ; BEIVIDAS, 2006, 2012 ; CARMO JR, 2009 ; TOMASI, 2012) ; sémiotique plastique (GREIMAS, 2004 ; OLIVEIRA, 2004 ; FLOCH, 2009) et semi-symbolisme (FLOCH, 2009). À propos du parcours méthodologique, on a d'abord sélectionné trois contes de Moreira Campos e leurs respectives traductions aux bandes dessinés : « Os anões », « O preso », et « A gota delirante ». Ensuite, on a fait les analyses des contes et, subséquemment, du texte syncrétique. Chaque paire d'analyse a été centré sur une sous-dimension de la tensivité : la temporalité pour « Os anões », la spatialité pour « O preso », et le tempo et la tonicité pour « A gota delirante ». Durant ce procès on a trouvé que la différence entre le langage du conte et de la bande dessinée a favorisé, relativement à la temporalité, la construction d'une profondeur graduée dans la BD ; quant à la spatialité, on a trouvé dans les deux textes la présence d'une spatialité émissive et rémissive ; en ce qui concerne la tonicité et au tempo, on a trouvé que le regard, en spécial la manière de voir et montrer, a conduit les deux narratives. Quand on a mis en comparaison les textes, on a détecté que « Os anões » et « O preso » tendaient à l'extensité, mais leurs traductions aux bandes dessinées tendaient, dans la dimension plastique, à l'axe de l'intensité. À son tour, l'intensité régit les deux textes de « A gota delirante ».

**MOTS-CLÉS** : Traduction intersémiotique. Sémiotique tensive. Moreira Campos. Bande dessinée. Exercice. Évènement.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01	– Publicidade <i>Panzani</i> .....	22
Figura 02	– Exemplo de fixação .....	23
Figura 03	– Exemplo de relais .....	24
Figura 04	– “A crucificação de Cristo” de Albert Dürer .....	30
Figura 05	– Expressão idiomática por imagem: “soltar a franga” .....	31
Figura 06	– Função “tradução” .....	33
Figura 07	– Aproximação entre transcodificação e tradução .....	34
Figura 08	– Exemplo de Tradução icônica .....	36
Figura 09	– Exemplo de Tradução indicial .....	37
Figura 10	– Estabelecimento da convenção entre forma verbal e forma geométrica .....	38
Figura 11	– Exemplo de tradução simbólica .....	39
Figura 12	– Quadrado semiótico .....	44
Figura 13	– Tipos de manipulação .....	45
Figura 14	– Da iconização a abstração: “Bull” de Picasso .....	47
Figura 15	– Quadrado Veridictório .....	48
Figura 16	– Articulação entre sobremodalizações .....	49
Figura 17	– As relações de dependência .....	52
Figura 18	– Gráfico tensivo das dependências .....	53
Figura 19	– Direções tensivas .....	55
Figura 20	– Unidades das direções tensivas .....	56
Figura 21	– Valores de absoluto e de universo .....	58
Figura 22	– Subdimensões e foremas .....	61
Figura 23	– Aspectualização das direções tensivas .....	62
Figura 24	– Modos semióticos .....	64
Figura 25	– Graus de intimidade .....	76
Figura 26	– Articulação entre direção e intimidade .....	77
Figura 27	– Esquema da mestiçagem .....	78
Figura 28	– Tempo e espaço na capa <i>Territórios de Bravos</i> .....	78
Figura 29	– Exemplo de HQ sem texto .....	81
Figura 30	– Exemplo de HQ muda .....	82

Figura 31	– Exemplo de interação por imagem .....	83
Figura 32	– Exemplo de HQ narrativa e HQ conceptual .....	85
Figura 33	– Direções de leitura .....	86
Figura 34	– (a) layout básico de requadro; (b) requadro com linhas inferíveis .....	90
Figura 35	– Formas dos requadros .....	90
Figura 36	– Formas de representação do passado .....	91
Figura 37	– Balão de expressividade nula .....	92
Figura 38	– Balão de baixa expressividade .....	92
Figura 39	– Balão de alta expressividade .....	93
Figura 40	– Balões especiais .....	93
Figura 41	– Planos de enquadramento .....	94
Figura 42	– Planos total, detalhe e em perspectiva .....	95
Figura 43	– Exemplo de ângulos .....	96
Figura 44	– Exemplo de onomatopeia .....	96
Figura 45	– Categoria topológica .....	98
Figura 46	– Contraste eidético .....	99
Figura 47	– Correlação entre plano da expressão e plano do conteúdo .....	100
Figura 48	– Círculo cromático .....	101
Figura 49	– Crisântemos .....	102
Figura 50	– Esquema de análise de Floch .....	105
Figura 51	– Efeito de sentido matérico .....	106
Figura 52	– Nível figural e figurativo .....	107
Figura 53	– Classificação dos quadrinhos quanto abertura e fechamento .....	109
Figura 54	– Gráfico tensivo da HQ <i>Futboil</i> .....	110
Figura 55	– Ampliação da figura 52 .....	111
Figura 56	– Capa e contracapa da revista <i>Moreira Campos em Quadrinhos</i> .....	115
Figura 57	– Relação de concomitância e não concomitância .....	119
Figura 58	– Sistema temporal .....	120
Figura 59	– Profundidade temporal .....	125
Figura 60	– Contraste figurativo .....	126

Figura 61	– Acontecimento x <i>flashback</i> na HQ .....	129
Figura 62	– Sequência de quadros emissivos .....	131
Figura 63	– Ângulo superior e inferior na HQ “Os anões” .....	132
Figura 64	– Manifestação da “ameaça” .....	133
Figura 65	– Quadro resumo da HQ “Os anões” .....	135
Figura 66	– Manifestações da espacialidade no conto “O preso” .....	142
Figura 67	– Primeiro quadrinho de “O preso” .....	143
Figura 68	– Reiteração do ponto de exclamação .....	144
Figura 69	– Emprego de “aqui” e “lá” .....	146
Figura 70	– Contraste cromático em “O preso” .....	148
Figura 71	– Organização topológica .....	149
Figura 72	– Exacerbação da diferença topológica .....	150
Figura 73	– Descoberta do não poder fazer .....	151
Figura 74	– Vista do animal de estimação amarrado na praça .....	152
Figura 75	– Reverberação do enunciado-refrão .....	154
Figura 76	– Quadro resumo da espacialidade em “O preso” .....	156
Figura 77	– Representação imagética do pré-gozo .....	164
Figura 78	– Percurso do olhar na HQ “A gota delirante” .....	167
Figura 79	– Composição da página da HQ “A gota delirante” .....	168
Figura 80	– Resumo da organização da HQ “A gota delirante” .....	170

## LISTA DE ABREVIACOES

- PGS – Percurso Gerativo de Sentido  
MCQ – Moreira Campos em Quadrinhos  
MA – Momento de acontecimento  
ME – Momento de enunciação  
MR – Momento de referência  
HQ – História em quadrinhos  
OA – Os anões  
OP – O preso  
AGD – A gota delirante

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2</b>	<b>TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA</b> .....	20
<b>2.1</b>	<b>A contribuição de Roland Barthes: <i>A retórica da imagem</i></b> .....	21
<b>2.2</b>	<b><i>Dicionário de Semiótica: tradução e transcodificação</i></b> .....	26
<b>2.3</b>	<b>Tradução intersemiótica e tensividade</b> .....	34
<b>3</b>	<b>SEMIÓTICA TENSIVA</b> .....	43
<b>3.1</b>	<b>Os antecedentes da semiótica tensiva</b> .....	43
3.1.1	<i>Da modalidade à semiótica das paixões</i> .....	47
<b>3.2</b>	<b>O modelo tensivo</b> .....	51
3.2.1	<i>Três conceitos-chave: dependência, foria e afeto</i> .....	52
3.2.2	<i>Dimensões e subdimensões</i> .....	59
3.2.3	<i>Estilos tensivos: a contecimento e rotina</i> .....	63
<b>4</b>	<b>O TEXTO SINCRÉTICO HISTÓRIA EM QUADRINHOS</b> .....	67
<b>4.1</b>	<b>Sincretismo e neutralização</b> .....	67
4.1.1	<i>O conceito de sincretismo em Hjelmslev</i> .....	70
4.1.2	<i>Abordagem semiótica</i> .....	73
<b>4.2</b>	<b>O texto sincrético HQ</b> .....	80
4.2.1	<i>Elementos constitutivos do quadrinho</i> .....	89
4.2.2	<i>A dimensão plástica</i> .....	97
<b>4.3</b>	<b>Abordagem tensiva da HQ 106</b> .....	106
<b>5</b>	<b>TENSIVIDADE NA TRADUÇÃO DE CONTOS DE MOREIRA CAMPOS PARA QUADRINHOS</b> .....	112
<b>5.1</b>	<b>Procedimentos metodológicos</b> .....	112
5.1.1	<i>Moreira Campos</i> .....	112
5.1.2	<i>A revista Moreira Campos em Quadrinhos</i> .....	114
5.1.3	<i>O corpus</i> .....	117
5.1.4	<i>Procedimento de análise</i> .....	118
<b>5.2</b>	<b>Primeira análise: a temporalidade em “os anões”</b> .....	118
5.2.1	<i>A temporalidade na quadrinização de “Os anões”</i> .....	127

<b>5.3</b>	<b>Segunda análise: a espacialidade em “O preso” .....</b>	<b>135</b>
5.3.1	<i>A espacialização em “O preso” .....</i>	142
<b>5.4</b>	<b>Terceira análise: andamento e tonicidade em “A gota delirante” .....</b>	<b>156</b>
5.4.1	<i>Andamento e tonicidade na quadrinização de “A gota delirante” .....</i>	163
<b>5.5</b>	<b>Quadro comparativo das análises .....</b>	<b>170</b>
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>172</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>176</b>
	<b>ANEXOS .....</b>	<b>181</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Nossa pesquisa começa a se delinear a partir da conjunção de dois interesses: tradução e texto sincrético. Quanto a este, nos limitamos ao estudo dos quadrinhos, gênero de nossa apreciação. Quanto à tradução, optamos pela intersemiótica, que nos possibilitou trabalhar com diferentes semioses, a saber, o texto verbal-literário, representado pela escrita de Moreira Campos, e o texto sincrético quadrinhos.

Sobre a transposição da literatura para a linguagem dos quadrinhos no Brasil, Barroso (2013) dirá que até meados dos anos cinquenta, via Edição Maravilhosa, o país se alimentou de material estrangeiro. Esse acesso foi possibilitado por Adolfo Aizen que, por meio da EBAL<sup>1</sup>, compra os direitos da *Classics Illustrated*<sup>2</sup>. A editora brasileira se responsabilizou pela tradução de adaptações como *Os três mosqueteiros*, *O corcunda de Nortre Dame* e *Viagens de Gulliver*, dentre outras obras clássicas. Somente em agosto de 1950, chega aos leitores brasileiros a edição de *O guarani*, primeira obra literária brasileira adaptada para os quadrinhos, por André de Le Blanc. Além de José de Alencar, foram adaptados para os quadrinhos Joaquim Manuel de Macedo, Ribeiro Couto, José Lins do Rêgo, Bernardo Guimarães, Euclides da Cunha, Jorge Amado e Raul Pompeia.

Além da série editada pela EBAL, podemos citar a *Coleção Literatura Brasileira em quadrinhos* da Editora Escala, que adaptou, entre outros, Machado de Assis e Lima Barreto. *Vidas secas* de Graciliano Ramos recebeu adaptação em 2015 e, no mesmo ano, *Dois irmãos* de Milton Hatoum é quadrinizado pelos irmãos Fabio Moon e Gabriel Bá. Deles, ainda temos uma adaptação do conto machadiano *O alienista* de 2007. De Guimarães Rosa temos a adaptação do conto *A terceira margem do rio*, em 2014. No mesmo ano, é lançado *Helena* em mangá, pelo Studio Season. Essa relação é puramente ilustrativa, mas já aponta para o crescente interesse pela tradução intersemiótica (em especial para a linguagem dos quadrinhos).

Como demonstrado, o acervo de adaptações de autores brasileiros é diversificado, o que nos possibilitou uma imensa gama de autores e obras para a pesquisa. No entanto, nossa escolha recaiu sobre Moreira Campos. A eleição do autor se deve ao fato de já termos trabalhado com seus textos no mestrado, quando buscávamos compreender a construção de um discurso sobre infância em seus escritos. Durante essa pesquisa,

---

<sup>1</sup> Acrônimo para Editora Brasil-América Limitada, fundada por Adolf Aizen em 1945.

<sup>2</sup> A Classic Illustrated, série de adaptações de obras literárias clássicas para os quadrinhos, foi lançada no início dos anos 40 pela Gilberto Company.

descobrimos a obra *Moreira Campos em quadrinhos* (1995), que consistia na quadrinização de oito contos do artista cearense. Esse trabalho foi realizado pela *oficina de quadrinhos*, do curso e extensão da UFC, a partir da obra *Dizem que os cães veem coisas*. Assim, com o *corpus* constituído e norteados pela semiótica francesa, em especial a vertente tensiva, nos propomos investigar, inicialmente, os efeitos de sentido de acontecimento e de rotina na tradução de contos de Moreira Campos para a HQ. Depois, redefinimos esse objetivo contemplando as subdimensões da extensidade (temporalidade e espacialidade) e da intensidade (andamento e tonicidade).

O interesse da semiótica francesa pela tradução intersemiótica nos parece recente no Brasil, pois os primeiros trabalhos remontam aos anos noventa com o livro *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV* (1996), de Balogh, que, fundamentada pela semiótica discursiva, investiga a tradução de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, postulando como conjunção a aproximação do texto de partida com o texto de chegada e a distância entre eles como efeitos de disjunção. Após essa primeira abordagem, somente em 2006 vem à lume o trabalho de Teixeira (2006), que investiga a adaptação do livro *Sargento Getúlio* para a tela. A partir de 2008, surgem tanto trabalhos com abordagem na junção, como o trabalho de Mazucchi-Saes (2008), quanto os que privilegiam a vertente tensiva, como os de Renata Mancini (2008, 2009, 2012).

É importante salientar que antes de 2015, quando são defendidas duas dissertações sob a orientação de Renata Mancini, os trabalhos sobre tradução intersemiótica fundamentados pela vertente tensiva da semiótica foram encontrados em resumos de comunicação em eventos, em sua maioria. Soma-se a esses uma gravação de uma mesa redonda da qual Mancini participou. São essas fontes que embasam as informações que seguem.

Renata Mancini aponta, para o estudo da tradução intersemiótica, três diferentes instâncias do texto: o enunciado, a enunciação e o plano da expressão. Seus estudos, nessa direção, datam de 2008, quando analisa o hibridismo entre linguagens, em perspectiva tensiva, na obra *Sin City* e sua tradução para o cinema. Segundo a pesquisadora, se parte da consideração de *Sin City* como um produto híbrido, concebido por uma enunciação sincrética que habilmente consegue neutralizar as fronteiras entre as linguagens dos quadrinhos e do cinema. Propõe pensar nas estratégias enunciativas globais responsáveis pelos efeitos de sentido do filme, para além das particularidades de cada uma das linguagens envolvidas, levantando a hipótese de que cada uma das linguagens possui um elã característico, ou seja, tanto a linguagem cinematográfica quanto os quadrinhos possuem um “perfil” aspectual

característico. Esse perfil determina a concentração e a rapidez para a HQ e a lentidão para o texto verbal, por exemplo.

Outra hipótese é a de que uma tradução intersemiótica cria um efeito de sentido de “fidelidade” entre a tradução e o original quando preserva certa unidade do modo de enunciar, a despeito das coerções de estilo e das diferenças inerentes aos planos da expressão do original e da tradução. Em palestra proferida no *Simpósio Internacional Literatura e Cinema* (2012), a pesquisadora sugere considerar a enunciação, enquanto regimes de interação perceptiva e as relações internas do enunciado, como elemento a ser investigado numa tradução intersemiótica. Ainda cita a importância da abordagem do plano de expressão para investigação dos processos tradutórios.

A distância temporal entre essas publicações mostra que se o interesse pela tradução intersemiótica é crescente, os que se valem do aparato da semiótica tensiva ainda é incipiente.

Talvez o critério da escassez de trabalhos não seja suficiente para justificar mais um trabalho em tradução intersemiótica. No entanto, ele abre caminhos para refletir sobre quais contribuições um trabalho que conjuge tradução intersemiótica e tensividade pode oferecer tanto para área da tradução quanto para semiótica.

Vale recordar que o conceito de tradução intersemiótica surge no final da década de 50, quando Jakobson a define como tradução entre sistemas de signos diferentes, em especial signos verbais por signos não-verbais, o que justificaria a terminologia utilizada. Esse conceito é retomado por Plaza na década de 80, que, a partir da teoria peirciana do signo, propõe três tipos de tradução intersemiótica: icônica, indicial e simbólica.

O grande diferencial entre a semiótica peirciana e a greimasiana está em seu projeto. A semiótica peirciana se preocupa com o signo, concebido como triádico, ou seja, composto por um símbolo (ou representante), um interpretante e um objeto (ou referente). Essa teoria “tende a marcar uma parada no nível dos signos e proceder à sua classificação, que está baseada, então, em grande parte, no tipo de relação que o signo mantém com o referente”. (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 463). Por sua vez, a concepção de signo para a semiótica francesa não contempla a noção de referente.

Signo é uma unidade do plano da manifestação, constituída pela função semiótica, isto é, pela relação de pressuposição recíproca (ou solidariedade), que se estabelece entre grandezas do plano da expressão (do significante) e do plano do conteúdo (do significado) no momento do ato de linguagem (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 462).

Além disso, a semiótica francesa se preocupa com a produção do sentido, ou seja, com as estratégias que o enunciador do texto utiliza para construir significação. Barthes (1990), usando arcabouço teórico próprio, se aproxima da linha de investigação que considera a construção da significação. Em seu texto *A retórica da imagem*, examina um texto publicitário a partir de sua mensagem linguística e imagética. No referido ensaio, o autor propõe duas noções para a mensagem linguística: a de *fixação*, que exerce um controle quanto a “liberdade dos significados das imagem”, ou seja, funciona como valor repressivo. E a de *relais*, que mantém com a imagem uma relação de complementaridade. Para a mensagem imagética propõe duas espécies de imagem: a denotada, em que cria um efeito de “pseudoverdade” e a imagem conotada que coloca em relação os conotadores (significantes de conotação). Apesar desse ensaio não abordar a tradução intersemiótica, ele é pioneiro no estudo da linguagem híbrida (sincrética).

Reconhecemos a validade de cada uma dessas abordagens (semiótica americana e francesa), no entanto, nosso trabalho se alinha mais a semiótica greimasiana, pois busca observar as construções de efeitos de sentido de acontecimento e de rotina, tanto no conto moreiriano quanto em sua tradução para a HQ.

Para a elaboração deste trabalho, partimos das seguintes perguntas: que estratégias o enunciador de ambos os textos utilizou para construir efeitos de sentido de acontecimento e de rotina? A manifestação dos efeitos de sentido acontecimento e rotina podem ocorrer nos mesmos pontos da trama narrativa, produzindo os mesmos efeitos de sentido, ou ocorrem em diferentes pontos da narrativa, produzindo efeitos de sentido diferentes ou, ainda, ocorrer em pontos diferentes da narrativa, podendo ou não produzir os mesmos efeitos de sentido? Essas questões, de caráter geral, desdobra-se em outras: Quais elementos, linguísticos e plásticos contribuem para o surgimento dos efeitos de sentido acontecimento e rotina na tradução do conto moreiriano para o quadrinho? Como ocorre a manutenção dos efeitos de sentido acontecimento e rotina ou essa manutenção não é observada? Os efeitos de sentido acontecimento e rotina e a produção desses efeitos na trama narrativa ocorrem nos mesmos pontos e mantêm equivalência entre si ou não?

Ao tentar responder essas questões, acreditamos trazer contribuições para as três áreas de conhecimentos: semiótica, tradução e quadrinhos. Para a primeira, a investigação da produção dos efeitos de sentido acontecimento e rotina em tradução intersemiótica poderá revelar as coincidências (ou não) do dizer e modos de sentir em ambos os textos, que ao serem confrontados devem revelar suas equivalências, diferenças e mudanças de seus

efeitos de sentido entre um texto e outro; para a segunda, temos a possibilidade de apresentar as contribuições que a semiótica francesa pode oferecer aos estudos em tradução, tendo em vista a abordagem da relação entre estado da alma e estado de coisa; e para a terceira, a investigação da tensividade não apenas no plano verbal, mas também a partir da dimensão plástica.

Para alcançá-lo, propomos identificar quais os elementos linguísticos e plásticos envolvidos na produção dos efeitos de sentido acontecimento e rotina na tradução de contos de Moreira Campos para os quadrinhos. Além disso, visamos examinar como se dá, do ponto de vista tensivo, a manutenção desses efeitos de sentido. Também buscamos averiguar se os efeitos de sentido acontecimento e rotina são equivalentes e produzidos nos mesmos pontos da trama narrativa no conto e nas HQs.

Levantamos a hipótese de que os efeitos de sentido acontecimento e rotina podem se manifestar em graus diferentes na tradução intersemiótica do conto para os quadrinhos. Ou seja, na tradução, os efeitos de sentido podem ser os mesmos ou não, e serem produzidos em pontos diferentes da narrativa. Também se hipotetiza que, na tradução intersemiótica do conto moreiriano para o quadrinho, o elemento plástico intensifica e/ou reorganiza os efeitos de sentido acontecimento e rotina produzido pelo elemento verbal. Assim, as especificidades do texto sincrético HQ, como, por exemplo, as coerções do gênero, a manipulação das categorias topológicas, eidéticas e cromáticas do plano da expressão interferem na manutenção dos efeitos de sentido acontecimento e rotina. Se pressupõe uma não equivalência entre os efeitos de sentido acontecimento e rotina nos textos verbais e suas adaptações para o texto sincrético

O trabalho está organizado em quatro capítulos, mais introdução e considerações finais. O capítulo primeiro está reservado à introdução do trabalho. O segundo capítulo trata da tradução intersemiótica. Partimos da apresentação de um estudo de Barthes sobre o texto publicitário, depois examinamos dois verbetes<sup>3</sup> do *Dicionário de Semiótica* (2008), tradução e transcodificação, relacionando-os. Em seguida abordamos a relação entre tradução intersemiótica e tensividade, destacando inicialmente a proposta de Jakobson e Plaza, depois apresentamos algumas propostas de estudos tradutórios que utilizam o aparato semiótico em sua fundamentação.

O terceiro capítulo apresenta, inicialmente, os antecedentes da semiótica discursiva, como o PGS, as modalidades e as paixões. Em seguida introduzimos os aportes

---

<sup>3</sup> É importante ressaltar que o exame de verbetes de dicionário, seja técnico ou não técnico, é uma prática comum na semiótica de linha francesa. Greimas, fundador da teoria, em grande parte de seus trabalhos iniciava sua argumentação pelo exame de um verbe.

teóricos da semiótica tensiva elaborada por Claude Zilberberg. Apresentamos as valências intensidade e extensidade, em seguida inserimos informação sobre o espaço tensivo, no qual movimentam-se as direções descendente e ascendente, que regulamentam o assomo e a resolução. Essa organização se faz por meio das “moedas do sensível”, *mais* e *menos*, cuja subtração ou adição estruturam as categorias atenuação, minimização, pertencente à direção descendente; restabelecimento e recrudescimento, pertencentes à direção ascendente. Também apresentamos as duas dimensões: intensidade e extensidade e as subdimensões de cada uma: andamento e tonicidade, para ao eixo intensivo; temporalidade e tonicidade, para eixo extensivo. Por fim, são apresentados do foremas: direção, posição e elã. Encerramos o capítulo com os estilos discursivos acontecimento e rotina.

O capítulo quatro aborda o texto sincrético história em quadrinhos. Inicialmente, reflete-se sobre sincretismo e neutralização, em seguida apresenta-se o conceito de sincretismo em Hjelmslev e na semiótica. Logo após, temos uma discussão sobre algumas definições de HQ e apresenta alguns elementos constitutivos do quadrinho, bem como sua dimensão plástica, com base na semiótica plástica e no conceito de semissimbolismo. Também destacam-se algumas abordagens tensivas da HQ.

O quinto capítulo, no tópico procedimentos metodológicos, discorre-se sobre a escrita de Moreira Campos, a *Revista Moreira Campos em quadrinhos*, o *corpus* e procedimentos de análise. Em seguida, apresentamos as análises em três blocos. A primeira análise centra-se no exame da temporalidade em *Os anões*, a segunda procura verificar a espacialidade em *O preso*, já a terceira análise investiga o andamento e a tonicidade em *A gota delirante*. Cada bloco examina inicialmente o conto e depois a sua quadrinização. Nessa seção procuramos verificar os efeitos de sentido acontecimento e os efeitos de sentido rotina produzidos tanto no texto verbal quanto no texto sincrético. A comparação das análises visa revelar a validade ou não de nossas hipóteses iniciais. O sexto e último capítulo apresenta as considerações finais.

## 2 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

“A significação é portanto apenas esta transposição de um nível de linguagem a outro, de uma linguagem a um linguagem diferente, e o sentido é apenas essa possibilidade de transcodificação”. (Algirdas Julien Greimas)

No primeiro tópico deste capítulo apresentaremos a proposta de Barthes sobre o estudo do texto publicitário. No tópico seguinte (2.2) apresentaremos dois verbetes do *Dicionário de Semiótica*, tradução e transcodificação, os quais serão transcritos na íntegra para exame. O primeiro verbete, tradução, por ser conter cinco entradas, será comentado item a item. Em seguida será introduzido o segundo verbete, transcodificação. Destacaremos a aproximação operatória entre o verbete transcodificação e o quinto item do verbete tradução, que trata do fazer interpretativo e produtivo.

Em 2.3 discutiremos o conceito de tradução intersemiótica, a partir da visão de seu criador, Jakobson (2007), bem como a abordagem de Plaza (2010), que retoma esse conceito sob a perspectiva da teoria do signo de Peirce. Vale ressaltar que não utilizaremos o arcabouço teórico da semiótica americana, pois nosso trabalho se alinha ao da semiótica de linha francesa. No entanto, não é possível deixar de comentá-lo, pois foi um dos primeiros trabalhos nessa área. Assim, como o trabalho de Barthes foi pioneiro nos estudos de textos que abraçam linguagens distintas (texto e imagem).

Após a apresentação de alguns conceitos propostos por Plaza, como tradução icônica, indicial e simbólica, apresentaremos os primeiros trabalhos em tradução intersemiótica que utilizaram o arcabouço teórico da semiótica de base francesa. Assim, sintetizaremos as propostas de Balogh (1996), Teixeira (2006) e Mazucchi-Saes (2008) que abordaram a tradução a partir do conceito de junção.

Em seguida destacaremos alguns trabalhos em tradução intersemiótica que usam a vertente tensiva, como os trabalhos de Renata Mancini, cuja fala numa mesa redonda será retomada nesse tópico. Depois, serão apresentados dois trabalhos sob sua orientação, embora enfatizaremos apenas um deles, o que trata da tradução do conto *A cartomante*, de Machado de Assis, para o quadrinho e para o cinema.

## 2.1 A contribuição de Roland Barthes: *A retórica da imagem*

Antes de apresentarmos a proposta barthesiana, é preciso situar *A retórica da imagem* no corpo deste texto, tendo em vista que seu estatuto de texto inaugural se impõe aos estudos de linguagem visual, conforme alerta Floch (1985). Por tratar-se de estudo de um texto que conjuga duas linguagens (visual e verbal), a abordagem de Barthes poderia ser inserida no quarto capítulo que trata de discutir o sincretismo e o texto sincrético HQ. No entanto, acreditamos que, por seu pioneirismo, ela deva antecipar a discussão sobre tradução intersemiótica, visto que o referido ensaio é posterior a proposta de Jakobson, introdutor do termo tradução intersemiótica, e anterior aos primeiros estudos sobre tradução intersemiótica, desenvolvidos por Plaza. Portanto, consideramos pertinente inseri-lo neste capítulo, antecedendo as discussões sobre tradução e tradução intersemiótica. Tendo esclarecido sua inclusão nesta seção, passemos a proposta de Barthes.

O autor inicia seu texto refletindo sobre a imagem e uma antiga raiz etimológica que a liga à noção de imitação. Essa relação estaria no cerne da problemática da semiologia das imagens, pois se questiona: “a representação analógica (a “cópia”) poderá produzir verdadeiros sistemas de signos, e não mais apenas simples aglutinações de símbolos? Será concebível um “código” analógico — e não mais digital?” (BARTHES, 1990, p.27). Segundo o autor, a imagem tem sido vista como “um centro de resistência ao sentido” (p.27), visto que a analogia é entendida como um “sentido pobre”, o que promove a divisão das opiniões sobre as possibilidades da imagem: “uns pensam que a imagem é uma sistema muito rudimentar em relação a língua; outros, que a significação não pode esgotar a riqueza indizível da imagem” (p.27). Ainda que divergentes, essas duas linhas de pensamento compartilham, segundo o autor, a noção de que “a imagem, de uma certa maneira, é um *limite* para o sentido”(p.27), por isso o teórico propõe examinar as possíveis mensagens que uma imagem pode conter. Para realização desse objetivo escolhe analisar uma imagem publicitária.

Porque, em publicidade, a significação da imagem é, certamente, intencional: são certos atributos do produto que tomam *a priori* os significados da mensagem publicitária, e estes significados devem ser transmitidos tão claramente quanto possível; se a imagem contém signos, temos certeza que, em publicidade, esses signos são plenos, formados com vista a uma melhor leitura: a mensagem publicitária é *franca*, ou pelo menos, enfática. (BARTHES, 1990, p.28)

O autor escolhe para essa análise a publicidade da empresa *Panzani*, cuja imagem apresenta “pacotes de massas, uma lata, tomates, cebolas, pimentões, um cogumelo, todo um



conjunto saindo de um sacola de compras entreaberta, em tons de amarelo e verde sobre fundo vermelho” (p.28), como podemos observar na figura a seguir.

Figura 01– publicidade *Panzani*



Fonte: <http://semiotics-for-nerds.blogspot.com.br/2010/12/anuncio-das-massas-panzani.html>

Segundo o autor, essa publicidade apresenta três mensagens. A primeira é composta pela substância linguística (legenda e etiquetas), que pode ser decomposta em mensagem denotativa e conotativa, pois “o signo Panzani não se limita a informar o nome da firma, como também, por sua assonância, tem um significado suplementar que é *italianidade*” (p.28). Logo, a mensagem linguística comporta tanto uma mensagem denotativa quanto uma mensagem conotativa, presente na escrita *Panzani*. No entanto, por integrarem um signo único (escrita), o autor prefere considerar apenas uma mensagem.

A segunda mensagem seria a “imagem pura”, composta por uma série de signos descontínuos (frutas, legumes e pastas) que podem ser compreendidos como “volta do mercado”. Essa imagem, segundo o teórico, apresenta algumas leituras:

- 1º. signo: “esta significação contém dois valores positivos: o bom estado, a frescura dos produtos e a refeição puramente caseira a que se destina; seu significante é a sacola entreaberta”
- 2º. signo: “o significante é o conjunto formado pelo tomate e pelo pimentão [...] seu significado é a Itália”
- 3º. signo: “a presença compacta de objetos diferentes transmite a ideia de um serviço culinário completo”.

4º. signo: “a composição, evocando a lembrança de tantas representações de alimentos, remete a um significado estético: é a *natureza-morta*”. (BARTHES, 1990, p.29)

A terceira mensagem seria de natureza icônica, considerada uma *imagem sem código* por veicular um sentido literal, visto que se preocupa apenas com o material informativo. De acordo com Barthes (1990, p.30) o que especifica essa imagem é uma relação tautológica entre significado e significante, ou seja, “os significados são formados pelos objetos reais da cena (publicidade *Panzani*), e os significantes por esses mesmo objetos fotografados”.

Após essa explanação inicial, o autor dedica um tópico para cada uma dessas mensagens (linguística, icônica codificada e icônica não codificada). Na mensagem linguística destaca os conceitos de *fixação* e *relai*, que nascem da tentativa de explicar a relação que se estabelece entre imagem e texto.

A fixação, como o nome sugere, assume a função de fixar os “sentidos possíveis do objeto”, posto que a natureza da imagem é polissêmica “e pressupõe, subjacente ao seus significantes, uma *cadeia flutuante* de significados”. Assim, numa imagem literal (icônica não codificada), a fixação tem função de identificação e numa mensagem simbólica (icônica codificação) tem função de interpretação, de maneira a construir uma “barreira que impede a proliferação dos sentidos conotados, como é possível observar na figura a seguir.

Figura 02 – exemplo de fixação



Segundo o teórico, “a fixação é um controle, detém uma responsabilidade sobre o uso da imagem, frente ao poder de projeção das ilustrações; o texto tem valor repressivo em relação a liberdade dos significados da imagem”(BARTHES, 1990, p.33). Por isso, a imagem (figura 02), sem o elemento verbal, poderia surgir apenas um passeio, viagem ou fuga, mas a expressão “o louco”, articulada à imagem, impede essa leitura e nos direciona para o campo do jogo de carta, em especial o Tarot.

O outro conceito proposto por Barthes (1990) é o de *relai*, considerado mais raro que o primeiro, pois frequentemente se apresenta como diálogo, por isso ele é comum em HQ e no cinema. Além disso, essa noção mantém com a imagem uma relação de complementaridade, como é possível observar na figura a seguir.

Figura 03 – exemplo de relais



Segundo o autor, a fixação e o relais, podem coexistir. Por exemplo, na figura 03, a imagem de Jonh Wick<sup>4</sup> (sétimo quadrinho), funciona como fixação do conteúdo de “arma secreta”, pois há o reconhecimento do personagem como “assassino implacável”, cuja matança é motivada pela morte do seu cachorro.

Barthes (1990) também comenta a mensagem denotada e a conotada. A primeira se relaciona à imagem icônica não codificada, pois estabelece uma relação entre o objeto e sua representação, de modo que a identificação entre eles seja possível. Um exemplo de imagem denotada é a fotografia, que, quando não há intervenção humana (enquadramento, distância, luminosidade, etc), seria tipicamente uma mensagem sem código, pois a presença de interferência do homem implica codificação. Ademais, o autor ainda acrescenta que “a imagem denotada naturaliza a mensagem simbólica, inocenta o artifício semântico, muito denso (sobretudo em publicidade), da conotação” (BARTHES, 1990, p.37).

Quanto à imagem conotada, o autor dirá que as leituras podem ser variáveis, a depender do idioma, mas elas não são aleatórias, pois estão em dependência de um saber, seja prático, social nacional, cultural ou estético. Além disso, é preciso levar em consideração os conotadores, que são os significantes<sup>5</sup> de conotação. No entanto, Barthes (1990, p.40) não é claro quanto a definição de significantes de conotação, apenas afirma que a conotação “tem significantes típicos conforme as substâncias utilizadas (imagem, palavra, objetos, comportamento)”. Mas, Hjelmslev (2009), num texto anterior à *A retórica da imagem*, propõe que “um conotador [...] é um indicador que, em determinadas condições, encontra-se nos dois planos da semiótica” (p.124), podendo “ser legítimo considerar o conjunto de conotadores como um conteúdo cujas semióticas denotativas são a expressão” (p.125). Pelo exposto, entendemos que o conotador barthesiano corresponde ao conotador Hjelmsleviano, ou seja, se relaciona à semiótica denotativa, ou na metalinguagem barthesiana, uma imagem de denotação, por isso ela seria capaz de naturalizar a imagem de conotação.

Para Barthes (1990), o conjunto de conotadores denomina-se *retórica*, logo, a retórica da imagem diz respeito “a classificação de seus conotadores”, que constituem traços descontínuos. Ainda sobre a conotação, o ensaísta afirma:

A conotação é apenas sistema, não se pode definir senão em termos de paradigma; a denotação icônica é apenas sintagma, associa elementos sem sistema: os conotadores descontínuos são ligados, atualizados, “falados” através do sistema da

---

<sup>4</sup> Jonh Wick não é uma personagem de HQ, mas um criação para o cinema. A sua presença no texto imagético (figura 03) se justifica porque trata-se de um meme, que selecionou diferentes textos imagéticos para construir essa página de HQ.

<sup>5</sup> Barthes insere os significados de conotação no domínio da ideologia.

denotação: o mundo descontínuo dos símbolos mergulha na história da cena denotada como em um banho lustral de inocência (BARTHES, 1990, p.37).

Esse trecho reafirma uma colocação anterior do autor: a imagem denotativa “naturaliza” a imagem de conotação. Isso é possível porque a conotação, como observa o teórico, situa-se no eixo paradigmático, ou seja, sua ocorrência se dá em ausência, enquanto a denotação situa-se no eixo sintagmático, ou seja, sua ocorrência dar-se em presença. Podemos exemplificar com a figura 03, pois é possível perceber a construção do humor, nesse meme, pela relação entre a presença de Jonh Wick e o assassinato de seu cão por Thanos, visto que o personagem, ex-assassino, torna-se implacável quando lhe é arrebatado algo de seu interesse afetivo, levantando a hipótese de uma possível derrota de Thanos.

A proposta de Barthes (1990), como já dissemos no início dessa seção, é pioneira nos estudos de textos sincréticos, ou seja, aquela que articula duas ou mais linguagens. Entendemos que essa primeira abordagem abriu caminho, não apenas para o estudo da imagem e sua relação com o texto, mas para o estudo da tradução intersemiótica, que será objeto do tópico 2.3. Antes disso, apresentaremos dois verbetes do Dicionário de Semiótica, no tópico a seguir.

## **2.2 Dicionário de Semiótica: tradução e transcodificação**

Optamos, neste trabalho, por não retomar a discussão sobre o conceito de tradução em outras áreas do conhecimento. Embora essa questão seja pertinente, acreditamos poder prescindir dela em favor de concentrar nossos esforços nas questões que envolvem a semiótica. Portanto, essa decisão é meramente metodológica.

Nesta seção apresentaremos dois verbetes para discussão. O primeiro será o verbete tradução, cujos itens serão analisados separadamente.

1 - Entende-se por **tradução** a atividade cognitiva que opera a passagem de um enunciado dado em outro enunciado considerado como equivalente. (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p.508)

Vemos que o tópico aborda noção de “equivalência”, que se articula com noção de valor, pois comporta a ideia de “ter valor igual”. No entanto, Zilberberg (2011, p.291) considera o conceito de valor desconcertante, pois “tão logo afirmamos sua centralidade, o conceito se camufla e se dispersa”. Para explicar tal afirmação relembra que Saussure identifica o valor com a diferença, enquanto “Hjelmslev ignora o termo e a negatividade inata que Saussure lhe imputa”. Por sua vez, Greimas situa o valor ao nível narrativo, tanto na

busca do objeto-valor por um sujeito quanto de sua constituição pela cultura. A partir dessas flutuações da acepção de *valor*, o autor de *Elementos de semiótica tensiva* propõe:

- (i) no plano do conteúdo, um valor é analisável-definível como intersecção de duas valência distintas, uma intensiva e outra extensiva;
- (ii) delinea-se um paradigma que, até segunda ordem, distingue entre valores de absoluto, que visam à exclusividade, e valores de universo, simetricamente inversos aos precedentes, que visam à difusão; nesse último caso, com prioridade da mistura e, no primeiro, com primazia da triagem. (ZILBERBRG, 2011, p. 291)

Por esse prisma, a noção de equivalência proposta no primeiro item nos parece problemática, pois, se tomarmos como exemplo os termos “fêmea” e “mulher”, é possível afirmar que, embora se refiram ao “ser feminino”, eles não podem ser compreendidos como sinônimos perfeitos, visto que o primeiro termo comporta valores intensos, tendo em vista compreender também a noção de “sedução” e “lascívia”, ausentes no termo “mulher”, que, em relação ao primeiro, comportaria valores extensos.

Se pensarmos na tradução interlingual nos deparamos com novas questões, como a cultura. Por exemplo, na versão italiana do livro *Os argonautas* de Maggie Nelson, a passagem “Mi piaceva giocare al Soldatino caduto perché mi dava il tempo di studiare il viso di tuo figlio nel mutismo del riposo” foi traduzida<sup>6</sup> para o português da seguinte maneira “Eu gostava de Soldadinho Morto porque me dava tempo para aprender o rosto de seu filho quando quieto, em silêncio”. Destacamos os termos “studiare” e “aprender” que, segundo o conceito de equivalência, deveriam expressar o mesmo valor, no entanto, nesse contexto, o verbo “studiare” estaria mais próximo de examinar ou observar, pois indica um processo, logo apresentaria um andamento mais lento em relação ao emprego de “aprender”, que sinaliza para a conclusão do processo. Ainda se observa que na tradução para o português foi omitido o verbo “giocare” que indica jogar ou brincar de “soldadinho morto”, cuja inserção na tradução brasileira auxiliaria o leitor a identificar “soldadinho morto” como uma brincadeira. O que tentamos ressaltar é que, se a equivalência é possível, ela não se aplica em todos os casos.

2 – A traduzibilidade surge como uma das propriedades fundamentais dos sistemas semióticos e como o próprio fundamento da abordagem semântica: entre o juízo existencial “há sentido” e a possibilidade de dizer alguma coisa a seu respeito intercala-se, com efeito, a tradução; “falar do sentido” é ao mesmo tempo traduzir e produzir significação. (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p.508)

Este item coloca em xeque o conceito de intraduzibilidade atribuído ao texto

---

<sup>6</sup> A tradução brasileira que utilizamos para essa compração foi a da editora Autêntica de 2017, realizada por Rogério Bettoni.

poético, pois como a traduzibilidade passa a ser uma característica dos sistemas semióticos, por pressuposição lógica, não há sistema que não possa ser traduzido. Nessa linha, a tradução não é nem uma técnica nem um produto (resultado de uma técnica), mas uma mediação entre o sentido e o poder falar dele.

3 - Em geral se reconhece às línguas naturais um estatuto privilegiado em relação às demais semióticas, pelo fato de somente elas serem suscetíveis de servir como línguas de chegada, no processamento da tradução, a todas as outras semióticas, ao passo que o contrário só raramente é possível. Assim, dir-se-á que as línguas naturais são macrossemióticas, nas quais se traduzem essas outras macrossemióticas que são os mundos naturais, bem como, aliás, as semióticas construídas a partir dos mundos naturais. Por outro lado, as línguas naturais, além de traduzirem entre si, fornecem igualmente o material necessário à construções metalinguísticas que permitem falar delas mesmas. (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p.508)

As línguas naturais, segundo o ponto três, se destacam de outras semióticas por servirem como “línguas de chegada”. Essa noção se associa à de “língua de partida”, ou seja, em qualquer tradução há uma transposição de um texto, língua ou semiótica denominada “de partida” por ser o elemento que será transposto a outro texto, língua ou semiótica denominada de “de chegada”. Logo, se todos os sistemas são traduzíveis, como sugere o segundo item, as línguas naturais seriam as mais adequadas para essa mediação entre o sentido e poder falar dele. Além disso, ela é capaz de traduzir a si mesma (tradução intralingual, supomos), de fornecer material para metalinguagem (o PGS seria um exemplo de metalinguagem) e de traduzir macrossemióticas do mundo natural ou construídas a partir dele.

Para exemplificar esse último ponto, podemos citar o capítulo inicial de *O evangelho segundo Jesus Cristo* do nobel Saramago. Nele, o autor opera uma tradução de uma semiótica plástica para uma língua natural por meio da descrição de uma gravura de Albercht Dürer, “A crucificação de Cristo”, conforme podemos observar no trecho a seguir.

Tal como José de Arimateia, também esconde com o corpo o pé desta outra árvore que, lá em cima, no lugar dos ninhos, levanta ao ar um segundo homem nu, atado e pregado como o primeiro, mas este é de cabelos lisos, deixa pender a cabeça para olhar, se ainda pode, o chão, e a sua cara, magra e esquálida, dá pena, ao contrário do ladrão do outro lado, que mesmo no transe final, de sofrimento agônico, ainda tem valor para mostrar-nos um rosto que facilmente imaginamos rubicundo, corria-lhe bem a vida quando roubava, não obstante a falta que fazem as cores aqui. Magro, de cabelos lisos, de cabeça caída para a terra que o há-de comer, duas vezes condenado, à morte e ao inferno, este mísero despojo só pode ser o Mau Ladrão, retíssimo homem afinal, a quem sobrou consciência para não fingir acreditar, a coberto de leis divinas e humanas, que um minuto de arrependimento basta para resgatar uma vida inteira de maldade ou uma simples hora de fraqueza. (SARAMAGO, 1991, p.3;5)

Ao analisar o referido capítulo, Cortina (2003) observa que o enunciador realiza uma “leitura descritiva” da gravura de Dürer sem se eximir de comentá-la criticamente. Por sua vez, Leite Junior (artigo no prelo) retoma essa discussão a partir da *écfrase*<sup>7</sup>, figura de linguagem que diz respeito a descrição, em âmbito dos estudos semióticos. De acordo com o ensaísta, essa figura contempla “uma preciosa conexão isotópica que reúne metalinguagem e trabalho”, de modo que “para ressaltar a singularidade desse trabalho é que se põe em discurso a metalinguagem, na forma de “tradução” ou, mais acertadamente, interpretação de um produto semiótico-visual por uma produção semiótico-verbal colocada em curso”.

Ainda segundo o autor, isso é possível porque a *écfrase* ganhou, ao longo do tempo, estatuto discursivo, de maneira a alcançar sua “alforria” pela figuratividade, “que não se reduz a simples ornamento”. Assim, entendemos que embora Cortina (2003) não tenha falado em “tradução” ou tenha feito uma aproximação entre “leitura descritiva” e tradução, a exemplo de Leite Junior (s/d) que coloca a metalinguagem no âmbito da “tradução”, vemos nessa “leitura descritiva” uma operação de tradução realizada pelo enunciador, que utiliza a *écfrase* como operador da transposição do texto de origem (gravura) para o texto de chegada (texto verbal).

De modo semelhante, entendemos que a gravura de Dürer opera uma tradução do plano verbal para o imagético a partir da leitura do evangelho de Lucas<sup>8</sup>, tendo em vista que somente no livro desse apóstolo há a informação sobre defesa de Jesus por um dos ladrões, o que lhe garantiu o epíteto de “bom Ladrão”, retomado no texto saramaguiano, além da construção figurativa de aspecto angelical na gravura de Dürer, como podemos observar na figura a seguir.

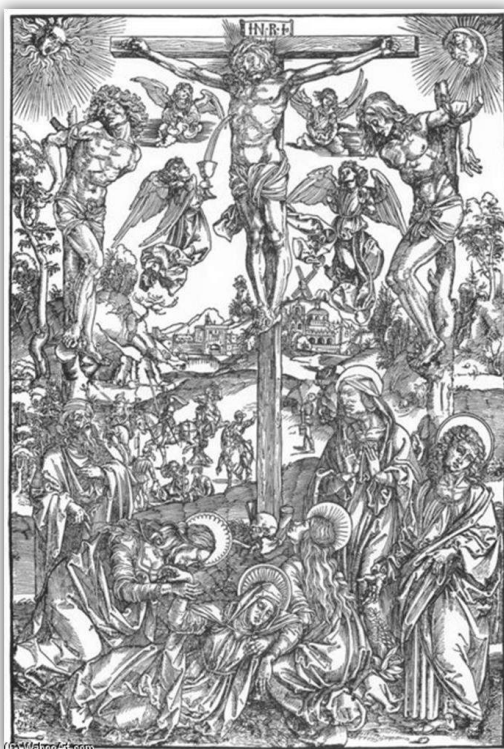
Figura 04 – “A crucificação de Cristo” de Albert Dürer

---

<sup>7</sup> Leite Junir examina a *écfrase*, figura de linguagem que se relaciona a descrição, no âmbito dos estudos semióticos, em especial da enunciação. O referido artigo intitula-se “A *écfrase* no discurso de Saramago: um percurso da retórica à enunciação” e encontra-se em processo de publicação.

<sup>8</sup> Para essa referência foi utilizado a *Bíblia Sagrada* da edição Vozes, publicada em 2005. Tradução de Mateus Hoepers (novo testamento). Em Mateus 27, 44 há a seguinte informação: “Do mesmo modo os bandidos que com ele tinham sido crucificados o insultavam.”. Em Marcos, 15,32 temos: “também os que forma crucificados com ele o insultavam”. Somente em Lucas 23,40-42 encontramos a fala defensiva de um dos crucificados: “O outro, porém, o repreendeu, dizendo: “Nem tu, que estás sofrendo a mesma condenação, teme a Deus? Nós sofremos com justiça porque recebemos o castigo merecido pelo que fizemos, mas este não fez mal”.





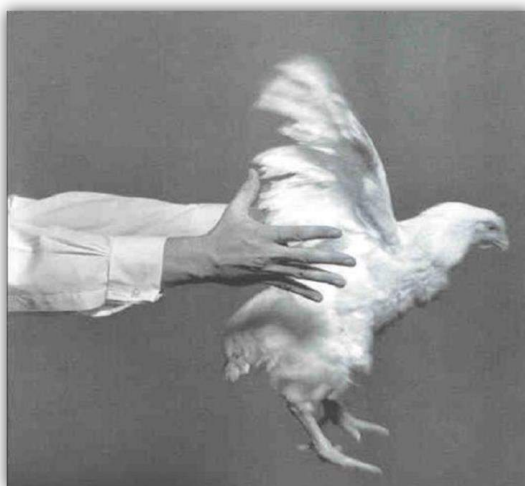
Fonte: <http://desaramago.blogspot.com.br/2016/01/a-crucificacao-de-cristo-de-albrecht.html> (2016)

Ainda nessa direção, podemos citar o rito católico da via crucis, que retrata a prisão, morte e ressurreição de Jesus. Nas instituições católicas é comum encontrar uma sequência de quadros que representam essa passagem bíblica. Podemos citar ainda Milo Manara, quadrinista italiano, que elaborou uma série de ilustrações que procuravam retratar a história da humanidade sob dois aspectos, sexo e violência.

4 - Mesmo sendo válidas quanto a seu princípio, tais considerações levaram, entretanto, a hipostasiar as línguas naturais e a afirmar, por vezes, de maneira mais ou menos explícita, que, se eram as línguas naturais que forneciam os significados, estes eram, de fato, significados de outras semióticas, as quais não eram senão puros significantes (o mundo, a pintura, por exemplo, só significariam enquanto verbalizáveis). O reconhecimento do estatuto privilegiado das línguas naturais não autoriza sua reificação como lugares do ‘sentido construído’: a significação é, primeiramente, uma atividade (ou uma operação de tradução) antes de ser resultado. (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p.508-509)

Esse quarto item questiona a primazia dada às línguas naturais porque alguns posicionamentos tendiam a reduzir as outras semióticas a significantes das línguas naturais que “forneceriam” o significado para esses significantes, ou seja, as línguas naturais seriam o lugar do “sentido construído”, de modo que a significação passaria a ser compreendida como resultado, não como uma atividade. Vejamos a próxima figura.

Figura 05 – expressão idiomática por imagem: “soltar a franga”



Fonte: <https://segredosdomundo.r7.com/?s=express%C3%B5es+idiom%C3%A1ticas> (2015)

Pela lógica da primazia da línguas naturais, essa semiótica planar seria apenas um significante, pois ainda não teria passado pelo crivo de leitura ou tradução de uma língua natural. No entanto, quando nos propomos a realizar uma leitura interpretativa, se observa que a imagem é composta por duas figuras: mãos e ave. As mãos, dispostas na horizontalidade — abertas e separadas —, ocupam a metade esquerda da imagem. Na metade direita, entre essas mãos, encontramos uma ave com asas abertas, também na horizontalidade, portanto longe do pavimento. A organização dessas figuras sugere a libertação de uma ave em um espaço não determinado. Esse seria o significado literal da imagem, embora válido, não dá conta da significação desse texto, pois não considera outros elementos, como o título da reportagem, que exerce a função de fixação, ou os conotadores presente na imagem. Sem esses elementos, segundo Barthes (1990), a significação é difusa, compreendendo outras leituras.

Ao integramos o título da reportagem (“25 ditados populares traduzidos em imagens”) a essa primeira leitura, observa-se uma fixação da significação da imagem, que passa a ser percebida como representação imagética de um ditado popular. Por isso, é possível reconhecer na figura os conotadores de “soltar” (figura das mãos) e “franga” (figura da ave), perfazendo a expressão “soltar a franga”, que, partindo da ideia de libertação do galinácio, se refere à mudança de comportamento de um indivíduo, que passa a assumir atitudes e trejeitos não convencionais, ou seja, quando um sujeito masculino passa a assumir comportamento atribuído ao universo feminino, por exemplo, ou vice-versa. Pelo exposto, vimos que a significação desse texto depende da articulação dos elementos presente no texto imagético e

do título da reportagem, portanto, ela não é preconcebida, mas construída.

5 - É na qualidade de atividade semiótica que a tradução pode ser decomposta em fazer interpretativo do texto *a quo*, de um alado, e em um fazer produtor do texto *ad quem*, de outro. A distinção dessas duas fases permite assim compreender como a interpretação do texto *a quo* (ou análise implícita ou explícita desse texto) pode desembocar seja na construção de uma metalinguagem que procura explicá-lo, seja na produção (no sentido forte do termo) do texto *ad quem*, mais ou menos equivalente - uma decorrência da não-adequação dos dois universo figurativos – ao primeiro. (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p.508-509)

As questões abordadas nesses quatro primeiros itens funcionam como uma espécie de introdução à reflexão que se fará no quinto item, que aborda a tradução do ponto de vista semiótico. Segundo os autores, a tradução pode ser dividida em dois fazeres: um interpretativo, no âmbito do enunciatário, e outro produtivo, no âmbito do enunciador. O primeiro corresponde a uma das formas do fazer cognitivo que, segundo Greimas e Courtés (2008, p.65), “corresponde a uma transformação que modifica a relação de um sujeito com um objeto-saber”. Nessa direção, o fazer interpretativo “consiste na convocação, pelo enunciatário, das modalidades necessárias à aceitação das propostas-contratuais que ele recebe” (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p.269), ou seja, para a aceitação de um proposta deve-se avaliar o *parecer verdadeiro* da mesma, por isso os autores apontam a veridicção como quadro no qual se desenvolve o fazer interpretativo, pois, de modo geral, a preocupação da veridicção<sup>9</sup> é o dizer-verdeiro.

É a atividade do fazer interpretativo que possibilita o fazer produtivo, de maneira que este pode manifestar-se como metalinguagem, a exemplo do conceito semiótico de junção<sup>10</sup>, o qual se refere à relação conjuntiva ou disjuntiva entre um sujeito e um objeto-valor. Também há a possibilidade de ele manifestar-se como produto, ou seja, como texto de chegada, mantendo “mais ou menos” uma equivalência com o texto de origem. Vale observar que os autores reforçam noção de “relatividade” da equivalência, em virtude da “não-adequação dos dois universos figurativos”. Logo, não mais se propõe a equivalência total, mas uma equivalência “aproximada”.

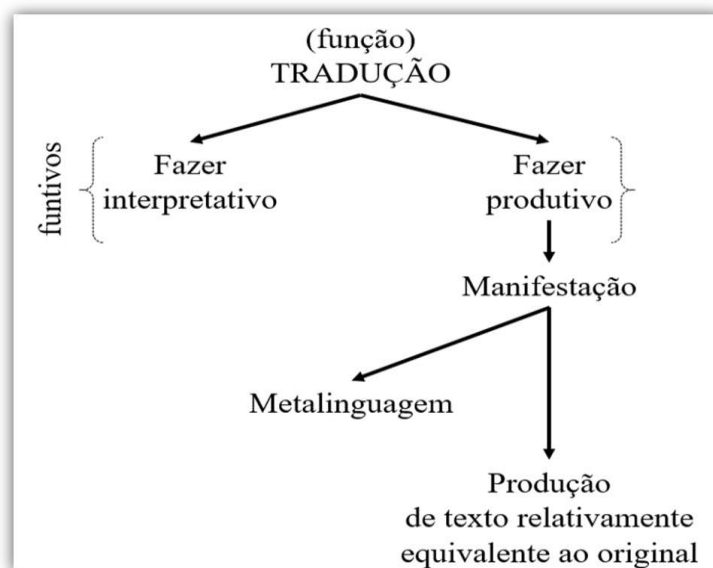
Em vista do exposto, a tradução, pelo escopo semiótico, seria um função cujos

<sup>9</sup> Em síntese, a veridicção preocupa-se com o parecer verdadeiro dos discursos. Assim, em semiótica, para se definir um discurso como verdadeiro, falso, mentiroso ou secreto deve-se observar as articulações entre /ser/ e /parecer/ e seus subcontrários. Logo, se há coincidência entre ser e parecer teremos um discurso verdadeiro, no entanto a não coincidência pode favorecer o segredo (ser+não-parecer), a mentira (parecer+não-ser) ou a falsidade (não-parecer+não-ser).

<sup>10</sup> A junção integra os enunciados de estado que estabelecem entre o sujeito (de estado) e o objeto uma relação transitiva, manifestada ora pelo estado conjuntivo, quando há a conjunção entre sujeito e objeto, ora pelo estado disjuntivo, quando ocorre a disjunção entre sujeito e objeto.

funtivos seriam o fazer interpretativo e o fazer produtivo, que, por sua vez manifestam-se como metalinguagem ou produção de texto, como pode ser visualizado na figura abaixo.

Figura 06 – função “tradução”

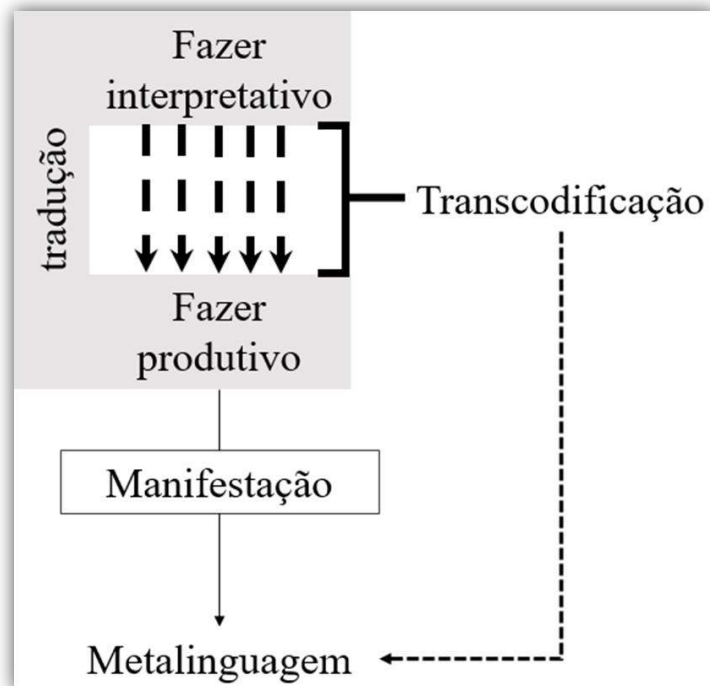


Fonte: criação nossa, a partir de Greimas e Courtés (2008, p. 509)

O segundo verbete do *Dicionário de Semiótica* que examinamos foi transcodificação. Esta foi definida “como operação (ou conjunto de operações) pela qual um elemento ou conjunto significativo é transposto de um código para outro, de uma linguagem para outra” (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p.509-510). Por essa definição, ela não se constitui como o transporte, mas como a operação que o viabiliza. Ademais, se essa operação “obedecer a certas regras de construção determinadas, conforme um modelo científico, poderá equivaler, então, a uma metalinguagem” (idem, p.510).

Vale recordar que o fazer interpretativo pode “desembocar na construção de uma metalinguagem”, mas, como vimos, a transcodificação apenas pode chegar à equivalência. Vemos entre esses conceitos uma aproximação operatória. Antes, havíamos observado que a tradução poderia ser compreendida como uma função, cujos funtivos seriam o fazer interpretativo e o fazer produtivo. Também observamos que, por meio de um fazer interpretativo, o fazer produtivo pode construir uma metalinguagem. Nota-se, ainda, que a transcodificação não se define por um fazer produtivo, mas por uma fazer operatório, que permite o transporte de um código a outro. Assim, acreditamos que a operação de transcodificação faça a mediação entre um fazer interpretativo a um fazer produtivo, conforme a figura a seguir.

Figura 07 – aproximação entre transcodificação e tradução



Fonte: criação nossa, a partir de Greimas e Courtés (2008, p. 509-510)

Ademais, por não ser regida por um fazer produtivo, a operação de transcodificação não consegue produzir metalinguagem, embora possa seguir as regras de um modelo científico, que a tornaria equivalente à metalinguagem. Assim, ela estaria a serviço do processo tradutório, seja ao nível da metalinguagem seja ao nível do texto produzido.

### 2.3. Tradução intersemiótica e tensividade

O primeiro teórico a conceituar tradução intersemiótica foi Jakobson em seu artigo “Aspectos linguísticos da tradução”, de 1959. Segundo o teórico, o signo “pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais” (JAKOBSON, 2007, p.63). Com base nessa observação, distingue três formas de interpretação de um signo verbal.

- 1) A tradução intralingual ou *reformulação* (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 2007, p.63).

A tradução intralingual, de acordo com o teórico, recorrerá à sinonímia ou ao circunlóquio. Porém, alerta para não se confundir sinonímia com equivalência, pois “uma palavra ou grupo idiomático de palavras [...] só pode ser plenamente interpretada por meio de uma combinação equivalente de unidades de códigos” (idem, p.63). Acrescenta que isso também é válido para a tradução interlingual, que, frequentemente, substitui mensagens inteiras de uma língua para outra, de modo a assemelhar-se ao discurso indireto.

Quanto à terceira definição, ela é apenas citada, ou seja, depois da apresentação do conceito, o teórico não o retoma. No entanto, observa-se que o termo intersemiótica está limitado a uma única direção: do verbal ao não-verbal. Ou seja, não considera o caminho inverso ou a direção do verbal para o sincrético. Todavia, essas restrições podem estar associadas à época em que o artigo foi escrito.

Vinte anos depois da publicação desse artigo, Plaza (2010) retoma o conceito de tradução intersemiótica a partir da teoria do signo de Peirce. O teórico postula que a tradução intersemiótica resulta da combinação das categorias universais (primeiridade, secundidade e terceiridade) com um dos três elementos que compõem o signo peirciano (representamen, objeto e interpretante). Levando em consideração essa organização, o pesquisador postula três tipos de tradução intersemiótica: icônica, indicial e simbólica.

De acordo com o teórico, a tradução icônica “se pauta pela similaridade de estrutura<sup>11</sup>” (PLAZA, 2010, p.89), ou seja, “suas qualidades materiais farão lembrar as daquele objeto, despertando sensações análogas” (p.93), podendo ser compreendida como uma *transcrição*. Para exemplificar essa relação, retomamos um exemplo fornecido pelo teórico, a tradução do poema *céu-mar*, de Augusto de Campos. Sua estrutura apresenta os signos linguísticos *céu* e *mar*, em cor preta, alinhados verticalmente, de forma que o termo *céu* ocupa a parte superior da folha e na parte inferior temos o termo *mar*. Entre esses dois polos temos a inserção de cinco outros termos: *cem*; *com*; *cor*; *dor* e *dar*, que resultam da condição do jogo de Lewis Carroll, ou seja, duas palavras de mesma extensão (*céu* e *mar*) são ligadas pela permuta de um grafema.

No poema em questão isso ocorre por fases, na primeira ocorre a manutenção do grafema “C” e na segunda a manutenção do grafema “R”, de maneira que o termo *cor* pode ser considerado o ponto de ligação entre os referidos termos. Iniciando com o termo *céu*, a substituição da vogal “u” pela nasal “m” resulta em *cem*. Por sua vez, a troca de “e” por “o”

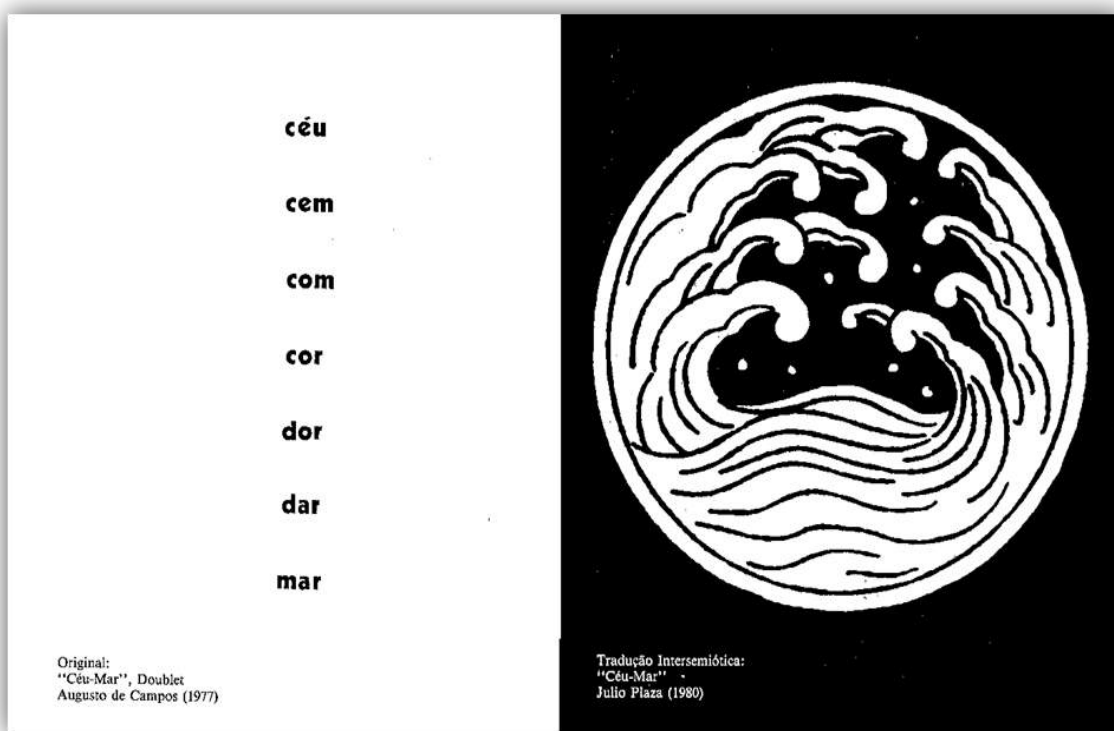
---

<sup>11</sup> O termo estrutura não está sendo utilizado no sentido estruturalista (rede relacional), mas em sua acepção dicionarizada: “organização, disposição e ordem de elementos essenciais que compõe um corpo” (Houaiss,2009).

resulta em *com*. E quando se permuta o “m” por “p” temos como resultado *cor*. A partir desse termo, o grafema “R” é mantido, enquanto os outros são permutados. Assim, temos a troca de “c” por “d”, formando o termo *dor*, que ao ter a vogal “o” substituída por “a” transforma-se em *dar*, e quando ocorre a substituição do grafema “d” por “m” chegamos ao termo *mar*.

Essa organização ainda revela, segundo Plaza (2010), “uma dinâmica espaço-estrutural”, pois os termos, escritos em negrito, são englobados pelo branco da folha. Assim como o termo *céu* encontra-se envolvido pelo termo *mar*, em sua tradução para o imagético. Para manter a equivalência entre poema e tradução, o autor preocupa-se com a semelhança na distribuição espacial da posição do termos *céu* e *mar*, bem como de sua configuração topológica. Por isso, a imagem *céu-mar* é centralizada numa folha negra, de modo que o primeiro termo (*céu*) se posiciona no início do poema e no alto da imagem, enquanto o segundo (*mar*) posiciona-se ao final do texto escrito e na base da imagem, circundando o *céu*. Essa mudança pode ser observada na figura abaixo.

Figura 08 – exemplo de tradução icônica



Fonte: Plaza (2010, p.172-173)

A tradução indicial, por sua vez, se fundamenta pelo contato entre o original e a tradução, ou seja, pela contiguidade entre ambos. Vale acrescentar que nesse tipo de tradução

ocorre a apropriação do objeto de origem que irá determinar o novo objeto, por essa razão esse processo tradutório é definido como uma *transposição*. Neste tipo de tradução, o contato entre texto de partida e de chegada se estabelece pela manutenção do elemento linguístico do texto original, embora sua forma plástica seja modificada.

No exemplo a seguir, o poema “Organismo” (1960), de Décio Pignatari, apresenta-se centralizado na folha branca, enquanto o plano linguístico é distribuído em oito retângulos isomórficos. No primeiro retângulos surge a frase “o organismo quer perdurar”, no segundo o verbo é substituído pela forma incompleta “repet”. A partir do terceiro retângulo a segunda frase sofre aumento de tamanho, que resulta em desaparecimento de parte dos elementos linguísticos, operação que é reiterado nos retângulos posteriores até surgir, no último retângulo, metade do grafema “o”. Na tradução indicial, o elemento linguístico do poema é mantido, mas o formato retangular é substituído pela forma aspiral, além dessa troca, temos a inversão dos tons do papel e da letra, conforme podemos observar na figura a seguir.

Figura 09 – exemplo de tradução indicial



Fonte: Plaza (2010, p.110-111)

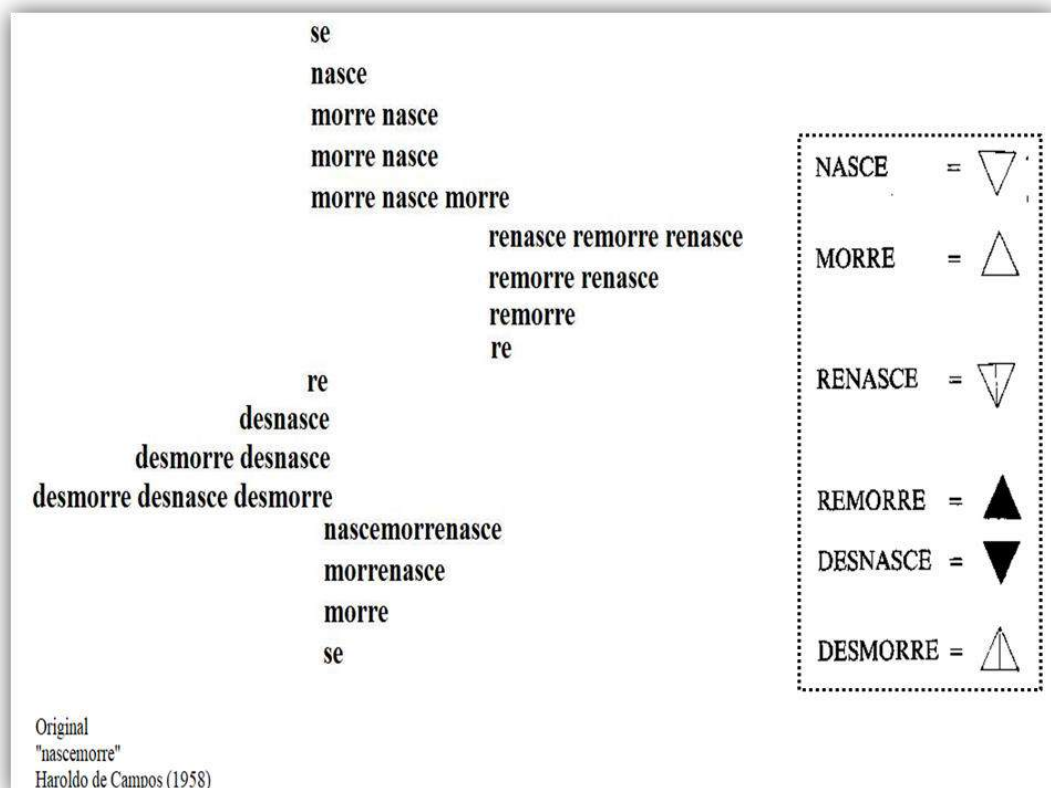
O terceiro tipo de tradução intersemiótica, proposto por Plaza, é a simbólica. Esta



se relaciona com o objeto por força de uma convenção, ou seja, a relação de sentido é previamente acordada, por isso o processo tradutório define-se como *transcodificação*. Vale mencionar que esse termo, embora seja coincidente ao proposto por Greimas em seu *Dicionário de semiótica*, limita-se ao âmbito estético, pois a proposta de Plaza é traduzir poesia, em sua maioria concreta, para outro formato estético. Portanto, a possibilidade de equivaler a uma metalinguagem ou ser uma operação não se aplica a ele.

Para exemplificar a tradução por transcodificação o teórico seleciona o poema “nascemorre” de Haroldo de Campos, associando as formas verbais “nasce, morre, renasce, remorre, desnasce e desmore” a forma geométrica do triângulo, como é possível observar na figura a seguir.

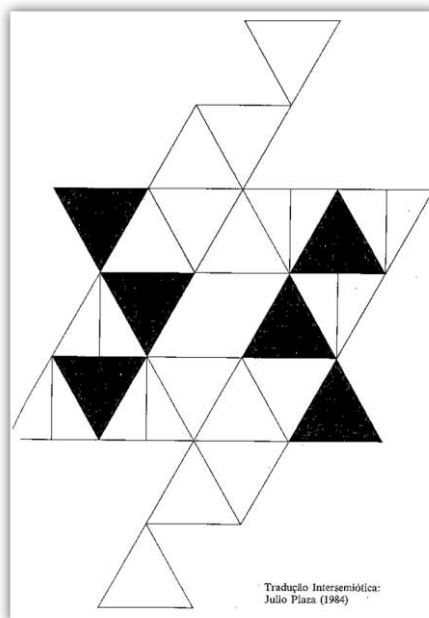
Figura 10 – estabelecimento da convenção entre forma verbal e forma geométrica.



Fonte: adaptado de Plaza (2010, p.100; p.104)

O autor, além do estabelecimento dessa convenção, mantém o formato irregular do poema concreto, por meio da combinação de triângulos brancos, negros, invertidos e traspassados na vertical por uma linha, como é possível observar na próxima na figura.

Figura 11 – exemplo de tradução simbólica



Fonte: Plaza (2010, p.101)

Essa proposta, orientou, e ainda orienta, maioria dos estudos brasileiros que investigam sobre tradução intersemiótica. Mas, após dez anos da publicação de sua obra, esse panorama começa a se modificar, pois, a partir dos anos 90, surgem os primeiros trabalhos em tradução intersemiótica, orientados pela semiótica francesa. Essas pesquisas, inicialmente, se norteavam pela semiótica da ação, logo, a maioria explorou o Percurso Gerativo do Sentido (PGS)<sup>12</sup>, em especial a noção de junção — função cujos funtivos são a conjunção e a disjunção. Em semiótica, essa noção está relacionada ao sujeito de estado, que mantém relação transitiva com o objeto-valor, ou seja, ele pode entrar em conjunção com um objeto-valor ou entrar em disjunção.

Essa transitividade, entre sujeito e objeto, foi retomada nos trabalhos de Balogh (1996), Teixeira (2006) e Mazucchi-Saes (2008). Destacamos a primeira, pois sua pesquisa inaugura, dentro dos estudos semióticos, uma reflexão sobre a tradução intersemiótica, considerando a tradução da linguagem literária para a linguagem cinematográfica<sup>13</sup>. Em sua pesquisa, a autora estabelece dois paradigmas: conjunções e disjunções. Esses dois conceitos estão atrelados, na semiótica greimasiana, ao conceito de junção, que coloca sujeito e objeto em relação de pertença ou não-pertença. Se um sujeito possui um dado objeto, diz-se que eles

<sup>12</sup> O Percurso gerativo do sentido é um simulacro metodológico estruturado em três níveis: fundamental, narrativo e discursivo. A partir desse ponto, aos nos referimos a ele, usaremos a sigla PGS.

<sup>13</sup> A autora utilizou como *corpus* de seu trabalho o filme *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos de 1963 e a minissérie de televisão *Grande Sertão*: veredas, roteirizada e adaptada por Walter George Dust, em 1985.

estão em conjunção, se um sujeito não possui um determinado objeto, diz-se que eles estão em disjunção. Esse fluxo, de aproximação e afastamento, é retomado por Balogh em perspectiva mais ampla, de modo que a conjunção corresponde às áreas seguras de transmutação, ou seja, aquilo que aproxima o texto final do original, enquanto a disjunção segue o caminho oposto, ou seja, abrange os elementos que afastam a obra original da tradução.

Assim, numa análise, a identificação dos elementos disjuntivos, responsáveis pela individualidade e especificidade da tradução, depende da identificação dos elementos conjuntivos, os quais garantem o trânsito intertextual que torna similares os dois textos em algum dos níveis do PGS. A autora acrescenta que a estrutura narrativa é compreendida como elemento conjuntivo e é desse ponto que deve partir a análise, enquanto as disjunções, localizadas ao nível discursivo, devem ser o ponto terminativo. Porém, não observa que, ao nível fundamental ou narrativo, também é possível ocorrer em disjunções, embora seja o ponto com maior probabilidade de ocorrência de elementos conjuntivos. Outra inovação que Balogh traz nesse estudo é a inversão do caminho analítico que passa da tradução à obra original. No entanto, essa nova postura não parece alterar um procedimento de base: a comparação.

Os trabalhos posteriores, Teixeira (2008) e Mazucchi-Saes (2008), retomam a proposta de Balogh, assumindo que a tradução intersemiótica comporta conjunções quando o texto final se aproxima do texto original ou de base. Mas, se o texto final se afastava do texto original, ele estaria no campo da disjunção. Verificou-se, nesses estudos, que os níveis fundamental e narrativo, por serem mais abstratos, eram os mais propícios às conjunções, já o nível discursivo, por seu caráter mais denso em relação aos dois anteriores, estava mais propenso às disjunções. Todas analisaram as obras a partir do PGS, centrando suas conclusões a partir da junção.

Em 2008, começam a despontar trabalhos em tradução intersemiótica que privilegiam a vertente tensiva da teoria semiótica. Renata Mancini, numa mesa redonda do *Simpósio Internacional Literatura e Cinema: Muito além da adaptação* (2012), sugere que, para a organização da análise de uma tradução intersemiótica, deve-se, inicialmente, fazer o mapeamento das estratégias do fazer persuasivo, do texto verbal e do sincrético, e das estratégias dos efeitos de sentido, para depois comparar as estratégias utilizadas. Nessa fala, ainda comenta a tradução de *Macabeia* para o cinema, realizada por Suzana Amaral em 1985, que, ao reitrar o narrador, opera uma inversão do eixo temático narrativo, mudando o foco da

construção identitária para a relação amorosa de Macabeia.

A palestrante ainda comenta sobre os regimes de interação perceptiva, exemplificando-os pelo confronto entre “conforto do conhecido”, elemento apassivador do sujeito, e “o impacto da novidade”. O primeiro diz respeito à ausência de obstáculos ao entendimento da narrativa, enquanto o segundo requer um maior esforço do espectador. Ainda sobre esse tema, comenta a adaptação de *A cartomante* para o quadrinhos, que, segundo a pesquisadora, tem o regime perceptivo previsto pelo enunciador modificado, pois o enunciador machadiano cria um suspense pelo retardamento da cena final, mas na HQ isso é apresentado ao enunciatário nas duas páginas finais, portanto reduzindo o impacto da surpresa.

Em 2015, vem a lume os trabalhos de Clara Mônica Marinho Gomes e Mariana de Souza Coutinho, orientados por Mancini. O trabalho de Coutinho (2015) aborda a transposição do filme *Django livre* para o formato em quadrinho, enquanto o de Gomes (2015) enfatiza a tradução intersemiótica do conto machadiano *A cartomante* para o quadrinho e para o cinema. Por tratar-se de uma tradução de um texto verbal para o quadrinho, vamos retomar alguns pontos da pesquisa de Gomes, embora ressaltemos que a pesquisa de Coutinho é igualmente pertinente, no entanto, nosso trabalho, enquanto escolha do *corpus*, se aproxima ao de Gomes.

A referida pesquisadora utilizou como parâmetro comparativo o jogo das vozes, o plano figurativo e o estilo tensivo de cada obra. Quanto ao primeiro critério, se verificou, no conto, uma permeabilidade entre vozes do narrador e interlocutor principal, já, nos quadrinhos, ocorre um esfraquecimento dessas estratégias pelos cortes de fruição psicológica, mas é mantida uma equivalência com o conto, ainda que atenuada. O filme, por sua vez, apresenta-se diferente, pois há uma pluraridade de vozes.

Quanto ao segundo critério, o figurativo, no conto, temos o “recobrimento actorial detalhado e a ancoragem espaço-temporal no Rio de Janeiro”, que é equivalente na HQ, mas diferente no filme, devido à atualização discursiva. O último critério, que trata do estilo tensivo, mostra as estratégias de atenuação, exacerbação do andamento e o contraste entre suspense e acontecimento, que são modificados na HQ, visto que ocorre uma quebra do suspense final e do impacto pela antecipação visual. Por fim, no filme, as estratégias aplicadas ao conto são mantidas. Após essas observações, a pesquisadora assevera que

*A Cartomante* partiu de uma linguagem com elã da lentidão para duas com elã da

rapidez<sup>14</sup>. E foi nessa transformação que o ritmo natural dos dois novos meios de expressão sofreu alterações. Filme e HQ inverteram suas posições na sequência que define a gradação deles dentro do elã igualmente rápido de suas linguagens. Os quadrinhos relegaram parte de sua dinâmica, diminuindo a demanda por catálises, desacelerando seu andamento geral por meios discursivos: narração exacerbada e referencialização máxima. E, com isso, aproximou-se do projeto enunciativo do conto. O filme, ao contrário, acelerou seu perfil rítmico de base por um acúmulo de estratégias discursivas e narrativas: plural de vozes, acréscimo de figuras para as isotopias trazidas do conto, aumento considerável de narrativas e sujeitos. Afastando-se, assim, do projeto enunciativo da obra de partida. (GOMES, 2015, p. 103-104)

Se, num primeiro momento, os estudos em tradução intersemiótica, orientados pela semiótica francesa, parecem encerrar uma preocupação com a fidelidade ao texto original, alegando autonomia ao nível discursivo, por ser o que mais comporta disjunções em relação ao texto base; num segundo momento, essa preocupação parece dissipar-se e voltar-se para outras questões, como compreender o perfil aspectual dos textos, seus modos de dizer e de sentir. A preocupação já não é a ação dentro dos textos, mas interessa o componente sensível, as paixões, a tensão entre assomo e resolução.

Nosso trabalho segue essa linha, visando compreender as estratégias de produção de efeitos de sentido acontecimento e de efeitos de sentido rotina em processo tradutório. Esses conceitos serão retomados no próximo capítulo, que trata da semiótica tensiva.

---

<sup>14</sup> Nesse ponto a autora se refere ao conto *A cartomante*, que teria um elã da lentidão. O filme e a HQ, por sua vez, teriam elã da rapidez, por isso diz que “A cartomante” parte de um elã da lentidão para duas (filme e HQ) de elã da rapidez.

### 3 SEMIÓTICA TENSIVA

“La combinación de una valencia intensiva y de una valencia extensiva es recibida como la definición del valor. El nivel de las valencias es aquel en el que los valores son convertidos en direcciones. La transición de un tipo de valor a otro supone la ascendencia o la decadencia de sus constituyentes.” (Claude Zilberberg)

No primeiro tópico deste capítulo, apresentaremos os antecedentes da semiótica tensiva, centrada nos níveis do PGS, da modalização e da semiótica das paixões. No tópico seguinte, abordaremos a vertente tensiva da semiótica, com destaque para a valência, o espaço tensivo, as direções de ascendência e decendência, as unidades *mais* e *menos*, as dimensões intensiva e extensiva, bem como suas subdimensões, a articulação delas com os foremas e a organização dos estilos tensivos, por meio do modos semióticos.

#### 3.1 Os antecedentes da semiótica tensiva

É importante pontuar que nosso objetivo não é estabelecer uma discussão teórica vertical em relação aos níveis do PGS, ou da modalização ou ainda da Semiótica das paixões, pois ultrapassaria os objetivos deste trabalho. Mas, consideramos importante resenhar essas etapas da semiótica, pois elas fundamentam a proposta tensiva, que será abordada em 3.2. Sugerimos, para maior aprofundamento dos níveis do PGS e da modalização: o *Dicionário de Semiótica* (2008)<sup>15</sup>, *Sobre o sentido* (1975) e *Sobre o sentido II* (2014). Para o estudo das paixões de papel: *Semiótica das paixões* (1993), *Tensão e significação* (2001), *Caminhos da semiótica literária* (2003) e *Semiótica do Discurso* (2007). Realizado esse esclarecimento, passemos a apresentação resenha dos antecedentes do modelo tensivo.

Bertrand (2003), em seu livro *Caminhos da semiótica literária*, aponta três fontes para a construção da semiótica: linguística, antropológica e filosófica. A primeira apoia-se nos postulados de Saussure e Hjelmslev, que sinalizam para a possibilidade de descrição formal do plano conteúdo. Segundo o autor, a semiótica em seu desenvolvimento, não se limita ao formalismo puro, mas integra, progressivamente, pesquisas na área da linguística da

---

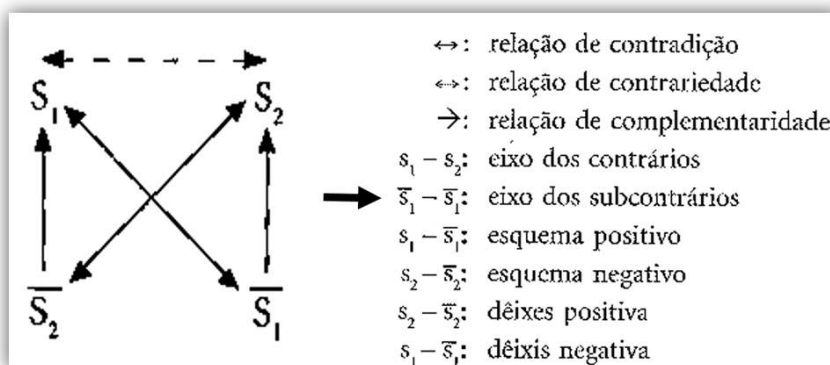
<sup>15</sup> As indicações são de obras traduzidas para o português.

enunciação, em especial a proposta de Benveniste, passando a ver o discurso como relação entre produção e apreensão. A segunda, fonte antropológica<sup>16</sup>, tem interesse pelos usos culturais do discurso, visando às leis que organizam as narrativas do imaginário humano. O social passa a ser visto como sistema, cujas partes estão conexas, sendo possível apreender relações complexas entre elas. Essas estruturas seriam recorrentes nas narrativas míticas. A última, fonte filosófica, associa-se à fenomenologia e à percepção<sup>17</sup>. Esta seria o lugar não linguístico de apreensão do significado, na busca de descrever a significação a partir da percepção, que se opera num corpo sensível.

Quanto ao conceito de texto, este é compreendido, em semiótica greimasiana, como um todo de sentido. Segundo Barros (2008, p.08), a semiótica “procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz”, em consonância com essa linha de pensamento, Fiorin (1999) afirma que a semiótica visa mais à arquitetura do sentido que o sentido. Por sua vez, Bertrand (2003) afirma que interesse é a construção do *parecer do sentido*. Para tanto, a semiótica cria o PGS<sup>18</sup>, um simulacro metodológico estruturado em três níveis compostos por uma sintaxe e uma semântica: fundamental, narrativo e discursivo.

No nível fundamental, considerado o mais simples e abstrato do PGS, a significação surge como uma oposição semântica mínima entre  $S_1$  x  $S_2$ . Cada um destes termos, ao passarem por um processo de negação, recebem a denominação de subcontrários (não- $S_1$  x não- $S_2$ ) que, quando articulados à primeira oposição ( $S_1$  x  $S_2$ ), formam o quadrado semiótico, representado na figura abaixo.

Figura 12 – quadrado semiótico



Fonte: Greimas e Courtés (2008, 401-402)

<sup>16</sup> Essas fontes antropológicas, centram-se nos trabalhos de Valdimir Propp, com seu estudo do contos folclóricos, e de Levi Stauss, com o estudo do mito.

<sup>17</sup> Destacam-se os estudos de Maurice Merleau Ponty.

<sup>18</sup> Ver nota 12, p.39.

O quadrado ainda se articula com a foria, ou seja, os termos podem apresentar traços de euforia ou disforia, que são determinados a partir da operação de negação e asserção do termos dispostos no quadrado. É importante observar que a foria é o elemento afetivo no modelo da semiótica da ação.

Esses valores são convertidos em objeto-valor ao nível narrativo, que comporta enunciados de estado e de fazer. No primeiro, a relação transitiva entre sujeito de estado e o objeto-valor se manifesta pela operação de junção (conjunção ou disjunção). O enunciado de fazer, por sua vez, instaura um sujeito do fazer responsável pela transformação de um estado em outro. Para a realização da *performance*, ele deve ser competenciado por um /saber/ e um *poder*, que não garantem a execução da *performance*. Assim, quando competente, mas não está modalizado nem por um *querer* nem por um *dever* esse sujeito pode sofrer manipulação por um destinador-manipulador, que sintetiza em destinatário-manipulado.

A manipulação é a primeira fase do esquema narrativo canônico. De acordo com Greimas e Courtés (2008, p.300), enquanto *fazer fazer*, ela caracteriza-se por “uma ação do homem sobre outros homens, visando a fazê-los executar um programa”. Assim, ela institui um destinador-manipulador que, modalizado ora por um *saber* ora por um *poder*, procura alterar a competência do destinatário-manipulado por um *dever* ou por um *querer*. Para tanto, faz uso de um dos quatro tipos de manipulação ou mais de um dos tipos ou, ainda, dos quatro: provocação, sedução, intimidação e tentação. A figura 13 apresenta os quatro tipos, bem como os procedimentos de cada manipulação, a modalização do destinador-manipulador e a alteração da competência do destinatário.

Figura 13 – tipos de manipulação

Tipo de manipulação	Procedimento da manipulação	Competência do destinador-manipulador	Alteração na competência do destinatário
<b>SEDUÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ avaliação positiva da competência</li> <li>➤ imagem <u>positiva</u> do destinatário</li> </ul>	SABER	QUERER-FAZER
<b>TENTAÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ recompensa</li> <li>➤ valores positivos</li> </ul>	PODER	QUERER-FAZER
<b>INTIMIDAÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ ameaça</li> <li>➤ valores negativos</li> </ul>	PODER	DEVER-FAZER
<b>PROVOCAÇÃO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ duvida da competência</li> <li>➤ imagem <u>negativa</u> do destinatário</li> </ul>	SABER	DEVER-FAZER

Fonte: adaptado de Barros (2008, p.35)



A segunda fase do esquema canônico é a competência. Sobre essa categoria, Greimas e Courtés (2008) afirmam que ela congrega *saber fazer* e um *poder fazer*, que torna possível o fazer, comporta-se, portanto, como uma estrutura modal, que possibilita a realização da terceira fase do esquema: a *performance*, ou seja, a realização da ação. A sanção, última fase do esquema canônico, é o julgamento da *performance*, podendo ser de dois tipos: cognitiva ou pragmática, que, por sua vez, podem ser ou positiva ou negativa.

Todas as articulações mencionadas, até o momento, referem-se à sintaxe do nível narrativo. Em sua semântica temos os objetos, que podem ser de dois tipos: modal ou de valor. O primeiro pode assumir a forma de um verbo modal (querer, dever, saber ou poder) necessário para alcançar o objeto-valor, que “define-se, então, como lugar de investimento de valores (ou determinações) com as quais o sujeito está em conjunção ou disjunção” (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p.347).

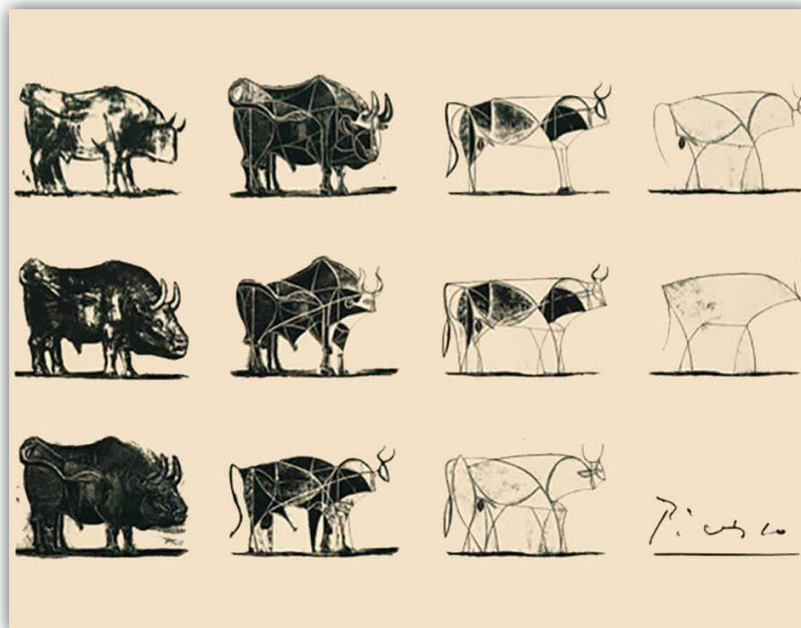
Essas estruturas são concretizadas no nível discursivo, que as figurativiza e tematiza. De acordo com Lara e Matte (2009, p.70), as figuras remetem a elementos do mundo natural, enquanto o tema organiza, classifica e ordena esses elementos. As autoras ainda afirmam que “todos os textos passam por um primeiro nível da tematização, podendo (ou não) ser figurativizados”, ou seja, nem todo texto é figurativo, mas todos os temas apresentam uma temática. Além disso, o encadeamento de temas e figuras geram percursos, denominados percursos figurativos e percursos temáticos, são mantidos pela isotopia, fenômeno que estabelece um plano de leitura nos textos.

Por exemplo, na canção de Bezerra da Silva “Malandro é malandro e mané é mané”, o plano de leitura da construção figurativa do Malandro compreende a reiteração de uma conjunção com um *saber* (sabe das coisas), um *ser* (é maneiro) e por relações conjuntivas com os objetos-valores, manifestados nas figuras dinheiro e mulheres. Por sua vez, o construção figurativa do mané centra-se na negação desses valores.

Ademais, as figuras e temas, estão, de alguma forma, subsumidas na figuratividade, que se interessa pelas “formas de adequação, configuradas pelo uso, entre a semiótica do mundo natural e as das manifestações discursivas” (BERTRAND, 2003, p.420). De caráter gradual, a figuratividade compreende a iconicidade e a abstração, que se diferenciam quando a densidade semântica, ou seja, quanto maior for o investimento semântico, mais densidade e maior a identidade icônica entre o mundo natural e o objeto. Por outro lado, quanto menor a densidade semântica, menor a relação icônica. Podemos ver essa graduação a partir de Picasso, que mostra essa passagem do figurativo ao abstrado, pela

redução de traços da figura touro, conforme a figura abaixo mostra.

Figura 14 – da iconização a abstração: “Bull” de Picasso



Fonte: <http://arteref.com/arte/as-etapas-do-touro-de-picasso-do-academico-ao-abstrato/> (2017)

Na sintaxe do nível discursivo, temos o processo de actorialização, espacialização e temporalização, que compreendem dois mecanismos: debreagem e embreagem. Quanto à debreagem temos dois modos: a enunciativa, quando ocorre a projeção de um eu-aqui-agora, criando um efeito de subjetividade no texto, e a enunciva, quando ocorre a projeção de um ele-ahures-então, criando um sentido de objetividade. Na embreagem “ocorre uma suspensão das posições de pessoa, de tempo ou de espaço” (FIORIN, 2009, p.74), podendo ser enunciativa ou enunciva.

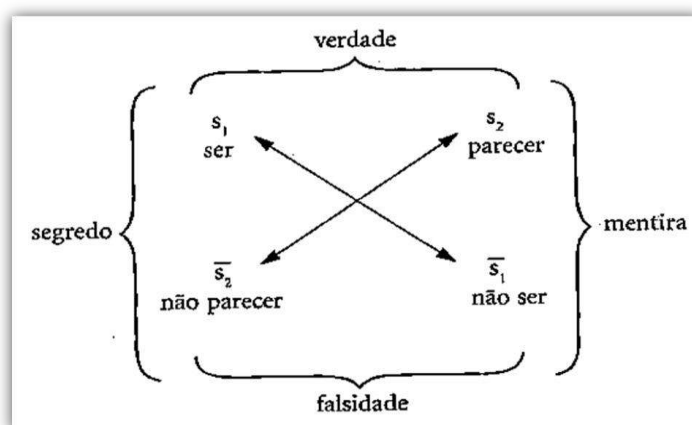
### 3.1.1 Da modalidade à Semiótica das paixões

Segundo Greimas (2014), o lugar da modalização é o ato de linguagem, que se define como “aquilo que faz ser”. A partir desse enunciado se reconhecem dois predicados: fazer vs ser, que podem modalizar tanto a si como o outro, por exemplo, *fazer* modalizando o *ser* ou *ser* modalizando o *fazer*, bem como o *ser* modalizando o *ser* e o *fazer* modalizando o *fazer*.

Quando um enunciado de estado modifica outro enunciado de estado (ser modalizando ser), temos as modalidades veridictórias, que se articulam entre /ser/ vs /parecer/.

Eles se articulam em um quadrado denominado veridictório, cujo eixo dos contrários é chamado de verdade, o eixo do subcontrários define-se como falsidade, enquanto a dêixis positiva chama-se segredo e a dêixis negativa chama-se mentira (GREIMAS, 2014), como é possível observa na próxima figura.

Figura 15 – quadrado veridictório



Fonte: Greimas e Courtés (2008, p.403)

Quando o fazer rege o fazer teremos a modalidade factiva, que, de acordo com Greimas (2014, p.89-87), se “apresenta como um fazer cognitivo que procura desencadear o fazer somático; de igual modo, a veridicção é uma operação cognitiva que se exerce como um *saber* sobre os objetos (do mundo)”. Por isso, essa modalização é associada à manipulação, que busca fazer seu destinatário fazer. Além disso, as modalidades do *fazer* e do *ser* podem ser sobremodalizadas pelo *querer*, *dever*, *poder* e *saber*, que “podem modular o estado potencial denominado competência e assim reger os enunciados de fazer e de estado, modificando, de certo modo, seus predicados” (GREIMAS, 2014, p.89).

O teórico também observa que o *dever* e o *poder* podem sobremodalizar o *ser* e o *fazer*. Assim, para a primeira relação temos: necessidade (dever ser), impossibilidade (dever não ser), possibilidade (não dever não ser) e contingência (não dever ser). Mas quando o *dever* modaliza o *fazer* temos a prescrição (dever fazer), a interdição (dever não fazer), a permissividade (não dever não fazer) e a facultatividade (não dever fazer).

De modo semelhante, quando o *poder* rege o *ser*, teremos a possibilidade (poder-ser), a contingência (poder não ser), a necessidade (não poder não ser) e a impossibilidade (não poder ser), e quando ele rege o /fazer/ teremos liberdade (poder-fazer), independência (poder não fazer), obediência (não poder não fazer) e impotência (não poder fazer).

Observa-se, a partir da confrontação entre o quadrado do *dever ser* e do *poder ser*,

que algumas denominações podem ser descritas por duas estruturas modais, a exemplo da necessidade, que tanto se manifesta por um *dever-ser* como por um *não poder não ser*, a exemplo da figura abaixo.

Figura 16 – articulação entre sobremodalizações



Fonte: Greimas e Courtés (2008, p.135; 372-373)

Quando o confronto é entre *dever fazer* e *poder fazer*, se estabelece uma relação de pressuposição entre os termos, de modo que para a realização da obediência seria necessária a prescrição, por exemplo.

Ainda relacionado às modalizações, temos os modos de existência, que, conforme Greimas e Fontanille (1993, p.132) são concebidos como estados e “pressupõem fazeres que os produzem: a virtualização, operada, por um mandante ou manipulador, produz um sujeito virtualizado; a atualização, operada por um adjutor que dá o saber e o poder, produz um sujeito realizado”. Quanto à potencialização, afirmam que “na medida em que o sistema dos modos de existência obedece às regras da sintaxe elementar, deveria tomar lugar entre a atualização e a realização”. Fontanille e Zilberberg (2001, p.135) redefine-se essa posição, posicionando-a entre a realização e a virtualização, pois “a inatividade (a potencialização) constitui uma “perda” de densidade existencial, provocada pela anulação do foco, perda que conduz da presença (realizante) à ausência (virtualizante)”.

O estudo da modalização servirá de apoio ao desenvolvimento da semiótica das paixões, que investiga os estados passionais a partir de articulações tensivo-modais. De acordo com Fontanille (2007), nessa fase, a semiótica volta sua atenção aos estados da alma, que no discurso é o efeito de duas determinações: modais e tensivas. A semiótica das paixões surge para dar conta dos “excedentes” inexplicáveis, de tipo intensivo, quantitativo e, de

forma geral, afetivos, que os estudos anteriores não puderam resolver.

De modo geral se atribui ao livro *Da imperfeição* a introdução do afeto na semiótica, pois ele aborda os efeitos estéticos que operam uma fratura na cotidianidade, no entanto, vale observar que a paixão da cólera já havia sido estudada num livro anterior: *Sobre o sentido II*. No entanto, é no livro *Semiótica das paixões* (1993) que os estados da alma aparecem como objeto de estudo. Segundo Barros (2008, p.47) “as paixões, do ponto de vista da semiótica, entendem-se como efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito de estado”. Acrescenta que “o sujeito segue o percurso, ou seja, ocupa diferentes posições passionais, saltando de estados de tensão e de disforia para estados de relaxamento e de euforia e vice-versa”.

Para Greimas (1993, p.244), a paixão é narrável porque “obedece a uma lógica discursiva, projetada por aspectualização sobre as pressuposições modais”, organizando-se em um esquema patêmico canônico: constituição → sensibilização (disposição/patemização/emoção) → moralização. Bertrand (2003, p.374) reorganiza o esquema da seguinte forma: disposição → sensibilização → emoção → moralização.

À primeira fase corresponde “a disposição do sujeito para acolher tal ou tal efeito de sentido passional”, que, por sua vez, também implica, em relação ao actante, capacidade de criar simulacros. A segunda fase opera a transformação passional, enquanto na terceira temos a crise de caráter passional que prolonga esse estado e a quarta diz respeito à revelação dos valores que estruturam a paixão.

Para Fiorin (2007), o estudo das modalizações do *ser* passa ainda pelo exame das compatibilidades e incompatibilidades entre as modalidades. Por exemplo, o *dever ser* é compatível com o *poder ser*, ao passo que é incompatível com o *não poder ser*. As paixões surgem desses arranjos modais, de modo que um sujeito pode querer o que pode ser, mas pode querer o que não pode ser. Dessa forma, algo necessário deve ser compatível com o que é possível, mas não com o impossível.

Além disso, com a introdução dos estudos passionais, passa-se de categorias fixas a instáveis, apresentando, no campo perceptivo, diferentes desequilíbrios do desdobramento da intensidade e da extensidade. As paixões passam a ser compreendidas sob dois aspectos: pelo tipo (ausência/presença) do objeto e pela modulação tensiva. O sujeito passa a ser definido pela relação que estabelece com os objetos com ao quais entra em contato, num movimento conjuntivo ou disjuntivo, de modo que o estado das coisas pode vir a definir os estados de alma do sujeito.

### 3.2 O modelo tensivo

A abordagem tensiva decorre da evolução da teoria semiótica numa tentativa de responder questões inquietantes (como a afetividade) que, na falta de métodos, ficaram por longo tempo sem respostas. Desse modo, passa-se de uma semiótica da ação para uma semiótica preocupada com o afeto, elemento central no modelo proposto por Zilberberg.

Nessa abordagem, a afetividade corresponde à intensidade, enquanto a ação, ou estado de coisas, passa a ser entendida como extensidade. Ambas, intensidade e extensidade, são as valências do modelo tensivo.

[...] a intensidade à maneira da “energia”, que torna a percepção mais viva ou menos viva, e a extensidade à maneira das “morfologias quantitativas” do mundo sensível, que guiam ou condicionam o fluxo de atenção do sujeito da percepção (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p.19).

Elas ainda são compreendidas como funtivos da função tensividade, e podem ser vistas como eixos que, ao se interseccionarem, formam um campo denominado tensivo, no qual os valores se movimentam. Sobre esse ponto, os autores acrescentam:

Quando duas profundidades se recobrem para engendrar um valor, são denominadas valências, na medida em que sua associação e a tensão que daí emana tornam-se a condição de emergência do valor”. Gradiente designa pois o modo contínuo das grandezas consideradas; profundidade designa a orientação na perspectiva de um observador (que focaliza ou apreende); valência designa uma profundidade correlata a uma outra profundidade” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p.21).

É importante ressaltar que essas valências também se relacionam à conjunção, quando se considera a função “e...e”, que diz respeito ao eixo sintagmático, ou a disjunção, a partir da função “ou...ou”, que corresponde ao eixo paradigmático. Nessa perspectiva, quando ocorre a conjunção, as valências seguem a mesma direção, ou seja, quanto *menos* intensidade, *menos* extensidade, e quanto *mais* intensidade *mais* extensidade, correspondendo a uma *correlação conversas*. Mas, se a relação for disjuntiva teremos uma *correlação inversa*, de modo que quanto *mais* intensidade *menos* extensidade, e vice e versa.

Optamos por iniciar o capítulo pela apresentação das valências intensidade e extensidade, bem como, de sua organização no campo tensivo, porque são elementos fundamentais do modelo tensivo. A partir do próximo tópico, veremos outros componentes estruturais da vertente tensiva.

### 3.2.1 Três conceitos-chaves: dependência, foria e afeto

O autor, no prólogo de seu *Elementos de Semiótica Tensiva* (2011), ressalta que o seu modelo não escapa às coerções da semiótica, apresentando três conceitos-chave que organizam o paradigma tensivo: a dependência (estrutura), a foria (direção) e o afeto (valor).

Quanto à dependência, Zilberberg (2011) não se demora nesse conceito, mas assume o posicionamento de Hjelmslev em seu *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (2009).

[...] o objeto examinado só existe em virtude desses relacionamentos ou dessas dependências,; a totalidade do objeto examinado é apenas a soma dessas dependências, e cada uma de suas parte define-se apenas pelos relacionamentos que existem 1) entre ela e outras partes coordenada, 2) enre a totalidade e as parts do grau seguinte, 3) entre o conjunto dos relacionamentos e das dependências e essas partes (HJELMSLEV, 2009, p.28)

O teórico dinamarquês observa três tipos de dependências, a partir do modo de relacionamento entre a partes de um objeto, ou seja, reciprocidade, unilateralidade e frouxidão. A partir deles define três dependências: interdependência, quando os termos se pressupõem, determinação, quando um termo pressupõe o outro de forma unilateral, e constelação, quando não há pressuposição entre os termos. Depois de classificá-las, articula cada dependência ao processo e ao sistema, conforme pode ser observado na figura abaixo.

Figura 17 – as relações de dependência

	Função	Relação (conexão)	Correlação (equivalências)
Dependência Modo	Dependência Denominação	Processo	Sistemas
Unilaterais Recíprocas Frouxas	Determinações (Interdependências) Constelações ↓ reciprocidade	Seleção Solidariedade Combinação	Especificação Complementaridade Autonomias
	coesão		

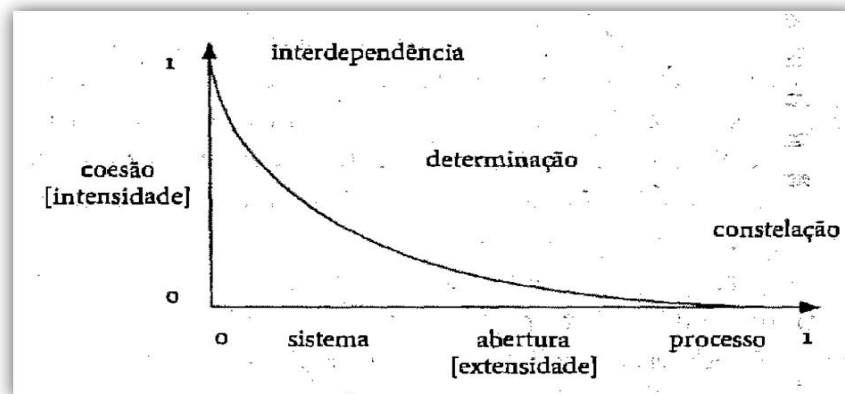
Fonte: adaptado de Hjelmslev (2009, p.29-30)

Cada uma das dependências são funções, que articulam dois tipos de funtivos: constantes ou variáveis. Assim, Hjelmslev define “a interdependência como um função entre

duas constantes; a determinação, como uma função entre uma constante e uma variável, e a constelação entre duas variáveis” (HJELMSLEV, 2009, p. 41). Coesão e reciprocidade são denominações comuns para as dependências que contêm pelo menos uma constante como fúntivo ou apresentam apenas um tipo de fúntivo, respectivamente.

Essas dependências foram analisadas por Zilberberg (2011) pelo crivo da tensividade. O teórico alega que à primeira vista a definição de estrutura, da qual parte a noção de dependência, parece não contemplar o acontecimento, pois “se ele sobrevier, não será segundo a estrutura, mas contra ou fora dela” (p.96). Porém, observa que “as funções estão situadas num espaço duplamente diferenciado: pelo grau de coerção e pela dualidade, sistema-processo. Quanto ao primeiro ponto, a interdependência (ou dependência mútua) indica a mais forte coesão. As duas outras funções abrandam esse rigor” (ZILBERBERG, 2011, p.96), com pode ser observado na próxima figura.

Figura 18 – gráfico tensivo das dependências



Fonte: Zilberbeg (2011, p.97)

O segundo conceito-chave é a direção, que, pela ótica tensiva, mantém relação com a foria, podendo ser ascendente ou descendente, assim, um discurso visa à progressividade quando sua direção for ascendente, e à degressividade, quando sua direção for descendente. De acordo com o teórico, essas direções são moduladas pelas “moedas do sensível”: *menos e mais*.

É preciso flagrar as condições nas quais uma direção tensiva, isto é, afetante, fragmenta-se em momentos distintos, interdefinidos, e contudo dependentes no que diz respeito à direção tomada [...] o mais e o menos, moedas imediatas do sensível, são morfemas por meio dos quais podem ser descritas as desigualdades vetoriais que nos agitam e nos permitem “fazer um balanço” para, em meio à corrente por vezes precipitada dos afetos, saber “em que pé” estamos (ZILBERBERG, 2011, p. 49; 60).



Quanto à funcionalidade dessas unidades, Zilberberg (2011, p.55) irá afirma que elas podem ocorrer por intransitividade, quando valem por si mesmas (mais ou menos) ou por transitividade, gerando sintagmas concessivos (mais menos ou menos mais) e reflexivamente, gerando sintagmas redundantes *mais mais* e *menos menos*. Por exemplo, no trecho cancional “O portão”, de Roberto Carlos, vemos a construção de sintagmas concessivos, devido a articulação de *mais menos*. Isso se manifesta pelo retardamento da ação de “entrar”, exercido com cautela pelo actante (abrir a porta devagar), que dá passagem à luz e ao passado antes de entrar na casa.

Fui abrindo a porta devagar  
 Mas deixei a luz entrar primeiro  
 Todo o meu passado iluminei  
 E entrei<sup>19</sup>

Essas unidades, quando intransitivas, simulam um estado inicial ou um estado final, ou seja, temos ou plenitude ou nulidade. Se considerarmos a plenitude como estado inicial, veremos que ela se dirige ao estado final, que seria a nulidade. A partir desse ponto temos apenas uma direção ascendente que se dirige à plenitude, agora estado final. Por exemplo, nesse trecho da canção “Explode Coração”, de Gonzaguinha, temos uma direção ascendente que segue para sua plenitude, manifestada na expressão que dá nome ao título da canção.

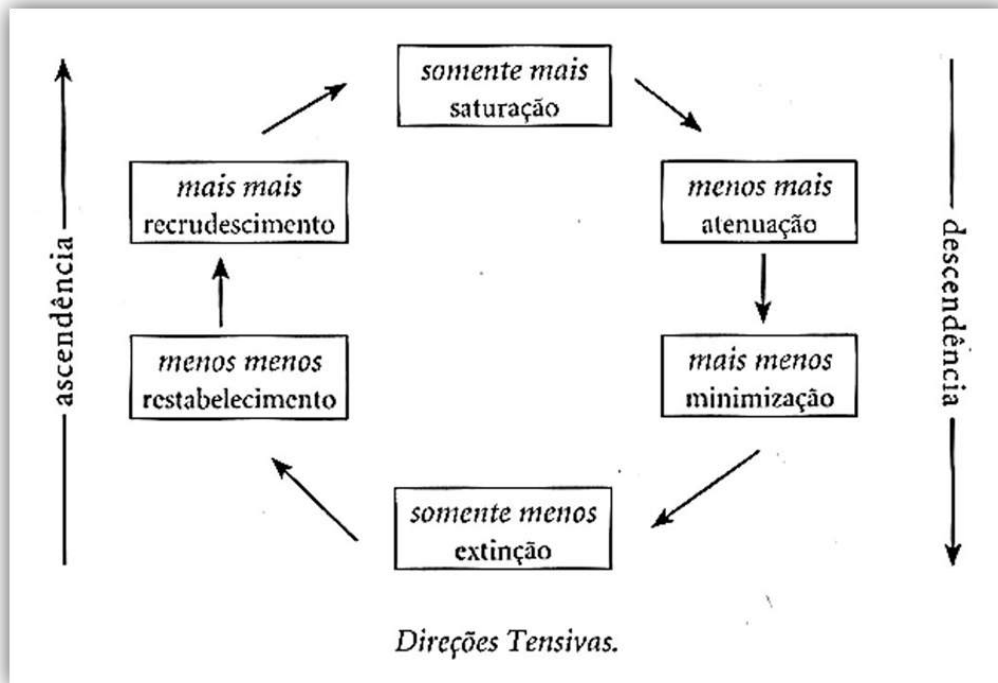
Nascendo, rompendo, tomando  
 Rasgando, meu corpo e então eu  
 Chorando e sorrindo, sofrendo, adorando, gritando  
 Feito louca, alucinada e criança  
 Eu quero o meu amor se derramando  
 Não dá mais pra segurar, explode coração

As formas verbais, sequencializadas no início do trecho, sinalizam para o acréscimo de *mais mais*, a partir da noção de nascer, que seria o ponto de menor intensidade, portanto, o ponto de partida da direção ascendente. Após a forma nascer, são inseridas outras mais tônicas como “romper”, “tomar” e “rasgar”, que comportam a noção de irromper e arrebatado. Essas ações, promovem choro, sorrisos, dor e prazer, que se manifestam no grito. Os adjetivos “louca” e “alucinada”, no quarto verso, justificam a expressão “não dá mais pra segurar”, que seria o ponto máximo dessa direção ou a plenitude desses acréscimos tônicos.

<sup>19</sup> Todos os trechos cancionais foram retirados do site Letras.music.br: <https://www.lettras.mus.br/>

Zilberberg (2011), ainda afirma que o processo que permite a passagem de uma direção a outra consiste em adição ou subtração de *mais* ou de *menos*, que são os responsáveis pela modulação tensiva entre um estado e outro, quando articulam-se transitivamente em sintagmas concessivos ou redundantes, conforme mostra a figura a seguir.

Figura 19 – direções tensivas



Fonte: Tati (2016, p.36)

A figura 19 ainda associa os sintagmas concessivos e reduntantes aos termos restabelecimento/rescrudescimento para a direção ascendente e atenuação/minimização para a direção descendente. Eles são unidades reguladoras dessas direções, por isso estão situadas entre a saturação e extinção, que se referem ao excesso de *mais* ou *menos*. A transformação de uma direção em outra ocorre pela mediação dessas unidades, que veremos a seguir.

O estado inicial da direção descendente é composto por *somente mais*, portanto, para desencadear numa direção ascendente, composta por *somente menos*, é necessário a subtração de pelo menos um *mais*. Esse processo recebe o nome de moderação, mas, se retiramos mais de um *mais*, estaremos operando com a diminuição. Elas, moderação e diminuição, são unidades da atenuação, caracterizada pela projeção no campo de presença de *cada vez menos mais*. De acordo com Zilberberg (2011), a retirada de *mais* é compensada pelo acréscimo de *menos*, assim, para uma direção descendente desencadear em ascendente o processo pode ocorrer pelo acréscimo de *cada vez mais menos*. Esse processo recebe o nome

de *minimização*, categoria que acolhe como unidades a redução e a extenuação. A primeira tem por característica o acréscimo de pelo menos um *menos*, e a segunda o acréscimo de mais de um *menos*.

Do modo semelhante, a direção ascendente transforma-se em descendente quando há *cada vez menos menos* ou *cada vez mais mais*. O primeiro processo chama-se *restabelecimento*, cujas unidades são a retomada, que consiste na retirada de pelo menos um *menos*, e a progressão, que é a continuação do processo anterior, ou seja, a retirada de mais de um *menos*. O segundo processo, o *recrudescimento*, tem como unidades a ampliação e a saturação. A primeira se caracteriza pelo acréscimo de pelo menos um *mais*, e a segunda pelo acréscimo de mais de um *mais*.

Figura 20 – unidades das direções tensivas

N <sub>1</sub>	N <sub>2</sub> <b>atenuação</b> [cada vez menos <i>mais</i> ]		N <sub>2</sub> <b>minimização</b> [cada vez mais <i>menos</i> ]	
	N <sub>3</sub> <b>moderação</b> ↓ ≈ retirada de pelo menos um <i>mais</i>	N <sub>3</sub> <b>diminuição</b> ↓ ≈ retirada de mais de um <i>mais</i>	N <sub>3</sub> <b>redução</b> ↓ ≈ acréscimo de pelo menos um <i>menos</i>	N <sub>3</sub> <b>extenuação</b> ↓ ≈ acréscimo de mais de um <i>menos</i>
N <sub>1</sub>	N <sub>2</sub> <b>restabelecimento</b> [cada vez menos <i>menos</i> ]		N <sub>2</sub> <b>recrudescimento</b> [cada vez mais <i>mais</i> ]	
	N <sub>3</sub> <b>retomada</b> ↓ ≈ retirada de pelo menos um <i>menos</i>	N <sub>3</sub> <b>progressão</b> ↓ ≈ retirada de mais de um <i>menos</i>	N <sub>3</sub> <b>ampliação</b> ↓ ≈ acréscimo de pelo menos um <i>mais</i>	N <sub>3</sub> <b>saturação</b> ↓ ≈ acréscimo de mais de um <i>mais</i>

Fonte: Zilberberg (2011, p.103)

Por exemplo, na introdução da canção “Eu sei que vou te amar” de Vinicius de Moraes, temos a presença de um sintagma concessivo *mais menos*, quando o poeta afirma sua disposição de amar por toda sua vida, até mesmo na despedida. Mas, no terceiro verso temos a inserção de um elemento tônico (desesperadamente), que se refere ao modo desse amar. No entanto, esse aumento de tonicidade não se prolonga, havendo, na segunda estrofe, o

rescrudescimento dessa tonicidade, pelo reafirmação da proposta nos três primeiros versos. A partir da terceira estrofe, segue-se o restabelecimento da tonicidade, apenas sinalizada na primeira estrofe, pois há referência ao choro, à saudade, ao sofrer e à desventura, todos elementos tônicos.

Eu sei que vou te amar  
 Por toda a minha vida, eu vou te amar  
 Em cada despedida, eu vou te amar  
 Desesperadamente  
 Eu sei que vou te amar

E cada verso meu será  
 Pra te dizer  
 Que eu sei que vou te amar  
 Por toda a minha vida

Eu sei que vou chorar  
 A cada ausência tua, eu vou chorar  
 Mas cada volta tua há de apagar  
 O que esta tua ausência me causou

Eu sei que vou sofrer  
 A eterna desventura de viver  
 À espera de viver ao lado teu  
 Por toda a minha vida

O terceiro conceito organizador do modelo tensivo é o afeto. De acordo com Zilberberg (2011), o valor e o afeto são “grandezas que se auxiliam reciprocamente”, não sendo possível pensar valores sem afeto e vice-versa. Partindo dessa premissa, o autor assume, para o modelo tensivo, a afetividade como categoria de primeira ordem, passando a denominá-la de intensidade, como já havíamos mencionado. Ela corresponde aos estados de alma, ou seja, ao sensível, que rege os estados de coisas (o inteligível), ou seja, a extensidade.

Quando ocorre a intersecção entre intensidade e extensidade, cria-se um espaço tensivo, que recebe e qualifica as grandezas que têm acesso ao campo de presença. Segundo Zilberberg (2011, p. 67), cada eixo, da intensidade e da extensidade, opera por meio de pares, que controlam o acesso ao campo de presença. Para o eixo da intensidade, temos o par: impactante *versus* tênue, enquanto para o eixo da extensidade temos o par: concentrado *versus* difuso. Por exemplo, Silva (2017), ao analisar o romance de Jards Nobre, *Pássaros sem canção* (2013), centrado nos adolescentes, Renato e Adriano, resume o enredo da seguinte forma:

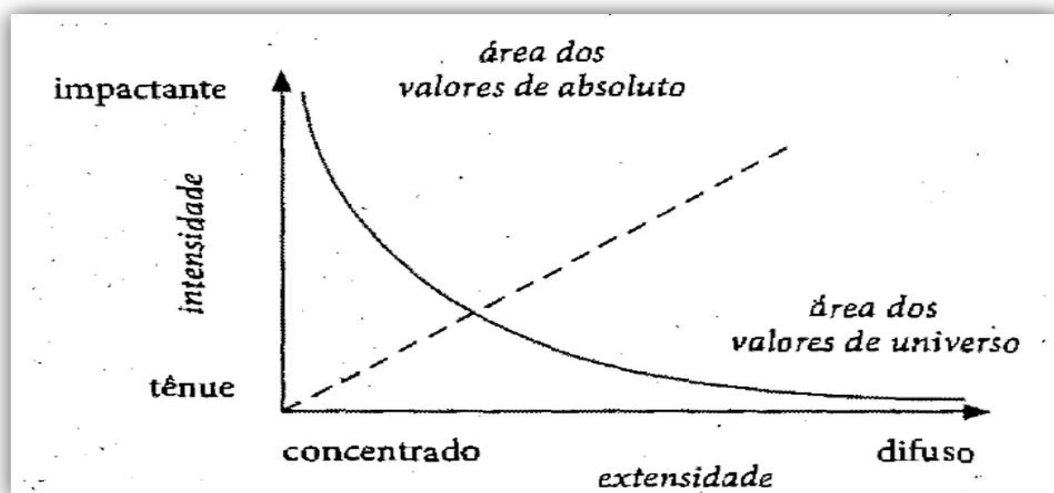
Eles se conhecem na fazenda do pai de Renato, para o qual Adriano trabalhava. O encontro dos jovens interrompe uma cadeia de ações repetitivas: a volta para casa nas férias, para o primeiro e as tarefas diárias, para o segundo. Essas reiterações instauram um estado de relaxamento, próprio da extensidade, sobre a qual a

imprevisibilidade do encontro imprime tonicidade, que cresce com a aproximação dos garotos. (SILVA, 2017, p. 220)

Nesse trecho, vemos a colocação das ações repetidas no eixo da extensidade, enquanto o encontro dos jovens é situado no eixo da intensidade, por modular tensivamente a rotina de cada um dos adolescentes.

No que diz respeito à intensidade, uma grandeza acessa o campo de presença de forma proporcional à quantidade de impacto que carrega consigo e, em termos de extensidade, ela será mais ou menos difusa, a partir das operações de mistura e triagem, que são operações da sintaxe extensiva. De acordo com o teórico, “a mistura é recursiva e, quando esgota rapidamente as possibilidades de um domínio, estabelece aquilo que chamamos de valor de universo” (ZILBERBERG, 2011, p.268). Por sua vez, a triagem opera de forma inversa, pois tende à exclusão. Elas mantêm entre si uma relação de reciprocidade, pois “a triagem recai sobre misturas que ela desfaz, na exata medida em que a mistura incide sobre resultantes de triagens anteriores”. Assim, quanto mais um fato tender à concentração, mais ele será guiado pelos valores de absoluto, entrando em jogo as operações de triagem. Porém, se ele tender à difusão, mais ele será governado pelos valores de universo, entrando em jogo as operações de mistura.

Figura 21 – valores de absoluto e de universo



Fonte: Zilberberg (2011, p.90)

De maneira simplificada, usaremos como exemplo um trecho da canção “Regra trê”, também de Vinicius de Moraes. Na introdução da referida canção, que trata do

abandono/separação, percebemos que há uma tensão entre os valores de universo (mistura) e de absoluto (triagem).

Tantas você fez que ela cansou  
 Porque você, rapaz  
 Abusou da regra três  
 Onde menos vale mais

Observa-se que o actante que sofre o abandono prima por valores de universo, pois há referência a reiteração do ato da traição (tantas você fez), enquanto o actante que exerce o abandono, valorizava os valores de absoluto (monogamia). Logo, a incompatibilidade entre as crenças de cada um dos actantes favorece sua separação.

### 3.2.2 Dimensões e subdimensões

Os dois eixos organizadores do campo tensivo, intensidade e extensidade, podem ser compreendidos como dimensões, que, por sua vez, comportam subdimensões. Assim, a importância dada aos eixos da intensidade e da extensidade, conforme Zilberberg (2011), se justifica por suas unidades de constituição, ou seja, a intensidade une o andamento e a tonicidade, enquanto a extensidade une a temporalidade e a espacialidade. Cada uma delas também trabalha com um par em relação opositiva.

Na dimensão da intensidade, o andamento diz respeito à velocidade com que um objeto entra no campo de presença, que pode ser de forma lenta ou acelerada. A tonicidade, por sua vez, diz respeito à força com que esse objeto entra no campo de presença, podendo ser tônica ou átona.

O trecho abaixo nos servirá como exemplo da tonicidade e do andamento. Ele foi retirado de uma crônica de Moreira Campos, publicada na coluna *Porta de Academia*, que manteve no jornal *O Povo* por oito anos.

Hoje, cuidarei aqui de minha filha Natercia Campos de Saboya, que, repentinamente, surpreendentemente, como num passe de mágica, me apareceu contista. Não tão surpreendente assim, porque tem boa leitura. Contudo, a revelação se fez ela já mãe de seis filhos e avó, embora para mim, seja a minha eterna menina (CAMPOS, 2013, p. 34)

O trecho “cuidarei aqui de minha filha Natercia Campos de Saboya”, apresenta andamento lento, pois segue uma programação de apresentação de personagem por um cronista. No entanto, ao serem introduzidos os advérbios “repentinamente” e

“surpreendentemente”, a narrativa ganha aceleração. Esse andamento acelerado, se mantém quando se faz referência a “passe de mágica”, que, por sua vez, pressupõe um andamento acelerado, de modo que o espectador seja surpreendido. Quanto a tonicidade, podemos supor, que o fato de “aparecer contista”, entra no campo de presença do cronista Moreira Campos de forma tônica e acelerada, por isso o surpreende, enquanto as informações “minha filha”, “mãe de seis filhos e avó” são informações que compreendem tonicidade átona.

Passemos a dimensão da extensidade, que conjuga a temporalidade e a espacialidade. Nela, a temporalidade diz respeito à percepção da duração do evento. Temos desse modo o perving, que representa um tempo de longa duração e, o sobrevir, que é breve. A espacialidade trabalha com o par aberto e fechado e diz respeito ao ponto de vista subjetal. Por exemplo, no trecho da crônica moreiriana, transcrito acima, observa-se que o cronista coloca o tempo do “aparecer contista” sob a regência do sobrevir, enquanto o tempo da “mães de seis filhos e avó”, está sob a regência do perving. Quanto a espacialidade, recorreremos ao poema “Os óculos”, de Moreira Campos para exemplificá-la.

Você há de se lembrar, querida,  
 que um dia nós dois brigamos  
 num banco de avenina —  
 para ser mais preciso: no banco do velho Passeio Público,  
 em frente ao mar  
 E brigamos porque eu disse  
 que se um milionário da terra me ajudasse  
 faria uma viagem à Europa,  
 ou correia o mundo, talvez a África. Ásia  
 (ó, os Mares do Sul!)  
 Eu, marinheiro de muitas ilusões,  
 a acalantar sonhos no alto das gáveas.  
 Você entristeceu  
 e disse que se eu o fizesse era porque não lhe queria bem.  
 Então brigamos, e brigamos seriamente.  
 Contudo, casamos-nos.  
 Tivemos filhos, e eles tiveram sarampo  
 e outras doenças miúdas.  
 E hoje nós dois, aborrecidos,  
 Procuramos por dentro de casa os nossos próprios óculos.  
 (CAMPOS, 1976, p.15)

Este poema apresenta duas espacialidades, uma aberta (a praça) e outro fechada (casa). O primeiro espaço pode ser associado ao conflito ou incompreensão da juventude (brigamos), enquanto o segundo apresenta-se como o espaço da maturidade e da intimidade.

Ainda sobre essas subdimensões, observa-se que elas podem se articular com elementos da mesma dimensão ou dimensão diferente. Numa correlação conversa, ou seja, quando o aumento de intensidade implica em aumento de extensidade, se as subdimensões

pertecem à mesma dimensão se intensificam mutuamente. Assim, o andamento e a tonicidade resultam em transporte, enquanto, nas mesmas condições, a articulação entre temporalidade e espacialidade resulta em generalização. Porém, se as dimensões são diferentes, quando a tonicidade rege a temporalidade teremos o alongamento da temporalidade. Como resultado dessa operação, teremos o memorável. Mas, se a tonicidade rege a espacialidade teremos a profundidade. Na correlação inversa, a subdimensão regente é o andamento, assim, quando o andamento rege a temporalidade, temos como resultado a brevidade, e quando ele rege a espacialidade, teremos o estreitamento.

Essas quatro subdimensões (andamento, tonicidade, temporalidade e espacialidade) se articulam com os *foremas* direção, posição e elã. Este é o termo pressuposto, enquanto a direção e a posição são pressupostas, ou seja, elas estão em dependência do primeiro. A primazia concedida ao elã, se relaciona à precedência do sofrer sobre o agir, por um lado e por outro, pela recção da intensidade sobre extensidade. O cruzamento entre os foremas e as subdimensões resulta em 12 combinações, como mostra o quadro abaixo:

Figura 22 – subdimensões e foremas

<i>dimensões</i>	<b>intensidade regente</b>		<b>extensidade regida</b>	
	andamento	tonicidade	temporalidade	espacialidade
<i>foremas</i>				
<b>direção</b>	aceleração vs. desaceleração	tonificação vs. atonização	foco vs. apreensão	abertura vs. fechamento
<b>posição</b>	adiantamento vs. retardamento	superioridade vs. inferioridade	anterioridade vs. posterioridade	exterioridade vs. interioridade
<b>elã</b>	rapidez vs. lentidão	tonicidade vs. atonia	brevidade vs. longevidade	deslocamento vs. repouso

Fonte: Zilberberg (2011, p.74)

Apesar dessas unidades serem apresentadas em pares, elas não estão em oposição, visto que a semiótica tensiva é intervalar. Segundo Zilberberg (2011), ao se considerar um gradiente de  $[S_1]$  e  $[S_4]$ , estes são tomados como sobrecontrários, pois posicionam-se nos



extremos, por isso são considerados tônicos, já o intervalo [S<sub>2</sub>] e [S<sub>3</sub>] são definidos como subcontrários átonos e próximos.

A partir da noção de intervalo foi possível fazer a articulação entre as dimensões da intensidade e extensidade com as unidades que modulam as direções ascendente e descendente, de modo que estas passam a aspectualizar cada subdimensão, em conformidade com a estrutura do intervalo. Assim, considerando a direção descendente como ponto de partida, temos: o sobrecontrário [S<sub>1</sub>] correspondendo à minimização, o subcontrário [S<sub>2</sub>] equivale à atenuação, o subcontrário equipara-se ao restabelecimento e sobrecontrário [S<sub>4</sub>] iguala-se ao recrudescimento. Vale recordar que essa aspectualização está considerando a seguinte ordem: [cada vez mais menos] [cada vez menos mais] [cada vez menos menos] [cada vez mais mais].

Figura 23 – aspectualização das direções tensivas

s <sub>1</sub>	s <sub>2</sub>	s <sub>3</sub>	s <sub>4</sub>
sobrecontrário	subcontrário	subcontrário	sobrecontrário
↓	↓	↓	↓
<i>minimização</i>	<i>atenuação</i>	<i>restabelecimento</i>	<i>recrudescimento</i>

Fonte: adaptado de Zilberberg (2011)

Esses quatro termos aspectualizam cada uma das subdimensões, que, quando combinadas com os foremas, possibilitam a formação de mais doze unidades para cada uma delas. Por exemplo, vimos que a combinação entre a espacialidade e o forema direção resulta em abertura e fechamento, mas quando também são considerados para essa combinação, os quatro aspectos (minimização, atenuação, restabelecimento, recrudescimento), fechamento e abertura passam a corresponder aos subcontrários e cada um deles sofre uma expansão, de modo que abrir o aberto resulta no escancarado, e fechar o fechado resulta em hermético. Vejamos isso aplicado a um texto, a exemplo do trecho inicial do poema “Amar” de Florbela.

Eu quero amar, amar perdidamente!  
 Amar só por amar: aqui... além...  
 Mais Este e Aquele, ou Outro e toda a gente...  
 Amar! Amar! E não amar ninguém!<sup>20</sup>

<sup>20</sup> O trecho pode ser encontrado em vários endereços de internet, a exemplo de *O pensador*, do qual o extraímos: [https://www.pensador.com/amar\\_florbela\\_espanca/](https://www.pensador.com/amar_florbela_espanca/)

Esses versos pressupõem uma capacidade, quantitativa, da capacidade humana de amar. Logo, ao considerar essa habilidade, podemos supor que um sujeito pode vir a amar um único indivíduo ou muitos, como propõe o enunciador do texto. Portanto, *um* e *muitos* seriam os subcontrários dessa predisposição para amar. No entanto, é possível expandir ambos os termos, de modo que no lugar de amar a *muitos* se passa a amar a *todos*, e na direção contrária, se passa de amar a *um* para não amar *ninguém*. Assim, entendemos que o poema de Florbela, tende a inclusão (muitos e todos), pois nega ao homem a capacidade de amar apenas um indivíduo a vida toda.

### 3.2.3 Estilos tensivos: acontecimento e rotina

Além do exposto, em semiótica tensiva se postula a existência de dois estilos discursivos: do exercício (rotina), regido pela lógica implicativa e, do acontecimento, regido pela lógica concessiva. Segundo Zilberberg (2011, p.263), o conceito de implicação é de manuseio delicado. Em Hjelmslev, o conceito surge no capítulo dedicado ao sincretismo, e na semiótica greimasiana “é uma das três operações requeridas para fazer funcionar o quadrado semiótico” ( $\tilde{n}-s1/s2$  ou  $\tilde{n}s2/s1$ ). Zilberberg (2011) ainda dirá que “no enfoque tensivo, a implicação faz par com a concessão e constitui o termo não marcado da relação” (p.263), sendo definida “pelo predomínio do programa sobre o contraprograma” (p.98). Por exemplo, o ditado popular “A pressa é a inimiga da perfeição”, apresenta uma lógica implicativa: *se* pressa, *então* imperfeição. Por sua vez, esse outro ditado “Casa de ferreiro, espeto de pau”, é regido por uma lógica concessiva: *embora* ferreiro, espeto de pau.

Quanto às categorias acontecimento e rotina, bem como seus respectivos estilos implicativo e concessivo, elas são determinadas pelos modos semióticos, expressão que se refere a três funções que dão conta da entrada de uma magnitude no campo de presença, são eles: modo de eficiência, modo de existência e modo de Junção.

O primeiro, modo de eficiência, se define como “a maneira pela qual uma grandeza se instala num campo de presença” (ZILBERBERG, 2007, p. 18), se regida por uma sobrevir, a entrada será abrupta, mas se for regida pelo pervir, será lenta e progressiva. O modo de existência contempla o foco e apreensão. O primeiro, pressupõe um sujeito operador que age sem surpresas; enquanto no segundo, a apreensão, o sujeito do fazer é substituído por um sujeito do sofrer. O terceiro modo, o juntivo, articula o modo implicativo (se a, então b) e

o modo concessivo (embora a, entretanto não b).

Para exemplificar cada um dos modos, nos serviremos de alguns microcontos<sup>21</sup> e outros textos. Quanto ao modo de eficiência, observamos que no primeiro microconto, de Carlos Seabra, a temática da meticulosidade penetra o campo de presença do enunciatário de modo lento e progressivo, embora persistente (meticuloso, refaz o nó). No segundo, de Cíntia Moscovich, a ideia do tiro se instaura de maneira abrupta no campo de presença, ao suceder a ideia de “uma vida pela frente”, de caráter átono.

1. “O suicida era tão meticuloso que teve que refazer diversas vezes o nó da corda para se enforçar.” (Carlos Seabra)
2. “Uma vida inteira pela frente. O tiro veio por trás.” (Cíntia Moscovich)
3. “Vestiu os artefatos, beijou o filho com ternura e saiu pro último trabalho sobre a Terra.” (Edival Lourenço)

Quanto ao modo de existência, o primeiro e terceiro conto apresentam um sujeito do foco. Observa-se que, no texto de Seabra, o suicida refaz o nó da corda com a qual pretende cometer suicídio, indicando não estar afetado, mas sobre o controle de si. De modo semelhante, esse sujeito do foco surge no terceiro microconto, de Lourenço, executando ações cotidianas (vestir, beijar e sair). Para exemplificar a apreensão, que instaura o sujeito do sofrer, utilizaremos um trecho de *Pássaros sem canção* (2013), de Jards Nobre.

Adriano ficou estático. Subiu-lhe um arrepio que impulsionou seu coração a bater ainda mais forte. Nunca sentira aquela sensação antes; nunca ouvira, nem imaginara ouvir, tal frase (...) Tudo se misturava em sua cabeça e ele não teve reação nenhuma. Permaneceu imóvel, recostado ao tronco da árvore, sem sentir as pernas. Seus olhos se encheram d'água. (cap.4, PSC, p.68)

Nesse trecho, o actante Adriano, apresenta-se como o sujeito do sofrer. Seu estado tímico é figurativizado pela falta de reação, reforçado pelas figuras de inatividade: “estático”, “não teve reação”, “sem sentir as pernas”, “permaneceu imóvel” e “paralisado”. Quanto ao modo de junção, o segundo microconto apresenta uma lógica concessiva: embora uma vida pela frente, tiro. A lógica implicativa pode ser observada no ditado popular, já mencionado neste trabalho: se pressa, então imperfeição.

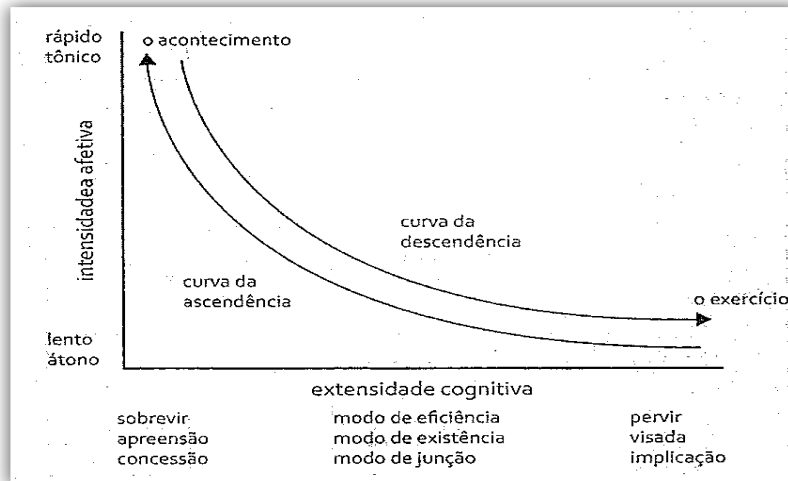
Sobre a estrutura de cada estilo, Zilberberg (2007) afirmará que o estilo discursivo do acontecimento se define a partir de um dos pares de cada um dos modos que vimos

---

<sup>21</sup> A revista **Bula**, no artigo “De Kafka a Hemingway: 30 microcontos de até 100 caracteres”, de Carlos William Leite, selecionou e publicou alguns microcontos “extraídos dos livros “Not Quite What I Was Planning”, “It All Changed in an Instant” e “Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século”, além do jornal “Observer”, da revista “Wired” e do suplemento literário “Babelia”, do jornal “El País”. Artigo disponível em <<https://www.revistabula.com/1787-30-contos-de-ate-100-caracteres/>>

(eficiência, existência e junção), a saber: o sobrevir, a apreensão e a concessão. Por sua vez, o estilo discursivo do exercício se compõe pelo pervir, foco e implicação. A figura abaixo apresenta esses modos em relação ao campo tensivo.

Figura 24 – modos semióticos



Fonte: Saraiva (2016, p89)

De acordo com Zilberberg (2011, p.46) “ao lado de uma semiótica fascinada ou talvez até alienada pela produção, apropriação e circulação dos objetos de valor, está se delineando uma não menos consistente semiótica do acontecimento”. Esse posicionamento está centrado numa lógica implicativa, principalmente se considerarmos que um dos postulados da teoria é a recção da extensidade pela intensidade.

Como já mencionado, o estilo discursivo do acontecimento se define por um dos pares dos modos de eficiência, existência e junção (sobrevir, apreensão, concessão), já a sintaxe do acontecimento é definida como o produto das subvalências andamento e tonicidade, ou seja, ela é produto da velocidade aguda de um evento com sua energia e força de impacto no sujeito. Desse modo,

A valência de acontecimento é uma valência intensiva complexa e compõe um andamento extremo, o da instantaneidade, e uma tonicidade superior, sempre difícil de formular. Essa tonicidade é vivenciada [...] a solidez da estrutura tensiva nos convida a arriscar a seguinte hipótese: se a primeira sequência, “aquilo que ocorre”, é relativa ao andamento, a segunda, “o tem importância para o homem”, deve se referir à tonicidade [...]. Nossa hipótese é a seguinte: “o que tem importância para o homem” é, salvadora ou devastadora, uma catástrofe modal que apreendemos, sob a condição estrita do andamento, como a realização súbita e extática do irrealizável (ZILBERBERG, 2011, p.175-176)

Essas subdimensões não agem separadamente, mas em conjunto, atordoando o

sujeito, que troca, a contragosto, o universo da medida pelo da desmedida. Desse modo, a afetividade é levada ao auge pelo acontecimento, tornando a inteligibilidade nula. Essa apreensão do sensível de modo intenso, incandescente neutraliza tanto o tempo quanto o espaço, tomado como subdimensões da extensidade.

O acontecimento somente pode ser apreendido como algo afetante, perturbador, que suspende momentaneamente o curso do tempo. Esse tempo suspenso logo retoma seu curso, pois nada nem ninguém conseguiria impedir esse retorno. E, à medida que vai ganhando legibilidade e inteligibilidade, perde em agudeza.

Análoga à sintaxe acontecimento, podemos falar de uma sintaxe da rotina, que se define, quanto ao seu estilo, por cada um dos pares do modo de eficiência: pervir, foco e implicação. Andamento lento e tonicidade átona, mantendo intactos o tempo e o espaço. Já não se tem o sujeito do espanto, mas o do controle, o do agir. O universo da desmedida cede lugar ao da medida. A afetividade se direciona à nulidade, enquanto a inteligibilidade ganha força.

No próximo capítulo abordaremos o texto sincrético HQ, sem esquecer de averiguar como a semiótica tensiva abordou esse gênero.

## 4 O TEXTO SINCRÉTICO HISTÓRIA EM QUADRINHOS

“De fato podemos dizer que a imagem já de per si é uma narrativa, ainda que mínima, pois a ação, elemento fundamental da narração, aquele instantâneo figurado na imagem, possibilita deduzir e contar o que aconteceu antes, e até, o que poderá acontecer depois daquele momento congelado”. (Antonio Luiz Cagnin)

Neste capítulo serão apresentadas algumas abordagens sobre o conceito de sincretismo em âmbito linguístico (DUBOIS, 2004; COSERIU, 1980 e HJELMSLEV, 2009) e semiótico (GREIMAS; COURTÉS, 2008; BEVIDAS, 2006, 2012; CARMO JR, 2009; TOMASI, 2012). Após a apresentação dessas concepções, abordaremos o texto sincrético HQ, partindo de algumas definições (EISNER, 1999, 2005; McCLOUD, 2005; RAMOS, 2010 e outros), depois nos centraremos na composição quadrinhos, seguido da dimensão plástica (GREIMAS, 2004; OLIVEIRA, 2004 e FLOCH, 2009) e abordagem tensiva da HQ (PIETROFORTE, 2008, 2009; TOMASI, 2012; TOMASI; PORTELA, 2012).

### 4.1 Sincretismo e Neutralização

As abordagens sobre o conceito de sincretismo, de modo geral, contemplam duas direções: uma que afirma a dissociação entre sincretismo e neutralização; outra que afirma a equivalência entre esses conceitos. A primeira tendência pode ser examinada a partir de Coseriu (1980) e do *Dicionário de linguística* (2004), organizado por Dubois.

No referido dicionário, o verbete sincretismo vem definido como “fenômeno pelo qual os elementos distintos na origem ou que a análise leva a dissociar se encontram misturados numa forma única, de maneira aparentemente indissociável” (p.552), enquanto o termo “neutralização” se restringe aos fenômenos fonológicos, cuja oposição deixa de ser pertinente em certos contextos. Ou seja, a neutralização em relação ao sincretismo parece apresentar um campo de ação limitado, sendo possível inferir que o sincretismo possa ocorrer em todos os contextos que não sejam fonológicos e que não apresente uma oposição, posto que a neutralização se manifesta pela não pertinência de uma oposição.

Coseriu (1980), para explicar a diferença entre neutralização e sincretismo, retoma a noção de oposição expandindo-a ao estrato lexical. Para o teórico, a oposição está estruturada em duas áreas: uma de compartilhamento de traços e outra de diferenças. Assim, a área que comporta diferenças de traços possibilita a distinção dos fonemas numa determinada língua, enquanto a área comum favorece o fenômeno de neutralização, que se caracteriza pela suspensão de uma oposição funcional em determinados contextos ou situações. No estrato lexical, o linguista propõe que a oposição seja analisada a partir das categorias marcado e não marcado (termo neutro). A primeira “tem um só valor de língua, enquanto o não marcado tem dois, dos quais um é o contrário do valor do termo marcado e o outro é genérico” (p.75). Por esse prisma, *homem* comporta dois valores, um em oposição a *mulher* (termo marcado) e outro de valor genérico (homens e mulheres). Vale ressaltar que o termo marcado, “enquanto concentrado sobre um valor determinado”, define-se como positivo ou intensivo, “ao passo que o outro será dito negativo ou extensivo, enquanto capaz de assumir os dois valores” (COSERIU, 1980). Entendemos que o termo marcado se aproxima da área de traços diferenciais, assim como o termo não marcado se aproxima da área em comum, propostas por Coseriu ao tratar dos fenômenos fonológicos. Em ambos os casos, a neutralização é favorecida pela área/categoria capaz de assumir mais de um valor na língua.

Após apresentar a neutralização e suas condições de aparecimento, Coseriu define o conceito de sincretismo pela negação de algumas dessas condições:

- a) por sincretismo se deve entender a não existência de uma oposição em certas partes de um paradigma material duma língua;
- b) no sincretismo aparece, com efeito, uma distinção implícita, não expressa, e não há uma “parte comum”, um termo neutro que só apareça no lugar dos termos opostos;
- c) pelo fenômeno de sincretismo, não se manifesta em certas circunstâncias no nível da expressão uma diferença de conteúdo” (COSERIU, 1980, p.78).

Os itens (a) e (b) estão intrinsecamente relacionados, pois entendemos que, ao propor uma estrutura dual para a oposição, a sua presença implica a existência da “parte em comum”, logo, a ausência da oposição implica a não existência dessa parte. Assim, o que vai diferenciar o sincretismo da neutralização é justamente a ausência da oposição. É escusado afirmar que a proposta do item (c) está relacionada aos itens anteriores, tendo em vista que essa não manifestação de diferença no plano do conteúdo está relacionada à não existência de uma parte comum entre os termos em relação.

Para exemplificar essa proposta, vamos considerar a forma “sono” do verbo italiano “essere” e o termo “dia” de nossa língua. A primeira pessoa do singular e a terceira

pessoa do plural do verbo “essere” assumem a forma “sono”, ou seja, não apresentam “diferença material” na distinção das referidas pessoas verbais, cabendo ao contexto linguístico o papel diferenciador. Nessa perspectiva temos um sincretismo, pois o plano da expressão não manifestaria uma diferença no plano do conteúdo, ou seja, apresentaria apenas um valor. Desse modo, “sono” seria identificado ou com a primeira pessoa do singular ou com a terceira do plural do indicativo, como pode ser observado nas frases: sono bella(o) ou sono belle(i)<sup>22</sup>. Inversamente, a neutralidade tende a conservar na sua manifestação dois valores. Por exemplo, o termo “dia” quando se refere às 24 horas, exerce o papel de termo neutro ou não marcado, tento em vista comportar a ideia “dia/noite”, enquanto “noite” seria o termo marcado, ou o elemento da diferença. Por essa lógica, “dia” comportaria uma área de traços comum (tempo) e de coexistência de valores (dia/noite), favorecendo o surgimento da neutralização. Assim, a manifestação do termo “dia” tanto pode apresentar ambos os valores como apenas um, a exemplo das frases: (a) meu dia foi ótimo! (dia = 24horas); (b) retomaremos as buscas de dia.

A partir do exposto, percebemos que, em Coseriu, o critério para diferenciação dos conceitos de maior pertinência é a presença/ausência da oposição, pois os itens (b) e (c) mantêm com o item (a) uma relação de implicação. Desse modo, considerando a proposta de Coseriu e os verbetes que aparecem em Dubois (2004), é possível sintetizar a primeira abordagem, que afirma a separação desses fenômenos, da seguinte forma: só há neutralização se há oposição, assim como só há sincretismo na ausência de oposição.

A partir da leitura de Coseriu (1980) e Dubois (2004), observamos que os conceitos se aproximam a partir de duas características: (i) em essência, ambos os fenômenos se manifestam pela mescla/superposição de dois ou mais elementos, resultando numa forma única; (ii) a diferença entre eles é centrada na presença/ausência de uma oposição. Ao considerarmos a associação desses elementos, é possível inferir uma relação do tipo englobante/englobado, na qual o termo englobante seria o sincretismo, por ser mais geral, enquanto a neutralização seria o termo englobado, por se restringir a certas condições: a presença de uma oposição, cuja existência comporta um espaço de compartilhamento de traços (fonologia) ou favoreça a coexistência de valores (léxico). Por esse prisma, a neutralização pode ser compreendida também como um sincretismo que se realiza a partir da presença de uma oposição. Esta reflexão se aproxima da vertente que considera a equivalência entre os conceitos neutralização e sincretismo, sobre a qual trataremos a seguir.

---

<sup>22</sup> Tradução nossa: Sou bonita(o); São bonitas(os)



#### 4.1.1 O conceito de sincretismo em Hjelmslev

No item anterior, vimos que a noção de oposição se estabelece como critério-chave na diferenciação entre o sincretismo e a neutralização, caracterizando a vertente que afirma a segregação entre os referidos conceitos. Por sua vez, a segunda abordagem, que aposta na equivalência dos fenômenos, parece não enfatizar a oposição que tende a ser elidida na conceituação de sincretismo, com veremos na proposta de Hjelmslev e, posteriormente, na abordagem semiótica.

Hjelmslev reflete sobre o sincretismo no décimo oitavo capítulo da obra *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (2009), na qual afirma a equivalência entre esse conceito e o de neutralização por serem o mesmo fenômeno, embora receba dominações diferentes, a depender da abordagem (gramática tradicional e fonologia moderna). Entendemos que a paridade entre tais conceitos foi possibilitada pelo deslocamento da centralidade da noção de “oposição” para os elementos passíveis de comutação e a relação que se estabelece entre eles. Isso se evidencia a partir da primeira definição do fenômeno, que vem caracterizado pelo fato de “em certas condições, a comutação entre duas invariantes pode ser suspensa” (p.93). Nela o autor faz uso do termo “invariantes”, mas, na segunda definição, faz uso de fúntivos, o que nos leva a crer que a ênfase recai sobre os elementos que estão em relação.

Após afirmar a equivalência, o autor apresenta três noções que se relacionam ao conceito de sincretismo: suspensão, aplicação e superposição. A primeira consiste na presença ou ausência de um fúntivo em determinadas condições, de modo que, quando em certas condições um fúntivo está presente haverá aplicação e quando estiver ausente, haverá suspensão. A superposição, por sua vez, se manifesta por uma mutação suspensa entre dois fúntivos e a “categoria estabelecida por uma superposição será (nos dois planos da língua) um sincretismo” (HJELMSLEV, 2009, p.93). A referência às invariantes é retomada quando elas são apresentadas como condição para contrair a superposição. Além disso, durante esse processo, elas tornam-se variantes e o resultado dessa transformação será uma invariante do sincretismo. Por exemplo, ao considerarmos o falar cearense, em especial o de fortaleza, observa-se que a aparição da invariante /e / em início de sílaba acompanhada de oclusiva, em contextos silábicos CV, tende a não contrair superposição (pedra, belo, tela, dedo, gelar, quente). No entanto, quando antecedida por africada pode contrair superposição com / i /,

resultando no sincretismo /I/, conforme podemos observar em /tʃI/atro<sup>23</sup>. Assim, é possível perceber que a presença da africada constitui condição necessária para a superposição entre /e/ e /i/.

O teórico também postula que a solidariedade entre uma variante (ex. africada) e uma superposição (ex. /e;/i/) será uma dominância (ou sincretização), podendo ser obrigatória ou opcional. Em relação ao sincretismo, uma dominância é obrigatória quando a dominante é uma variedade e será opcional quando a dominante for uma variação<sup>24</sup>. Ambas, variedade e variação, apresentam-se como tipos de relação entre variantes. A primeira caracteriza-se pela solidariedade entre duas constantes, enquanto a segunda particulariza-se pela combinação entre duas variáveis<sup>25</sup>. Depois de definir os dois tipos de dominância, Hjelmslev dirá que haverá solidariedade entre a dominante e o sincretismo quando a superposição for obrigatória, e “quando a superposição é opcional em determinadas condições, há combinação entre a dominante e o sincretismo” (HJELMSLEV, 2009, p.95).

Em seguida, o teórico dinamarquês apresenta a fusão e a implicação, dois tipos de manifestação do sincretismo. Na fusão se conservam todos os fúntivos que entram em sincretismo ou nenhum deles. Para o primeiro caso, Hjelmslev cita o sincretismo “nominativo-acusativo”, que conserva os fúntivos que entram em superposição, ou seja, tanto o nominativo quanto o acusativo. Para exemplificar o segundo caso, recorreremos ao exemplo fornecido por Fiorin (2009), que apresenta a relação de sincretismo entre singular/plural em expressão de totalidade. Assim, na frase “O homem é um animal racional”, o uso do termo “homem” não comportaria o conteúdo de singular, mas de totalidade, de modo a não manifestar os fúntivos de singular ou plural.

No sincretismo por implicação, observa-se a manifestação de um ou mais fúntivos que entram em sincretismo, mas não de todos. Por exemplo, na língua italiana, quando o pronome indireto<sup>26</sup> e o direto (lo, la, le, li) são combinados temos, em sua maioria, formas

<sup>23</sup> O exemplo fornecido tem base apenas na observação da fala, por isso é importante informar que a ocorrência das formas /e/atro e /tʃI/atro não são excludentes no falar cearense.

<sup>24</sup> Fiorin (2009), em seu artigo “Para uma definição das linguagens sincréticas”, apresenta exemplos de dominância obrigatória e opcional, que transcrevemos a seguir: “Em português, /dʒ/ é uma variedade do /d/ e /tʃ/ é uma variedade do /t/, porque são impostos pela presença de um vogal /i/ imediatamente subsequente. Assim, o /i/ é uma constante, porque sua presença é condição necessária para a presença do fúntivo /tʃ/ ou /dʒ/. Por outro lado, /tʃ/ e /dʒ/ são constantes, porque sua presença é necessária para que lhes siga um /i/ [...] Em português, /ʃ/ é uma variação do /s/, porque não são impostas pelo contexto. No mesmo contexto, pode-se dizer tanto /baʃta/ como /basta/” (FIORIN, 2009, p.21-22).

<sup>25</sup> De acordo com Hjelmslev (2009, p.40), a “constante é um fúntivo cuja presença é condição necessária para presença do fúntivo com o qual tem função”, por sua vez, a “variável, pelo contrário, entendemos um fúntivo cuja presença não é uma condição necessária para a presença do fúntivo como qual tem função”

<sup>26</sup> Na língua italiana temos os pronomes indiretos fracos: mi, ti, gli, le, ci, vi e gli e os pronomes indiretos fortes: a me, a te, a lui, a lei, a Lei, a noi, a voi e a loro. Somente os pronomes átonos podem combinarem-se com os

compostas. Porém, a terceira pessoa singular masculino (gli), singular feminino (le, Le) e terceira pessoa plural (gli), ao se combinarem com os pronomes diretos, organizam-se da seguinte maneira: *gli + e + pronome direto*, resultando nas formas: *glielo, gliela, gliele* e *glieli*. Como é possível observar a forma “gli”, quando combinada com os diretos, sincretiza as terceiras pessoas, não sendo possível distingui-las fora de contexto. Nesse exemplo ocorre sincretismo por implicação, visto a permanência da forma dos pronomes diretos, mas apenas uma forma para a terceira pessoa dos indiretos.

Além dos fatos citados, Hjelmslev também comenta a possibilidade de dissolução do sincretismo, viabilizada pela inserção de uma variedade que não contraia a superposição. Quando isso ocorre, diz-se que o sincretismo é dissolúvel<sup>27</sup> e quando não for possível ele será indissolúvel. O autor de *Prolegômenos* encerra sua argumentação sobre o sincretismo alertando para a necessidade do reconhecimento de uma grandeza zero, classificada conforme a obrigatoriedade ou opcionalidade da dominância, de modo que se a dominância for obrigatória, a grandeza será nominada latente, se for opcional a grandeza será facultativa.

O autor também postula que o sincretismo pode elucidar fatos considerados não linguísticos, como as relações entre classe e componente<sup>28</sup>. Nessa perspectiva, a HQ pode ser compreendida como uma classe, posto ela se referir ao objeto submetido a uma análise, cujos componentes seriam o elemento verbal e o plástico. Ao contrário do senso comum, apenas uma parcela das HQs exige a presença do verbal, enquanto outra parcela se abstém dele. Logo, entendemos que as partes<sup>29</sup> da HQ, concebidas como funtivos, não estabeleceriam uma relação de pressuposição, portanto teríamos uma superposição opcional, tendo em vista que a relação que se estabelece seria entre duas variáveis. Por essa lógica, o sincretismo na HQ se manifestaria por fusão, posto haver combinações e não solidariedade entre os funtivos. Além disso, o sincretismo seria dissolúvel quando a grandeza texto (elemento verbal) fosse substituída por uma grandeza zero.

Apesar de profícua, não nos prolongaremos nesta reflexão, pois é preciso encerrar a exposição a respeito da proposta de Hjelmslev e apresentar o ponto de vista da semiótica sobre o sincretismo, que se apoia na proposta do teórico dinamarquês.

---

diretos.

<sup>27</sup> Fiorin (2009) substitui os termos resolúvel, irresolúvel e resolver por dissolúvel, indissolúvel e dissolver, pois ao primeiros não teriam mais significados corrente em língua portuguesa.

<sup>28</sup> De acordo com Hjelmslev (2009, p.34), a classe se refere ao “objeto submetido à análise”, enquanto componente se refere aos “objetos que são registrados por uma única análise como dependentes um dos outros e da classe em geral”.

<sup>29</sup> As classes e os componentes recebem classificação diferente, conforme sua organização hierárquica. Num processo, temos cadeias e partes. Num sistema temos paradigma e membro.

#### 4.1.2 Abordagem semiótica

O *Dicionário de Semiótica* (2008) apresenta dois tópicos para o verbete sincretismo. O primeiro retoma a proposta de Hjelmslev ao considerar o sincretismo como um procedimento ou resultado dele, no qual se estabelece uma superposição. Essa reflexão sobre tal fenômeno se estabelece desde o PGS, a partir do qual Greimas observa que o sincretismo pode ocorrer no mesmo nível em que aparecem os funtivos ou em um nível mais superficial do que aquele em que ocorrem os funtivos em superposição. Assim, propõe duas ocorrências para o sincretismo: uma *a posteriori*, quando o sincretismo e o funtivos estão em níveis diferentes, e uma *a priori*, quando funtivos e sincretismo se manifestam no mesmo nível. O segundo aponta como sincréticas as semióticas que articulam duas ou mais linguagens de manifestação.

Sobre o primeiro verbete, Bevidas (2012) dirá que os autores do *Dicionário* se desviam da proposta de Hjelmslev, embora pareçam seguir o postulado do teórico dinamarquês. Sua crítica é mais contundente em relação ao conceito de *sincretismo a posteriori*, apontando para uma necessidade de investigação mais profunda acerca da nova acepção, pois comportaria dois pontos que representariam uma ampliação do conceito de superposição: a subida de nível e a cumulação. Sobre esse ponto, a cumulação, o teórico dirá que o conceito de superposição não poderia ser aplicado em condições de igualdade “no caso da subsunção actancial sujeito do fazer e sujeito de estado pelo único ator”, pois “trata-se de uma superposição por **cumulação** (execução da ação + benefício resultante) e também subida de nível; lá trata-se de suspensão, alternância ou fusão no mesmo nível” (BEVIDAS, 2012, p.4). Por considerar a cumulação um fato evidente, tendo em vista a possibilidade do ator subsumir as funções do sujeito de estado e do sujeito do fazer, concordamos com o teórico sobre sua existência.

Quanto à subida de nível, compreendemos a preocupação do ensaísta, mas, ao contrário de Bevidas, não localizamos em *Prolegômenos* a informação de que os funtivos devem pertencer ao mesmo nível em que ocorre o sincretismo, embora os exemplos fornecidos por Hjelmslev reforcem essa ideia, posto pertencerem ao nível fonológico ou morfológico. Contudo, o teórico também comenta a necessidade de “adaptar a análise de modo que ela seja conforme às dependências mútuas que existem entre essas partes, permitindo-nos prestar contas dessas dependências de modo satisfatório” (HJEMSLEV, 2009, p.28). Desse modo, se o sincretismo manifesta uma relação de dependência com os funtivos

que dele participam e essa dependência se mantém apesar de o sincretismo aparecer num nível mais superficial que os fúntivos que o favorecem. Logo, a ampliação da ideia de “mesmo nível” para “mesmo nível ou nível superior” reflete a “natureza do objeto e de suas partes”, conforme proposta de Hjelmslev. Além disso, a ampliação se fez necessária devido à organização nivelar do PGS, cujos níveis de profundidade se distanciam por graus de adensamento semântico, de modo que a conversão de um nível em outro favoreça a percepção de uma “subida”. Além disso, as regras de conversão, de acordo como *Dicionário de Semiótica* (2008,p.102), “só podem ser concebidas sobre um fundo de equivalência, admitindo-se que duas ou mais formas sintáticas (ou duas ou mais formações semânticas) podem ser remetidas a um tópico constante”, de maneira que “toda conversão deve ser considerada, por conseguinte, ao mesmo tempo como uma equivalência e como um aumento de significação”. Não vamos nos prolongar nessa questão, tendo em vista exceder a proposta de nosso trabalho.

Sobre o segundo verbete do *Dicionário*, Beividas dirá que a expressão “semióticas sincréticas” parece mais uma “caracterização eclética do campo a ser desbravado”, enquanto Fiorin (2009) sinaliza para o caráter vago e geral da definição, observando que alguns semioticistas questionaram a relação entre essa expressão e a problemática do sincretismo proposto por Hjelmslev, pois não se observava um ponto de intersecção entre ambas. De acordo com o autor de *As astúcias da Enunciação*, isso não passava de um equívoco, proporcionado por uma falta de precisão da expressão. No entanto, uma tentativa de definir com maior clareza “semióticas sincréticas” viria somente no segundo tomo do *Dicionário de semiótica*, publicado em 1986.

Neste segundo tomo, o verbete “Synchrétiques (sémiotiques)” fica a cargo de Jean-Marie Floch. Segundo o teórico, ao se caracterizar as semióticas sincréticas como “emprego de várias linguagens de manifestação”, um novo problema se instala: a da tipologia das linguagens. Sem um consenso, a classificação das linguagens varia conforme a abordagem:

1. Natureza do signo: icônicas, indiciais e simbólicas.
2. Canais sensoriais de sua transmissão: visuais, táteis, olfativas, auditivas e gustativas.
3. Fundamentação na substância dos significantes: sonoras verbais, sonoras não verbais, gestuais, etc.
4. O grau de cientificidade e o número de planos dessas semióticas.

Em busca de uma melhor precisão, dirá que “as semióticas sincréticas continuem seu plano de expressão – e mais precisamente a substância de seu plano de expressão – com elementos que dependem de várias semióticas heterogêneas” (p.218), enfatizando que, por se constituir um todo de significação, tais substâncias manifestam um único conteúdo. Além disso, essa pluralidade de substâncias converge para uma única forma. Sobre este ponto, Fiorin (2009) diz que ele não se sustenta teoricamente quando se considera a não precedência da substância em relação à forma e o fato de formas semióticas diferentes gerarem substâncias diferentes, logo, a sincretização proposta por Floch seria um mecanismo de enunciação, a partir do qual a enunciação se constituiria uma estratégia global de comunicação. Tal estratégia manifestaria um conteúdo e uma forma de expressão, na textualização, a partir de diferentes substâncias. Por essa razão, Fiorin considera mais consistente referir-se a textos sincréticos que a semióticas sincréticas. Essa mudança de foco desloca a preocupação sobre a definição do sincretismo para o modo de sua manifestação nos textos.

Nos anos oitenta, Bevidas (2006), ao refletir sobre a linguagem cinematográfica, propõe a existência da função sincretizadora ou função intersemiótica, cujos fúntivos<sup>30</sup> seriam funções semióticas<sup>31</sup>. Segundo o ensaísta, é por meio dessa função que ocorre a integração das “significações dos códigos heterogêneos de uma linguagem complexa” e tal integração recebe o nome de sincretismo, que se caracteriza como “o modo de presença dos códigos no interior das semióticas complexas”(p.92). No entanto, alerta que o modelo apresentado<sup>32</sup> se configura como uma paradigmática, portanto, a sua operação exige a contraparte sintagmática. Para tanto, foi preciso ampliar o modelo inserindo uma função que operasse a conversão de um modelo em outro e cujos fúntivos fossem funções intersemióticas, a essa função denominou de conceptualização.

Outro pesquisador que se debruçou sobre os modos de manifestação do sincretismo foi Carmo Junior (2009). Sua proposta fundamenta-se em duas obras de Hjelmslev: *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* e *La catégorie des cas*. Para esse teórico, o sincretismo nasce de uma tensão entre o esquema e o uso, compreendido como uma

---

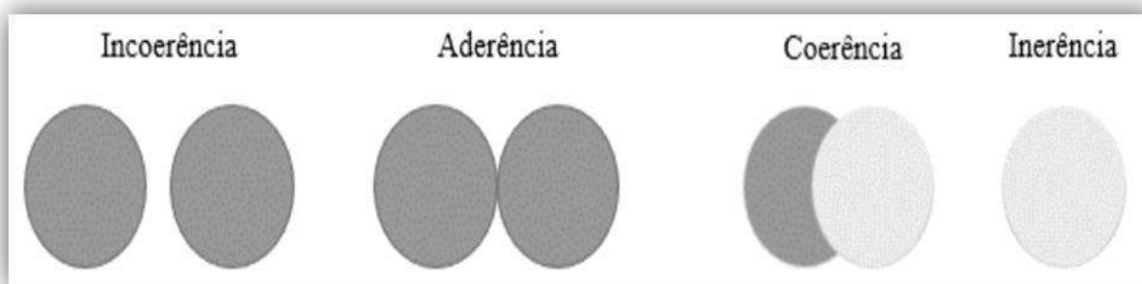
<sup>30</sup> Para Hjelmslev (2009, p.40) os fúntivos da função intersemiótica teriam *status* de constelação, que se define como uma relação entre variáveis. Essas, por sua vez, são definidas como “um fúntivo cuja presença não é condição necessária para presença do fúntivo com o qual tem função”.

<sup>31</sup> A função semiótica transforma o mundo natural em significação e comporta a forma do conteúdo e a forma da expressão (BEVIDAS, 2006, p.66).

<sup>32</sup> Bevidas (2006) apresenta três versões do modelo em que ocorre a função intersemiótica. Um conteúdo e uma expressão configuram uma função semiótica que, quando entram em relação entre si, configuram uma função intersemiótica.

operação que articula o conceito de sincretismo (*Prolegômenos*) e o conceito de *graus de intimidade* (*La catégorie des cas*). Segundo o ensaísta, nos textos que articulam duas linguagens, como os publicitários, a expressão visual e a verbal se organizam por uma gradação que parte do mais disjunto em direção à fusão, resultando em quatro categorias: incoerência, aderência, coerência e inerência. Na incoerência cada linguagem em processo de sincretismo é ressaltada em detrimento do outro, operando a disjunção. Na aderência há uma aproximação que equilibra os objetos sincréticos. Na coerência já existe uma mescla entre os objetos e na inerência há a fusão. Segundo o autor, esses seriam os quatro modos de realização do texto sincrético.

Figura 25 – graus de intimidade



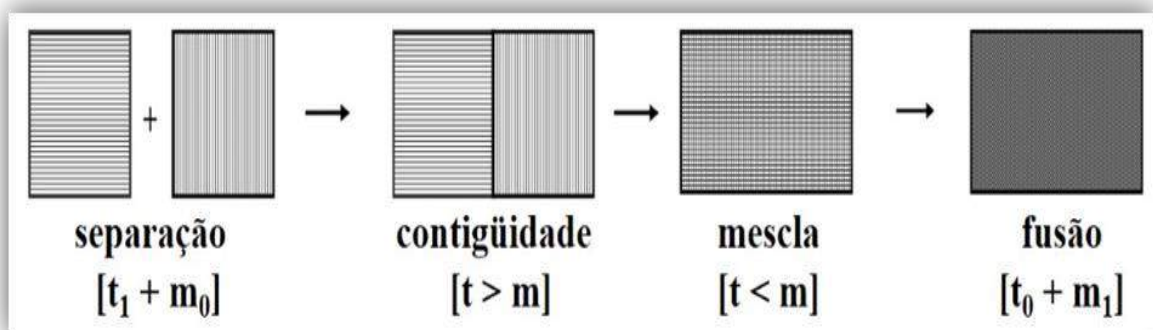
Fonte: Carmo Junior (2009, p.176)

Essas quatro categorias são retomadas numa perspectiva tensiva por Zilberberg (2004) em seu artigo “As condições semióticas da mestiçagem”. É bem verdade que o teórico não aborda diretamente o sincretismo ou seus modos de manifestação, no entanto a abordagem tensiva de categorias postuladas para compreensão dos modos do sincretismo serve a futuras reflexões sobre o tema, a exemplo de Tomasi (2012) que propõe uma revisão do conceito de sincretismo a partir do conceito de mestiçagem. Mas, retornemos à proposta de Zilberberg. Segundo o teórico, o esquematismo tensivo prevê duas dimensões: intensidade e extensidade, de modo que a dimensão da intensidade apresenta como valores de referência o par *impactante vs fraco* e sua sintaxe pode ser ascendente ou descendente, por sua vez, a dimensão da extensidade comportaria o par *concentrado vs difuso* e a sua sintaxe operaria triagens e misturas. É na sintaxe extensiva que Zilberberg localiza a mestiçagem, entendida como “uma variante combinatória da mistura”. Além disso, ela se define, por um lado, pela “fraqueza de sua valência intensiva e, de outro, pela elevação de sua valência extensiva”.

Após apresentação da definição e características da mestiçagem, o autor comenta

a tonalização dela. É nesse momento que postula a articulação entre duas dimensões que se destacaram na obra *La catégorie des cas*: direção e intimidade. A primeira articula afastamentos e aproximações entre duas grandezas, enquanto a segunda se constitui como local de confronto entre a aderência e inerência. O resultado da articulação entre direção e intimidade são quatro estados aspectuais: separação, contigüidade, mescla e fusão, que vistos a partir da dinâmica extensiva combinam valores de plenitude e nulidade assumidos pelas valências de mistura e de triagem. Logo, a separação ocorre por triagem plena ( $t_1$ ) e mistura nula ( $m_0$ ), enquanto a fusão estrutura-se por triagem nula ( $t_0$ ) e mistura plena ( $m_1$ ). No caso da contigüidade e mistura temos uma relação de dominância, na qual ocorre contigüidade quando a triagem domina a mistura e ocorre mescla quando a triagem é dominada pela mistura, conforme imagem a seguir:

Figura 26 – articulação entre direção e intimidade



Fonte: adaptado de Zilberberg (2004, p.76)

Em outra seção do artigo, Zilberberg (2004, p.83) propõe que a mistura deve ser apreendida como “transferência-transporte de uma determinada grandeza de uma classe para outra”. Nessa perspectiva se instauram dois tipos de mistura: por privação e por participação. Na primeira, a transferência põe fim à subordinação da grandeza transferida à classe, mobilizando valores de absoluto. Na segunda, ocorre a transferência sem que a grandeza deixe de fazer parte da classe da qual foi transferida, e os valores mobilizados são o de universo. Todo o processo de transferência pressupõe três aspectualizações: incoatividade, progressividade e terminatividade, que estariam no centro do esquema analítico da mestiçagem.

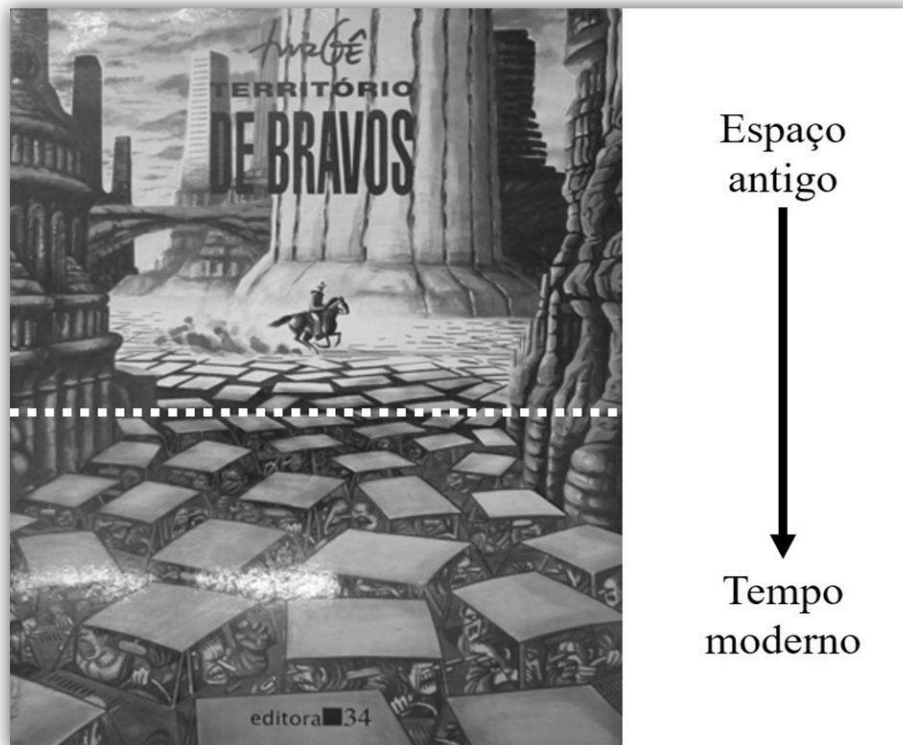


Figura 27 – esquema da mestiçagem



Fonte: adaptado de Zilberberg (2004, p.85)

Essa proposta é retomada por Tomasi (2012,p.2) que propõe rever o conceito de sincretismo, pois, segundo a autora, “o conceito de sincretismo pode ser abordado juntamente com o conceito de direção” (afastamento e aproximação) e o conceito de intimidade (aderência e inerência). Assim, ao analisar a capa *Terra de Bravos* de Luiz Gê, observa a superposição dos fúntivos tempo e espaço, de modo que o enunciatário passa a perceber uma progressão temporal de um espaço antigo que se dirige para uma tempo moderno.

Figura 28 – tempo e espaço na capa *Territórios de Bravos*

Fonte: adaptado de Tomasi (2012, p.3)

Além disso, o sincretismo da capa *Territórios de Bravos*, segundo a autora, é

orientado pelas seguintes escolhas tensivas:

1. a direção, segundo a qual se opõem **aproximação** e **afastamento** entre duas grandezas;
2. a definição de **amálgama** e **liga**;
3. a constituição do sentido que estaria situada na junção entre uma *medida* intensiva e um *número* extensivo;
4. o processo da triagem à mistura em que temos, ao mesmo tempo, uma difusão extensiva e uma diluição intensiva.

A ensaísta estabelece uma linha horizontal (chão onde pisa o cavaleiro) e, a partir dela, estabelece os fluxos de afastamento e aproximação, bem como o grau de intimidade que eles estruturam. Assim, considerando a terminologia de Zilberberg, a autora observa que a parte inferior da capa estaria sob o domínio da separação, pois a triagem seria plena e a mistura nula, tendo em vista a manutenção de identidade entre tetos de automóveis e calçamento. A contiguidade, análoga à incoatividade – adjunção, apresentaria o começo da aproximação entre teto e calçamento, de modo que ambos vão, de forma gradativa, perdendo identidade. Essa perda gradativa promove a mescla, que comporta a progressividade-amálgama, favorecendo a percepção de um efeito de sentido surreal, tendo em vista que teto de automóvel não pode ser chão e vice-versa. A fusão seria o estágio final, em que a aspectualidade seria terminativa e o processo seria a liga. É nesse momento que ocorreria a mestiçagem, conforme o trecho a seguir.

Dá-se, aqui, a **mestiçagem**, a mistura, de que fala Zilberberg. E temos, para Hjelmslev, **superposição** de determinadas grandezas, em que uma diferença (a invariante) transforma-se (na condição modificada) numa identidade (a variante). No plano do conteúdo, grandezas como tetos de automóveis e calçamento (figuras discursivas) superpõem-se, e uma diferença (invariante) transforma-se em um espaço aberto, território por onde cavalga o cavaleiro da capa. No plano da expressão, não há nem linhas retas nem formas arredondadas que figurativizam, no conteúdo, pessoas dentro dos automóveis. Ao contrário, linhas retas e formas arredondadas, invariantes, transformam-se em uma identidade variante que, no plano da expressão, é uma superfície reta e lisa e, no do conteúdo, figurativiza o chão em que cavalga o cavaleiro. (TOMASI, 2012, p.5)

Encerramos com Tomasi (2012) a nossa revisão bibliográfica sobre o sincretismo, que, ao longo dessa discussão, foi apresentado em três fases: tentativa de conceituação, tipificação e exame da manifestação do fenômeno. Assumimos para esse trabalho a concepção de sincretismo como articulação de duas ou mais linguagens, de modo que o produto dessa articulação seja um texto sincrético, a exemplo da HQ, que iremos apresentar a partir do próximo item.

## 4.2 O texto sincrético HQ

Em 4.1 abordamos o conceito de sincretismo pela perspectiva linguística e semiótica, neste tópico iremos nos concentrar no texto sincrético, ou seja, na “estratégia global de comunicação, que se vale de diferentes substâncias para manifestar, na textualização, um conteúdo e um forma da expressão” (FLOCH, 1986 *apud* FIORIN, 2009, p.38). E, embora essa definição possa se referir à canção ou ao cinema, ressaltamos que nosso foco recai sobre a HQ. Observamos que, frequentemente, as tentativas de definição desse objeto fazem referência a articulação entre imagem e texto, como veremos a seguir.

Santos (2002) define a HQ como uma forma de comunicação impressa, que articula elementos verbais e visuais e implica grande reprodutibilidade e periodicidade. Essa definição considera não apenas aspectos estruturais (imagem e texto), mas o modo de divulgação (impresso) e mercado (reprodutibilidade e periodicidade). No entanto, o modo de divulgação recobre apenas parte das HQs, pois, tendo em vista a sua gradual<sup>33</sup> inserção ao meio digital<sup>34</sup>, a definição não contemplaria todas as possibilidades de divulgação, posto não incluir as HQs digitais ou eletrônicas.

Para Cirne (2005) a HQ integra a cultura de massa e se define como uma narrativa gráfico-visual de alta taxa de ficcionalidade. Em parte concordamos com o autor, no entanto acreditamos ser necessário esclarecer a expressão “alta taxa de ficcionalidade”, pois o termo ficcionalidade pressupõe um trabalho literário de recriação da realidade por meio da imaginação, o que lhe confere valor artístico. Além disso, o autor não postula apenas ficcionalidade, mas “alta taxa”, portanto é possível inferir uma maior distância entre realidade e ficção, mas isso parece colocar em xeque as HQ jornalísticas que, a princípio, deveriam manter um equilíbrio entre o relato e a ficcionalidade.

Franco (2008, p.25), por sua vez, define a HQ como “a união entre texto, imagem e narrativa visual, formando um conjunto único e uma linguagem sofisticada com possibilidades expressivas ilimitadas”. Por se tratar de um conjunto, infere-se que os elementos mencionados ocorram simultaneamente e cooperem entre si para compor a unicidade da HQ, ou seja, a ausência de um deles poderia comprometer o conceito. Vejamos

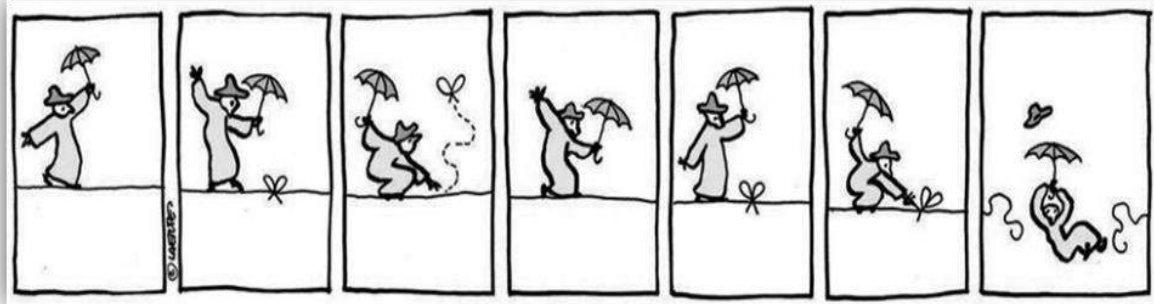
---

<sup>33</sup> É importante observar que a inserção gradual da HQ no meio digital também acarreta mudança no gênero, quanto ao acesso e a produção. As características clássicas são acrescidas novas, tais como hiperlinks, narrativa multilinear, multimídias, autonomia editorial, interatividade e propagabilidade.

<sup>34</sup> De acordo com Franco (2008) desde os anos oitenta ocorrem experimentações com o computador para criação de HQs, mas, somente nos anos noventa foi lançada a primeira narrativa multimídia *Sinkha*, pelo quadrinista Marco Patrício.

os exemplos a seguir:

Figura 29 – exemplo de HQ sem texto



Fonte: site Folha de São Paulo, seção Foto folhinha

A tirinha<sup>35</sup> de Laerte, excetuando sua assinatura, não traz texto na sua composição. Ela se constrói a partir de quatro figuras: homem, sombrinha, linha, laço/borboleta, de modo que a narrativa vai se construindo visualmente por meio da sequencialidade das imagens.

Também há HQs que não apresentem texto verbal na interlocução entre os atores do enunciado, sendo consideradas mudas, a exemplo de *Hoagy the Yogi, Part 2* de Will Eisner, na qual o texto verbal surge apenas no título e nos cartões postais enviados a Spirit. Segundo Eisner, esses cartões “têm o propósito de expressar um elemento na história que é tão visual quanto as imagens das pessoas. Eles são apenas periféricamente narrativos”, de modo que “o cartão postal e seu texto são, ao mesmo tempo, um símbolo e uma ponte narrativa” (1999, p.17-18). Retomando a proposta de Barthes, mencionada no segundo capítulo, vemos na estratégia do uso do cartão postal uma forma de *relais*, pois ele estabelece um diálogo indireto entre o remetete (Ébano) e seu destinatário (Spirit) no corpo da HQ.

Figura 30 – exemplo de HQ muda

<sup>35</sup> Paulo Ramos, que veremos ainda nesse tópico, coloca *tira* como subgênero da HQ.



Fonte: Eisner (1999, p.19)

É possível fazer uso de imagens, de forma quase exclusiva, para a construção de uma HQ, a exemplos da *side story* do mangá<sup>36</sup> *Mata Ashita* de Machiya Hakoto, em que o texto verbal, à semelhança de Eisner, aparece no título (se mudando) e nas onomatopeias (se aproxima, concorda). A interação ocorre principalmente por gestos e, quando parece haver “interação verbal”, ela ocorre por meio de imagem. Esta preenche o balão de fala com o desenho de uma banheira e uma ducha, que, devem ser visto como conotadores, pois sua articulação sugere a ideia de banho.

<sup>36</sup> Nome dado as HQs japonesas.

Figura 31 – exemplo de interação por imagem



Fonte: mangá *Mata Ashita* disponibilizado no site [sukinime.org](http://sukinime.org)

Dito isso, observa-se que a definição apresentada por Franco não contempla nem a HQ sem texto nem a HQ muda, ainda que ambas comportem imagem e narrativa visual. Vejamos outra definição.

Costa (2008), no *Dicionário de gêneros textuais*, postula, como estrutura da HQ, a combinação entre a linguagem verbal (narrativa escrita e a falada, colocadas em balões e legendas) e a visual (imagem gráfica), de modo que a articulação entre esses elementos torna a comunicação rápida. Além disso, o autor apresenta três características essenciais da HQ:

- a) a maioria possui um interação dinâmica, criativa e harmoniosa entre história, palavras e imagens/desenhos/ilustrações;
  - b) a quase totalidade dos textos é do tipo narrativo;
  - c) o suporte deve ser manuseável e portátil, sendo o papel o mais comum.
- (COSTA, 2008, p.114)

Essa proposta, em relação às anteriores, traz como novidade o enfoque sobre o modo de interação entre HQ e leitor, que “processa as operações mentais necessárias ao desvendamento dos sentidos, preenchendo com as informações dos desenhos as incompletudes semânticas deixadas pelo texto verbal, e vice-versa” (ALT, 2015, p.81). Segundo Alt (2015), esse efeito de aceleração pode resultar de três mecanismos: catálise (preenchimento de lacunas), “apressamento do tempo, ocasionado pelos cortes gráfico-visuais” e do sincretismo próprio da HQ, cuja leitura

[...] precisa contemplar simultaneamente conteúdos manifestados por dois planos distintos de expressão – o visual e o verbal – [o que] determina, por si só, uma aceleração. [Tendo em vista que] os conteúdos manifestados visual e verbalmente podem assumir relações polêmicas, de ênfase, de redundância e complementação, ou a combinação delas [...], não é difícil perceber que o processamento dos elementos verbais e visuais tem que se dar em simultaneidade, o que requer um processamento mais rápido do conteúdo total. (MANCINI e ALT, 2014, p.100 apud ALT, 2015, p.82).

Além disso, o item (b) faz referência a uma predominância do tipo narrativo nas HQs, sem, no entanto, o autor mencionar quais “tipos” se inserem nesse “quase”. Assim, por um lado, é possível inferir que os tipos sejam o argumentativo, a exposição, o descritivo e o injuntivo, mas também é possível depreender uma alusão às HQs abstratas que, supostamente, não conteria a narrativa como elemento constitutivo.

Alt (2015), sobre esse tema, já alertava para o risco ou precipitação de assumir a narrativa como elemento estrutural de toda HQ. Na verdade, ele seria um componente indissociável da HQ canônica, mas não poderia ser atribuído descuidadamente à HQ abstrata, tendo em vista que “em grande parte das vezes, particularidades como a temporalidade e a espacialidade diegéticas não exercem função determinada nem determinante no plano narrativo” (ALT, 2015, p.39). Por essas razões, a HQ abstrata seria mais conceptual em relação à HQ canônica, que seria mais narrativa. Em sua tese de doutoramento, Alt apresenta um bom exemplo desses dois tipos, a partir de uma imagem que coloca lado a lado uma obra de Jesse Marsh e outra Derik Bardman.

Segundo o pesquisador, a HQ *Flying Chief* (2007), de Bardman, realiza uma releitura de *Tarzan and the flying chief* produzida por Marsh nos anos cinquenta. Nessa releitura, Bardman opera uma espécie de “desfiguratização” de alguns elementos imagéticos, de modo que elementos de alta figuratividade, como homens, avião e árvores são apagados, conservando-se da primeira obra alguns traços, linhas, curvas e sombras. O resultado dessa operação é uma obra de baixa densidade figurativa e, por sua vez, alta abstração. Desse modo, é possível reconhecer na obra de Marsh, uma HQ narrativa, e na de Berdman uma HQ conceptual, conforme a figura a seguir.

Figura 32 – exemplo de HQ narrativa e HQ conceptual



Figura 51 – Sexta página da aventura de Tarzan intitulada *Tarzan and the Flying Chief*, desenhada por Jesse Marsh em 1950, seguida da prancha equivalente da HQ abstrata *Flying Chief*, que Derik Badman realizou em 2007, com base na versão original de Marsh.

Fonte: Alt (2015, p.123)

Não vamos mais nos prolongar nesse ponto. Passemos para as definições de Einer, Mccloud, Cagnin e Ramos.

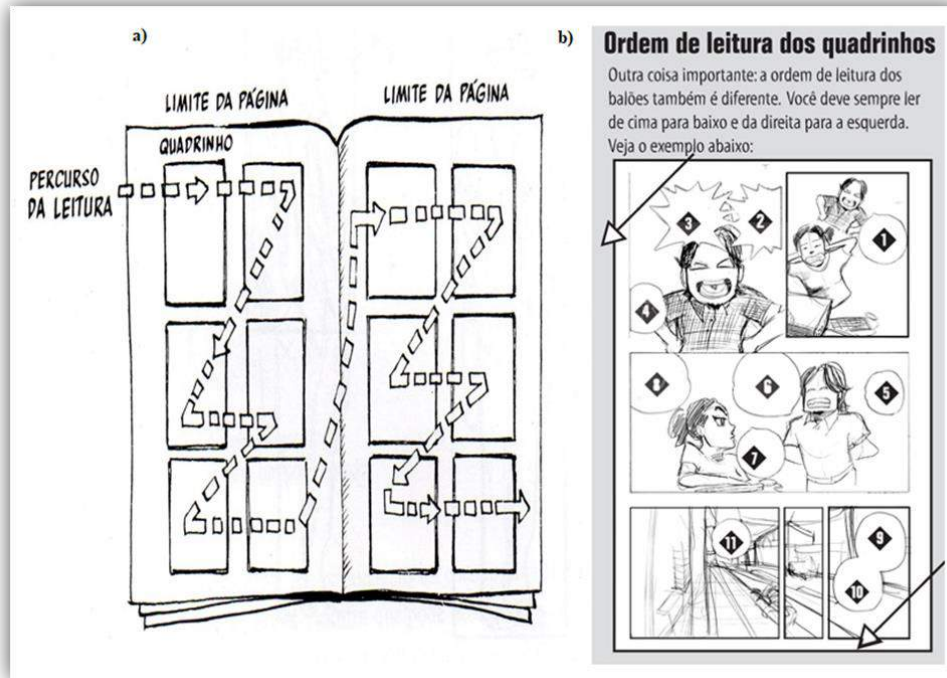
Para Eisner (2005, p.10) a arte sequencial define-se como “uma série de imagens dispostas em sequência” e no rol delas encontra-se a HQ, entendida como “um meio visual composto de imagens”. Para o autor, “apesar das palavras serem um componente vital, a maior dependência para a descrição e narração está em imagens entendidas universalmente, moldadas com a intenção de imitar ou exagerar a realidade” (EISNER, 2005, p.5). Por esse prisma, a imagem teria um peso maior em relação as palavras na composição dos quadrinhos, definidos como “a disposição impressa de arte e balões em sequência, particularmente como é feito nas histórias em quadrinhos” (2005, p.10). Em suma, os elementos constituintes da HQ parecem organizarem-se em ordem de relevância: a imagem, a sequencialidade e o quadrinho, que articula a imagem e o elemento verbal.

O autor ainda relaciona a HQ a uma “forma de leitura” que deve lidar com palavras e imagens. Nessa perspectiva, o artista deve contar com a cooperação do leitor e prender a atenção dele, de modo a “ditar a sequência que ele seguirá na narrativa”(p.10). Para tanto, é preciso fazer uso de alguns dispositivos de controle, como a página e o quadrinho. Segundo o autor “nas Histórias em quadrinhos, existem na verdade dois *quadrinhos*” nesse



sentido: a página total, que pode conter vários quadrinhos, e quadrinhos em si, dentro do qual se desenrola a ação narrativa”. Além disso, temos a cultura que irá estabelecer a direção da leitura. Assim, no Ocidente, China e Coreia essa direção é da esquerda para a direita, enquanto no Japão a leitura é da direita para a esquerda.

Figura 33 – direções de leitura



Fonte: (a) Eisner (1999, p.41); (b) site da JBC mangás

McCloud (2005), para a elaboração de sua definição, parte de Eisner, que concebe a HQ como arte sequencial. Primeiro observou que o termo “sequencialidade” não contemplaria a noção de espacialidade mais adequada à HQ, levando em consideração que os quadrinhos são justapostos na página. Ao refletir sobre esse ponto, reconhece que a organização dos quadrinhos é espacial, mas sem prescindir de uma ordem sequencial estruturada de forma deliberada, ou seja, sua disposição não é aleatória. Também propõe substituir o termo “arte” por “imagens estáticas”, levando em consideração que o primeiro termo implica critério valorativo. Todavia, essa expressão não faria diferença entre palavra, igualmente concebida como imagem estática, e outras imagens. A solução foi trocar a expressão ‘imagens estáticas’ por “imagens pictóricas e outras”. O resultado de sua reflexão foi a seguinte acepção:

**História em quadrinhos s.pl.**

1. Imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinada a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador

A partir da leitura dessa definição, é possível perceber que o autor destaca três pontos: a composição da HQ (imagens pictóricas e outras), a sua organização sintagmática (justapostas em sequência deliberada) e a sua finalidade (transmitir informação e/ou produzir resposta no espectador). Ademais, o autor nega o sincretismo inerente à grande parte das HQs ao conceber as palavras como um tipo de imagem.

Por sua vez, Cagnin (2014), embora não negasse a articulação entre imagem e texto, nos anos sessenta afirmava que as “verdadeiras e autênticas histórias em quadrinhos” usavam apenas o código icônico para contar histórias, ou seja, as genuínas HQs seriam as que não contraíam sincretismo. A partir dessa afirmação é possível inferir que, se há HQs verdadeiras, por implicação lógica, devem existir falsas. Porém, atribuir “falsidade” a esse objeto não nos parece adequado, pois não se trata de uma dualidade entre falso e verdadeiro, mas entre HQs prototípicas e HQs que derivam desse modelo prototípico.

O autor parece contemplar esse dualismo quando define HQ como um “sistema narrativo formado de dois códigos de signos gráficos”. Acreditamos que, por integrarem um sistema, esses elementos ou códigos de signos gráficos manteriam entre si uma relação de dependência, que supomos ser de não reciprocidade entre seus elementos, tendo em vista a imagem não pressupor a escrita e vice-versa. Ao considerarmos esse tipo de dependência, se assegura tanto a prototípia da HQ (sem texto) quando de sua derivada (com texto).

Além disso, pelo uso da expressão “sistema narrativo”, podemos deduzir que toda HQ seja narrativa ou tenha um mínimo de elementos que favoreçam uma narrativa. Quanto aos signos gráficos, o autor os divide entre analógicos e digitais, diferenciando-os quanto à relação de semelhança que mantêm com o objeto representado. Desse modo, por manter relação de identidade com um determinado objeto, a imagem deve ser compreendida como um signo gráfico analógico, e seu código não poderia ser outro que o iconográfico. Por sua vez, a escrita, por não estabelecer similitude entre signo e objeto, deve ser encarada como signo digital e seu código não poderia ser outro que o linguístico.

Em suma, o enfoque linguístico escolhido por Cagnin coloca como constituintes de um sistema narrativo (HQ) os signos gráficos, cujos códigos se diferenciam quanto a sua natureza: iconográfica e linguística. Observa-se que o código iconográfico é uma constata

nesse sistema, enquanto o linguístico pode ou não ocorrer ao nível da manifestação. Logo, somente quando ele está presente podemos observar o fenômeno sincretismo. Passemos à proposta de Paulo Ramos.

Ramos (2010), por sua vez, busca apoio na linguística-textual e na análise do discurso francesa. Da primeira, faz uso da noção de gênero<sup>37</sup> tomada de empréstimo da proposta de Bakhtin e compreendido como “padrões sociocomunicativos que se manifestam por meio de textos de acordo com necessidades enunciativas específicas” (CAVALCANTE, 2013, p.44). Além do propósito comunicativo, os gêneros do discurso apresentam-se tanto como formas estabilizadas, pois são regulares e passíveis de estruturação, quanto formas instáveis, pois podem sofrer mudanças (CAVALCANTE, 2013). Da análise do discurso toma de empréstimo o conceito de Hipergênero, que não sofre “restrições sócio-históricas: eles (os hipergêneros) apenas “enquadram” uma larga faixa de textos e podem ser usados durante longos anos e em muitos países” (MAINGUENEAU, 2010, p.131). Outra característica do hipergênero seria a pouca restrição que eles impõem ao texto, a exemplo do diálogo que para o seu estabelecimento como tal, deve convocar dois interlocutores.

Amparado por esses conceitos e pelo exame que realiza a partir de obras em quadrinhos e estudos nessa área, Ramos (2010) propõe que a HQ ou “quadrinhos” deve ser entendida como um “grande rótulo, um *Hipergênero*, que agregaria diferentes outros gêneros cada um com suas peculiaridades” (RAMOS, 2010, p.20). O autor chega a essa proposta com base na verificação de algumas tendências elencadas a seguir:

- a) diferentes gêneros utilizam a linguagem dos quadrinhos;
- b) predomina nas histórias em quadrinhos a sequência ou tipo narrativo,
- c) as histórias podem ter personagens fixos ou não;
- d) a narrativa pode ocorrer em um ou mais quadrinhos, conforme o gênero;
- f) em muitos casos, o rótulo, o formato, o suporte e o veículo de publicação constituem elementos que agregam informação ao leitor, de modo a orientar a percepção do gênero em questão;
- g) a tendência nos quadrinhos é a de uso de imagens desenhadas, mas ocorrem casos de utilização de fotografias para compor histórias; (RAMOS, 2010, p.19)

Essas características, em menor ou maior grau, podem ser “utilizadas por uma diversidade de gêneros, nomeados de diferentes maneiras” (p.20). Esses gêneros teriam em comum o “uso da linguagem dos quadrinhos para compor um texto narrativo dentro de um contexto sociolinguístico interacional” (RAMOS, 2010, p.20).

A proposta de Ramos, em relação às anteriores, apresenta-se como inovadora ao

---

<sup>37</sup> Ramos, em seu livro **A leitura dos quadrinhos**, assume como fundamentação teórica a linguística textual, que, para a reflexão sobre gênero, parte da proposta de Bakhtin. Maingueneau também parte dessa proposta para a construção do conceito de Hipergênero.

desviar o foco da descrição tipológica da HQ para o gênero, apresentando-a como hipergênero. Isso desloca a preocupação com a definição de HQ para a descrição de sua linguagem, que de algum modo já está, relativamente, estabelecida.

Pelas propostas apresentadas, observa-se que a maioria aponta a articulação entre linguagem verbal e não verbal como característica da HQ, embora reconheçam a possibilidade de não ocorrência dessa hibridização. Em vista disso, entendemos que o sincretismo é um elemento recorrente em HQs, o que a torna um texto sincrético.

#### ***4.2.1 Elementos constitutivos do quadrinho***

De modo geral, os autores não diferem quanto à apresentação dos elementos estruturais do quadrinho, definido por Cagnin (2014) como “unidade mínima articulável” e por Eisner (1999) como “a disposição impressa de arte e balões em sequência”. Ambas as definições apresentam aspectos essenciais do quadrinho, sendo possível associá-las. Concordamos que ele é uma “unidade mínima” de caráter espacial, tendo em vista ser o local reservado para inserção da arte/imagem e balões/texto. Essa unidade é articulável porque pode ser justaposta a outras unidades de forma sequenciada. Assim, o quadrinho pode ser compreendido como uma unidade espacial mínima, na qual se delinea a ação ou conceito por meio da arte/imagem podendo ou não se articular com a escrita. Vale ressaltar que nesse tópico nos concentraremos nos elementos composicionais dessa unidade mínima, portanto, alguns elementos não serão abordados, como a narrativa<sup>38</sup>, o tempo, a elipse ou a sarjeta, cuja presença está em dependência da justaposição em sequência dos quadrinhos.

Destacamos inicialmente o requadro, também chamado de moldura, cuja função principal é o cerceamento do espaço reservado à iconografia e à escrita. Quanto ao seu formato, Ramos (2010, p.90) afirma que o quadrinho é variável, embora haja uma “preferência pelas formas retangulares ou quadradas”, podendo assumir contornos menos convencionais. Todavia, o layout básico do quadrinho apresenta proporções rígidas, conforme observa Eisner (1999). Além disso, o conjunto de linhas que estruturam o requadro podem estar visíveis ou podem ser inferíveis, quando presente expressam a limitação do espaço, mas quando ausentes exprimem um espaço ilimitado.

---

<sup>38</sup> A narrativa também pode ocorrer em um único quadro, como ocorrem em algumas tirinhas ou cartuns.

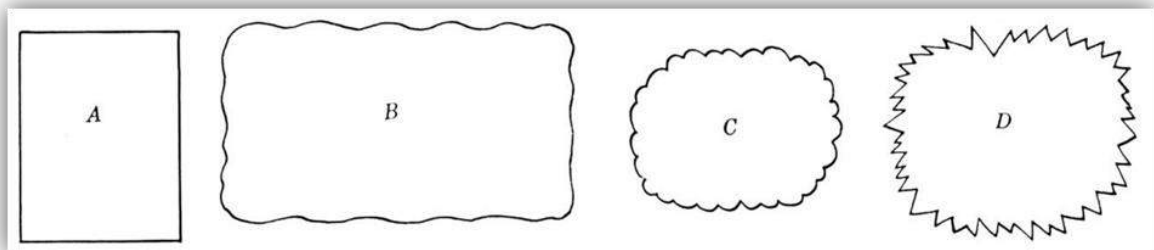
Figura 34 – (a) layout básico de requadro; (b) requadro com linhas inferíveis



Fonte: MCQ, *visita ao filho* (1996,p. 13)

Além da função de definição do espaço do quadrinho, o requadro também pode assumir valor expressivo de modo semelhante ao que ocorre com o balão. Eisner (1999) apresenta quatro tipos recorrentes:

Figura 35 – formas dos requadros

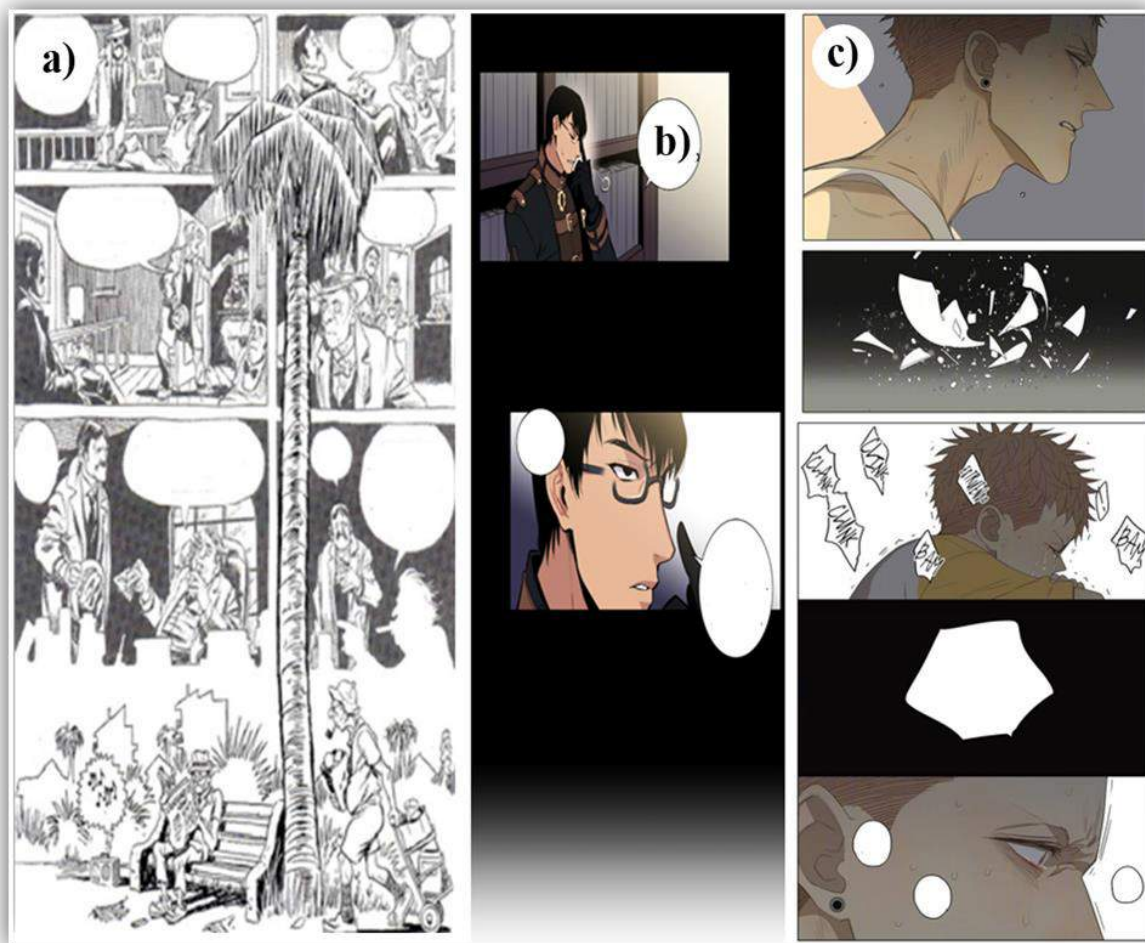


Fonte: Eisner (1999, p.44)

O primeiro representa a ação no presente, o segundo ações passadas, o terceiro pode representar tanto o passado quanto o pensamento, enquanto o último representa a emoção ou som. Vale ressaltar que esses contornos são formas clássicas de representação, ou seja, elas não são fixas, pois outros elementos poderiam ser utilizados com a mesma finalidade, por exemplo, o passado pode ser representado pelo requadro, mas também pelo (a) uso de tom mais claro, como pode ser observado na HQ “o tiro tardio” de Eisner, ou pelo (b) uso da cor preta na página em que o quadrinho é posicionado, ou ainda (c) ocorrer intercalado

entre o cinza ou preto ou pela combinação dessas duas cores.

Figura 36 – formas de representação do passado



Fonte: Eisner (1999, p.107); <https://mangas.zlx.com.br> (Blood Bank, cap.10, p.32 ); <http://mang.as> (19 Tian, cap.217).

Outro componente da HQ é o balão, compreendido como espaço no qual se encerra a fala do personagem. Essa seria sua função primária, mas estudos sobre quadrinhos observaram que ele, assim como o requadro, pode assumir valores expressivos. Segundo Ramos (2010, p.36) “a linha preta e contínua (reta ou curvilínea) do balão é tida como o modelo mais “neutro”, que serve de referência para os demais casos [...] tudo o que fugir ao balão de fala adquire um sentido diferente e particular”. Em seguida o autor apresenta alguns formatos de balões que podem ser divididos em três blocos: expressividade nula, baixa expressividade e alta expressividade. O balão de fala e balão ausente representariam o primeiro grupo, pois não apresentam informação adicional ou informar sobre o estado emocional do personagem.

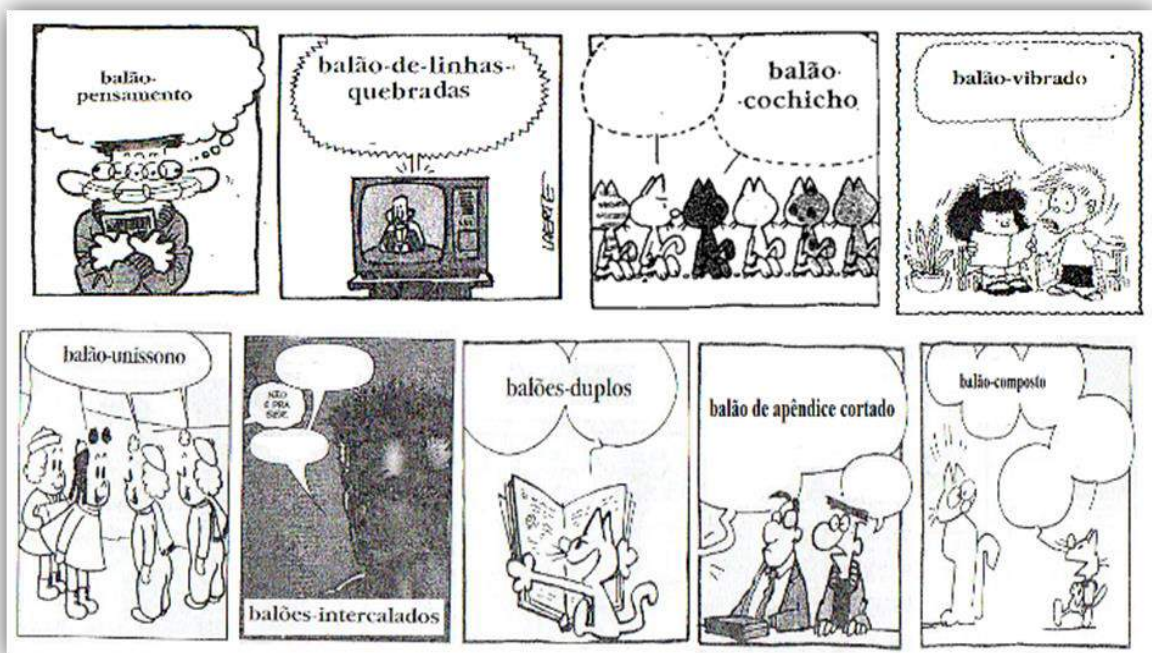
Figura 37 – balão de expressividade nula



Fonte: <http://es.ninemanga.com> (Tsuki ga Michibiku Isekai Douchuu, cap.20); Ramos (2010, p.39)

Estamos considerando balões de baixa expressividade os formatos que tendem a acrescentar nova informação ao leitor sem revelar o estado de espírito do personagem, como o balão de pensamento ou o de cochicho, nesse grupo também se inserem os balões que revelam o modo como a fala se organiza entre os personagens, a exemplo do balão uníssono.

Figura 38 – balão de baixa expressividade



Fonte: adaptado de Ramos (2010)

Os balões de alta expressividade seriam os que veiculam informação sobre o

estado de alma do personagem, como o balão glacial, que, normalmente, indica frieza ou desprezo. Além desse, temos o balão de ameaça, cuja apresentação ocorre, principalmente, em tom preto. O balão berro apresenta contorno pontiagudo e tende a representar o estado de ira, irritação ou frustração. O balão trêmulo está associado a uma modulação no estado de alma, quase sempre medo, nervosismo ou timidez.

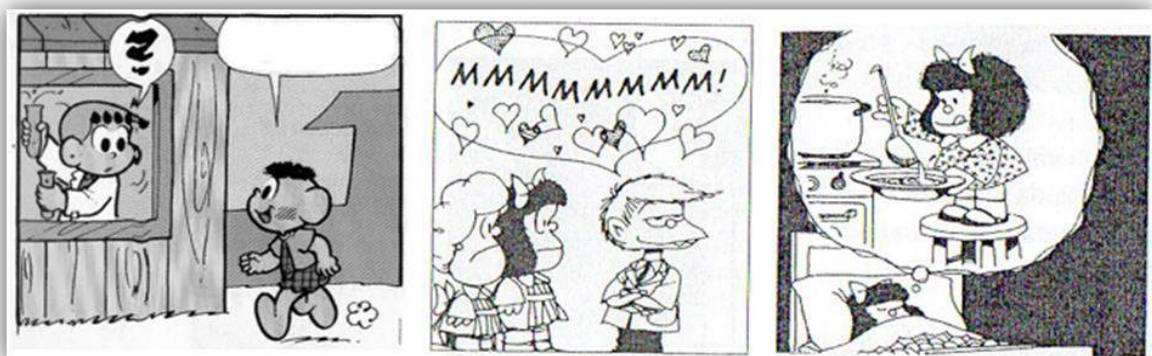
Figura 39 – balão de alta expressividade



Fonte: <http://es.ninemanga.com> (Tsuki ga Michibiku Isekai Douchuu, cap.25,p. 17; cap.15,p.10).

Além desses, temos os balões especiais, que, na nossa concepção, apresentam formato ou conteúdo não verbal, assim, é possível inserir nessa categoria o balão-sonho (quando apresenta apenas imagem), o balão-imagem e balão de formato não convencional (balão especial). Quanto ao seu valor expressivo, entendemos que eles podem variar da baixa a alta expressividade, não sendo possível definir esses dados *a priori*.

Figura 40 – balões especiais



Fonte: Iannone (1994, p.72); Ramos (2010, p.41)

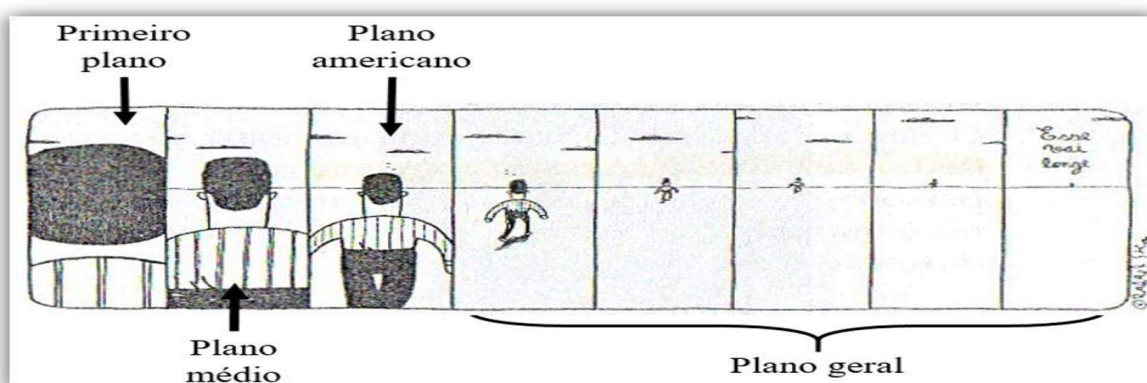


O balão também apresenta, como parte integrante, o apêndice. É importante esclarecer que alguns autores, como Cagnin (2014) e Ramos (2010), consideram o apêndice como mais um dos componentes da HQ, mas, do nosso ponto de vista, o apêndice agrega ao balão outra funcionalidade primária: identificação da fala de um personagem. Mas, na ausência do apêndice, a aproximação do balcão ao personagem assume essa função. Por essa razão, entendemos que o valor expressivo do apêndice, conforme sugere Ramos, se equipara ao valor expressivo do balão, levando em consideração as diferenças formais de ambos, posto o balão, frequentemente, assumir formato arredondado ou curvilíneo, admitindo o retângulo ou quadrado, enquanto o apêndice, de modo geral, é uma parte do balão que “se projeta na direção do personagem” (RAMOS, 2010, p.43), assumindo, portanto, função dêitica.

Outro espaço destinado à inserção da fala é a legenda, que limita a voz do narrador, que pode ou não ser um personagem da HQ. Nela encontramos informações sobre a história, sobre os personagens, sobre o cenário ou sobre o desenvolvimento das ações no tempo (enquanto isso, a seguir). Ao contrário do balões, não tende a apresentar valor expressivo.

O texto verbal, como vimos no item anterior, pode estar ausente no quadrinhos, enquanto a imagem apresenta-se como elemento obrigatório. Ela, com frequência, apresenta figuras com traços humanizados e/ou bestializados (personagens) num determinado cenário (paisagens/objetos), mas pode apresentar baixa densidade figurativa. A disposição dela no quadrinho recebe o nome de enquadramento, que comporta planos e ângulos. Ramos (2010), com base em Cagnin, apresenta um total de sete planos, quatro dos quais são visíveis na figura a seguir.

Figura 41 – planos de enquadramento

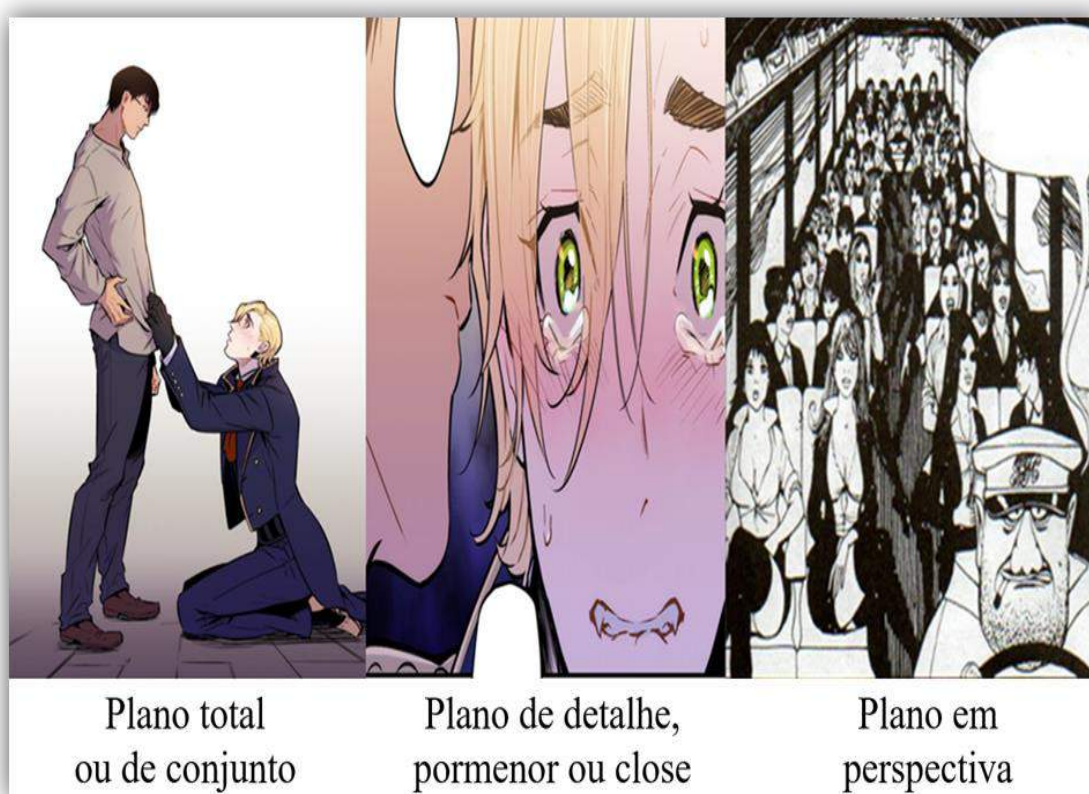


Fonte: adaptado de Ramos (2010, p.137)

O primeiro plano apresenta a figura humana a partir dos ombros, enquanto o plano

médio (ou aproximado) mostra a figura da cintura para cima e o plano americano recorta a figura a partir dos joelhos. O plano geral ou panorâmico mostra personagens e cenários, por isso, estamos colocando o quarto quadrinho dessa tirinha nesse plano, embora se aproxime do plano total. Nesse plano o cenário não tem relevância, pois o destaque é para figura humana em sua totalidade. Já o plano de detalhe destaca detalhes do corpo humano ou de objetos. Esses planos podem ser combinados, quando isso ocorre recebe o nome de plano perspectiva, como pode ser observado na próxima figura.

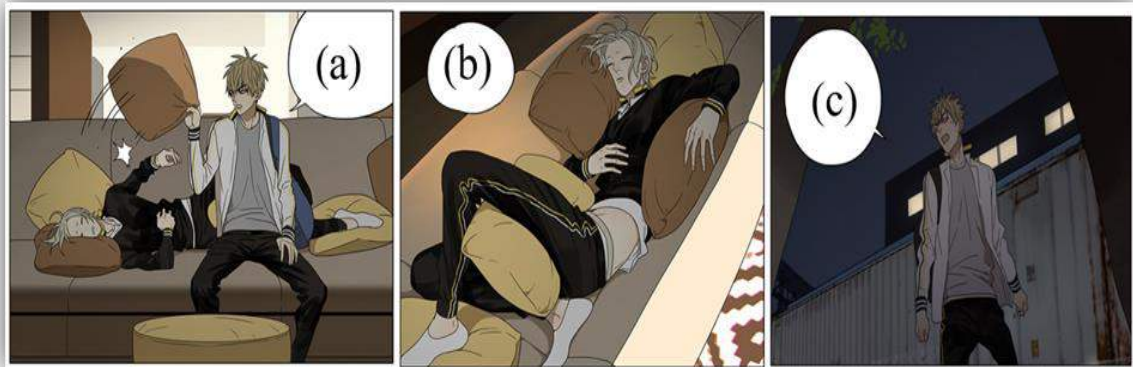
Figura 42 – Planos total, detalhe e em perspectiva



Fonte: <https://mangas.zlx.com.br> (Blood Bank, cap. 4, p.39; cap.5, p.11.); Cagin (2015, p.109)

O segundo elemento do enquadramento é o ângulo. Sua demarcação leva em consideração uma linha horizontal, imaginária, situada à altura dos olhos de quem observa ou narra. Temos três ângulos de base: (a) de visão médio, quando a cena apresentada parece desenvolver-se à altura dos olhos; (b) de visão superior, cuja visão ocorre de cima para baixo e (c) de visão inferior, quando ocorre de baixo para cima. Vejamos alguns exemplos.

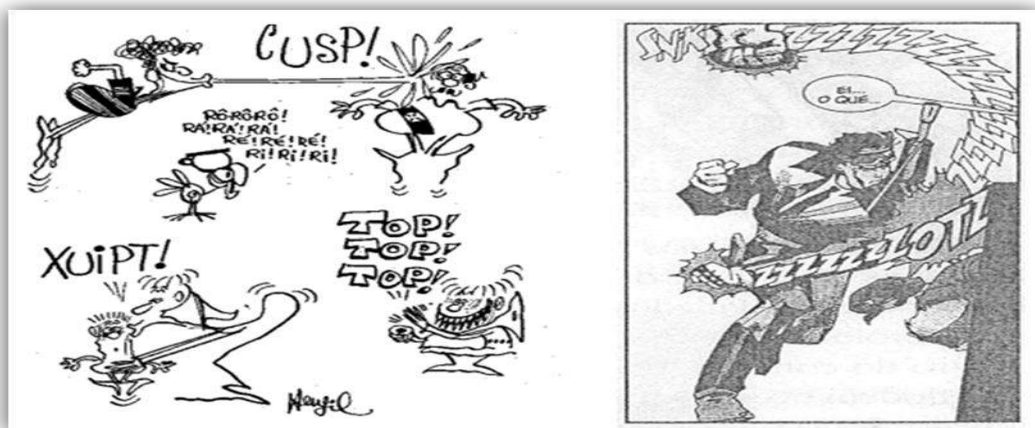
Figura 43 – exemplo de ângulos



Fonte: <http://mang.as> (19 Tian, cap.188; cap.181).

Outro elemento de composição do quadrinho é a onomatopeia, cuja função é a imitação aproximada do ruído ou som. Ela, segundo Aizen (1970) classifica-se em (i) “as que possuem estrutura vocabular” e (ii) “as que não chegam a constituir vocábulos por falta de vogais de apoio”. Além disso, conforme Ramos (2010), elas se associam à “língua do país onde foram produzidas”, portanto há uma variação em sua apresentação. E “podem ocorrer casos em que a onomatopéia tenha dupla função: representa o som ao mesmo tempo em que sugere movimento”. Neste último caso, entendemos que ela acumula duas semiose, uma de representação do som e outra do movimento, como podemos observar na imagem a seguir.

Figura 44 – exemplo de onomatopeia



Fonte: Aizen (1970, p.269); Ramos (210, p.82)

Além dos elementos já referidos, integram a composição do quadrinho a cor e a linha, responsável pela ideia de movimento. Mas, deixaremos esses elementos para o próximo tópico.

#### 4.2.2 A dimensão plástica da HQ

No tópico anterior, comentamos alguns elementos de composição do quadrinho, como requadro, planos e ângulos, mas não mencionamos um elemento essencial: a imagem. Em semiótica visual, conforme o *Dicionário de Semiótica* (2008, p.254), ela “é considerada uma unidade de manifestação autossuficiente, como um todo de significação, capaz de ser submetido à análise”. Mas, entre as semióticas visuais há uma que se destaca “pelo emprego de um significante bidimensional”, recebendo a denominação de semiótica planar. Para esta, a imagem é concebida como um texto-ocorrência que pode ser explicado por meio da análise que a torna um objeto semiótico. Ambas se interessam pelo modo de expressão visual, compartilhando entre si a preocupação por identificar categorias ou unidades mínimas para o estudo da organização plástica. Interessa-nos esse aspecto da imagem, ou seja, sua dimensão plástica, especificamente suas categorias, que Greimas apresenta num texto publicado na revista *Significação*, em 1984, com reimpressão em 2004, no livro *Semiótica Plástica*. No entanto, vale reforçar que o desenvolvimento das questões plásticas foram realizadas pelo *Ateliê de semiótica visual*, com destaque para Jean-Marie Floch<sup>39</sup>.

Quanto ao texto de Greimas, observa-se uma partição tripla em sua argumentação que aborda: (i) a figuratividade, (ii) o significante plástico e (iii) para uma semiótica plástica. Não abordaremos todo o texto, pois nosso interesse está dirigido à segunda parte, mas apresentaremos uma síntese da primeira, que serve de introdução ao significante plástico. A primeira seção aborda alguns pontos relacionados à semiótica visual: a) dificuldade de dominar o campo de significação que toma como critério o modo de expressão visual; b) caráter construído do objeto da semiótica visual; c) tentativa de delimitar a investigação ao suporte planar e d) escolha do termo semiótica para designar o campo de investigação. Em seguida enceta uma discussão sobre sistemas de representação que se diferenciam pelo estabelecimento de uma relação arbitrária ou motivada entre representado e representante. Ao comentar sobre o sistema de representação motivado, o autor observa que o termo “representação” se aproxima da noção de imitação que, por sua vez, se insere na esfera do enunciador, enquanto sua correspondente, a noção de reconhecimento, está situada no âmbito do enunciatário. No entanto, pensar o reconhecimento é admitir sua mediação por um crivo de leitura que, por meio da semiose, correlaciona um significado a um significante planar, cuja análise ocorre com base nos “feixes de traços visuais, de densidade variável, aos quais

---

<sup>39</sup> Não há tradução dos livros de Floch para o português, sendo possível encontrar apenas alguns artigos traduzidos, publicados em livros ou em revista eletrônica.

constitui em formantes figurativos” (GREIMAS, 2004, p.80). A referência a “formantes figurativos” e “densidade variável” traz, para a argumentação de Greimas, a iconização e a abstração como “graus variáveis da figuratividade”, apresentada no texto como um modo de leitura.

Na segunda seção, o autor apresenta o significante plástico, com especial atenção às suas categorias. Destaca, inicialmente, o dispositivo topológico que opera o fechamento do espaço enunciado, de modo a permitir a execução da “análise da superfície enquadrada, tornando possível uma primeira segmentação do objeto em subconjuntos discretos” (GREIMAS, 2004, p.86). Esse espaço, seja bidimensional ou tridimensional, acomoda as configurações plásticas, cuja disposição é regida pelas categorias topológicas, que podem ser retilíneas ou curvilíneas.

Figura 45 - categoria topológica



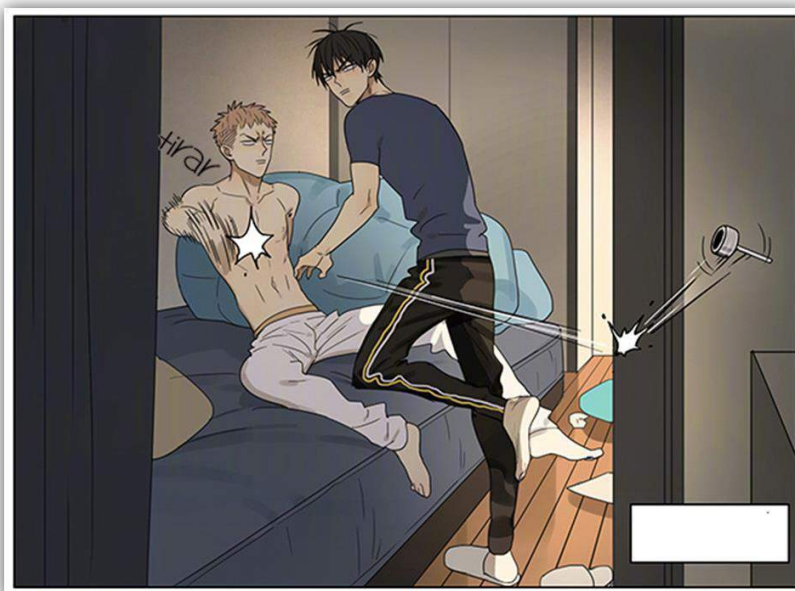
Fonte: adaptado de Greimas (2004)

O autor também apresenta o termo eidético, o qual abriga todas as categorias que definem uma configuração plástica ao nível da forma, a exemplo de contorno (reto/curvo), comprimento (longo/curto) ou largura (fino/espesso). Sobre a forma, Dondis (2007, p.59) aponta como básicas o quadrado, o círculo e o triângulo que podem ser combinadas em variações infinitas, compreendendo “todas as formas físicas da natureza e da imaginação humana”. Mas, a descrição da forma e de suas articulações complexas fica a cargo da linha, compreendida como uma justaposição de pontos, de modo a apagar sua individualidade. Além disso, “na arte, ela é o elemento essencial do desenho, um sistema de notação, que, simbolicamente, não representa outra coisa, mas captura a informação visual e a reduz a um estado em que toda informação visual supérflua é eliminada, e apenas o essencial permanece” (DONDIS, 2007, p. 56). No entanto, para a maioria dos estudos sobre HQ, com atenção

especial a seus elementos constitutivos, a linha é associada à ideia de movimento, velocidade ou vetor.

Porém, apesar dessa associação parecer pertinente, em semiótica plástica, ela é problemática, pois não leva em consideração nem o contraste plástico nem a estrutura hierárquica do plano de expressão, que, de forma análoga ao percurso gerativo do sentido, apresenta uma partição terciária, a saber: nível superficial (ícones), nível intermediário (figuras) e nível profundo (formantes plásticos). Ao considerar esses dois fatores, a associação da linha ao movimento não é adequada, pois, como formante plástico, ela situa-se ao nível profundo e para estabelecer uma correlação com unidades do plano do conteúdo é preciso que se estabeleça uma copresença de termos contrários da mesma categoria.

Figura 46 – contraste eidético



Fonte: <https://mang.as/manga/19-tian/200/1> (19 Tian, cap. 200)

Uma descrição ao nível superficial dessa cena nos faz perceber que o ângulo de visão é frontal, captando o quarto parcialmente ao se posicionar fora dele, como se fosse visto da janela. Do lado esquerdo, vemos a cortina, a cama, em cima dela temos o edredom, algo que podemos supor ser um travesseiro e dois sujeitos, um sentado na cama e o outro posicionado em pé com um dos joelhos na cama e a outra perna no pavimento, que divide o quarto. Ao fundo, temos a visão de paredes e, do lado direito, parte da janela, do balcão e do brinco. Um reexame da cena, tendo como foco a categoria eidética, nos faz perceber a presença de pequenas linhas paralelas, retas e curvas no antebraço e da mão de um dos

sujeitos. Linhas longas dispostas na diagonal que atravessam o quarto em direção ao balcão e para fora dele. Também há linhas curvas situadas na parte superior e inferior do brinco que simulam a sua rotação. Em comum, essas linhas apresentam assimetria quanto ao seu comprimento. Essas linhas contrastam com outras, como a linha do pavimento, cama (forma), paredes e balcão, que são retas, longas e simétricas. Com base na descrição das linhas pertinentes ao nosso objetivo (verificar como o efeito de sentido é construído), podemos fazer algumas observações:

- a) as linhas constituem elementos não-figurativos do plano da expressão;
- b) elas não se organizam quanto ao comprimento
- c) elas dividem-se em múltiplas e simples (únicas)
- d) as linhas de vetor e de rotação apresentam comprimento assimétrico;
- e) as linhas simétricas são retas e longas.
- f) o movimento implícito é uma unidade do plano do conteúdo.

Logo, podemos sugerir, para a organização da categoria eidética, a simetria/assimetria e a multiplicidade/unicidade das linhas. A partir dessa constatação, podemos observar que as linhas simétricas e simples concentram-se em elementos estáticos, como o pavimento, as paredes e a cama, enquanto as linhas assimétricas e múltiplas concentram-se em elementos que simulam movimento (antebraço, mão, vetor, rotação). Assim, é possível postular que a produção de efeito de sentido movimento nessa cena ocorre pela copresença de linhas assimétricas e múltiplas, que contrastam com linhas simétricas e simples.

Figura 47 – correlação entre plano da expressão e plano do conteúdo

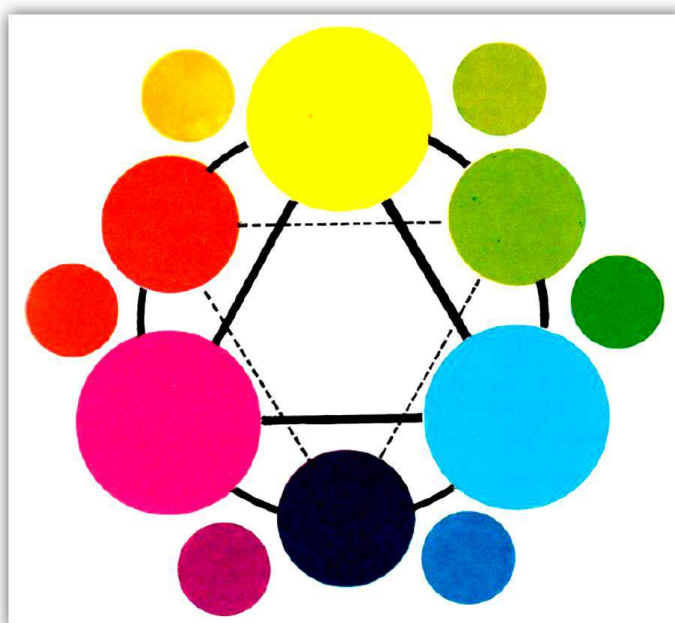
	<b>EXPRESSÃO</b>	<b>CONTEÚDO</b>
<b>Categoria Eidética</b>	Linhas assimétricas	Movimento
	Linhas múltiplas	
	Linhas simétricas	Repouso
	Linhas simples	

Fonte: criação nossa.

Passemos à outra categoria plástica. De modo análogo ao espaço, que estrutura as categorias topológicas, e a forma que alicerça as categorias eidéticas, temos a cor como pilar das categorias cromáticas. A cor, em semiótica plástica, é compreendida como uma figura da expressão constituída de traços diferenciais, que, quando em contraste, favorecem a formação de uma configuração plástica. Esses “traços diferenciais” correspondem às três dimensões da cor: croma, saturação e brilho, que podem ser divididas em: não graduáveis e graduáveis.

No primeiro grupo, temos o croma que, de acordo com Dondis (2007, p.65), corresponde à cor em si, ou seja, ao seu estado puro sem branco ou cinza. Os matizes podem ser organizados em grupos de acordo com sua pureza (primários) ou mistura (secundários e terciários). Para o aprendizado da estrutura da cor, esses matizes são dispostos num círculo denominando cromático ou das cores, no qual a posição das cores revela sua complementaridade ou analogia. Na figura que se segue, Parramón (1981) organiza as cores em três tamanhos de diversos: as cores primárias aparecem nos círculos maiores, as secundárias nos círculos médios e as terciárias nos círculos menores.

Figura 48 – Círculo cromático



Fonte: Parramon (1981,p.13)

A segunda dimensão é saturação, concebida como “a pureza relativa de uma cor, do matiz ao cinza” (DONDIS, 2007, p.66), pois quando duas cores se misturam elas podem perder em intensidade, algumas vezes resultando no tom de cinza. Assim, o croma seria o grau mais alto da saturação, enquanto as cores menos saturadas podem levar a uma



neutralização ou ausência da cor. A terceira dimensão diz respeito ao brilho, especificamente aos graus de claridade e obscuridade de uma cor, por isso é considerada acromática. É oportuno acrescentar que o preto e o branco podem ser considerados dois graus máximos dessa polaridade, pois resultam, respectivamente, da ausência ou presença da luz.

Vale acrescentar que, em semiótica plástica, as três categorias são agrupadas quanto a sua capacidade de apreensão de uma configuração plástica, dividindo-se em constitucionais (cromática e eidética) e não constitucionais (topológica). As categorias constitucionais sofrem nova divisão, de modo que as cromáticas recebem a denominação de constituídas, por serem “um território aberto de regiões indistintas”, enquanto a categoria eidética seria constituída porque “as regiões delimitam-se entre si” (GREIMAS, 2004, p.89). Para exemplificar esse ponto, tomamos como exemplo a pintura *Crisântemos* (2014) de Leite Junior<sup>40</sup>, que assina seus quadros como Lejê.

Figura 49 – Crisântemos



Fonte: <http://leiteufc.blogspot.com.br/> (2014)

---

<sup>40</sup> Leite Junior é professor do departamento de literatura da Universidade Federal do Ceará. Sua área de atuação compreende a Literatura, Esperantologia, Semiótica e Pintura.

Se observarmos a pintura, considerando apenas as formas, percebemos na metade inferior do quadro, ao centro, uma forma alongada, cuja parte mediana é mais estreita que a inferior e a superior. Dela saem quatro formas alongadas, que se posicionam à direita, à esquerda e no centro superior da tela. As extremidades inferiores dessas formas são finas e as superiores apresentam espessura diferenciada. As situadas à esquerda e direita sofrem alargamento, enquanto as centrais assumem forma elíptica. O fundo da tela divide-se em dois retângulos assimétricos, um na horizontalidade e outro na verticalidade. De modo geral, observa-se que essas formas delimitam as regiões em torno de si, de modo que a forma identificada como jarro não se confunde com a forma associada a flores ou fundo. Por isso, as categorias eidéticas são constituídas. Por sua vez, a cromática não delimita regiões, embora possa preencher esses espaços. Por exemplo, ao descrever o mesmo quadro, mas do ponto de vista cromático, frequentemente se faz referência à presença da cor a partir da referência a um ou mais traços distintivos. Nesse quadro observa-se uma predominância das cores frias no fundo da tela e na superfície espelhada, embora seja possível perceber a inserção, em menor escala, das cores quentes. O jarro recebe os tons frios, acompanhado de pinceladas na cor branca do lado esquerdo que também é visível embaixo do jarro ajudando a criar um efeito de espelhamento na superfície em que se encontra, pois os tons frios do fundo também se refletem nela. Por sua vez, as flores recebem cores quentes, nos tons amarelo e vermelho. Esses tons também estão presente nas folhas, misturadas ao verde. Os tons escuros aparecem no centro das flores e na metade inferior do jarro. Por não delimitar regiões, acusando apenas sua presença ela é dita constituinte.

O teórico lituano ainda comenta, na terceira seção de seu artigo, que a semiótica plástica seria um caso de semiótica semissimbólica, que, por sua vez, “se define pela conformidade entre os dois planos de linguagem reconhecida como se dando não entre elementos isolados, como acontece nas semióticas simbólicas, mas entre suas categorias” (GREIMAS, 2004, p. 93). Além disso, Floch (1986) postula que será útil ao analista a fórmula de homologação desses planos, que posiciona as categorias plásticas significantes à esquerda e a oposição das unidades do significado à direita, como é possível observar nesse exemplo de homologação do microcódigo gestual sim/não.

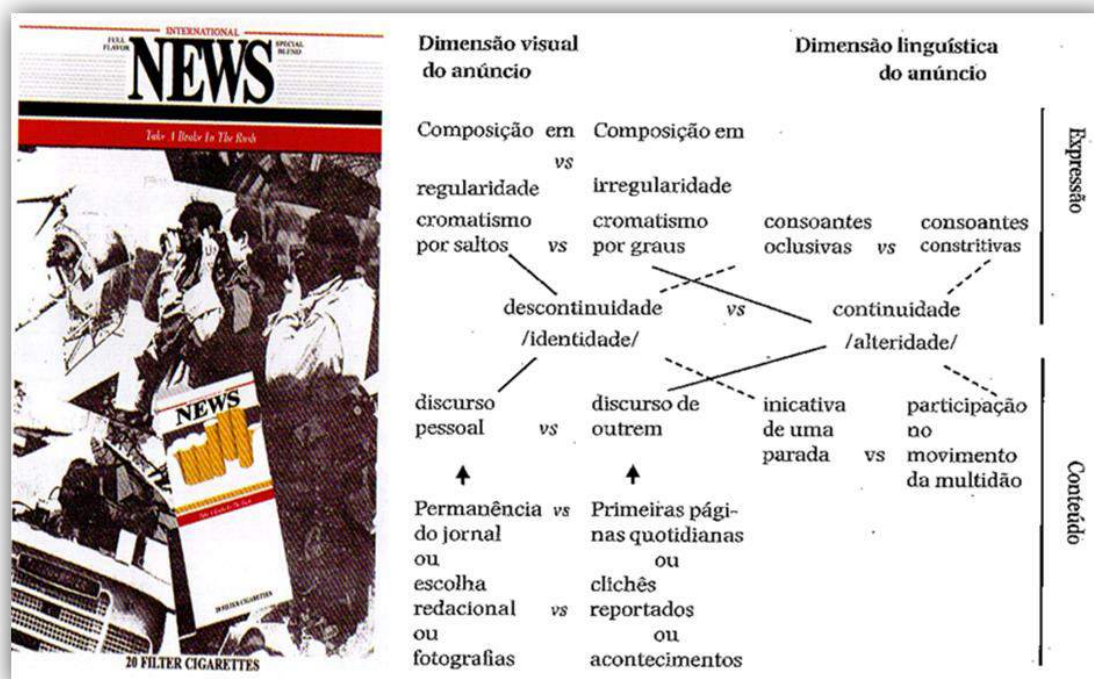
vertical : horizontal :: afirmação: negação

Embora tenhamos ensaiado uma pequena análise que contemple o semissimbolismo, quando examinamos a figura 42, um texto interessante para se observar a abordagem semissimbólica é a análise feita por Floch (2009) de um anúncio publicitário do cigarro “News”. Em linhas gerais, o autor inicia com o exame da dimensão plástica, depois analisa a dimensão linguística. Na dimensão plástica, as observações são feitas a partir de três organizações: da superfície total, da faixa-puzzle e da área retangular. Cada uma delas apresenta os contrastes do grafismo, cromatismo e disposição. Na primeira, observou-se o contraste paralelismo de horizontais vs rede oblíquas tangentes (grafismo), jogo de cores puras vs jogo de valores (cromatismo) e intercalante vs intercalado (disposição). Na segunda organização temos emaranhamento vs trama (grafismo), monocromatismo vs policromatismo e cercante vs cercado. A terceira organização apresenta para o grafismo o contraste paralelismo de horizontais vs rede de linhas tangentes, para composição cromática apresenta elações vivas vs relações matizadas e para a disposição, intercalante e intercalado.

Essa primeira observação revela que tanto a superfície total quanto a área retangular organizam-se por áreas intercalantes e intercaladas. Estas, por sua vez, se opõem à composição gráfica e cromática. Ao reexaminar essas composições, o analista percebe para o grafismo o contraste composição regular vs composição irregular, enquanto o cromatismo compreende composição por saltos vs composição por graus. Ao percorrer esse caminho, o teórico chega às categorias descontinuidade e continuidade, ao nível da expressão. No texto, a descontinuidade está relacionada à atividade redacional, ao discurso do jornal, portanto a sua identidade; por sua vez, a continuidade representaria os discursos dos outros, ou seja, alteridade.

Quanto à dimensão linguística, o autor observa a presença de dois tipos de enunciados: um que manifesta a identidade ideológica (enunciado-divisa) e outro que manifesta a identidade figurativa. Tendo dito isso, acrescenta que o enunciado linguístico repousa sobre a oposição identidade vs alteridade. A identidade se manifestaria no discurso pessoal, enquanto a alteridade se refere ao discurso de outrem, representado pelos clichês jornalísticos. Para o exame do plano da expressão, toma a frase *Take A Break In The Rush*, na qual observa dois grupos sonoros, um de oclusivas (*Take A Break*) e outro de constrictivas (*In The Rush*), que produziriam um efeito de descontinuidade e de continuidade. Logo, a dimensão linguística apresenta uma homologação da dimensão plástica: descontinuidade : continuidade :: identidade : alteridade.

Figura 50 – esquema da análise de Floch



Fonte: Floch (2009, p.434;161)

Ainda sobre as categorias plásticas, é importante observar que, além das topológicas, eidéticas e cromáticas, Oliveira (2004) postula uma nova dimensão: a matéria. A razão desse acréscimo, conforme a autora, é o fato das dimensões eidéticas e cromáticas serem constituídas “a partir de matérias, materiais, técnicas e procedimentos que lhe dão corporeidade, que, quando é apreendida por sua fisicalidade própria, constitui-se por si mesma uma dimensão diferentes das demais” (OLIVEIRA, 2004, p.119). Chamamos atenção para os termos “fisicalidade” e “corporeidade” que imprimem uma orientação tátil à definição, de modo a ser possível inferir que os formantes dessa categoria estão relacionados, principalmente, ao sentido do tato, a exemplo do contraste: áspero/liso. No entanto, essa dimensão parece não ser pertinente em objetos como a fotografia ou HQ, pois ambas são impressas em papel ou disponibilizada na nuvem, ou seja, essa corporeidade ou é limitada pelo tipo de papel ou não pode ser considerada. Nesse caso, não se poderia falar em categoria matéria, mas em efeito de sentido matérico, levando em consideração a ausência da textura, percebida pelo tato e tridimensionalidade, na projeção planar.

Para exemplificar, podemos observar a imagem que segue. Nela, a forma arredondada é preenchida por manchas semelhantes a sulcos, que, em contraste com a cor branca ao fundo, lhe produzem um efeito de sentido de aspereza. O mesmo ocorre com o retângulo na parte inferior da imagem.

Figura 51 – efeito de sentido matérico



Fonte: MCQ (*O peregrino*, p. 84)

Pelo exposto, observa-se que o posicionamento dos formantes plásticos no nível mais profundo do plano da expressão, bem como a proposta de contraste plástico, ao nível sintagmático, promovem uma aproximação analítica entre o contraste dos formantes e a operação de oposição mínima que funda o quadrado semiótico. Mas, abordagens recentes investigam a HQ e sua dimensão plástica, do ponto de vista tensivo, do qual o próximo tópico apresentará algumas reflexões.

### 4.3 Abordagem tensiva da HQ

De modo geral, o conceito de missividade, proposto por Zilberberg (2006), fundamentou as primeiras abordagens tensivas em HQ. Pietroforte (2009) examinou, na obra *Análise textual da história em quadrinho*, sete HQs de Luiz Gê: “eu quero ser uma locomotiva”, “Errare marcianum est”, “Quem matou Papai Noel?”, “Tubarões voadores”, “O caçador de crocodilos” e “Borba gata”. Esse pesquisador também orientou o trabalho de dissertação de Carolina Tomasi, publicado em 2012, sob o nome *Elementos de semiótica: por uma gramática tensiva do visual*, no qual analisa duas HQs de Luiz Gê: “Entradas e bandeiras” e “Futebol” do álbum *Território de Bravos* (1993). No mesmo ano, a autora publica com Jean Cristus Portela um artigo sobre cronopoiese e cronotrofia no qual abordam as HQs “Gino Amleto Meneghetti”, de Luis Gê e “Mumin e os invasões” de Tove Janson.

Zilberberg (2006, p.132), antes de apresentar o conceito de missividade, destaca algumas características da articulação entre os pares tensão/distensão e intenso/extenso,

apontando como objetivo compreender “o modo pelo qual a foria [...] produz, gera o tempo e o espaço figurais” (ZILBERBERG, 2006, p.132). Assim, do ponto de vista figural<sup>41</sup>, se estabelecem duas temporalidades: uma expectante e outra originante, que se associam, respectivamente, ao intenso e ao extenso. De modo semelhante, temos uma espacialidade concentradora e outra difusora.

Outro ponto abordado foi a passagem do tensivo para o missivo, no qual apresenta os conceitos de antiprograma, programa, fazer emissivo e remissivo. Para o autor, o antiprograma comporta valores intensos, que se manifestam como “parada”. Por sua vez, o programa opera uma parada da parada, articulando valores extensos e, por isso, corresponde ao fazer emissivo, enquanto o antiprograma corresponde ao fazer remissivo. É oportuno informar que o remissivo e o emissivo são funtivos do missivo, logo, o fazer remissivo e fazer remissivo podem ser interpretados como funtivos do fazer missivo.

Em virtude do exposto, é preciso enfatizar que o tensivo e o missivo situam-se ao nível figural, de modo que o par tensão/distensão corresponde ao par parada/parada da parada. No nível figurativo, situam-se as dimensões da temporalidade e espacialidade, que se articulam em espera/repouso para temporalidade e fechamento/abertura para a espacialidade.

Figura 52 – nível figural e figurativo

TENSIVO	tensão	distensão	figural
MISSIVO	parada	parada da parada	↓
TEMPORALIDADE	espera	repouso	figurativo
ESPACIALIDADE	fechamento	abertura	

Fonte: Zilberberg (2006, p.147)

Acrescenta que o tempo emissivo se caracteriza pela mobilidade e surge quando o tempo remissivo finda. Logo, esses tempos não apenas se alternam, mas podem ser regidos por uma fazer, seja remissivo, seja emissivo. Quando o fazer remissivo é dominante, ele mantém o tempo emissivo em suspenso e quando o fazer emissivo está operante, “o retorno do remissivo é vivido como surpresa, desordem e, evidentemente, como interrupção” (ZILBERBERG, 2006, p.136).

<sup>41</sup> De modo geral, o figurativo comportam maior adensamento semântico em relação ao figural.

Sobre esse tópico, Portela e Tomasi (2012) postulam que, assim como o fazer *remissivo* (remissivo ou emissivo) rege o tempo (emissivo ou remissivo), ele também controla o sujeito.

Se o sujeito é controlado pelo fazer *remissivo*, seu tempo é cronopoiético e o espaço no qual sua narrativa se manifesta é fechado ou tende ao fechamento. É o espaço da saliência, do (re)corte, do destaque, da imobilidade, do hiato, do *close up* e do relevo. Se o sujeito é controlado pelo fazer *emissivo*, seu tempo é cronotrópico, o espaço no qual sua narrativa se manifesta é aberto ou tende à abertura. É o espaço da passância, do fugaz, da amplitude, do *travelling* e do indiscriminado. (PORTELA; TOMASI, 2012, p.22)

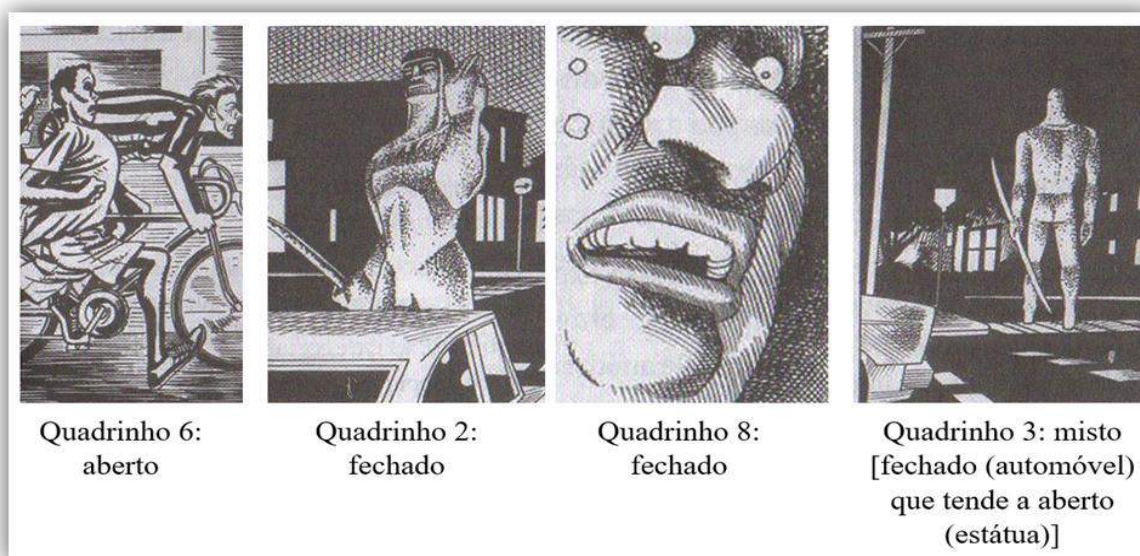
No entanto, ao examinarem as HQs “Gino Amleto Meneghetti”, de Luis Gê e “Mumin e os invasões”, de Tove Janson, os ensaístas observaram que nessas HQs o espaço fechado veicula cronotrofia, enquanto o espaço aberto promove a cronopoiese. Ou seja, ela manifesta-se inversa ao que foi proposto por Zilberberg (2006), que previa a homologação: Fechamento Espacial : Cronopoiese :: Abertura Espacial : Cronotrofia.

O fechamento espacial para esses sujeitos, por motivos diferentes – Gino busca fugir e Mumin se esforça para não fugir –, inscreve-se na emissividade de seus programas narrativos individuais, emissividade esta que é colocada à prova por sucessivas buscas e peripécias que se dão no espaço aberto, que é o espaço da provação, da interrupção, em suma, da parada que os distancia de seus objetos de predileção e os transporta para o tempo cronopoiético em que prevalecem os valores remissivos de seus antissujeitos (PORTELA; TOMASI, 2012, p.26)

A contribuição de Tomasi (2012), para o estudo da missividade em HQ, não se encerra na observação da possibilidade de inversão da relação tempo/espaço. Ela, em sua dissertação, propõe uma gramática do conteúdo com base em categorias da espacialidade, abertura e fechamento, que seriam capazes de reger a HQ. Para tanto, assume a HQ como “um processo cujos elementos são interdependentes” (p.43), ou seja, de pressuposição mútua. Não concordamos com a autora nesse ponto, pois, se os elementos da HQ fossem interdependentes, não seria possível HQ sem texto ou sem figuras. Mas, na perspectiva da pesquisadora, essa assunção acarreta aceitar uma relação de interdependência das categorias de abertura e fechamento, considerando o processo sintagmático da HQ (TOMASI, 2012). Em seguida, propõe classificar os quadrinhos em abertos, fechados e mistos.

O quadrinho será aberto e comportará emissividade quando manifesta uma ação do sujeito. Ele será fechado quando houver o impedimento da ação do sujeito por um antissujeito, e, nesse caso, comportará remissividade. O quadrinho será misto quando apresentar tanto uma remissividade que vai da abertura ao fechamento ou uma emissividade que vai do fechamento à abertura.

Figura 53 – classificação dos quadrinhos quanto abertura e fechamento

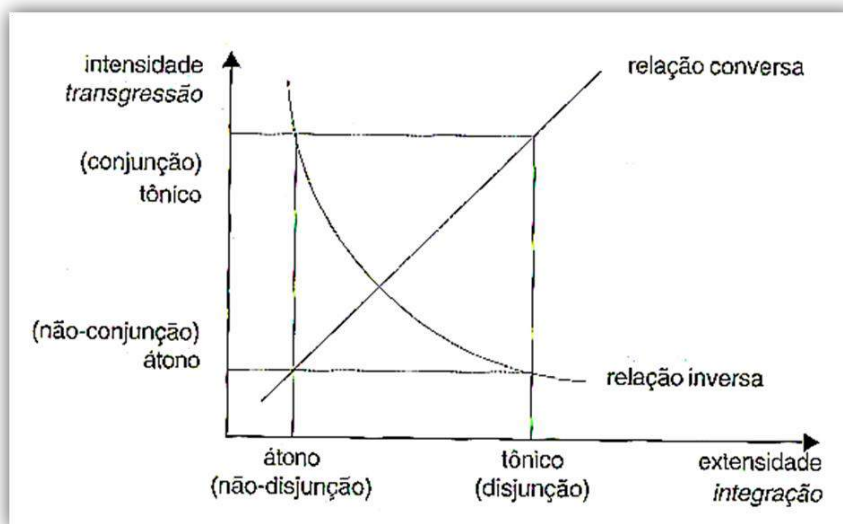


Fonte: Tomasi (2012,p.44-45)

Ainda sobre as características dessa classificação, a autora dirá que os quadrinhos fechados (remissivos) são da ordem do ser. Por isso regem as “paradas”, as paixões e apresenta um antissujeito explícito ou prestes a manifestar-se, pois já foi percebido pelo sujeito. Os quadrinhos abertos (emissivos) são ditos verbais, pois apresentam a *performance*, a ação e o programa do sujeito se desenvolvem.

Quanto à contribuição de Pietroforte, podemos dizer que, salvo engano, foi o primeiro a aplicar elementos da semiótica tensiva aos quadrinhos. Em 2008 analisa a HQ “Futeboil”, de Luiz Gê, no seu livro *Análise do texto visual: a construção da imagem*. Em síntese, a narrativa dessa HQ apresenta um grupo de garotos jogando futebol, quando o jogo é interrompido porque avistam um balão. Movidos pelo desejo de posse, abandonam o jogo e passam a correr para alcançá-lo, interrompendo a tranquilidade dos mais velhos. No entanto, o mesmo desejo de posse que os motiva, individualmente, destrói o balão na tentativa de segurá-lo. Com base nessa estrutura, o autor postula que os garotos assumem o papel de sujeito da narrativa, enquanto os velhos são interpretados como antissujeito. Por essa perspectiva, o balão assume valores de transgressão e a tranquilidade (interrompida pelos garotos) assume o valor de integração. Assim, “a conjunção com o balão figurativiza a tônica na intensidade da transgressão e a disjunção, a atônia da extensidade da integração. Isso projeta a conjunção no eixo da intensidade e a disjunção, no da extensidade” (PIETROFORTE, 2008, p.79).



Figura 54 – gráfico tensivo da HQ *Futboil*

Fonte: Pietroforte (2008, p.80)

No ano seguinte, Pietroforte (2009) volta aplicar a semiótica tensiva em outras HQs da obra de Luiz Gê, dessa vez centrando-se no conceito de missividade. Esse trabalho chama a atenção pela articulação entre o missivo e o nível narrativo.

O fazer missivo está articulado de acordo com a categoria formal *descontinuidade vs. continuidade* aplicada sobre o fluxo discursivo produzido na enunciação. A continuidade do fluxo depende da continuidade da relação junctiva entre o sujeito narrativo e o objeto de valor: há continuidade quando se afirma a conjunção com o objeto, ou quando o sujeito realiza os programas de aquisição de competência rumo à realização da *performance* (PIETROFORTE, 2009, p. 20).

Nessas condições, teremos um regime emissivo. Mas, quando esse fluxo é interrompido, ou seja, quando ocorre a descontinuidade do programa do sujeito, teremos o regime remissivo.

Para finalizar este tópico, chamamos a atenção para a aproximação entre as noções de remissividade/emissividade e as de acontecimento/rotina. Mantendo as singularidades de cada uma, se observa que o primeiro par integra a dimensão da extensidade, pois surgem a partir da articulação das subdimensões temporalidade e espacialidade, enquanto o segundo par mantém relação com a dimensão da intensidade, pois são manifestados por meio da articulação das subdimensões andamento e tonicidade.

Para compreender essa proximidade, tratamos de reexaminar o esquema de conversão do tensivo em missivo. Observou-se que a temporalidade e a espacialidade, articuladas ao missivo, são organizadas a partir da tensão/distensão do nível tensivo. Ao se

conservar as mesmas condições, foi possível agregar a dimensão da intensidade ao esquema, de modo que na coluna da tensão foram inseridos aceleração para o andamento e tonificação para a tonicidade, bem como desaceleração e atonização, na coluna da distensão. Em face disso, podemos inferir que todos os elementos elencados abaixo da coluna “tensão” são regidos por valores intensos, e os elencados abaixo da “distensão” são regidos por valores extensos. Nessa perspectiva, o fazer remissivo (espera/fechamento), por ser regido por valores intensos, se aproxima do acontecimento, regido pelos mesmos valores. A mesma lógica se aplica ao fazer emissivo e a rotina, pois ambos são regidos por valores extensos.

Figura 55 – ampliação da figura 52

	Tensivo Missivo	Tensão Parada	Distensão Parada da parada	Figural
Extensidade	temporalidade espacialidade	Espera fechamento	repouso abertura	Figurativo
Intensidade	andamento tonicidade	acelerado tonificação	desacelerado atonização	

Fonte: adaptado de Zilberberg (2006, 2011)

Sabendo-se que, além do andamento e da tonicidade, são considerados para a constituição do acontecimento e da rotina os modos de eficiência (sobrevir/pervir), existência (apreensão/foco) e junção (concessão/implicação), se poderia argumentar contra esse acercamento, porém os elementos que compõem esses modos são regidos por valores extensos (pervir, foco, implicação) e valores intensos (sobrevir, apreensão, concessão), portanto, a regularidade observada se mantém. No entanto, essa regularidade não implica uma homologação remissivo : emissivo :: acontecimento : rotina, visto que, embora o fazer remissivo opere uma parada, nem toda parada pode ser reconhecida como um acontecimento.

## 5 A TENSIVIDADE NA TRADUÇÃO DE CONTOS DE MOREIRA CAMPOS PARA OS QUADRINHOS

“El epíteto «tensivo» precisa el contenido de las magnitudes en contacto o en vecindad: la tensividad es el lugar, o el frente de contacto donde se juntan, se reúnen la intensidad, como suma de los estados de alma, y la extensidad, como suma de los estados de cosas”. (Claude Zilberberg)

Nessa seção a análise será antecedida pelos procedimentos metodológicos, que contemplam a apresentação do contista Moreira Campos e algumas de suas obras; a descrição da revista *Moreira Campos em quadrinhos*; a descrição do *corpus* do trabalho; o procedimento de análise. Somente após essa exposição, seguirão as análises, que constarão de um resumo do conto, da análise do conto, seguida do exame de sua tradução para a HQ. Ao final de todas as análises, se pretende realizar uma comparação entre os resultados para verificação de como os efeitos de sentido acontecimento e rotina se manifestaram no conto e no quadrinho.

### 5.1 Procedimentos metodológicos

#### 5.1.1 *Moreira Campos*

O contista Moreira Campos nasceu em 1914 em Senador Pompeu, mas foi em Lavras da Mangabeira onde viveu a infância e parte da adolescência. Alí iniciou sua formação, mas, com a mudança da família para Fortaleza deu continuidade aos estudos no Liceu do Ceará, que abandona após a morte dos pais. Volta aos bancos escolares na fase adulta, frequentando um curso noturno. Após concluir, entra na faculdade de Direito que conclui em 1946, porém não exerce a profissão, da qual se afasta para ingressar no magistério. Foi professor de português, literatura e geografia em algumas escolas de Fortaleza, como a Fênix Caixeiral e Padre Champagnat. Na década de sessenta foi convidado por Antônio Martins Filho a integrar o quadro de professores da Universidade Federal do Ceará (UFC), na qual foi catedrático de Literatura Portuguesa, chefe de Departamento de Letras Vernáculas, membro do conselho departamental da mesma unidade, decano do Centro de Humanidades e pró-reitor de graduação.

A vida literária do contista cearense Moreira Campos começa nos anos 40, com a publicação do livro *Vidas marginais* (1949). Mas, antes de enviá-lo a uma editora, solicitou a opinião de Graciliano Ramos, que lhe observou um “estilo dinâmico”. Essa característica será observada em estudos críticos, como os de Monteiro (1980) e Batista de Lima (1993), que associam esse dinamismo a uma luta pela concisão, que, por sua vez, resulta em essencialidade. Quanto ao universo ficcional do autor, nele são retratados em grande parte os pequenos burgueses, modestos funcionários, trabalhadores rurais e urbanos, marginais e solitários. Vale ressaltar que as tramas, em sua maioria, movimentam-se em um espaço urbano-periférico e situam-se na primeira metade do século XX. O autor, segundo Linhares Filho (1981) e Azevedo (1996), tem preferência pelo psicológico e os dramas da alma humana.

A respeito do temário do autor, Albuquerque (1985) diria que é bastante diversificado, compreendendo a infidelidade, amor, solidão, tentação, medo e homossexualidade. Outra constante em seus textos são os temas da morte, do poder e da prostituição que não foram privilegiados nos estudos de Albuquerque. Pode-se afirmar que os temas arrolados pela estudiosa situam-se, conforme Monteiro (1980), em um dos três planos ligados à cosmovisão de Moreira Campos: força criadora (relacionada aos motivos eróticos), força destruidora (relacionada a fatalidade, morte e ao vazio) e força inexplicável (relacionada às duas primeiras). Outro traço característico da escrita moreiriana, conforme Leite Jr (2013), seria um apelo às referências visuais (qualidades pictóricas).

O contista faleceu em 1994. Dois anos depois de sua morte foi lançado pela editora Maltese sua *Obra completa: contos* em dois volumes, com organização da filha do autor, também escritora, Natércia Campos. O primeiro volume, com 432 páginas, traz um texto de Natércia em homenagem ao pai, seguido de um prefácio de Raquel de Queiroz e uma apreciação de Sânzio de Azevedo que estão presentes apenas nesse primeiro volume, que contempla três livros: *Vidas marginais* (1949) com 12 contos, *Portas fechadas* (1957) com 16 contos e *As vozes do morto* (1963) com 14 contos. Apresenta uma bibliografia, com a biografia do autor, relação de suas obras, participação em antologias, traduções, obras em vídeo e em quadrinhos, informações sobre o autor em livros, dicionário, em jornais e revistas. Em seguida apresenta um índice alfabético dos contos. Essa organização se repete no segundo volume que traz cinco títulos: *O puxador de terço* (1969) com 32 contos, *Os dozes parafusos* (1978) com 29 contos, *10 contos escolhidos* (1981) com um conto, possivelmente inédito na

época de publicação, *A grande mosca no copo de leite* (1985) com 30 contos e *Dizem que os cães vêem coisas* (1993) com três contos.

Em 2013, as edições UFC lançam *Porta de academia*, coleção de crônicas escrita pelo autor para a coluna de mesmo nome, que manteve ativa no Jornal *O Povo* entre os anos de 1987 e 1994. Neuma Cavalcante foi a organizadora da obra junto à Isabel Gouveia, que também escreve a introdução e as notas. A apresentação foi feita por Gilmar Carvalho. Ao final, há um índice cronológico por assunto. No ano seguinte foi publicado *A gota delirante: contos inéditos*, cuja seleção dos textos foi realizada por Neuma Cavalcante e Terezinha Alves Melo.

Em 1995, a Oficina de quadrinhos da UFC homenageia o contista ao produzir, em volume único, adaptações de alguns de seus contos. No tópico seguinte, faremos a descrição dessa revista, que serviu de base para a formação do *corpus* deste trabalho.

### 5.1.2 A revista Moreira Campos em Quadrinhos

A proposta de adaptação de alguns contos de Moreira Campos para a linguagem em quadrinhos surgiu na *Oficina de quadrinhos da UFC*<sup>42</sup>, por meio do professor Geraldo Jesuíno que convidou os alunos Fernando Lima, Paulo Henrique, Paulo Amoreira, Silas Rodrigues, Walber Feijó e Weaver Lima para “produzir em conjunto uma adaptação literária de um artista regional, usando técnicas experimentais, sem grandes recursos de materiais e sem remuneração”<sup>43</sup>. O autor escolhido foi o contista Moreira Campos, que veio a falecer em 1994, antes da publicação da obra no ano seguinte.

A revista foi publicada em 1995 em edição única pela Edições UFC no formato 21 x 29,5 cm contendo 102 páginas. Toda a revista foi composta em preto em branco, excetuando a capa dividida em parte superior, central e inferior. A cor preta é usada como fundo, sobre o qual os elementos de composição da capa são inseridos.

Na parte superior, aparece em destaque o nome “Moreira Campos” na cor vermelha sombreado com amarelo, logo abaixo surge uma faixa azul na qual se encontra

---

<sup>42</sup> A *Oficina de quadrinhos da UFC*, projeto de extensão do então do curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará, foi fundada em 1985 por Geraldo Jesuíno. Ela esteve ativa por quinze anos ininterruptos, mas em 2000 iniciou um hiato de quatro anos, sendo reativada pelo professor Ricardo Jorge em 2004. Conforme o site da oficina (<http://oficinadequadrinhos.wixsite.com/site>), houve uma atualização desse projeto, que “de simples encontro de universitários para desenhar e produzir HQs, se tornou um curso de 1 ano de duração, estruturado em módulos com embasamento teórico sobre a 9ª arte firmando-se como um dos principais celeiros de quadrinistas do Ceará”.

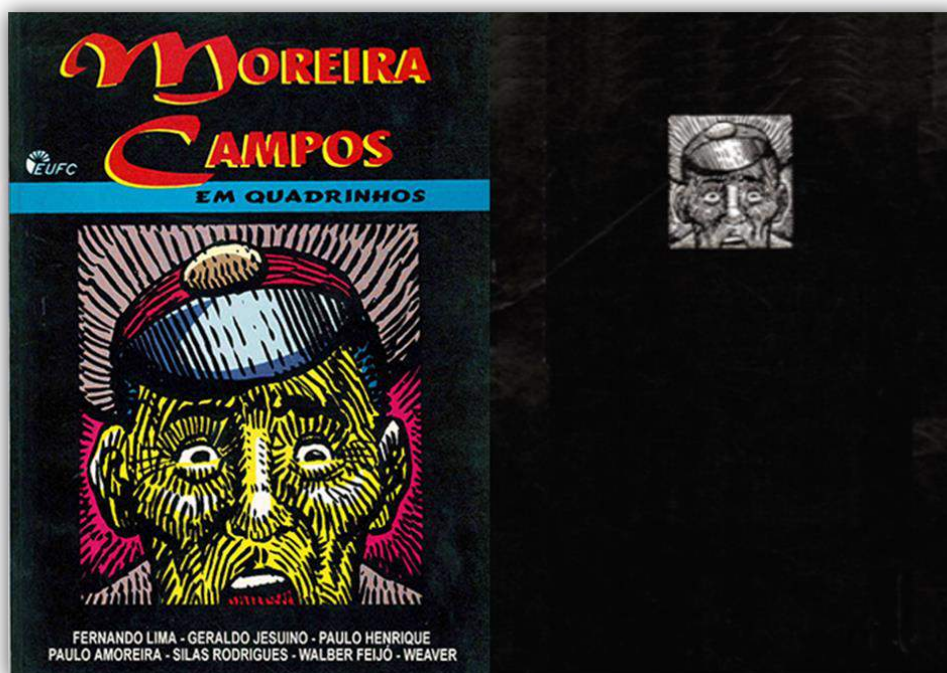
<sup>43</sup> Fonte: <https://gibitecadefortaleza.wordpress.com/tag/oficina-de-quadrinhos-ufc/>

escrito o nome “em quadrinhos”. Ao lado esquerdo do nome do contista, acima da faixa azul, surge a logomarca das Edições UFC, contornada de azul e com preenchimento branco. Na parte inferior, temos os nomes dos autores na cor branca organizados em duas linhas.

Na parte central, logo abaixo da faixa azul, temos a inserção de um quadrinho da quadrinização do conto “O preso”. Nele, destaca-se em plano de detalhe em ângulo médio o rosto de um homem, cuja expressão facial (olhos arregalados e boca aberta) permite inferir que tenha sido surpreendido por algo. O fundo desse quadro é dividido também em três partes: no espaço superior e inferior (vestimenta), predomina um dos tons da cor purpura, enquanto na parte central, ocorre a cor vermelha. O preto está presente tanto no fundo como traços que dão destaque à figura, quanto ao rosto, vestimenta e acessório que completam a figura humana.

O rosto tem o amarelo como cor predominante, enquanto o branco surge nos olhos, dentes e como iluminação do nariz, maça do rosto e parte superior das orelhas. O vermelho, além de integrar a parte central, aparece na cor da língua e na parte posterior do chapéu. O azul surge nos cabelos e em tom mais claro na parte frontal do chapéu, enquanto o marrom surge na parte superior. A contracapa também apresenta fundo preto e na parte superior, centralizado, o mesmo quadrinhos que aparece na carpa surge na contracapa preto e branco.

Figura 56 – capa e contracapa da revista *Moreira Campos em Quadrinhos*



Fonte: MCQ (1995, capa e contracapa)

No interior da revista, antecedendo as quadrinizações, temos a apresentação do título da revista, dos nomes dos desenhistas em ordem alfabética e a informação do nome do responsável pela apresentação da revista, Sânzio de Azevedo, estudioso da literatura cearense. No verso dessa página, temos informações técnicas sobre direitos da edição, da editoração e dos desenhos. Informação de autorização da adaptação dos contos que figuram na edição da *Dizem que os cães vêem coisas* da editora Maltese. Em seguida, são apresentadas informações sobre a editora: editor (Prof. Ricardo Silva Thé Pontes), editor-adjunto (Joana Borges), conselho editorial (Prof. Geraldo Jesuíno da Costa; Prof. Gil de Aquino Farias; Profa. Glauce Socorro de Barros Viana; Prof. Marcondes Rosa de Sousa; Profa. Maria Elias Soares). Depois são inseridos dados da Oficina de Quadrinhos do Curso de Comunicação social /PREX: pró-reitor de extensão (Prof. Marcondes Rosa de Sousa), chefe do Dept. de Comunicação Social e Biblioteconomia (Prof. Francisco Souto Paulino) e coordenado da disciplina (Prof. Geraldo Jesuíno da Costa).

A obra foi dedicada a José Nelson Espíndola da Frota, Marcondes Rosa de Sousa, Ricardo Silva Thé Pontes, Terezinha Alencar, Sânzio de Azevedo, Gilmar de Carvalho, Flávio Paiva, Aloisio Gurgel, Jane Malaquias Falcão, Dan Carvalho, Souto Paulino, Silas de Paula “e todos aqueles que fizeram a Oficina de Quadrinhos do curso de Comunicação social da UFC”. Ela e o sumário situam-se, respectivamente, nas páginas três e quatro posicionadas na metade inferior da página. A apresentação da revista ocupa as duas páginas seguintes, nas quais o professor Sânzio de Azevedo distribui as informações em três momentos. Inicialmente, agradece o convite, salientando-se que a motivação para tal teria sido o conhecimento do prof. Jesuíno do longo tempo em que o pesquisador teria se dedicado à obra de Moreira Campos, bem como da literatura cearense em geral. Também afirma ser “radicalmente contra os ataques que, ao longo dos tempos, vários intelectuais têm feito às histórias em quadrinhos, como o falso argumento de que elas viciam de tal forma o leitor que ele não conseguirá ler um livro”.

Num segundo momento, ocorre a apresentação do contista Moreira Campos, de sua obra, escrita e estilo. O pesquisador destaca duas fases do contista, uma em que os contos são estruturalmente mais longos e uma segunda em que são mais curtos. O conto “O preso” integra a primeira fase, enquanto “As corujas”, “A visita ao filho”, “Os anões”, e “Dizem que os cães vêem coisas” integram a segunda. Todos foram adaptados para o quadrinho. Além deles foram quadrinizados “A gota delirante”, “os três retratos” e “O peregrino”. Finaliza a

apresentação citando o nome dos autores das adaptações, exaltando seu excelente trabalho de homenagem ao contista cearense.

Da página 7 à 97, temos as adaptações dos oito contos que estruturam a revista: “Visita ao filho” (Walber Feijó); “Os anões” (Silas Rodrigues e Geraldo Jesuíno); “A gota delirante” (Fernando Lima); “As corujas” (Weaver); “Os três retratos” (Paulo Henrique Gifoni); “O peregrino” (Geraldo Jesuíno) e “O preso” (Silas Rodrigues).

Após as adaptações temos o texto “Uma oficina de sonhos”, no qual Geraldo Jesuíno faz um apresentação da história da oficina de quadrinhos da UFC desde sua fundação nos anos oitenta até realização da revista *Moreira Campos em Quadrinhos*. Também comenta que Moreira Campos “além de mestre na arte do conto, era um magnífico contador de estórias (causos, anedotas), intelectual de larga envergadura e pessoa humana das mais simples, felizes e compreensivas”. Encerra o texto com um agradecimento a Moreira Campos.

Na página 100, há uma reprodução do texto “Moreira Campos”, uma síntese biográfica do contista com informações de sua produção e repercussão de sua obra. O texto foi extraído do Jornal de Cultura, de agosto de 1994, ano da morte do contista, conforme nota de rodapé. Em seguida, na página 101, temos, do lado direito da folha, uma microbiografia de cada quadrinista e, do lado esquerdo, acompanhando essas microbiografias, temos uma imagem que representam a narrativa que adaptaram para a HQ. A página 102 apresenta a logomarca da imprensa universitária e seu endereço na parte inferior da página.

### **5.1.3 O Corpus**

O *corpus* deste trabalho é composto por textos verbais (contos) e sincréticos (HQ). O processo de seleção levou em consideração apenas os oito contos de Moreira Campos que foram quadrinizados: “A visita ao filho”, “Os anões”, “A gota delirante”, “As corujas”, “Dizem que os cães veem coisas”, “Os três retratos”, “O peregrino” e “o preso”.

Os contos selecionados do autor Moreira Campos foram: “A gota delirante”, do livro *Dizem que os cães veem coisas* (1993); “Os anões”, do livro *O puxador de terço* (1969) e “O preso”, do livro *Portas fechadas* (1957). Todos integram a *Obra completa: contos* (1996), composta por dois volumes. Por sua vez, o *corpus* sincrético é composto pelas HQs “A gota delirante”, “Os anões”, e “O preso”, realizadas pela Oficina de Quadrinhos do curso de Comunicação Social, coordenado pelo quadrinista Geraldo Jesuíno da Costa, e reunidos na obra *Moreira Campos em Quadrinhos* (1995), publicado pelas edições UFC.

“A gota delirante” foi realizada por Fernando Lima, jornalista, professor, crítico



de HQ e Jogos eletrônicos. Trabalha, atualmente, com programação visual, editoração eletrônica e webdesign. Ele foi responsável pela quadrinização, lápis, arte-final, letras e roteiro.

Silas Rodrigues é artista plástico, gravador, desenhista e roteirista de HQ, dividiu com Geraldo Jesuíno adaptação de *Os anões*. Nessa obra foi responsável pela arte-final, lápis, arte-final. O roteiro e definição dos personagens ficaram a cargo de Silas e Jesuíno. Também esteve à frente da adaptação de *O preso*. Foi responsável pelo roteiro, lápis, arte-final e letras. A ambientação, maquete e quadrinização ficaram a cargo de Geraldo Jesuíno.

Geraldo Jesuíno é professor aposentado do Curso de Comunicação da UFC, artista plástico, designer gráfico, desenhista, roteirista e pesquisador de HQ. Também auxiliou na realização do roteiro e quadrinização de *As corujas* e de *Visita ao filho*, assim como esteve a frente da quadrinização de *O peregrino*.

#### **5.1.4 Procedimentos de análise**

O procedimento de análise seguiu os seguintes movimentos. Primeiro, a aquisição da revista *Moreira Campos em Quadrinhos*, já esgotada no mercado. Essa aquisição foi possibilitada porque havia na biblioteca da UFC, campos Benfica, dois exemplares, que possibilitou a realização da reprodução de um deles, para fins de pesquisa. A partir desse exemplar, foram identificados os contos adaptados, aos quais tivemos acesso por meio da *Obra completa: contos*, publicada pela Maltese em 1996.

Foram realizadas as análises dos contos. Em sequência, a cada conto foi feita a análise de sua quadrinização. Cada conto contemplou uma das subdimensões da intensidade ou da extensidade, como orientadora da leitura. Assim, para o conto e HQ “Os anões” se verificou a temporalidade, para “O preso”, a espacialidade e para “A gota delirante”, andamento e tonicidade. O exame iniciou pelo texto verbal, depois, de forma comparativa, foi analisada a HQ, considerando a dimensão linguística e plástica. Nesses textos foram observados os efeitos de sentido de acontecimento e de rotina.

#### **5.2 Primeira análise: a temporalidade em “Os anões”**

O conto (anexo A) narra um episódio na vida de um casal de anões, artistas de rua, residentes em um armazém, de portas pregadas e sem teto, prestes a ser demolido para dar

lugar a um edifício. Durante o dia, cantam e dançam em praças para conseguir algum dinheiro e à noite recolhem-se ao armazém, cuja segurança era um cadeado que o anão comprara para a porta da frente. Uma noite, são surpreendidos por um negro de grande estatura que lhes rouba dinheiro e um relógio, além de ameaçar de estupro a mulher do anão. Após o incidente, o anão, temendo represália, opta por não prestar queixa, mas solicita ao inspetor de chapéu grande que faça uma advertência ao negro.

Nossa síntese segue uma ordem cronológica dos eventos, no entanto, o conto toma um caminho inverso: primeiro apresenta a decisão do anão de não prestar queixa e falar com o inspetor, para depois, por meio de *flashback*<sup>44</sup>, retomar o evento que motiva o anão a procurar reparação de sua perda. Pelo exposto, pode-se inferir a existência de dois eventos estruturadores da narrativa, que estabelecem com o tempo da enunciação relações de coincidência e não coincidência, conforme proposta de Fiorin (2010).

Ao comentar sobre a categoria tempo em *As astúcias da enunciação*, o teórico afirma que a ordem do tempo crônico e do tempo linguístico são diferentes, embora os marcadores deste se apoiem numa divisão do tempo crônico. Nessa perspectiva, o tempo presente marcaria “contemporaneidade entre evento narrado e o momento da narração” e a partir dele se estabelecem duas categorias: concomitância e não concomitância, que, por sua vez, articulam-se em anterioridade e posterioridade. Assim, quando o evento não está em concomitância com o presente, pode ser evocado pela memória ou surgir como expectativa (FIORIN,2010).

Figura 57 – relação de concomitância e não concomitância

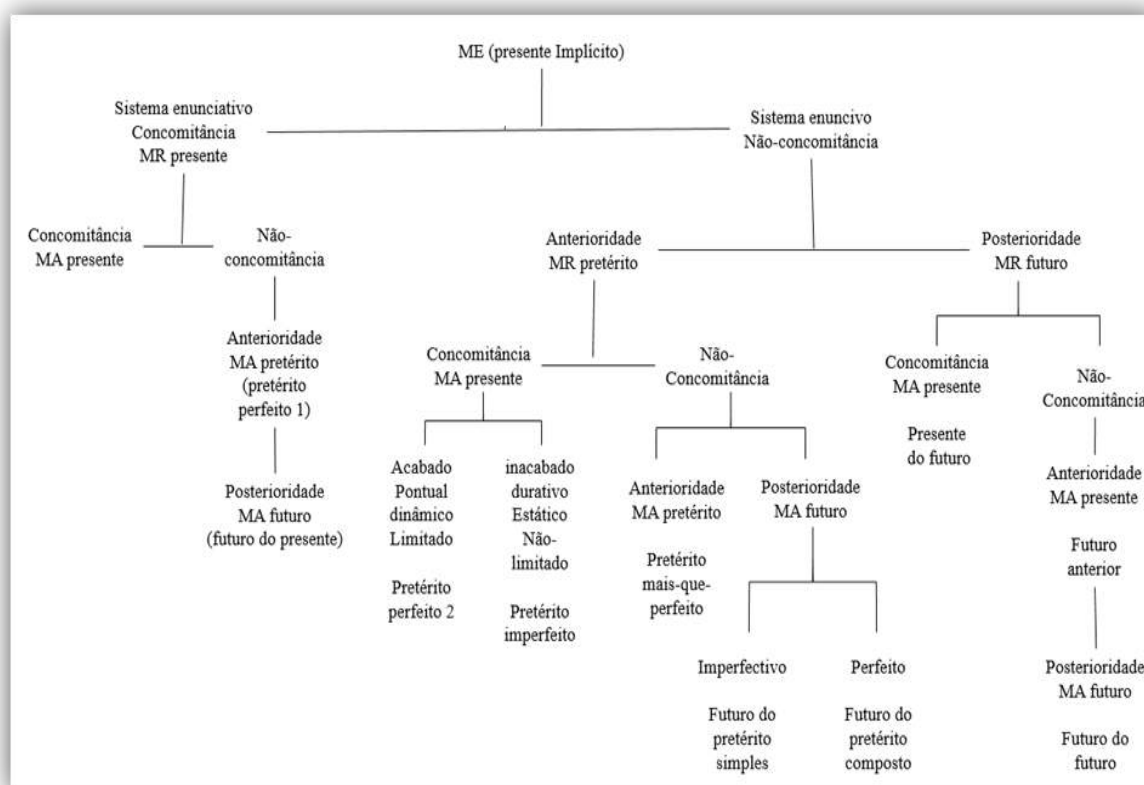


Fonte: criação nossa a partir de Fiorin (2010)

<sup>44</sup> De acordo com Moisés (2013) O *flashback* equivale à analepse, termo da retórica moderna que indica retrospectção. Caracteriza-se como uma interrupção na sequência temporal para inserção de eventos passados. A figura que indica o movimento contrário, ou seja a antecipação de eventos futuros, denomina-se prolepse e corresponde ao *flashforward* também denominado de *flash-ahead*.

Além disso, segundo o teórico, o tempo linguístico (i) está ordenado “em relação ao momento da enunciação, portanto, é gerado no discurso”; (ii) “tem em comum com outros tempos a noção de ordem (sucessividade e simultaneidade), duração e direção (retrospectiva e prospectiva) e (iii) “está relacionado à ordenação dos estados e transformações”. Ao ponderar sobre essas características, especialmente a (i) e (iii), se postula a existência de dois sistemas temporais: um enunciativo, pois está “relacionado diretamente ao momento da enunciação” e outro enuncivo, pois está “ordenado em função de momentos de referência instalados no enunciado”. Além do momento de enunciação (ME), eixo ordenador do tempo, e do momento de referência (MR), há o momento de acontecimento (MA), que se relaciona com os estados e transformações. Vale acrescentar que o momento de referência se ordena a partir do momento da enunciação, enquanto o momento de acontecimento é ordenado em relação aos diferentes momentos de referência.

Figura 58 – Sistema temporal



Fonte: adaptado de Fiorin (2010)

É importante observar que esse esquema se insere numa proposta mais ampla de Fiorin, na qual desenvolve questões da enunciação a partir da descrição dos mecanismos de projeção da pessoa, tempo e espaço no enunciado. Vê-se que esse projeto, embora esteja

associado à fase enunciativa do percurso teórico da semiótica, não contempla o caráter tensivo da temporalidade que, ao lado da espacialidade, figura como uma das subdimensões da extensidade.

Em face do exposto, se pretende verificar como o jogo temporal, estruturador da narrativa, modula tensivamente o texto em exame. Para tanto, tomaremos como exemplo o trecho inicial de “Os anões”.

(01)

O anão evitou registrar queixa na polícia. Preferiu falar com o inspetor de chapéu grande na avenida, junto da estátua. Temia que o negro, preso, voltasse depois, por vingança. O dinheiro que levava era pouco: algumas cédulas encontradas dentro da caixa de sapatos vazia. O prejuízo maior fora o relógio de pulso de Lourdinha, a mulher do anão, menor que ele, de saia rodada e comprida, para disfarçar as pernas tortas. O relógio era bom. Comprara-o a prestações, ainda quando estavam no Piauí. Lourdinha gostava muito dele. Só tirava do braço quando ia dormir, colocando-o no prego da parede, onde o negro o apanhara.

Com base na proposta de Fiorin, podemos afirmar que a leitura dessa passagem revela dois momentos de acontecimento, que chamaremos de MA1: ação de não prestar queixa/falar com o inspetor e MA2: roubo/ameaça. Em torno deles, se organizam as formas verbais significativas para a análise: pretérito perfeito, imperfeito, mais-que-perfeito e presente, que, à exceção deste, integram o sistema enuncivo<sup>45</sup>.

Nesse fragmento, a presença do pretérito perfeito no MA1 coloca as ações “evitar” e “preferir” no âmbito da memória, pois são apresentadas como já realizadas. Além disso, a escolha desses verbos evidenciam, respectivamente, estratégias de não confrontação e seleção, visto que o actante do enunciado, ciente dos riscos de “prestar queixa” (temia que o negro voltasse por vingança), procura esquivar-se dessa opção, selecionando uma menos arriscada e mais benéfica para sua situação: falar com o inspetor. Essa atitude reflete um controle cognitivo por parte desse actante, compreendido como sujeito do agir.

Sobre a “queixa”, o *Dicionário Aulete online*<sup>46</sup> a define como “forma pela qual se inicia uma ação judicial, consistindo em exposição feita pelo *ofendido* ou por seu representante legal”. Por essa definição, podemos supor que a “queixa” se caracteriza por um andamento lento, tendo em vista estar inserida num ação judicial que visa reparação, também

<sup>45</sup> Na proposta de Fiorin, o tempo verbal presente é exclusivo do sistema enunciativo, embora o momento de referência presente possa aparecer também no sistema enuncivo.

<sup>46</sup> O procedimento que adotamos assemelha-se ao que Greimas utilizou no texto “Sobre a cólera: estudo de semântica léxica”, no qual examina o verbete cólera, para dele extrair um lexema que serve de ponto central para o estudo da cólera.

apresenta aspecto incoativo, por ser parte introdutória de um processo, além de apresentar caráter inteligível, pois sua manifestação ocorre por uma exposição da ofensa, que lhe é anterior. Observa-se entre a “queixa” e a “ofensa” uma determinação, tendo em vista que a “queixa” pressupõe a “ofensa”, mas não o contrário. Vejamos a definição de ofensa:

sf.

1. Ação ou palavra que faz com que alguém seja vítima de injustiça, menosprezo ou desacato; AGRAVO; AFRONTA; ULTRAJE;
  2. Ação que causa dano físico;
  3. Ação de atacar; OFENSIVA;
  4. Ação que revela desconsideração; DESACATO;
  5. Violação ou transgressão de uma regra;
  6. Sensação de aborrecimento diante de algo que fere a sensibilidade.
- (*Dicionário Aulete online*)

O quinto item parece resumir a manifestação da ofensa, assumindo-a como uma transgressão de regras sociais que pode ser de dois tipos: física (dano físico, agressão) ou verbal (desacato, agravo). Além disso, devido ao seu caráter imprevisível, essa ruptura acarreta aceleração no andamento e aumento de tonicidade, colocando a ofensa sob a regência do sensível. Assim, ao comparar ambas definições, infere-se uma lógica implicativa para a “queixa” (*se ofensa então queixa*) e uma concessiva para a “ofensa”. No entanto, é preciso ressaltar que a “queixa”, embora implique um andamento desacelerado e atenuação, pressupõe um sujeito afetado sem o qual sua existência seria impossibilitada. Ou seja, é preciso que um determinado sujeito tenha sido afetado minimamente por ocasião de um evento, de modo que a força tônica exercida sobre ele perca em intensidade e ganhe em extensidade, de sorte que o sujeito, ao recuperar o controle de si, seja capacitado para o agir. Apenas nessas condições, a “queixa” poderia ser executada por um sujeito. Além do exposto, observa-se que a ocorrência da “queixa” no MA1 tem por consequência uma atenuação no MA2, que se apresenta como desaceleração no MA1.

Essa desaceleração também se relaciona com as formas verbais, a exemplo do perfeito, que, em razão de manter relação com uma anterioridade ao momento de enunciação, coloca as ações no âmbito da memória ao operar um afastamento que desacelera a narrativa. É preciso esclarecer que, por ser graduável, esse afastamento opera com a profundidade temporal, marcando aumento ou diminuição da extensidade segundo a gradação de afastamentos e aproximações entre o evento e a sua enunciação. Desta forma, quanto maior a profundidade temporal maior a extensidade e, de modo semelhante, quanto menor a profundidade menor a extensidade.

Assim, ao considerarmos essa lógica no reexame do trecho (01), observamos uma posição intercalar entre o MA1 e o MA2, na qual estão inseridos os mais-que-perfeitos. Eles marcam uma anterioridade ao momento de referência pretérito, resultando numa ampliação da distância entre o evento e sua enunciação, ou seja, se acrescenta temporalidade a uma temporalidade já estendida. Esse afastamento se concretiza pela inserção de informações secundárias, como quantidade de dinheiro (pouco), prejuízo maior (relógio), descrição da mulher do anão (Lourdinha), onde e como comprou o relógio (Piauí, a prestação), relação afetiva entre o dono e o objeto (gostava dele), frequência do uso (só tirava quando ia dormir) e local de onde foi subtraído (prego na parede). Logo, o uso do mais-que-perfeito, uma vez que leva as informações secundárias para um momento anterior ao MA1 e MA2, opera um aumento da profundidade temporal. Isso implica numa redução da tonicidade e desaceleração, próprios das transformações narrativas canônicas da narrativa, portanto podemos associar sua presença a um estado de relaxamento, que, por sua vez, promove o efeito de sentido de rotina.

No entanto, é preciso alertar para a possibilidade de que, embora relacionado a uma anterioridade, uma forma verbal possa não promover a atonização em virtude de exprimir valor afetivo ou menor profundidade temporal. Por exemplo, no trecho “temia que o negro, preso, voltasse depois, por vingança”, o verbo “temer” aparece conjugado no imperfeito, marcando uma anterioridade ao momento da enunciação, contudo, em vista de seu aspecto durativo, faz reverberar no presente um medo produzido num passado, gerando menor profundidade temporal. Além disso, o valor afetivo do verbo “temer” se relaciona a uma espera do inesperado, que impele o sujeito a não prestar queixa.

Se nessas condições o verbo “temer” promove redução da profundidade temporal e coloca o actante do enunciado sob a regência da expectativa, não podemos afirmar que todos os verbos que expressam afeto operam da mesma maneira. No trecho (01), temos o enunciado “Lourdinha gostava muito dele. Só tirava do braço quando ia dormir”, em que o verbo “gostar” é utilizado para informar apreço por um objeto, enquanto os elementos que lhe são posteriores intensificam essa dileção, como o advérbio de intensidade “muito” associado a noção de apego presente no trecho “só tirava do braço”. Além disso, “gostar” encontra-se na forma verbal imperfeito, que lhe confere menor profundidade temporal pelos motivos já apresentados quando comentamos o verbo “temer”, mas, embora opere aumento de tonicidade, não produz expectativa no actante do enunciado.

A partir do exposto, observa-se que o jogo das formas verbais parece organizar-se em torno de uma tensão temporal entre memória e expectativa. A primeira compreende

valores da extensidade, como a desaceleração e atonia, resultante do aumento da profundidade temporal. A segunda, ao articular-se com a redução da profundidade temporal, envolve aumento de tonicidade e aceleração. No entanto, se, no trecho (01) a combinação das formas verbais aspectualmente perfectivas colaboraram para o aumento da profundidade, produzindo um efeito de sentido de rotina, enquanto as imperfectivas sinalizavam para a redução de uma profundidade temporal. No trecho (02) as formas perfectivas, em especial o pretérito perfeito, parecem estabelecer uma direção contrária, ou seja, se relacionam com a redução da profundidade temporal, portanto não estariam a serviço da memória, mas da expectativa. Vejamos o trecho (02), que integra a parte final do primeiro parágrafo do conto, comportando-se como ponto de inflexão de uma parada do estado de relaxamento.

(02)

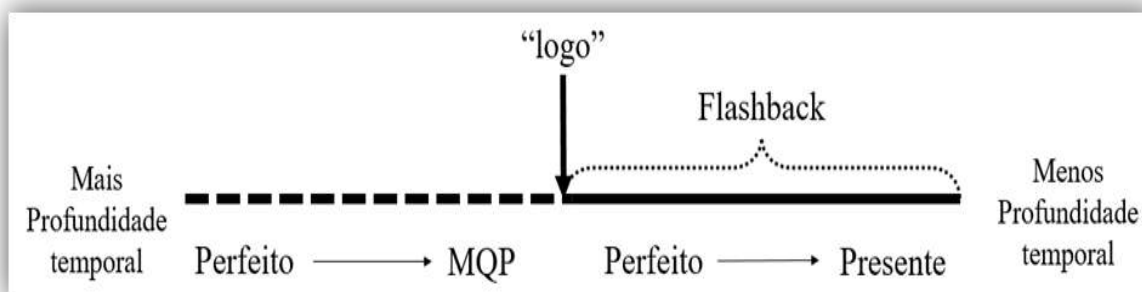
Logo que Lourdinha viu que ele estava com o relógio, quis morder a mão dele, desesperada. Foi aí que o negro, com aquele riso cínico nos beiços e nos olhos, considerou bem Lourdinha e disse:  
– Tu aguenta mesmo um homem?

Nele, tanto a presença quanto a posição do advérbio “logo” entre o mais-que-perfeito e o perfeito colaboram para a percepção do restabelecimento da aceleração porque, quando posicionado em sequência da forma “apanhara” espera-se, tendo em vista evocar a noção de “imediatamente depois”, que as ações pospostas ao advérbio encontrem-se na mesma temporalidade do mais-que-perfeito. Todavia, isso não ocorre. Após o advérbio de tempo, seguem-se duas ações executadas em simultaneidade: “logo que viu...quis”, ambas no pretérito perfeito, conferindo ao trecho mais celeridade, pois a substituição do mais-que-perfeito pelo perfeito gera uma redução da profundidade temporal. Ademais, no trecho “quis morder...desesperada”, a associação do verbo volitivo ao “morder” instaura um fazer tônico, além disso, a introdução do qualificativo “desesperada” acrescenta tonicidade ao trecho, pois se refere ao estado tímico do sujeito Lourdinha.

Em sucessão ao primeiro período, temos a inserção da expressão “foi aí” que cria uma concentração tônica e acelerada, visto operar uma repentina passagem do enuncivo ao enunciativo ao substituir o “então”, de caráter enuncivo, pelo “aí”, claramente enunciativo. Após essa aceleração, segue-se uma descrição da personalidade do antissujeito, que desacelera a narrativa, pois retarda a informação sobre a reação do antissujeito, contudo mantém a tonicidade ao atribuir cinismo ao caráter do antissujeito, observável pelo riso nos “beiços” e nos olhos. Contribui para a desaceleração a presença do verbo “considerar”, que veicula a noção de ponderação, implicando numa dilatação do tempo interior do antissujeito,

que não afeta o tempo da ação, que ocorre no espaço temporal do *flashback*, o qual compreende o advérbio “logo” e o discurso direto, conforme a mostra a figura a seguir:

Figura 59 – profundidade temporal



Fonte: criação nossa

Sabendo-se que o *flashback* torna presente um evento do passado, podemos inferir que esse deslocamento temporal configura-se como uma descontinuidade, portanto uma parada que coloca a narrativa do MA1 em espera, enquanto introduz o MA2. Este, no plano do enunciado, é percebido por seus actantes como já resolvido, extenso, enquanto para o enunciatário manifesta-se como um processo, ou seja, o enunciatário inteira-se dos eventos à medida que eles ocorrem. Assim, quando em seguida à desaceleração, promovida pela descrição e o emprego do verbo “considerar”, advém o presente, temos uma repentina aceleração acompanhada de alta tonicidade, pois, na ocasião em que o narrador delega a palavra para um dos actante do enunciado (antissujeito), o enunciado “— Tu aguenta mesmo um homem”, por ser inesperada e tônica, gera no enunciatário um efeito de sentido de acontecimento.

A partir do segundo parágrafo do conto, temos a predominância de menos profundidade temporal, tendo em vista as formas verbais concentrarem-se no perfeito em direção ao presente. Essa nova organização exige mudança de estratégia para manter a tonicidade do enunciado “— Tu aguenta mesmo um homem”, que, após a primeira aparição, se repete<sup>47</sup> mais três vezes durante a narrativa, com uma única variação “— Será que ela aguenta mesmo um homem?”. Essas repetições são antecedidas por trechos que constroem a noção de ameaça.

<sup>47</sup> O estilo literário de Moreira Campos, além da concisão da linguagem e de finais abertos, apresenta como marca estilística a repetição de uma frase de efeito, a exemplo de “lamas e folhas”, do conto “Lamas e Folhas” ou “não tenho paciência de ser preso”, do conto “O preso”, que reverbera durante a narrativa.



(03)

A ideia do negro engordava, começava a se tornar possível, no silêncio de tudo: da noite, do deserto da rua, que o trecho é comercial, sem vitalma [...] Ninguém, ninguém no deserto da rua. Só mesmo o rumor do automóvel que passou lá para os lados da Sé, o facho rápido dos faróis. O apito distante do guarda.

Nesse trecho, o silêncio é ausência e isolamento, que torna a ameaça do negro “possível”. Ele ressalta o contraste figurativo entre antissujeito e anões, de modo que as figuras que remetem à ideia de grandeza são atribuídas ao antissujeito, enquanto as de pequenez são atribuídas ao sujeito “anões”, como mostra a figura a seguir.

Figura 60 – contraste figurativo

<b>Figuras de grandeza</b>	<b>Figuras de pequenez</b>
a gravidade maior	menor que ele
a ideia do negro engordava	calças de menino
silêncio de tudo	meninos indefesos
grandeza dos braços	bengalinha na mão
brutalidade do negro	as pernas são curtas
Grande espada suspensa	as chinelas de brinquedo
ele próprio grande	

Fonte: criação nossa a partir de Moreira Campos (1996, v.2, p.18)

Essa diferença tonifica a ameaça contida no enunciado-pergunta. Além disso, se o jogo temporal contribui para o efeito de sentido de acontecimento para o enunciatário, após esse primeiro espanto não se pode afirmar que o impacto seja o mesmo em todas as frases-refrão, embora Tatit (2010) proponha a existência de um “acontecimento extenso”, que se caracteriza pela repetição<sup>48</sup> de ocorrências “do mesmo fenômeno ou da mesma atitude, todas elas contribuindo para impregnar a mente do observador de conteúdo que jamais se atenuam; ao contrário, cada nova ocorrência desse gênero de acontecimento representa uma ampliação do seu poder de espantar (causa assombro ou admiração)” (TATI, 2010, p.15).

Em suma, no conto moreiriano, considerando o primeiro parágrafo, se observa que a temporalidade pode ser medida em graus a partir de sua profundidade, que leva em consideração aproximação ou distanciamento entre um evento e sua enunciação. Essa

<sup>48</sup> Vale ressaltar que o contista Moreira Campos, como característica estilística, apresenta em seus textos frases de aspectualidade frequentativa, que perpassavam sua narrativa, e por isso denominamos de frases-refrão. Essa aspectualização possibilita o aparecimento do “acontecimento extenso” no conto “Os anões”.

profundidade temporal, ao se articular com *mais* ou *menos*, cria uma tensão entre memória e a expectativa, de modo que estaremos no âmbito da memória quando houver mais profundidade temporal e teremos expectativa quando se opera a redução da profundidade temporal. Vale acrescentar que a memória compreende mais extensidade, enquanto a expectativa mais intensidade. Ainda se observou que essa organização temporal, associada à inserção do *flashback* colabora para a percepção de um efeito de sentido de acontecimento ao nível da enunciação, mas a repetição desse evento ao longo do conto, requer outras estratégias para manter sua tonicidade, como o contraste de figuras de grandeza e pequenez.

### 5.2.1 A temporalidade na quadrinização de “Os anões”

Vimos no item anterior que, no conto moreiriano a temporalidade, em especial o jogo temporal, colabora para a percepção de efeitos de sentido de acontecimento e rotina e, conseqüentemente, para estabelecer uma tensão entre memória e expectativa, o que regula, em certa medida, a dinâmica da trama narrativa. Devemos investigar se na quadrinização desse conto essa temporalidade também é reguladora desses efeitos. Para tanto, iniciamos pela dimensão linguística.

Quando traduzido para a linguagem em quadrinhos (Anexo D), o texto moreiriano passou por algumas alterações por conta da especificidade dessa linguagem, caracterizada pela concentração que resulta em rapidez. As adaptações da estrutura linguística contemplam exclusão de trechos, redução e acréscimos de informações. Vale dizer que essas modificações não prejudicam ou descaracterizam o texto de origem (conto), embora possam ocasionar pequenas oscilações nas relações de sentido.

#### CONTO

O anão é de cor branca, uma barba viril [e **muito azulada**], que ele faz em frente ao caco de espelho em cima da caixa de querosene. Tem um ar sério, como que muito magoado pelos homens, quando ele e Lourdinha vão pelas ruas, [a **multidão atrás**]. Ele vai [sempre na frente] com bengalinha na mão. [Lourdinha tem **pálpebras vermelhas e os cílios roídos pelo tracoma. Teme os automóveis: as pernas são curtas e as chinelas de brinquedo. O marido a espera na outra calçada, com aquele ar sério como que magoado pelos homens. Lourdinha senta-se na soleira da porta do mercado ajeitando a saia. Tange o**] maracá.

#### HQ

O anão é de cor branca. Uma barba viril meio azulada que ele faz em frente ao caco de espelho em cima da caixa de querosene. Tem um ar sério, como que muito magoado pelos homens, quando ele e Lourdinha vão pelas ruas. Ele vai com *bengalinha* na mão, ela de saia rodada e com o *maracá*.

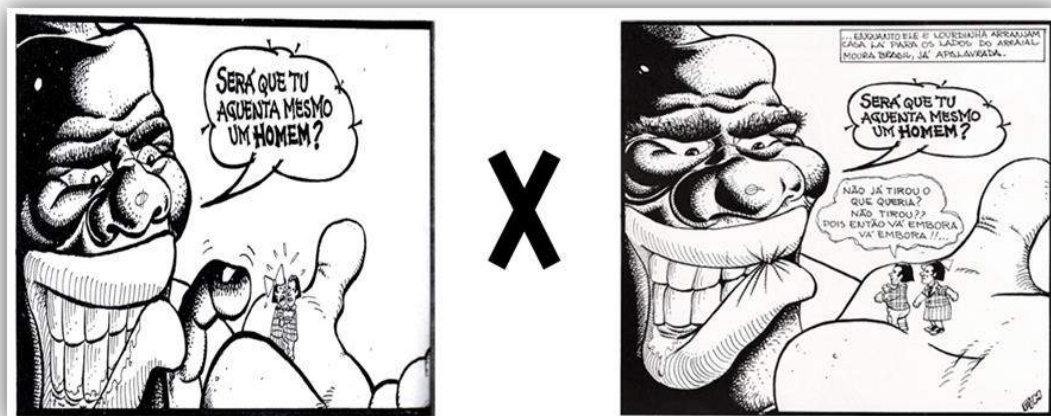
Nesse trecho, se efetuou uma concentração das informações essenciais para a narrativa por meio da exclusão de, praticamente, um parágrafo que descrevia Lourdinha e reiterava a mágoa do anão, já mencionado no início do trecho. Além disso, a troca de “e muito azulada” por “meio azulada” imprime menos tonicidade, do ponto de vista tensivo, à HQ, mas não interfere no sentido global do texto.

Para verificar a questão da temporalidade na quadrinização do conto “Os anões”, vamos retomar, inicialmente, o primeiro parágrafo do conto “Os anões” em comparação com à sua quadrinização, no entanto, ressaltamos que não nos deteremos apenas nesse trecho, mas na totalidade da narrativa.

Sobre esse ponto, observou-se que o enunciador quadrinista (roteiristas G. Jesuíno e Silas Rodrigues) optou pelo reposicionamento de trechos do conto. Em decorrência dessa decisão, os eventos são apresentados em ordem cronológica dos fatos, enquanto o *flashback* inserido no início do conto é retomado somente ao final da HQ por meio de discurso direto. Ou seja, no conto a história inicia com a apresentação da decisão do sujeito “anões” de não prestar queixa, colocando o roubo/ameaça no âmbito da memória, recuperando-os por meio do *flashback*. Somente após esse momento, é introduzida descrição do sujeito “anões”, sua moradia e trabalho. Por sua vez, a HQ pospõe o roubo/ameaça a apresentação do sujeito “anões” e do antissujeito, para somente depois introduzir a conversa entre o sujeito “anões e o inspetor”, finalizando com o *flashback*.

É oportuno recordar que, a partir dos efeitos de aproximação e afastamento, o *flashback* acentua a profundidade temporal. Por isso o seu reposicionamento na HQ modifica seu fazer, visto que no conto ele não apenas tornava presente um evento do passado, como também possibilitou, ao nível da enunciação, o efeito de sentido acontecimento promovido pelo jogo das formas verbais. Porém, na HQ ele serve a justificar a intenção de mudança para o Arraial Moura Brasil, além de tonificar tal escolha, pois retoma a ameaça no mesmo quadrinho em que está inserido o texto: “[...] enquanto ele e Lourdinha arranjam casa lá para os lados do Arraial Moura, já apalavrada”, não sendo possível dissociá-los, como podemos observar na figura a seguir.

Figura 61 – acontecimento x *flashback* na HQ



Fonte: MCQ (1995, p.26)

Na dimensão imagética ocorre uma modificação na postura do sujeito “anões” que passa de amedrontada (direta) para de enfretamento (esquerda). Isso implica redução da tonicidade no *flashback* quando comparado ao momento em que ocorre o efeito de sentido de acontecimento.

Quanto à reorganização temporal dos eventos, percebe-se uma organização por fases: a descrição dos actantes do enunciado, sua profissão e moradia encontram-se antepostos ao roubo/ameaça, que antecede a fala do anão com o inspetor, que se situa antes do *flashback*. Assim, observa-se que a primeira fase apresenta, predominantemente, os tempos do indicativo, em especial o presente e o perfeito, embora o imperfeito e o mais-que-perfeito apareçam em menor escala. Na segunda temos somente o presente, enquanto na terceira retornam os tempos já referidos e o imperativo. Por essa nova organização, não se observa uma tensão entre memória e expectativa, mas entre discurso direto e indireto, visto que este se manifesta antes e depois da ação roubo/ameaça, enquanto o discurso direto surge no momento da ameaça e retorna com o *flashback*.

Após examinar esse novo arranjo temporal, observa-se que ele permite identificar, no início do texto, uma direção ascendente que se dirige a seu ápice, quando ocorre a atenuação e transforma-se em direção descendente. Articulando essas direções a organização dos eventos da narrativa, nota-se que a descrição dos anões, de sua profissão e de moradia coincidem com a direção ascendente e com o discurso indireto. Por sua vez, o discurso indireto também está presente na fala com o inspetor, embora tenhamos uma direção descendente. O ápice da direção ascendente centra-se na ameaça manifestada em discurso direto, que é retomada no *flashback*. Portanto, é possível postular que, na dimensão linguística, a presença do discurso indireto possa estar associada a uma continuidade,

enquanto o discurso direto a uma descontinuidade, estabelecendo a seguinte homologação semissimbólica:

discurso indireto : discurso direto :: continuidade : descontinuidade

Vale ressaltar que a presença do discurso indireto/continuidade, promove a percepção do efeito de sentido de rotina, enquanto o discurso direto/descontinuidade propicia o surgimento do efeito de sentido de acontecimento.

Após as reflexões sobre a dimensão linguística, passamos a nos concentrar na dimensão plástica da HQ. Observou-se que até a página 21, nas quais ocorre tanto a apresentação do sujeito “anões” quanto de seu percurso, predominam os tons claros em quadrinhos abertos (emissivos)<sup>49</sup>. Sobre esse ponto, vale lembrar que eles recebem essa classificação porque não produzem uma parada no percurso do sujeito “anões” ou emoções, além disso, são facilmente encontrados em plano geral, embora não seja uma regra. Por exemplo, nas páginas 20 e 21, temos uma sequência de quadrinhos em plano total, médio e de detalhe nos quais há uma concentração de tons escuros, por isso poderiam ser lidas como remissivas, pois estabeleceriam um contraste com os tons claros. No entanto, se observa um percurso narrativo completo: saída dos anões para trabalho artístico no centro, realização da *performance* e sua sanção. Da referida sequência, os dois primeiros quadrinhos figurativizam o final da *performance* e sua sanção, que foi positiva (aplausos), enquanto os quadros seguintes, aspectualmente interativos, reiteram esse percurso. Logo, por não ocorrer interrupção do percurso do sujeito “anões” ou representação de emoção, não é possível supor uma remissividade apenas pelo contraste cromático, conforme pode ser observado na sequência abaixo.

Figura 62 – sequência de quadros emissivos

---

<sup>49</sup> No tópico 4.3, que trata da abordagem tensiva da HQ, Tomasi (2012) assume a espacialidade, enquanto abertura e fechamento, para o estudo da missividade na HQ. Assim, quando ocorre a ação de um sujeito sem interrupção de seu fazer, temos a emissividade e os quadrinhos são classificados como abertos. Por sua vez, quando há interrupção do percurso do sujeito por um antissujeito ou representação de emoções, temos a remissividade e os quadrinhos são definidos como fechados.



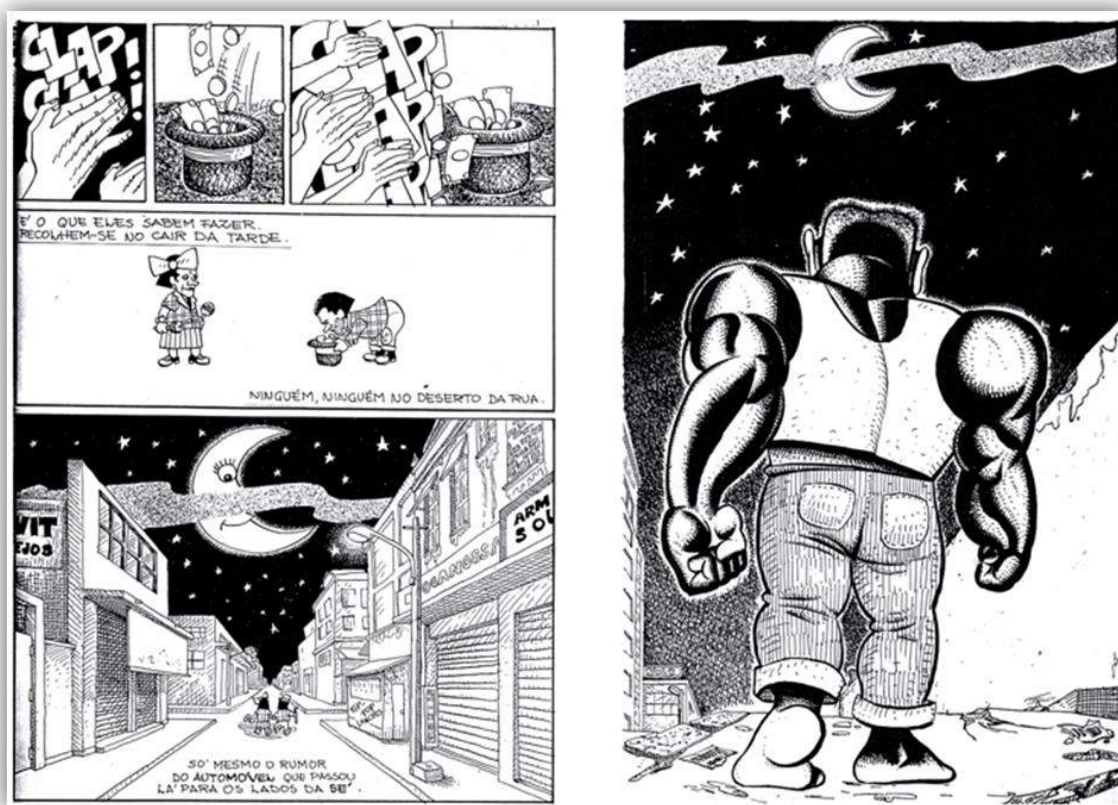
Fonte: MCQ (1995, p. 20-21)

A presença dos tons escuros estabelece um contraste com os tons claros a partir da página 22, quando ocorre a apresentação do antissujeito. Sabendo-se que a emissividade pressupõe uma continuidade, enquanto a remissividade contempla uma descontinuidade, podemos relacionar os tons claros a uma continuidade e os tons escuros a uma descontinuidade. Assim, uma primeira homologação semissimbólica, considerando a dimensão plástica, seria::

claro : escuro :: continuidade : descontinuidade

Na página 21, ainda temos o percurso narrativo do sujeito “anões”, que é interrompido pela introdução do antissujeito na página seguinte. O modo de apresentação de ambas as páginas não leva em consideração apenas o cromatismo, mas também uma alteração nos ângulos de enquadramento que se evidencia ao compararmos o último quadrinho da página 21 com a página 22. O primeiro faz uso de ângulo superior que, associado à perspectiva, encerra uma noção de profundidade ao mesmo tempo que coloca o sujeito “anões” sob o signo da pequenez, tendo em vista a redução do tamanho desse sujeito em relação às figuras relacionadas ao centro comercial e noite. Em direção contrária, temos na página 22, um ângulo inferior que coloca o antissujeito sob a ordem da grandeza. Isso é reiterado na primeira tira da página 23, nas quais se observa a chegada ao armazém pelo sujeito “anões” e antissujeito, como pode ser observada a seguir.

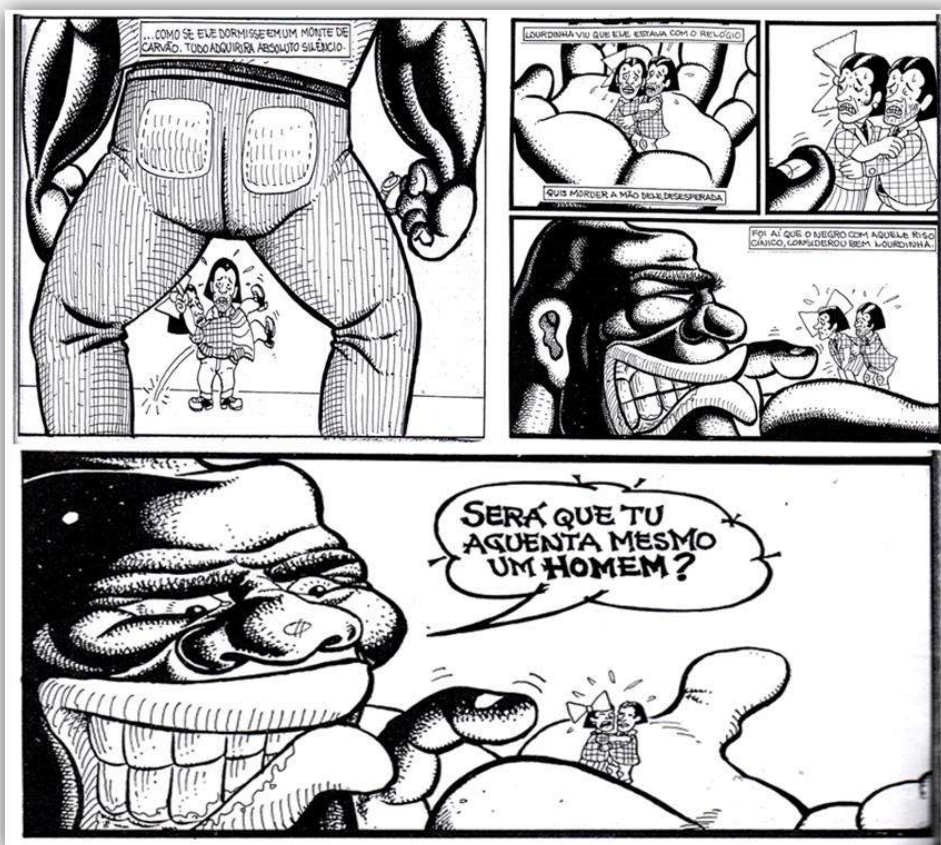
Figura 63 – ângulo superior e inferior na HQ “Os anões”



Fonte: MCQ (1995, p.21-22)

É importante pontuar que os ângulos superior e inferior, embora não sejam retomados, introduzem as noções de pequenez e grandeza, que se organizam topologicamente, visto estabelecerem uma relação englobado/englobante. Podemos observar essa relação ao considerarmos a “ameaça”, que sucede ao roubo, pois ela se manifesta na disposição das figuras do sujeito e antissujeito no quadrinho. Quando aparecem juntos, o sujeito “anões” quase sempre está encurralado pela figura do antissujeito, apresentada em proporção gigantesca em relação ao primeiro, de modo a reforçar a diferença de tamanhos entre ambos. Essa diferença se acentua no último quadrinho da página 24, na qual o sujeito encontra-se totalmente englobado pelo antissujeito. Seu tamanho gigantesco ganha maior estatura com a redução das dimensões do sujeito “anões”, circundado pela ameaça da figura do antissujeito e de suas palavras, situadas sobre a cabeça do sujeito “anões”, como pode ser observado na figura a seguir.

Figura 64 – manifestação da “ameaça”



Fonte: MCQ (1995, p.24)

Pelo exposto, entendemos que se estabelece uma relação semissimbólica entre pequenez/grandeza e englobante/englobado, conforme a homologação a seguir:

pequenez : grandeza :: englobado : englobante

Ainda sobre a página 22, é possível afirmar que o requadro, em especial os que se encontram nas páginas 24 e 25, colabora para a percepção dos tons escuros — manifestados no uso do preto, tracejado na formação da escuridão, linhas verticais e paralelas nas vestimentas —, pois apresenta espessura mais densa. Essa demarcação ainda separa a ação do roubo da ameaça, visto que os requadros anteriores à ameaça apresentam um traço fino e os requadros em que ela ocorre são mais espessos.

A dimensão eidética ainda fornece o contraste entre retas e curvas, visto que o discurso indireto aparece circundado por linhas retas que formam o retângulo, lugar da voz do narrador da HQ. Por sua vez, o discurso direto é limitado por linhas curvas do balão. Vale acrescentar que esse contraste também pode ser compreendido como presença e ausência de



linhas, tendo em vista que o discurso direto também é veiculado por falas soltas, ou seja, não delimitadas por linhas. Logo, se o discurso indireto foi homologado à continuidade, do mesmo modo que o discurso direto foi homologado à descontinuidade, podemos perceber a seguinte relação semissimbólica, considerando a dimensão eidética:

fino/reta : espesso/curva :: continuidade : descontinuidade

Em razão do exposto, é possível afirmar que, a partir da introdução do antissujeito, temos uma sequência de quadrinhos remissivos, cuja tonicidade é reiterada pela organização plástica. Nessa perspectiva, a reinserção de quadrinhos abertos sinaliza para a atenuação da tonicidade anterior, que se reflete no *flashback*, tendo em vista a postura de amedrontamento assumida pelo sujeito “anões” transformar-se em enfrentamento, como já mencionado. Além disso, foi observado que a presença da continuidade proporciona um estado de relaxamento, que pode ser correlacionado à tranquilidade. Por sua vez, quando ocorre a parada da continuidade se instaura a intranquilidade, conforme a homologação a seguir:

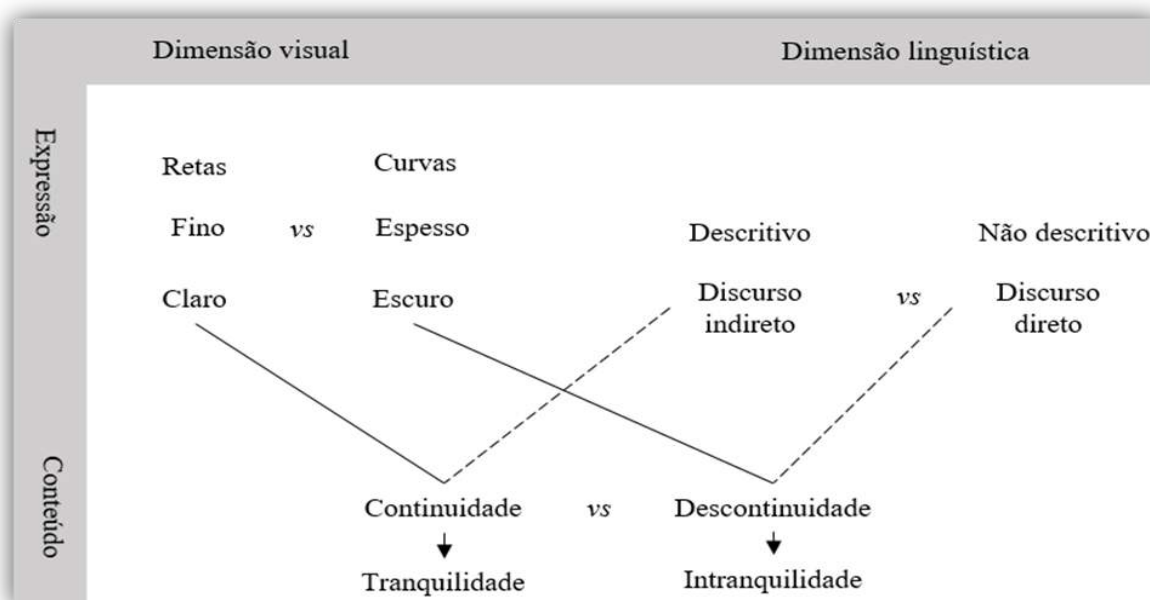
continuidade : descontinuidade :: tranquilidade : intranquilidade

Em suma, na dimensão plástica, se verificou, para a categoria cromática, o contraste entre claro vs escuro e para a categoria eidética os contrastes fino vs espesso, retas vs curvas que podem se associar continuidade e descontinuidade, respectivamente. Essas informações foram reunidas no quadro<sup>50</sup> abaixo, que sintetiza as relações que se estabeleceram nas duas dimensões, linguística e plástica, da HQ “Os anões”.

Figura 65 – quadro resumo da HQ “Os anões”

---

<sup>50</sup> A homologação pequenez:grandeza :: englobado : englobante não entra no quadro, pois, centra-se no momento da ameaça, que situa-se na descontinuidade, servindo para mesurar o impacto da parada da continuidade nos atores do enunciado.



Fonte: criação nossa, a partir da quadrinização de “os anões”

Quando comparamos o texto verbal à sua quadrinização, observamos que os efeitos de sentido de rotina e os de acontecimento são distribuídos em diferentes pontos da narrativa, levando em consideração a estratégia de cada enunciador. Assim, embora a tonicidade recaia na situação de ameaça, no conto ela é antecipada pelo *flashback*, enquanto na HQ ela é posposta a estruturas descritivas, que a retardam. Essa reorganização também modifica a função do *flashback*, que já não introduz o efeito de sentido acontecimento, mas o retoma ao final da HQ. Outrossim, se observa que tanto o conto quanto a HQ iniciam sob regência da extensidade, no entanto, enquanto esses valores extensos são retomados ao final do conto, na HQ eles são mascarados pela dimensão plástica, que reinsere quadrimos remissivos. Assim, ao nível narrativo temos valores extensos, pois o fato mais tônico já foi atenuado, possibilitando a inserção de um novo programa narrativo, a queixa, mas ao nível plástico, a reinserção do contraste cromático e do *flashback* imprime na HQ valores intensos.

### 5.3 Segunda análise<sup>51</sup>: a espacialidade em “O preso”

O conto “O preso” (Anexo B), de Moreira Campos foi publicado em 1957 no livro *Portas Fechadas*, que integra o segundo volume da *Obra completa: contos* (1996), organizada por Natércia Campos, filha do autor. A narrativa centra-se na prisão de Inácio, que,

<sup>51</sup> O referido conto, bem como sua quadrinização, apresenta conteúdo passional, que não foi abordado nessa análise. A exclusão se fundamenta pela direção tomada, ou seja, a ênfase na espacialidade e sua manifestação.

ao tentar afastar alguns garotos que o atormentavam, acaba por desferir, por acidente, um golpe na altura da testa de uma das crianças. A caminho da delegacia, passam em frente à casa do tabelião, na qual estavam, além dele, o Dr. Antero, o farmacêutico, e a esposa do tabelião, D. Belinha. O grupo, curioso pela prisão, pergunta sobre sua motivação, quando Inácio aproveita para contar sua história e pedir ajuda, conseguindo a atenção do Dr. Antero que procura livrá-lo da prisão, mas se vê obrigado a abandonar seu intento ao descobrir que o garoto ferido era filho do juiz da cidade. Preso, Inácio comete suicídio na cela em que foi colocado, e essa morte repercute na consciência das testemunhas de sua prisão.

Para facilitar o exame desse conto, o dividimos em três segmentos: a) apresentação da cidade e seus representantes; b) aparição do preso e diálogo entre ele e Dr. Antero; c) prisão e morte de Inácio.

(04)

Dr. Antero, charuto na boca, em mangas de camisa e suspensórios, derramava-se na espreguiçadeira naquela tarde de domingo, os braços para cima, no alto da calçada. Já a sombra das casas deitava-se larga sobre a praça da estação. Viera até ali para uma questão de terras e hospedara-se na casa do próprio tabelião, conhecido velho. Estudara o processo, arrazoara, a pedido seu o do cartório antedatou um documento, e o Dr. Antero deveria voltar na manhã seguinte

O parágrafo inicial do conto centra-se na descrição da figura de Dr. Antero, advogado que fora a cidade resolver uma questão de terra e hospedara-se na casa do tabelião, a quem solicitou que antedatasse um documento. Essas primeiras informações dizem respeito às relações de poder entre as autoridades do vilarejo, bem como sinaliza para a modalização do sujeito “Dr. Antero”, regido por um *poder fazer*. Associado a esses dados, notamos que tanto a descrição da cidade quanto de alguns actantes do enunciado é regida pela dimensão da extensidade, manifestada por espacialidade difusa. Por exemplo, na descrição do Dr. Antero, ao associar os elementos “charuto na boca”, “em mangas de camisa” e “suspensório”, o enunciadador opera com acréscimos de mais relaxamento sobre um estado já relaxado, pois cada um desses componentes se relaciona à noção de descanso, ócio, portanto a combinação entre eles indica *mais* do mais relaxado.

Além disso, esse estado vincula-se a uma espacialidade sugerida pelo emprego do verbo “derramar-se”, que encerra a ideia de “propagar(-se), espalhar(-se), difundir(-se) no espaço sem direção precisa<sup>52</sup>”, ou seja, sugere uma abertura espacial, que, quando associada ao objeto “espreguiçadeira”, gera profundidade espacial nesse objeto destinado ao descanso.

<sup>52</sup> Quarta entrada do verbo derramar no *Dicionário eletrônico*, de 2009.

Essa espacialidade aberta ainda é reforçada pela emprego da expressão “deitava-se larga” que expande a “sombra das casas”, que engloba a praça do vilarejo.

Derramado sobre a espreguiçadeira, Dr. Antero observa a cidade do “alto da calçada”, expressão que tanto encerra espacialidade quanto relação de poder, visto que o espaço da calçada é compartilhada pelas autoridades da cidade: tabelião, farmacêutico e advogado. Por encontrar-se em uma elevação, permite ao actante do enunciado observar a cidade em sua extensão, constatando sua imutabilidade num período de vinte anos.

(05)

Dr. Antero falava por fado. Mas no momento até aprovava aquela falta de progresso: saturado da capital, todo ele repousava na paz dormente do lugarejo. A estação em frente. Carros de carga no desvio. Um empregado da estrada de ferro passou firmado na muleta, a lanterna apagada na mão. Um carro de boi esquecido à sombra de velha mangabeira. Perto da cerca, mais à distância, na grama verde, porque era fim de inverno, crianças se divertiam com uma bola de meia, possivelmente. Trecho de serra em frente, saindo por trás da estação, onde as nuvens caíam em grandes manchas na tarde.

Tal imutabilidade resulta da falta de progresso, cuja ausência envolve o lugarejo numa “paz dormente” manifestada na descrição do lugarejo. Os termos que compõem essa expressão, “paz” e “dormente”, encerram, cada um, a noção de tranquilidade, de calma, portanto, ao qualificar o substantivo “paz” como “dormente”, o enunciador acrescenta mais extensidade a extensidade veiculada pelo emprego do termo “paz”. Nessa perspectiva, a cidade, por permanecer imutável, se rege por um andamento lento, enquanto a descrição do Dr. Antero é regida por uma tonicidade átona (todo ele repousava na paz dormente do lugarejo), assim, podemos inferir que ambos são regidos pela extensidade, refletida numa espacialidade aberta (emissiva), que permite a percepção de um efeito de sentido de rotina.

A segunda parte do texto tem início com a informação “—Lá vem gente presa”, que surge tonicamente no campo de presença dos actantes reunidos na casa do tabelião. Essa inserção de tonicidade promove uma interrupção no jogo entre o farmacêutico e o tabelião, deixando em espera a extensidade anterior.

(06)

— Lá vem gente presa.

Os olhos ergueram-se do gamão e o dono da casa girou a cabeça para ver melhor:

— Vem mesmo.

Um velho mirrado e de pele escura puxava um jumento pelo cabresto, entre dois soldados do destacamento. Atrás vinham alguns moleques, guardando distância, já enxotados pelos soldados.

Além de operar uma descontinuidade, a expressão “gente presa” sinaliza para o ato de subjugação, ou seja, para perda de liberdade, que se manifesta pelo fechamento do espaço de locomoção do “velho mirrado”, limitado à esquerda e à direita pelos soldados, que o encaminham para a delegacia, e atrás pelos curiosos. É oportuno observar que a espacialidade aberta da cidade engloba a espacialidade fechada do preso. Essa oposição também retrata as relações de poder no conto, visto que os sujeitos em liberdade usufruem de uma espacialidade aberta, emissiva, enquanto o sujeito que se encontra privado da liberdade serve-se de uma espacialidade fechada, remissiva. Vê-se que uma é átona e a outra, tônica.

Essa estrutura se mantém durante o diálogo estabelecido entre Dr. Antero, os policiais e Inácio, que se dirige ao advogado para explicar o acidente e solicitar ajuda. O advogado crê *poder fazer*, por isso, ao conhecer a história de Inácio, sanciona negativamente a prisão e ordena a soltura do homem. Mas, é surpreendido ao descobrir *não poder fazer*, pois o garoto que fora machucado era filho do juiz de direito, destinador-julgador da *performance* de Inácio e destinador-manipulador de Dr. Antero, que passa a ser modulado por *dever não fazer*, visto que a soltura do preso pode interferir nas relações de poder estabelecidas no lugarejo. Assim, a descoberta da impotência afeta tonicamente o sujeito do controle transformando-o em sujeito do estupor que, ao recuperar o controle de si, assume o ponto de vista do destinador-manipulador, ou seja, passa a sancionar negativamente a *performance* de Inácio, justificando a própria mudança de atitude ao postular que a motivação da violência estaria relacionada à ingestão de bebida alcoólica. Em termos tensivos, essa mudança se relaciona à uma minimização, uma vez que Dr. Antero não apenas perde “um pouco do entusiasmo inicial”, mas procura, por meio de argumentação, fazer-creer na legitimidade do aprisionamento.

(07)

- Meu velho, pra que você fez isso! – disse Dr. Antero, já sorvendo o café e perdendo um pouco do primeiro entusiasmo [...]
- É assim mesmo. Talvez ele tenha bebido, e foi violento – concluiu Dr. Antero, derramando-se na espreguiçadeira.

Dr. Antero não foi o único impactado com a descoberta de sua impotência, visto que Inácio também compartilhava da mesma crença num *poder fazer*, por isso, inicialmente manipula o advogado por sedução (“Eu peço a vosmecê pela sua bondade”), mas o desnudamento da impotência do advogado obriga Inácio a mudar de estratégia. Assim, dirige sua súplica a outras autoridades presentes (“eu peço aos senhores”), manipulando-os por intimidação ao reiterar sua incapacidade de assumir a condição de preso ao proferir

oenunciado “me soltem, que eu não tenho paciência de ser preso”. No entanto, a ameaça não é reconhecida por seus interlocutores, que reputam a combinação entre “não ter paciência” e “ser preso” como risível. Assim, o enunciado segue uma lógica concessiva: embora intimidação, riso. A presença deste revela a inserção de uma oscilação de tonicidade nesse ponto da narrativa.

Em vista do exposto, observa-se que o diálogo cria uma tensão entre liberdade e prisão, manifestada pela presença de uma espacialidade aberta e outra fechada. Assim, entende-se que o diálogo entre Dr. Antero e Inácio centra-se numa busca pela emissividade, visto que Inácio encontra-se disjunto desse objeto-valor. Essa busca modula o sujeito Inácio por um *querer*, mas sem competência para transformar seu aprisionamento em liberdade, assume o papel de destinador-manipulador, seduzindo seu destinatário-manipulado, que passa a também a *querer* a liberdade de Inácio. No entanto, esse *querer* é negado a ambos, resultando numa permanência do estado disjuntivo para Inácio e assunção de novos valores para Dr. Antero.

Sem sucesso, Inácio é obrigado a retomar a caminhada em direção à delegacia, afastando-se do campo de presença de Dr. Antero e seus amigos. Portanto, para esse grupo, opera-se a parada da parada, uma vez que ocorre a diminuição da tonicidade, que permite esse grupo retornar ao estado de relaxamento, enquanto para Inácio ocorre a continuação da parada. Logo, nessa segunda parte da narrativa, temos a manutenção de uma espacialidade aberta para o grupo de Dr. Antero e uma espacialidade fechada para Inácio. Mas, embora a espacialidade emissiva englobe a remissiva, é o fechamento da espacialidade que tonifica o diálogo, decorrente da busca pela emissividade. Essa tonicidade também caracteriza o estado tímico de actante Inácio, que, preso, suplica pela liberdade, se aflige por não consegui-la, afirma-se impaciente e comente suicídio para reafirma sua recusa de ser preso.

A terceira parte do conto trata da prisão e morte de Inácio. Primeiro se observa que o percurso de Inácio se assemelha ao percurso de seu animal de estimação. Ambos estão limitados por uma espacialidade fechada, mas, paradoxalmente, enquanto o animal permanece englobado por uma espacialidade aberta (“Em frente à cadeia, amarraram-lhe o jumento no tronco da mangueira”), seu espaço de movimentação é hermético, visto não permitir que o animal possa “deitar-se”. Por sua vez, Inácio passa a ser englobado apenas pela espacialidade fechada (cela), que não limita sua movimentação. Além disso, a liberdade do animal possibilita a liberdade de Inácio.

Vale acrescentar que, nesse terceiro segmento, as direções espaciais (abertura e

fechamento) manifestam-se como exterioridade (praça/cidade) e interioridade (cela), que, por sua vez, se relacionam à luz e à sombra, respectivamente. Ademais, se observa uma inversão na organização topológica, pois, se antes o fechamento espacial era englobado pela espacialidade aberta, agora a exterioridade, presentificada pela luz, é englobada pela sombra. Nessa perspectiva, o actante Inácio encontra-se duplamente limitado pela interioridade da cela e pela sombra. Por isso, é possível postular que a oposição entre luz e sombra reforça a tensão entre liberdade (luz) e prisão (sombra).

Também é oportuno observar que os trechos “enxergava pouco”, “apertava o olhos, pondo a cabeça de lado para orientar-se” indicam aumento repentino da aceleração durante a passagem da luz à escuridão, que impele o actante a acostumar-se à penumbra. Porém, familiarizar-se pressupõe uma espera, cujo andamento lento possibilita o recrudescimento, manifestado pela introdução do *flashback*, que se situa no âmbito da memória.

(08)

Revia os seus: a filha, a mulher e os meninos. Dizia-lhes sempre: "Nunca fui preso, e filho meu não me dá esse desgosto. Está no bom comportamento de cada um". Não sabia porquê, insistia o rosto da filha, que tinha os seus pequenos olhos, o cabelo apanhado num cocó. Encarregava-se de levar-lhe o prato de comida ao roçado, enrodilhado num pano, a colher de latão de través. Ficavam os dois no canto da cerca, sob a sombra do cajueiro, enquanto ele almoçava. O rosto da filha agora encarava-o de perto, em cima, sem compreender, o olhar espantado.

O andamento lento é predominante a partir da enumeração dos familiares de Inácio, em ordem de importância, e da descrição espacial (roçado/sombra do cajueiro), cuja emissividade se relaciona à liberdade, tendo em vista que o espaço do trabalho e do descanso situam-se no campo, portanto, numa espacialidade aberta. O fragmento (08) ainda destaca o posicionamento de Inácio diante a ideia de “ser preso”, que, segundo esse actante, seria resultado de mau comportamento e motivo de desgosto. Para ele, nunca ter sido preso era razão de orgulho, por isso perante a família apresentava-se como homem correto, cumpridor de seus deveres, portanto, exemplo a seguir. Em fase do exposto, nota-se que, antes da prisão, o percurso de Inácio era regido pela extensidade, logo, a prisão implica aumento de tonicidade.

Vale notar que o enunciado “O rosto da filha agora encarava-o de perto, em cima, sem compreender, o olhar espantado” não integra a memória, espaço do *flashback*, mas se insere na imaginação de Inácio. Esta desenvolve-se numa temporalidade enunciativa e numa espacialidade remissiva (cela), visto que a introdução do termo “agora” opera a passagem de um sistema enuncivo para o enunciativo. Ademais, a transição da memória à imaginação se dá

de modo célere e tônico, pois a combinação entre “encarar de perto” e “olhar espantado” promove o aumento de uma tonicidade já tônica, em razão de o pai sentir-se inquerido sobre o mau comportamento que o levou a quebrar o contrato “de não ser preso”.

Para Inácio a liberdade tem valor emissivo, pois equivale à manutenção de suas crenças e de sua “boa imagem”, por isso é incapaz de aceitar a condição de preso, que lhe é imposta pelas autoridades do lugarejo. Sua busca pela emissividade, como vimos, resulta em fracasso, pois seu *querer* e o *querer* de seu destinatário-manipulado são interditos por uma instância maior, o juiz. Impotente, encontra no suicídio a única forma de afirmação da liberdade.

No conto, o suicídio segue uma lógica concessiva: embora morto, livre. Por isso, seu ingresso no campo de presença da cidade produz efeito de sênto de acontecimento, visto não ser esperado. Vale recordar que o campo de presença compreende centro e periferia, de modo que, quando um elemento entra no campo de presença, pode ocupar uma dessas posições. Quanto mais próximo ao centro do campo, mais intenso, e quanto mais distante mais extenso. Além da posição no campo de presença, deve-se considerar a velocidade e a tonicidade do objeto ao entrar no campo de presença, pois esses fatores podem determinar seu estatuto de acontecimento ou rotina. Assim, se um elemento entra de forma tônica e rápica favorece o acontecimento e quando surge lento e átono, favorece a rotina. Logo, por ser inesperada, a morte de Inácio entra no campo de presença cidade de forma rápida e tônica, promovendo o acontecimento. Assim, por sua entrada célere e tônica, ele promove uma parada na continuidade da “paz dormente”, surpreendendo a todos, como é possível ver nas interjeições utilizadas na descoberta do suicida e divulgação dessa morte “oh!” e “Que coisa! Aqui, aqui! Ora, vejam!”. Elas indicam aumento de tonicidade, capaz de interromper o fazer dos cidadãos, visto que “presos, soldados, gente das casas vizinhas, e, dentro em pouco, uma grande multidão à porta da cadeia”.

Pelo exposto, até o momento, podemos observar a presença de duas espacialidades: uma emissiva e outra remissiva, que se estruturam pelos contrastes: abertura *vs* fechamento; exterioridade *vs* interioridade; luz *vs* sombra, que se associam a liberdade *vs* prisão. Cada uma deles se relaciona a valores emissivos ou remissivos, como podemos notar no quadro abaixo.

Figura 66 – manifestações da espacialidade no conto “O preso”





Fonte: criação nossa, a partir do conto “O preso”

Ao observar o quadro acima, percebemos que a emissividade promove a liberdade, enquanto a remissividade favorece à prisão. Mas, o conto, a liberdade pode estar em relação com a vida ou com a morte, a depender do ponto de vista adotado. Portanto, a liberdade (regime emissivo), do ponto de vista da cidade corresponde à vida. Mas, para Inácio os valores emissivos que correspondem à liberdade só podem ser alcançados com a morte.

O conto não se encerra com a morte de Inácio, visto que o suicídio do “velho mirrado” dá novo significado ao enunciado “me soltem que não tenho paciência de ser preso”, revelando que, na verdade, esse jogo de palavras escondia uma ameaça. Logo, para o grupo do Dr. Antero, o não reconhecimento da intimidação acarreta o suicídio. Por essa lógica, o enunciado, mais que a morte de Inácio, reverbera tunicamente no fazer de cada membro do grupo: arrastando-se no papel, misturada ao caldo da cozinha, triturada com o pó e matrequeada nos trilhos.

### ***5.3.1 A espacialidade na quadrinização de “O preso”***

Na quadrinização de “O preso” (Anexo E), inicialmente, dividimos a dimensão linguística em três segmentos, semelhante ao que foi realizado no conto: a) apresentação da cidade; b) diálogo entre Inácio e Dr. Antero; c) prisão e morte de Inácio. No entanto, como veremos, essa segmentação não se revelou tão produtiva quanto no conto, embora tenha auxiliado a reconhecer algumas modificações decorrente da adaptação do texto verbal para a

linguagem em quadrinhos.

A adaptação do conto, com sabemos, requereu escolhas do enunciador quadrinista, que procurou manter a essencialidade da narrativa de “O preso”. Assim, para manter uma aproximação com o texto original e preservar o elã característico da HQ, o enunciador quadrinista optou pelo apagamento da figura do narrador, em especial nas duas primeiras seções da narrativa (item a e b), levando em consideração a segmentação que propomos. Devido a esse apagamento, as informações a cargo desse actante foram omitidas, como a profissão dos actantes que os definia, a descrição do Dr. Antero, cujo nome é omitido, o motivo de sua estadia no lugarejo e sua relação com as autoridades da cidade. Nesta análise, embora tenham sido omitidos o nome e a profissão de Dr. Antero, utilizaremos o nome do advogado para facilitar as referências actanciais.

A maioria dessas informações eram de cunho descritivo, por isso algumas foram convertidas em imagens, a exemplo da disposição de Dr. Antero (derramado numa espreguiçadeira) e dos amigos (jogando numa mesa próxima ao advogado). No entanto, o reconhecimento desses actantes na HQ depende, em parte, da leitura do conto para a comparação, pois a composição da imagem dificulta a associação das figuras no canto inferior esquerdo do quadrinho aos atores dos quadrinhos subsequentes. No entanto, esse quadrinho se rege pela emissividade, portanto há uma coincidência com o caráter extensivo manifestado no conto, como é possível observar na figura a seguir.

Figura 67 – primeiro quadrinho de “O preso”



Fonte: MCQ (1995, p.91)

Esse apagamento também altera o emprego das debreagens enuncivas e

enunciativas. Estas passam a predominar na HQ, uma vez que se privilegia o uso de balões de diálogos que simulam os turnos de fala. Além disso, grande parte das debruagens enuncivas estrutura-se no plano imagético, a exemplo do quadrinho de abertura da narrativa que apresenta a cidade pelo plano geral, operando um distanciamento entre quem vê (enunciário) e quem mostra (enunciador). Ademais, os textos inseridos nos balões apresentam pequenas alterações do texto moreiriano, que, embora não afete a significação global do texto, modifica sua tonicidade, semelhante ao que ocorre no trecho “– Há vinte anos que conheço esta terra, e não muda!”, visto que a retirada do sinal de exclamação promove a atonização do enunciado.

Ainda sobre esse sinal, observa-se que sua presença pode não indicar inserção de tonicidade, a exemplo do que ocorre na página 91, na qual temos a adição reiterada do ponto de exclamação durante uma conversa entre Dr. Antero e seus amigos. No entanto, essa reiteração não se dirige a um único argumento que poderia está sendo tonificado, mas a saturação de sua presença, por isso entendemos que o emprego do ponto de exclamação em expressões de ordem diversa (política, café e jogo) o torna um componente constante na narrativa, de modo que, embora seja um elemento tônico, nesse contexto se rege pela extensidade. Logo, sua repetição no quadrinho não afetaria sensivelmente o enunciário ou actantes do enunciado, visto que sua regularidade pode ser compreendida como continuidade.

Figura 68 – reiteração do ponto de exclamação



Fonte: MCQ (1995, p.91)

É oportuno acrescentar que o enunciador da quadrinização opta por sobrecarregar o texto com o sinal de exclamação, que, como vimos, nem sempre coopera para a percepção da tonicidade, mas quando o acréscimo ocorre em expressões de súplica (“Doutor, me solte

pelo amor de Deus!”) de afirmação de identidade (“que não posso atender por um nome desses!”) e nas interjeições (oh!) sua presença tonifica o texto.

Observa-se também que o actante Dr. Antero apresenta-se como destinador-julgador tanto da cidade (“Há vinte anos conheço essa terra, e não muda”) quanto do sistema político (“falta de homem na prefeitura” e “a falta de administração é geral!”). Porém, com a ausência do narrador, a informação de uma sanção positiva em relação à cidade se perde. Logo, a ideia de imutabilidade assume valor remissivo na avaliação desse actante, assim como o sistema político, visto que ambos estão estagnados, portanto operam uma parada no progresso (continuidade) da cidade e da política. As relações de poder igualmente são mantidas.

Dr. Antero crê na sua competência para o *fazer libertar*, por isso procura averiguar a razão da prisão, posteriormente sancionando a *performance* dos policiais como “exagerada” e solicitando a soltura do preso, mas sofre o impacto da descoberta de *não poder libertar* o preso porque existe um destinador-manipulador (o juiz) que o modula por um *dever não fazer*. A partir desse ponto, observa-se que o enunciador quadrinista substitui o ponto de exclamação pela interrogação no enunciado proferido por esse actante “Meu velho, pra que você fez isso?”. Essa mudança reescreve a postura de Dr. Antero, que no conto apresenta-se incisiva e acusatória após descobrir que o garoto ferido era filho do juiz de direito. Mas, na HQ, ela veicula frustração. Vale notar que o enunciado, com ou sem ponto de exclamação, no contexto narrativo é tônica.

Quanto ao actante Inácio, ele reconhece sua incompetência, por isso procura manipular Dr. Antero por sedução (apela para sua bondade), mas fracassa porque não considerou a relação de poder existente entre o Dr. Antero e o juiz. Em nova tentativa, procura intimidar ao grupo, que não reconhece a ameaça, por fim, comete suicídio na cela em que foi posto, alcançando a liberdade por meio da morte.

Observa-se que essa parte da narrativa mantém a tensão entre liberdade e prisão, pois, assim como no conto, o diálogo se estrutura por uma busca pela emissividade. Ademais, com base na apresentação dos actantes Dr. Antero e Inácio, é possível compreender como a dimensão linguística organiza a espacialidade nessa HQ.

O apagamento do narrador também interfere na percepção da espacialidade. Nota-se que, na dimensão linguística da HQ, a espacialidade não se organiza pela abertura e fechamento como foi observado no conto, mas pela gradação entre os advérbios de lugar “aqui” e “lá”, que, a depender do ponto de vista, ora assumem valores remissivos, ora

emissivos. Vale recordar que a percepção dessas duas espacialidades no conto foi possibilitada pela presença da descrição, que na HQ foi suprimida em grande parte da narrativa.

Ao examinarmos as ocorrências dos advérbios mencionados, constatamos que a maioria se referia a um “lá” transcrito ou inferível, enquanto o demonstrativo “aqui” situava-se, predominantemente, no plano da pressuposição por conta da presença do “lá”. Vale observar que o termo “aqui” é explicitado no texto uma única vez, manifestado pela voz de soldado, cujo percurso havia sido interrompido pela repentina morte de Inácio. Nesse contexto, esse “aqui” assume caráter remissivo, pois contribui para a manutenção dessa parada.

Quanto às outras ocorrências, relembramos que o caráter missivo desses dois elementos se manifesta de acordo com o ponto de vista do grupo do Dr. Antero ou de Inácio, assim, se considerarmos para a exemplificação o termo “lá”, percebe-se que em sua primeira aparição, quando Dr. Antero percebe a aproximação de “gente presa”, se estabelece uma diêixis espacial entre o local em que se encontra Dr. Antero (aqui) e o local onde se localiza o preso (lá). Entendemos, portanto, que esse “lá” assume caráter remissivo, pois a percepção de “gente presa”, num espaço distante do seu, possibilita a parada do percurso do grupo de Dr. Antero. Por sua vez, quando o ponto de vista passa a ser de Inácio, esse “lá” assume valores emissivos, pois refletem o espaço do trabalho, da família e da liberdade. Assim, quando tivermos um “lá” remissivo, teremos um “aqui” emissivo e, seguindo a mesma lógica, quando o “lá” for remissivo, teremos um “aqui” emissivo.

Figura 69 – emprego de “aqui” e “lá”

		Dr. Antero/amigos	Inácio
emissivo	lá	-	“ele estava na feira” “já quis mudar de canto” “lá em casa” “vim vender”
	aqui	(pressuposto)	-
remissivo	lá	“Lá vem gente presa”; “vem mesmo”	“solte ali”
	aqui	-	(pressuposto)

Fonte: criação nossa, a partir da quadrinização de “o preso”

Vimos algumas alterações por razão da ausência do narrador em grande parte da

narrativa. Mas, é importante notar que o enunciador quadrinista manteve, quase integralmente, diálogo que se estabelece no conto com apenas algumas modificações, a exemplo do uso insistente do ponto de exclamação. Quanto aos elementos que se mantiveram, destacamos a enunciado-refrão: “Me soltem que eu não tenho paciência de ser preso”. Ela se concentra na página 93 da HQ, na qual é reiterada três vezes por Inácio e duas vezes por outros actantes. Semelhante ao conto, esse enunciado assume valores diferentes para o grupo do advogado e para Inácio. Para o primeiro, é motivo de riso, pois, ao repeti-la, acrescentam “Essa é boa. Que tal?” e, para Inácio, é uma intimidação velada. Numa situação ou na outra, ela deve ser vista como tônica, pois surpreende o grupo, primeiro pelo riso, pois não é reconhecida como intimidação devido a sua natureza inusual que combina “não ter paciência” (processo) e “ser preso” (estado), segundo pelo peso na “consciência”. Da perspectiva de Inácio, ela revela uma tensão entre “ser livre” e “ser preso”, que resulta no suicídio de Inácio.

Na terceira parte da narrativa, temos a inserção da voz do narrador, mas sua presença não insere tonicidade ao texto, pois privilegia as debreagens enuncivas, operando um efeito sentido de objetividade. Mas, na página 96, surgem os elementos tônicos, como a interjeição e expressões de surpresa. Ela concentra maior tonicidade em relação às anteriores, mas não se apresenta como acontecimento.

Em suma, a adaptação desse conto opera alterações que resultam em omissões no plano linguístico. A principal foi a retirada do narrador, responsável pela descrição da cidade e dos actantes. Com o seu apagamento, a observação da espacialidade se reduz à manifestação dos advérbios “aqui” e “lá”, que assumem valores ora remissivos, ora emissivos a depender do ponto de vista do actante Dr. Antero ou Inácio. Além dessas mudanças, observou-se que o enunciador quadrinista sobrecarrega o texto com ponto de exclamação, que pela constância produz um efeito de sentido de regularidade, que, por sua vez, desacelera a narrativa em alguns pontos, sem alterar sua força tônica quando surge em expressões de súplica, afirmação de identidade e interjeições. De modo geral, a primeira parte se rege por valores extensos, enquanto a segunda parte manifesta a tensão entre emissivo (liberdade) e remissivo (prisão).

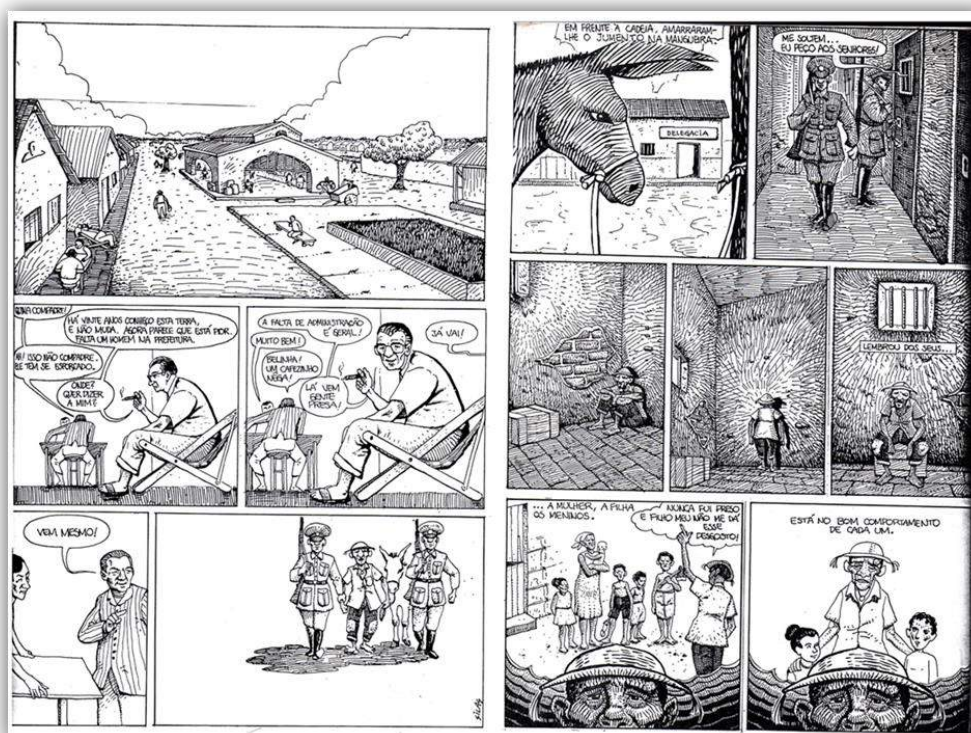
Passemos ao exame da dimensão plástica. Se a divisão que efetuamos para dimensão linguística nos auxiliou a observar algumas alterações significativas na adaptação do conto para o quadrinho, retomar a mesma divisão pode nos auxiliar compreender a organização plástica. Primeiro, notamos que a página 91 recobre o item (a)<sup>53</sup>, enquanto o item (b) se relaciona às páginas 92 e 93 e, por sua vez, o item (c) corresponde às páginas 94 a 97.

---

<sup>53</sup> Os referidos itens se referem a divisão: a) apresentação da cidade; b) diálogo entre Inácio e Dr. Antero; c) prisão e morte de Inácio.

Ao observarmos a próxima figura, verificamos que na página posicionada na margem direita predomina os tons claros, enquanto na página da margem esquerda prepondera os tons escuros. Também se faz notar que os quadrinhos compostos pelos tons claros simulam espaços abertos, a exemplo da visão panorâmica da cidade no primeiro quadrinho da página 91, incluindo os outros quadro da mesma página que representa a conversa entre amigos, a curiosidade pela chegada de “gente presa” e a visão da aproximação do preso. Todos esses quadros compõem uma exterioridade, conforme podemos observar na próxima figura.

Figura 70 – contraste cromático em “O preso”



Fonte: MCQ (1995, p.91; 94)

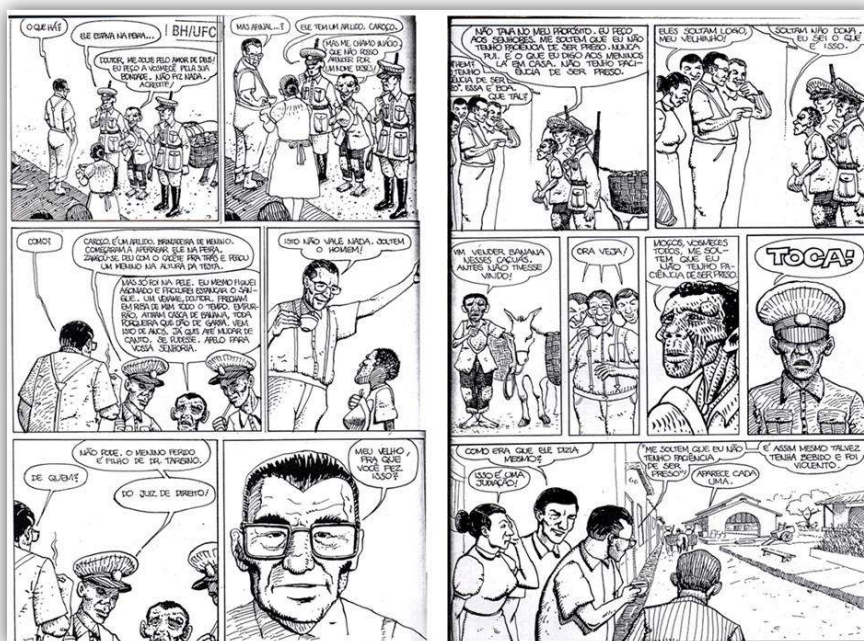
De modo semelhante, temos o simulacro da visão exterior da delegacia no primeiro quadrinhos da página 94 (esquerda) em tons claros ou, ainda, a simulação da recordação nos dois últimos quadrinhos da mesma página, em que o espaço da família é composto por tons claros, representando uma exterioridade, mas, em contraposição, na parte central inferior do quadrinho, temos a figura de Inácio, circundado por tonalidade escura, sugerindo sua inserção na interioridade da cela. Por isso, é possível aproximar a exterioridade a presença de tons claro, do mesmo modo que é possível associar a interioridade ao tons escuros, de modo a estabelecer a seguinte relação semissimbólica:

claro: escuro :: exterioridade : interioridade

As manifestações de espacialidade não se limitam a exterioridade e interioridade, pois, se observarmos o último quadrinho da página 91 (esquerda), notaremos a representação em plano total de quatro actantes (três humanos e um animal), sem outra informação imagética. Ao compararmos a estrutura desse quadrinho aos outros já mencionados, embora possamos afirmar que a posição é de exterioridade, confirmada pelo uso de tons claros, não podemos afirmar que o quadrinho seja totalmente emissivo. Na verdade, ele faz referência tanto a valores emissivos quanto a remissivos, uma vez que Inácio, o preso, está limitado espacialmente à esquerda e à direita pelos soldados, portanto está regido por uma espacialidade remissiva. Porém, ele encontra-se englobado por uma espacialidade emissiva, à qual podemos associar ao fazer dos policiais.

Nas páginas 92 e 93, nas quais ocorre o diálogo entre Dr. Antero, os policiais e Inácio, essa configuração espacial se mantém, ou seja, há predominância de tons claros numa exterioridade, que engloba a remissividade de Inácio. Mas, vale notar que, além do contraste topológico englobado e englobante, há outra organização topológica que se relaciona com as relações de poder.

Figura 71 – organização topológica



Fonte: MCQ (1995, p.92 -93)



Na página 92 (esquerda), o simulacro da conversa entre Dr. Antero, Inácio e os guardas, ocorre em seis quadros. A leitura do primeiro quadrinho nos faz perceber uma oposição entre alto e baixo que reflete as relações de poder dentro da HQ, como já havíamos antecipado. Vejamos de que maneira essa correlação torna-se possível. No primeiro quadro, com ângulo superior e plano de conjunto, Dr. Antero apresenta estatura superior à dos guardas, Inácio e D. Belinha. Os guardas, por sua vez, são mais altos que Inácio e D. Belinha, cuja estatura é similar à de Inácio, por isso podemos inferir que a influência dos guardas seja mais efetiva em relação a esses dois, e menos efetiva em relação ao advogado.

No segundo quadro, todas as posições são mantidas, embora a distância entre D. Belinha e Dr. Antero sofra uma redução. Considerando o posicionamento de cada um desses actantes, podemos inferir que D. Belinha e Inácio são os actantes com nenhuma influência ou com o mínimo de influência, como é o caso de D. Belinha, pois não se encontra limitada espacialmente, além de, aparentemente, estar relacionada com o grupo de Dr. Antero<sup>54</sup>, pois na página 93 (direita) integra o grupo encabeçado por Dr. Antero.

Vale recordar, que nesse simulacro de diálogo, o *poder fazer* de Dr. Antero é interdito por um destinador-manipulador ausente, o juiz de direito. Mas, antes de descobrir *não poder fazer* procura exercer sua influência sancionando a *performance* de Inácio como algo que não vale uma prisão. Essa crença em sua competência se reflete na exarcebação de sua estatura, que ocupa a margem esquerda do quadrinhos e parte da direita (braço), cerceando a figura diminuta de Inácio, que parece estar sob sua proteção, como é possível observar na figura abaixo.

Figura 72 – exarcebação da diferença topológica



Fonte: MCQ (1995, p.92)

<sup>54</sup> Na HQ foi omitida a informação de que D. Belinha é esposa do Tabelião, conhecido de Dr. Antero, que está hospedado na casa daquele. Por isso apenas podemos supor um mínimo de influência para esse actante.

Além disso, observa-se que Inácio surge sem o acompanhamento dos policiais, o que reafirma o *poder fazer* do advogado, pois mostra Inácio numa *quase liberdade*, que gera expectativa. Porém, no quadrinho subsequente, no qual ocorre a revelação da existência de um destinador-manipulador mais influente que Dr. Antero, que o manipula por uma *dever não fazer*, observa-se o retorno dos policiais limitando o espaço de Inácio. Ademais, embora a diferença de estatura entre o policial e Dr. Antero se mantenha, a introdução da informação sobre o juiz de direito posiciona-se acima de Dr. Antero. Por essa organização, acreditamos que a distribuição topológica dos elementos no quadrinho também revela as relações de poder dentro da HQ, como é possível observar na próxima figura.

Figura 73 – descoberta do *não poder fazer*



Fonte: MCQ (1995, p.92)

A reiteração dessa organização topológica afeta a tonicidade no plano imagético. Por exemplo, a página 92 (esquerda) e os dois primeiros quadros da página 93 (direita) tendem a repetir quase a mesma imagem por planos e ângulos diferentes. Vimos que, nos dois primeiros quadrinhos da página 92, temos um grupo de três pessoas posicionadas de frente a mais duas pessoas, porém estabelecem uma conversação apenas com uma delas. E no terceiro quadrinho, aparece somente quatro delas, mas na mesma posição. Essa reiteração tanto atoniza quanto desacelera a narrativa no plano imagético.

No entanto, quando essa regularidade é interrompida no quarto quadrinho pela inserção de uma composição figurativa diferente, podemos inferir uma parada que não se prolonga, pois ocorre a *parada da parada* com a retomada da imagem do terceiro quadrinho em plano médio, para em seguida acelerar a narrativa com um quadrinho em plano de detalhe, que veicula valores remissivos, pois destaca uma emoção: a frustração de Dr. Antero.

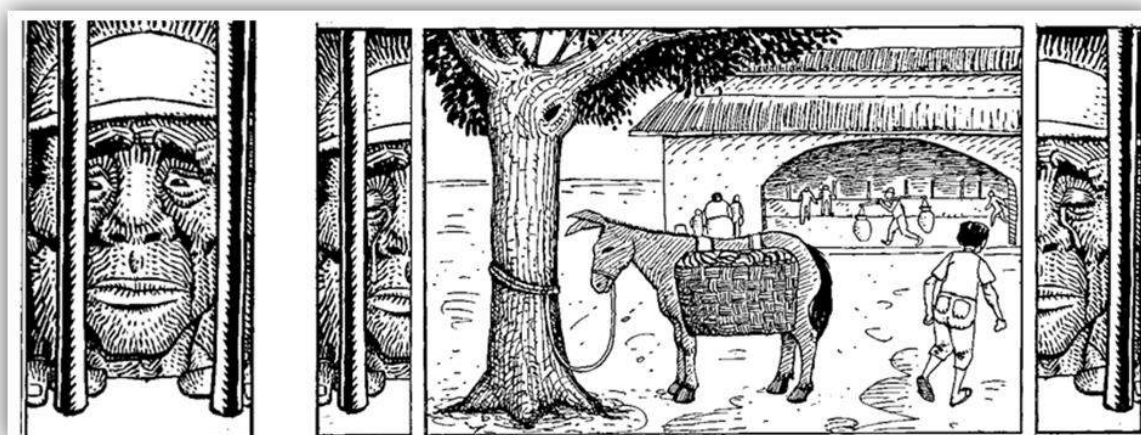
É importante esclarecer que o diálogo é remissivo, pois se configura como uma

parada na “imutabilidade” da tranquilidade da cidade e de seus cidadãos. Mas, essa parada é prolongada pelo busca de emissividade de Inácio, que, para alcançar a liberdade, procura apoio no grupo do advogado. No entanto, a construção figurativa dessa *parada* aponta para uma atonia devido à tendência para a reiteração de algumas imagens, que cria um efeito de sentido de monotonia, rotina. Nessa perspectiva temos, no plano imagético, uma *parada na parada* com a inserção do quarto quadrinho, por isso o consideremos tônico em relação às outras imagens. Ele ainda é remissivo em relação aos policiais, pois pressupõe uma interrupção no seu fazer, que não se concretiza.

A partir da página 94, temos a predominância de tons escuros, construídos por linhas paralelas horizontais, verticais, diagonais e tracejadas. Esses tons se relacionam à interioridade da cadeia, que contrasta com a exterioridade vista a partir da janela que se localiza de frente para praça. A predominância dos tons escuros não implica ausência de luz, pois ela invade a cela, manifestando-se pela redução dos traços que servem à construção dos tons escuros. Ou seja, os tons claros são englobados pelos escuros quando se considera a interioridade.

Semelhante ao que ocorre nas páginas que simulam o diálogo, temos a construção de um andamento lento pela colocação de sete quadrinhos que sequencializam uma possível espera, reconhecimento da espacialidade fechada (cela), recordação dos seus e o andar de um lado para o outro. Esse quadrinhos são desacelerados e átonos. No entanto, o texto se tonifica quando ao enunciador do quadrinho decide apresentar a decisão de Inácio como algo doloroso.

Figura 74 – vista do animal de estimação amarrado na praça



Fonte: MCQ (1995, p.95)

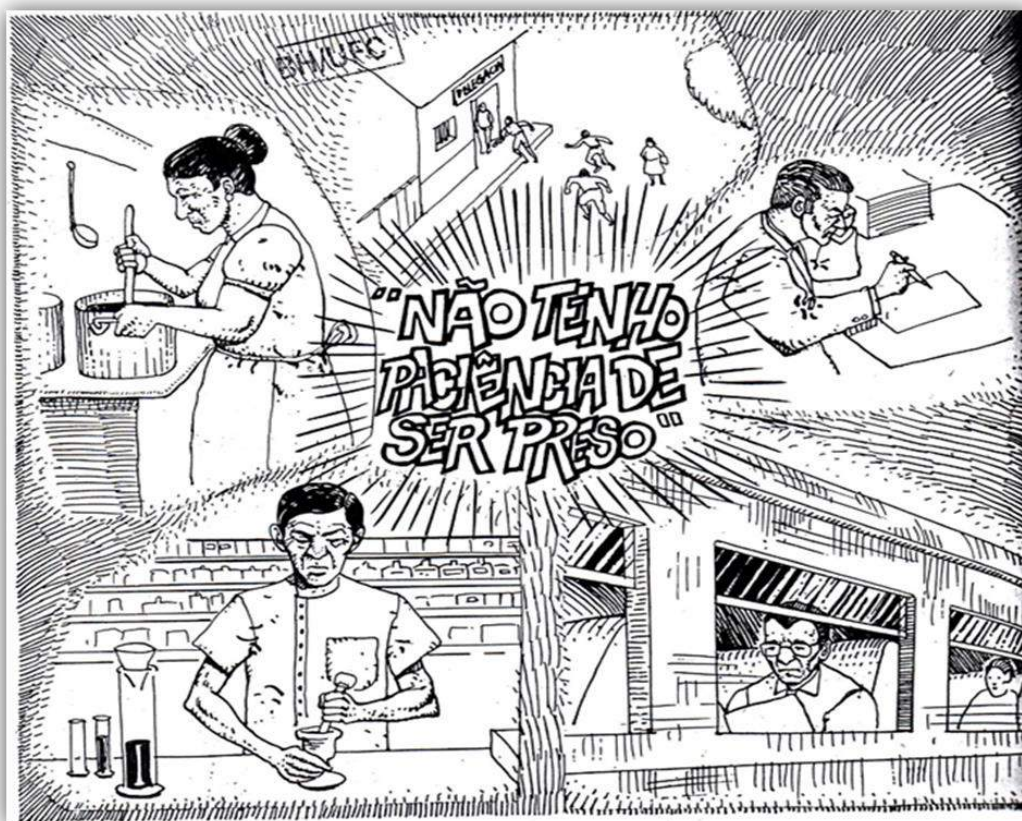
Primeiro, temos a apresentação de Inácio seguindo em direção à janela da cela. Nesse quadrinho predomina os tons claros, mas não pode ser lido nem como espacialidade aberta nem como exterioridade, pois está inserido numa interioridade e fechamento espacial, em vista disso, ele deve ser lido como uma parada no percurso reflexivo dos quadrinhos anteriores, visto que representa uma tomada de atitude. No quadro seguinte, temos, em plano de detalhe, o rosto entristecido do preso, que, por representar uma emoção, deve ser entendido como tônico, afetante, remissivo. Em seguida, o enunciador quadrinista divide a face de Inácio ao meio, inserindo entre as partes a imagem da praça. Esses dois quadros procuram amplificar a dificuldade da tomada de decisão pelo contraste entre exterioridade e interioridade, de modo que as lágrimas do preso reforçam a operação por *mais do mais* doloroso, além de reafirmar a tensão entre exterioridade e interioridade, que representam liberdade e prisão, respectivamente. Assim, as lágrimas que Inácio derrama apontam para a dolorosa realidade de “estar preso”, algo que deve recusar por princípio (“nunca fui preso”). Há ainda, depois de conseguir o cabresto do seu animal de estimação, outro quadro em plano de detalhe que mostra o preso olhando fixamente para a corda em sua mão, que por sinal é representada em formato de laço. Em razão do exposto, entendemos que essa organização, tônica, coloca o enunciatário sob o domínio de uma expectativa, que se resolve apenas na página 97.

O enunciador quadrinista opta por manter o seu enunciatário sob a égide da expectativa ao retardar a informação sobre o suicídio de Inácio, evento que produz o efeito de sentido de acontecimento na HQ. Esse efeito, no plano do enunciado, é reconhecido pela expressão de surpresa do soldado, que manifesta o impacto com uma interjeição de fonte larga. Soma-se a esse primeiro quadro, mais dois em plano de detalhe, que destaca o rosto e os olhos espantados do guarda. O enunciador do quadrinho suspende a informação ao plano da enunciação, enquanto ela é compartilhada no plano do conteúdo. Vale observar, que ao atrasar a informação sobre o suicídio de Inácio, ela retorna a HQ, no plano do conteúdo, como memória, pois se justapõe à reverberação do enunciado “Me soltem que não tenho paciência de ser preso”.

Sobre esse enunciado, observamos que na imagem situada ao centro, na parte superior, temos a simulação da tomada de conhecimento do suicídio de Inácio pela cidade, pois apresenta várias figuras de aspecto humano que se dirigem à delegacia. As outras quatro, situadas ao redor da enunciado-refrão, representam o grupo de Dr. Antero em suas atividades cotidianas. A posição do enunciado, situado ao centro em letras garrafais e colocada entre

aspas, ou seja, em forma de citação, reforça a noção de memória, pois ela está circundada por linhas que partem dela alcançando os outros cinco quadros, que também estão circulado por linhas menores e constantes. Essa disposição insere o grupo de Dr. Antero numa espacialidade fechada, embora esse fechamento não seja físico, visto que os tons claros regerem esses quadros, enquanto os escuros contornam os cinco. Vemos na combinação das linhas que partem do enunciado e das linhas que circulam os cinco quadros uma forma de cercar o grupo, reforçando a lógica concessiva do suicídio: embora morto, livre e embora livre, preso, conforme a figura abaixo.

Figura 75 – reverberação do enunciado-refrão

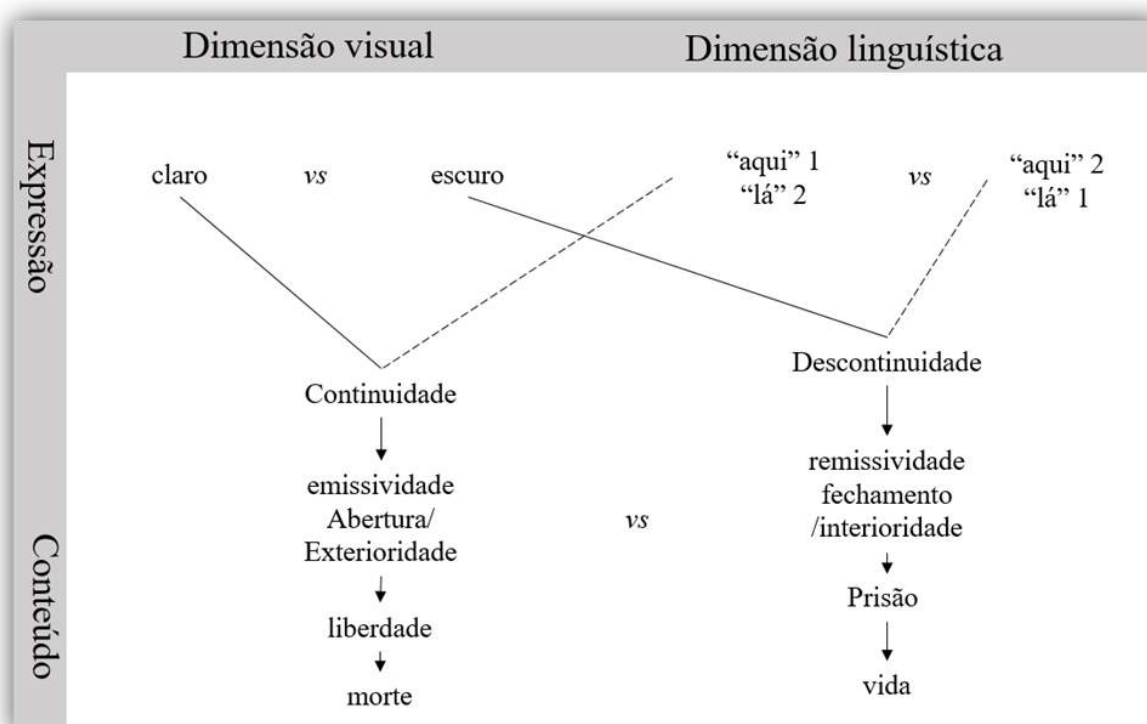


Fonte: MCQ (1995, p.96-97)

Em razão do exposto, observa-se que o ecoar do enunciado-refrão na HQ representa uma atenuação do efeito de sentido de acontecimento, que não se extenua no plano do conteúdo, posto reverberar na consciência do grupo de Dr. Antero. Mas, no plano da enunciação, ela ainda não ocorreu, por isso a página final da HQ, que figurativiza o suicídio, é recebida como memória pelos actantes do enunciado, e como acontecimento para o enuncitário. Mas, essa expectativa é prejudicada pela antecipação visual.

Em suma, pelo exposto até o momento, se observou que o apagamento do narrador, para fins de manter o elã do texto quadrinizado, omitiu grande parte das descrições a cargo desse actante, isso acarretou numa quase invisibilidade da espacialidade na dimensão linguística, que se organizou pela oposição de “aqui” e “lá” de valores remissivos ou emissivos. Na dimensão plástica, foi possível recuperar as oposições espaciais observadas no conto, ou seja, o contraste entre abertura e fechamento, entre claro e escuro, entre exterioridade e interioridade e entre liberdade e prisão, conforme o quadro abaixo.

Figura 76 – quadro resumo da espacialidade em “O preso”



Fonte: criação nossa, a partir da HQ “O preso”

Além disso, ao comparar o conto e o quadrinho, observamos que foi possível aproximar as relações espaciais do conto à dimensão plástica da HQ. Também houve manutenção do estado de relaxamento em pontos similares tanto no conto quanto no quadrinho, a exemplo da apresentação da cidade e abertura da HQ, da descrição do momento de reflexão e reconhecimento da cela por Inácio. Mas, quando ele se decide pelo suicídio, as relações de tonicidade se diferenciaram no conto e na HQ, pois esse episódio é mais tônico na HQ, tendo em vista o enunciador da quadrinização optar por ampliar a noção de “decisão dolorosa”, que não é explorada no conto, por isso se observa que no conto ela é regida pela extensidade. Além disso, a descoberta do suicídio, no conto, ocorre no parágrafo posterior a

esse fragmento, porém na HQ essa informação é retardada ao nível da enunciação, colocando figuratização da morte no âmbito de memória para os actantes do enunciado. Logo, enquanto a morte de Inácio produz um efeito de sentido no conto, tanto ao nível da enunciação quanto ao enunciado, na HQ sua presença produz efeito de sentido de acontecimento somente no plano da enunciação.

Logo, ao construir-se extensivamente, o conto produz o efeito de sentido de rotina na primeira parte da narrativa. Esse efeito é interrompido com a chegada de “gente presa”, que opera uma parada na continuidade da tranquilidade da cidade. Depois temos a ação do suicídio, que assume valores de acontecimento no texto, e em seguida ocorre a atenuação desses valores, de modo que a cidade possa retomar a sua cotidianidade, embora a morte ainda reverbere na consciência dos representantes da cidade.

Por sua vez, na HQ temos um início extenso, mas um retardamento do momento do acontecimento, ao nível da enunciação, embora ela surja como pressuposto no plano da enunciação, que apresenta apenas como os actantes do enunciado foram impactados. Essa modificação coloca o suicídio no âmbito da memória para o enunciado e como acontecimento para a enunciação. Nessa perspectiva, é possível inferir que o conto apresenta-se mais extenso nos dois planos (enunciado e enunciação), enquanto na HQ seria mais tônico, no plano da enunciação, e extensa no plano do enunciado.

#### **5.4 terceira análise: andamento e tonicidade em “A gota delirante”**

O conto “A gota delirante” (Anexo C) narra a história de um estudante de direito que, ao ser transferido da agência bancaria onde trabalhava, passa a morar na casa de um primo, engenheiro, casado com uma professora de química, cuja beleza desperta no jovem um forte desejo sexual. Numa das viagens do primo, porque construía estradas de ferro no interior, cede à tentação e mantém relações sexuais com a esposa do primo.

O enunciatário do conto parece preparar seu enunciatário para a modulação tônica dessa narrativa a partir do título, quando associa o adjetivo “delirante” ao substantivo “gota”. Este, encontra-se definido, no *Dicionário Houaiss eletrônico* (2009), como “pequena porção de líquido que tem, ao cair ou escorrer, a forma de um glóbulo ou de uma pera; pingo”. Logo, a “gota” apresenta andamento lento, visto que sua queda é antecedida pela formação de uma forma instável, que pressupõe acúmulo de água. No entanto, a adjetivação que esse termo recebe, lhe confere característica humana, como a capacidade de comoção, visto que o termo “delirante” de acordo com o *Dicionário Houaiss*, comporta as noções de delírio, fantasia,

alucinação, arrebatamento, que, por sua vez, estão regidos por uma tonicidade tônica, sinalizando para um estado afetado, que nos coloca diante de um sujeito do sofrer (a gota).

Além disso, podemos entender que essa “gota”, assume dupla função: por um lado, assume a função metonímica ao substituir “moço”, sujeito afetado, por outro lado, ela assume um andamento acelerado e tônico, quando associada ao termo “delirante”, pois a coloca numa aspectualidade iminencial, visto representar um “quase orgasmo”. Nesse ponto, vale observar que essa “gota” difere de uma outra, que foi objeto de estudo de Greimas em *Da imperfeição* (2002), a partir de um trecho do livro de Michel Tournier<sup>55</sup>. No referido texto, que apresenta o título “O deslumbramento”, Greimas observa que Robson, ator do enunciado, havia ordenado sua vida em torno do ritmo da clepsidra, um relógio de água elabora por Robson para marcar o tempo. No entanto, uma desaceleração no ritmo da queda da “gota” promove, no ator do enunciado, a percepção de um “silêncio inesperado” inserindo-o num estado de deslumbramento pela “inesperada suspensão do tempo”.

Assim, a própria apreensão é concebida como uma relação particular estabelecida, no quadro actancial, entre um sujeito e um objeto de valor. Essa relação não é “natural”; sua condição primeira é a parada do tempo, marcada figurativamente pelo silêncio que brucamente sucede ao tempo cotidiano, representando como um ruído ritmado. A esse silêncio corresponde uma parada repentina de todo movimento no espaço, uma imobilização do objeto-mundo, do mundo das coisas que até então não cessavam de inclinar-se...no sentido de seu uso — e de sua usura — ...”. O objeto estético no “sonho de pedra” de um certo classicismo. A suspensão do tempo e a petrificação do espaço estão marcadas duas vezes pela palavra *repetinamente* (“soudain”), que sublinha uma pontualidade imprevisível, criadora de uma descontinuidade, criadora de uma descontinuidade no discurso e uma ruptura na vida representada. (GREIMAS, 2002, p. 25-26)

Esse deslumbramento, segundo nosso entendimento, é proporcionado por um evento que o antecede, isto é, a desaceleração da “gota”. Para o autor, não se trata de uma, mas de duas gotas. A primeira, apreendida pela dimensão sonora — queda da gota numa bacia de cobre — e a outra pela dimensão visual, que se organiza em dois programas: inicialmente, ela “aparece timidamente, estica-se, adota um perfil piriforme”, depois “hesita e se desencoraja”, ou seja, o segundo programa parece ser rejeitado, pois ela se manifesta por uma incoatividade lenta, um alongamento e uma dilatação, fatores que nos leva a crê numa desaceleração. É esse retardamento no programa dessa segunda “gota” que desperta o ator do enunciado para a imutabilidade da Ilha, que lhe surpreende. Pelo exposto, observa-se uma diferenã no tratamento da “gota” em Tournier e Moreira Campos. O primeiro, como observou

---

<sup>55</sup> O referido livro é *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique* (1967), traduzido como *Sexta-Feira, ou os limbos do Pacífico*.



Greimas, se rege por uma extensidade e apresenta um andamento lento, enquanto a “gota” moreiriana, que integra o título do conto em estudo, é regida pelo eixo da intensidade, apresentando um andamento acelerado e tonicidade tônica, como já mencionado.

Ao nos determos na narrativa, observamos uma superlativização da dimensão do desejo ou do querer, que tonifica o objeto desejado. Isso se verifica já no início da narrativa, quando ocorre a construção do actante-sujeito (“moço”) por elementos que expressam a tonicidade do seu desejo, que podem ser observados no trecho a seguir: “jamais desejara tanto uma fêmea”. Verifica-se, neste enunciado, que o uso de “jamais” remete tanto para a singularidade do desejo quanto para seu caráter tônico, pois coloca-o em comparação à outros desejos de mesma natureza. Ademais, ao termo “desejara” segue-se um advérbio de intensidade (“tanto”), que acrescenta mais tonicidade a algo já tônico, de modo que o “desejo” parece seguir uma direção ascendente, por meio do acréscimo de *mais do mais*. Além disso, a escolha do termo “fêmea” em detrimento de mulher, coloca em evidência a sensualidade, a força atrativa e sexual da mulher. Em outra passagem, esse aumento de tonicidade é realizado pela inserção da adjetivação, quando se atribui ao termo “nádegas” o adjetivo possante, relativo à força e ao vigor.

(09)

Ele, o moço, jamais desejara tanto uma fêmea como a mulher do primo (os primos tinham sido criados juntos, ele, o moço, seria um irmão caçula). Aquelas nádegas possantes, divididas pelo maiô, em relevo maior, agressão, quando ela se curvava para apanhar qualquer coisa ou fazia ginástica. Conscientemente provocante? A curiosidade dos homens.

Quanto a modulação tensiva, averigou-se que após o primeiro momento de tonicidade tônica, seguiu-se uma atonização quando o enunciador introduz uma informação, de caráter extensivo, sobre a estreita relação entre o moço e o primo (criados juntos). Todavia, esse estado não se prolonga, uma vez que ocorre o restabelecimento da tonicidade pela inserção da expressão “nádegas possantes”, que sofre novo aumento de tonicidade ao ser associada ao termo “agressão”. Este, imprime tonicidade tônica aos elementos imediatamente anterior (“em relevo maior”) e posterior (“se curvava” ou “fazia ginástica”). Ademais, sua posição no sintagma (entre vírgulas) sugere uma aceleração, pois a inserção desse termo tônico ocorre de forma abrupta, entre dois trechos átonos.

Essa sucessividade, entre momentos tônicos e átonos, se relaciona ao percurso narrativo do actante-sujeito (moço), cuja emissividade se vê controlada pelas instâncias remissivas do *dever* (não deve) e do *poder* (não pode). Por exemplo, a expressão “a gota

delirante”, que dá título ao conto, manifesta-se como “quase-orgasmo” e, paradoxalmente, espera tônica, porque acelerada (“quase-orgasmo”). Em termos aspectuais, parece quase alcançar a fase terminativa do processo, privilegiando tanto a fase incoativa quanto a durativa (“calção umedecer-se, molhar-se, num início do gozo”). Portanto, a “gota”, coloca o sujeito na esfera do *querer máximo*, no entanto, o parentesco (primos) serve como fator de controle desse *querer*. Isso cria em todo o conto uma “espera tônica”, cujo andamento ora se acelera ora se desacelera, dependendo do estado de alma do sujeito-actante.

A construção tônica do actante-sujeito (“moço”) se contrapõe à do “primo”, associado aos termos indiferença e tranquilidade. Ambos os lexemas comportam a noção de não afetação, pois o indiferente seria, também, aquele “que não se deixa atingir por algo”, enquanto a tranquilidade pressupõe a isenção de “agitações, inquietações”. Ou seja, esse actante (“primo”) é regido pela extensidade, não sendo afetado tonicamente pelo objeto desejo (“fêmea”) do actante-sujeito (“moço”). Além disso, essa contraposição, ressalta o apego do actante-sujeito (“moço”) ao objeto de desejo “mulher do primo”, cuja aproximação com um colega da faculdade provoca no “moço” um sentimento de aborrecimento, pois o professor-colega, ao contrário do primo, aos olhos do estudante seria um rival em potencial, portanto um antisujeito.

(10)

O marido (era engenheiro), calmo, apanhava a garrafa de cerveja no isopor à sombra da cadeira de lona. O moço não compreendia essa indiferença, tranquilidade. Mais uma vez, a lembrança do outro, que era professor, colega dela na faculdade. Quase passavam o dia no laboratório de química. Tinham viajado juntos, com mais alguns colegas, para um congresso no sul. Mais de uma semana de ausência. Na volta, a tranquilidade de sempre.

Essa “tranquilidade” também é atribuída ao comportamento da professora de química, que, associada à falta de “constrangimento” reconhecida em algumas situações, instaura a dúvida no “moço”, elemento que auxilia a manter a tensão do estado já tônico do estudante de direito, tendo em vista esse lexema revelar um “estado de desconfiança, de suspeita”.

(11)

Conscientemente provocante?  
Seria mais fantasia sua, a intimidade de casa, cúmplice?  
A porta do banheiro teria sido deixada entreaberta de propósito?  
Mais provocações?

Por sua vez, a dúvida parece nascer do jogo entre *ver* e *ser visto* que se estabelece entre o “moço”, que seria o observador, e a mulher do primo, quem se deixa ver. Segundo Landowski<sup>56</sup> (1992, p.89), entre quem vê e quem é visto “circula o próprio objeto da comunicação, no caso a *imagem* que um dos sujeitos proporciona de si mesmo àquele que se encontra em posição de recebê-la”. Isso coloca ambos sob o regime da visibilidade que prevê duas condições para o exercício do ver: a iluminação, que permite ver, e a captação, que garante ser visto. Em virtude disso, observa-se que ambas as condições são atendidas no conto, posto que a construção figurativa da mulher do engenheiro é construída pelo olhar do estudante de direito.

Os elementos de captação estão relacionados ao vestuário, a exemplo do “maiô”, a transparência do vestido, a calcinha de renda e baby doll, além disso temos a abertura do fechado (porta do banheiro entreaberta). Todos esses elementos servem para mostrar a imagem do sujeito a seu observador que a recebe de forma tônica, visto que essas imagens alimentam o desejo de posse. Em vista disso, observa-se que a mulher do primo, pela ausência de constrangimento, é modulada por um *não querer não ser visto*, enquanto o estudante é determinado modalmente por *querer ver*. A conformidade entre essas modalizações resulta em atenção (insistência). Mas, ao não saber que a mulher do primo, na verdade *quer ser vista*, se estabelece uma tensão entre *saber* (querer ver) e *não saber* (querer ser visto vs querer ver).

Ainda sobre a dúvida, se observa que, além do *não saber*, entra em cena outra dimensão modal, a do crer, que se relaciona ao jogo entre ser e parecer no quadrado veridictório, visto que a veridicção articula as modalidades do /saber/ e do /crer/, que, como processo cognitivos, podem preceder uma a outra. Assim, quando o saber precede o crer, os elementos da comunicação (emissor e receptor) são substituídos por “lugares em que se exerce o fazer-persuasivo e o fazer-interpretativo, procedimento cognitivos que se encerram, no primeiro caso, por um fazer-creer e, no segundo, pelo ato de crer, ou, em outras palavras, pelo ato epistêmico” (GREIMAS, 2014, p.129).

No conto, o actante-sujeito (“moço”) assume o *fazer interpretativo*, enquanto a “mulher do primo” exerce o *fazer persuasivo*, que acaba por confundir o seu enuncitório, colocando-o numa relação de *não conjunção* (dúvida/incerteza) com o saber ou com o *parecer verdadeiro*. De acordo com Greimas (2014), o *fazer interpretativo*, embora tenha que lidar com estratégias argumentativa, ele pode ser resumido a operação de reconhecimento,

---

<sup>56</sup> O sociomioticista Eric Landowski, em busca da construção de uma semiótica da experiência e das práticas cotidianas, opera algumas reelaborações teóricas a partir da teoria greimasiana, a exemplo da reabolação da gramática narrativa em termos de regimes de sentido e de interação.

que verifica a “adequação do que é novo e desconhecido ao antigo e ao conhecido” (p.131). Ademais, essa adequação pode ser representada “como uma afirmação ou uma recusa”, articuladas no quadrado aos subcontrários “admitir” e “duvidar”. Por sua vez, esse quadrado pode ser associado a operação conjunta, de modo que “afirmar” comporte uma operação de *conjunção*, “recusar”, uma operação de *disjunção*, “admitir” compreenderia uma operação de *não disjunção*, enquanto “duvidar” encerra uma operação de *não conjunção*. Os quatro termos que compõe o quadrado ainda podem ser homologados, respectivamente, a noção de certeza, exclusão, probabilidade e incerteza. Pelo exposto, entendemos que o actante-sujeito (“moço”) estaria numa relação não conjuntiva com o saber, por isso se encontra sob a égide da dúvida e da incerteza. Por essa razão, num primeiro momento, o actante-sujeito não consegue reconhecer o comportamento de seu objeto de desejo, como verdadeiro, falso, mentiroso ou secreto, estabelecendo-se uma tensão entre o *querer crer* e o *não saber*.

Por exemplo, no trecho seguinte, quando se depara repentinamente com a nudez da “mulher do primo”, observa-se que, pela perspectiva do actante-sujeito (“moço”), ela não foi tomada pela surpresa. Tal observação decorre do comportamento expresso “soltou um gritinho muito feminino” e “vedara-se rindo”. O enunciatador, ao utilizar o advérbio “muito” para intensificar o adjetivo “feminino”, associado ao termo “grito”, desqualifica a surpresa, inserindo o “grito” no universo cognitivo, que parece se confirmar com a percepção do “riso”.

(12)

Ela propriamente não se assustou. Apenas deu um gritinho muito feminino, vedando o sexo com as mãos: – Ai! [...] A porta do banheiro teria sido deixada entreaberta de propósito? Porque não se surpreendera. Soltara apenas o gritinho muito feminino, vedara-se, rindo.

Ao refletir sobre os elementos que compuseram a cena do banheiro (porta entreaberta e gritinho feminino), o actante-sujeito encontra-se na ordem do cognitivo, da extensidade, e questiona o *parecer verdadeiro* da surpresa, que, por sua vez, é ordem da intensidade. Assim, a tensão entre *querer* e *saber* promove uma outra espécie de tensão entre mentira e segredo, que instaura o sentimento de dúvida, que, no final, parece afirmar o “ser”, pelas vias do segredo (não parecia, mas era), ou seja a “mulher do primo” parecia *não querer ser vista*, mas, na verdade, ela *queria ser vista*.

Como vimos, o percurso desse sujeito observador é constantemente alimentado com acréscimos de tonicidade que ganha mais tonicidade com a visão da nudez de seu objeto de valor. Tal episódio foi apresentado no tempo da memória, embora para o sujeito

observador, em algum momento, tenha produzido um efeito de sentido de acontecimento, visto que a entrada da nudez em seu campo de presença teria ocorrido de forma tônica e acelerada, paralisando-o. De modo semelhante, mas no tempo do “agora”, temos a passagem da fantasia ao real, que ocorre de forma acelerada e tônica para esse sujeito, surpreendendo-o.

(13)

Pagaria a penetração com a própria vida, se necessário:  
– Pagaria, sim...  
Falou alto, e surpreendeu-se.

O acréscimo de tonicidade, muitas vezes, é acompanhando de aceleração do andamento, como ocorre na seguinte passagem: “Ela estava nas páginas, embaralhava-se, escanchava-se (era bem o termo nas letras) [...] O sexo, ela toda, se enleava, se escanchava (era bem o termo) entre as letras, o começo, o meio e o fim do capítulo não assimilado”. Observa-se que o desejo, em forma de delírio, invade, repentinamente, o campo de presença do actante-sujeito (“moço”), afetando-o tonicamente. No entanto, como já comentamos, há uma tentativa de controlar a emissividade do desejo pelo *dever* (não deve) ou pelo *poder* (não pode), por isso “insistia a ideia de mudar para uma pensão”, informação que desacelera e atoniza a narrativa, quando associada a outros elementos que cooperam para essa desaceleração, como a informação do entorno habitual, que, por sua vez, gera um efeito de sentido de rotina. Mas, esse estado relaxado vai *recrudescendo*, cedendo lugar à expectativa da realização do desejo, como mostra a seguinte passagem:

(14)

Na poltrona, apenas ele, o moço. Diminuiu o volume da televisão, quase inaudível. Ideia de que ela viria naquela noite. Os olhos consultavam o corredor. E ela apareceu, na leveza desesperadora do baby-doll.

No trecho, o elementos “apenas ele”, “diminuiu o volume”, “quase inaudível” e “os olhos consultavam” constroem a isotopia do silêncio e da espera. Esse andamento lento, vai se tonificando com a inserção de lexema “desesperadora”.

(15)

Iam pelo corredor. Quis pegá-la decididamente pelo braço. Ela se antecipou, segurando-lhe com energia a mão. Dirigiram-se ao próprio quarto do moço, que teve a necessidade de apanhar a toalha de banho ainda úmida atirada em bolo sobre a cama. Posse desesperada, profunda, a loucura, o sexo confundido com a própria morte.

O andamento também vai ganhando em aceleração quando da sucessão de “ela antecipou-se” ao sintagma “quis pegála”, culminando numa “posse desesperada, profunda, a loucura, o sexo confundido com a própria morte”. Pelo exposto até o momento, é possível afirmar que o conto inicia e termina tônico, embora o estado afetado do actante-sujeito (“moço”) tenha sido resolvido com o gozo, pois “restou exausto, esvaziado, sugado até a última gota”, no entanto, a junção com o objeto de desejo (“mulher do primo”) não desfez a energia tímica, do acontecimento, no percurso do acatante “mulher do primo”, que repercute no actante-sujeito “moço”, pois ela “ainda o apertava com força nos braços e ele sentia nas costas moças e largas a ponta de suas unhas esmaltadas”.

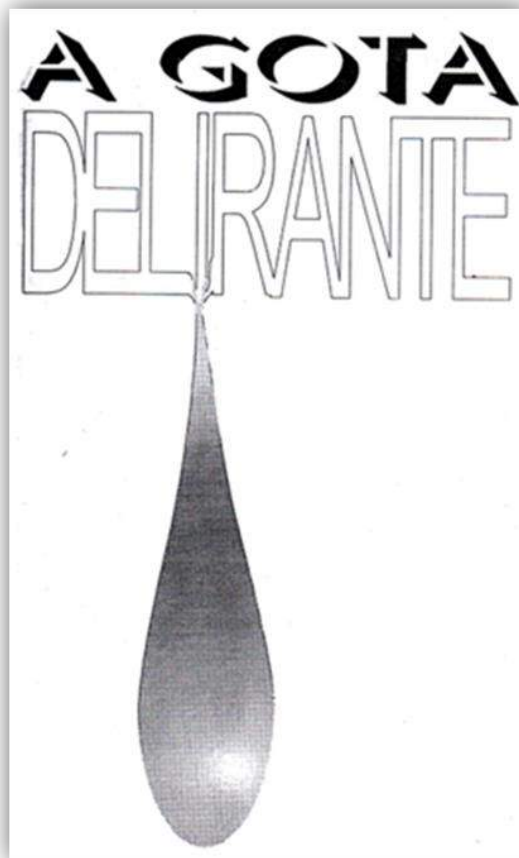
Em suma, a tonicidade do conto se organiza pela tensão entre ver e ser visto, que corresponde a um *saber e não saber*. O primeiro reconhece a força atrativa e sexual da imagem que recebe e o afeta tonicamente. O *não saber*, instaura uma dúvida, que gera expectativa no observador. Quanto ao andamento, ele desacelera em momentos em que são insere informações de caráter extenso, como a descrição da personalidade do engenheiro, do trabalho deste e dos hábitos dos moradores daquela casa. Em vista disso, nos parece que a tonicidade opera uma continuidade, enquanto a atonia uma descontinuidade, do mesmo modo a aceleração é continuidade e a desaceleração descontinuidade; a primeira ressalta um estado de desordem, enquanto o segundo de ordem.

#### ***5.4.1 Andamento e tonicidade na quadrinização de “A gota delirante”***

A dimensão linguística da quadrinização de “A gota delirante” (Anexo F), reaproveita alguns trechos do conto, antecedendo-os com pequenos títulos: “a mulher..”, “à noite...”, “de manhã...”, “hoje...” , “enfim..” que se comportam como capítulos da HQ, pois introduzem porções de trechos do conto, alguns de forma integral, outros, com pequenas modificações.

Quanto ao título, na HQ ele também apresenta-se tônico pela associação do adjetivo delirante ao termo gota. No entanto o enunciador guia seu enuncitário para uma leitura de teor sexual do título, pois, na dimensão plástica a vogal “i” passa a ser simulacro do falo, do qual a gota-semêm pende, quase em queda, com é possível observar na figura abaixo.

Figura 77 – representação imagética do pré-goço



Fonte: MCQ (1995, p. 27)

Ainda é possível associar os tons escuros que recobre o nome “A gota” à figuratização do líquido seminal, visto que o termo “delirante”, por sua coloração clara, pode ser lido como o elemento que, em excesso, transborda. Ou seja, o líquido é um simulacro do desejo tônico, que transborda do delírio.

Ao nos concentramos na HQ, no trecho inicial, sob o título “a mulher...”, observam-se duas modificações que interferem na tonicidade e no andamento do trecho: a retirada do adjetivo “possantes” e o acréscimo de reticências antes e depois do termo agressão, de natureza tônica. O apagamento do adjetivo implica concentrar a tonicidade do trecho no substantivo “agressão” que, por estar entre reticências, surge no campo de presença de forma lenta, desacelerada, embora tônica. Também ocorrem modificações que tonificam alguns trechos da HQ, a exemplo da inclusão do termo “delírio” no trecho “embaralhava-se escanchava-se (era bem o termo) nas letras. Delírio...”. A passagem, já tônica, recebe mais tonicidade com a inserção desse substantivo, ao mesmo tempo em que reforça a ideia do

estado tímico do “moço”, apresentado como afetado por essa imagem, que o tensiona até o “quase gozo”.

O desejo é um figura recorrente, pois estrutura a narrativa. Sempre tônico, seu estado é mantido pela reiteração da imagem do corpo da mulher, objeto de desejo (“a mulher não me sai da cabeça”), que opera com aumento de tonicidade (“assim acabo enlouquecendo!”). Ele, o desejo, é também antissujeito para o percurso do estudante, pois interrompe a leitura do livro pela introdução da imagem da mulher do primo. Essa presença tônica e constante o leva ao sentimento de culpa: “é mulher do meu primo!”, “eu e ele fomos criados juntos. Como irmãos!”, a culpa é reiterada pela dimensão imagética, que apresenta o actante “moço”, sentado na cama de cabeça baixa, em atitude reflexiva. Essa atitude aparece em outros quadros, a exemplo da página 30, que mostra balões de pensamento introduzindo informação sobre o intenso desejo do actante sujeito “moço”. Logo, o desejo opera emissivamente na narrativa, conduzindo-a a um desfeixo (satisfação sexual), mas o mecanismo da “culpa” modula o actante sujeito por um *dever não fazer* (não trair), que retarda o percurso narrativo do actante sujeito “moço”.

O conteúdo linguístico manifesta-se por meio do discurso indireto e do direto. Estes, ao se considerar a composição dos quadros, operam uma desaceleração ao nível plástico, visto que opõe o discurso não reflexivo (indireto) ao discurso exclusivamente reflexivo (direto). Tais discursos também se opõem na dimensão eidética, tendo em vista que o discurso indireto é repretado por retas (retângulos) e o discurso direto, por curvas.

Além desses elementos, ocorre a manutenção da construção da dúvida, como elemento tônico, a partir da tensão entre *ver* e *ser visto*. Assim, o maiô, a transparência do vestido, a calcinha de renda entrevista, o baby doll e a nudez aparecem como elementos de captação que garantem *ser vistos*, além de acrescentam tonicidade ao texto, mediado pelo olhar do sujeito observador. Por sua vez, não saber da coincidência ou interesse do outro, que está modalizado por um *querer ser visto*, embora não pareça, colabora para a construção da dúvida, manifestada nas interrogações: “conscientemente provocante? A porta do banheiro teria disso deixada aberta de propósito? Cumplicidade? Mais provocações?”. Vê, para o sujeito observador, corresponde a aumento da excitação, ou seja, de tonicidade. Assim, a dúvida resulta da tensão entre *saber* e *não saber*.

Quanto ao andamento, assim como no conto, ocorre uma desaceleração da narrativa quando se introduzem informações sobre o caráter indiferente do primo, de sua viagem para fins de trabalho e da cotidianidade da família. Além desses momentos, vemos



uma desaceleração na ampliação do tempo de espera do sono no seguinte trecho “o pensamento atormenta...até chegar o sono misericordioso”. Além disso, a inserção do título “enfim..” acrescenta mais atonia ao se referir aos processos: exausto, esvaziado e sugado, que prolongam o estado de relaxamento instaurado após o gozo. Entendemos esse alongamento como desaceleração. Outro ponto que deve ser ressaltado é efeito de sentido de acontecimento na dimensão linguística da HQ, apesar da manutenção da tonificação da narrativa, pela reiteração de imagens que estimulam a excitação do actante “moço”.

Observa-se que, na HQ, o efeito de rotina surge na descrição da cotidianidade do primo, da sua mulher e dos moradores da casa, ainda que o estado atormentado do actante sujeito (“moço”) promova um sentido de rotina ao informar “despertar para o suplício”, pois o uso do imperfeito fornece a noção de reiteratividade, ou seja, para a repetição diária do estado excitado. Isso nos leva a uma lógica concessiva: embora rotina, afetante.

Em razão do exposto, é possível supor que a narrativa esteja sob a regência de uma desordem, manifestada pela excitação (tonificação/aceleração) em oposição a uma ordem (atonização/desaceleração). Cooper para construção dessa excitação/desordem a tensão entre *ver/visto*, que instaura outra entre *saber e não saber*.

Passemos à dimensão plástica dessa HQ. Esta apresenta um fundo com linhas entrelaçadas, sobre o qual está disposto a folha do quadrinho inclinada ora para esquerda ora para direita — somente a capa e a página 34 estão verticalizadas —. As legendas ocupam o lado direito ou esquerdo da página, posicionadas na vertical em formato retangular (ver figura 80).

Ao examinarmos a HQ, se observou que a manifestação do percurso do olhar, já verificado na dimensão linguística, relaciona-se aos mecanismos de debreagem ao nível imagético. Na HQ a debreagem enunciativa opera o sincretismo entre o enunciatário e um actante do enunciado, de modo a parecer que a cena se desenvolve diante dos olhos do enunciatário, como se ele participasse da cena. É o que ocorre nos três primeiros quadrinhos da página 28 (figura 79), nos quais são figuratizados o corpo, o rosto e as nádegas de uma mulher, que apresentam o percurso do olhar do actante “moço” em sincretismo com o enunciatário. O quarto quadrinho apresenta uma debreagem enunciativa, que mostra pré-gozo, criando um efeito de sentido de distanciamento da cena. Ademais, a passagem do plano de conjunto para o plano detalhe é afetante, uma vez que mostra o caminho que o olhar percorreu de modo intenso, de modo a simular o estado tímico do “moço”, que pode ser observado na próxima figura.

Figura 78 – percurso do olhar na HQ “A gota delirante”

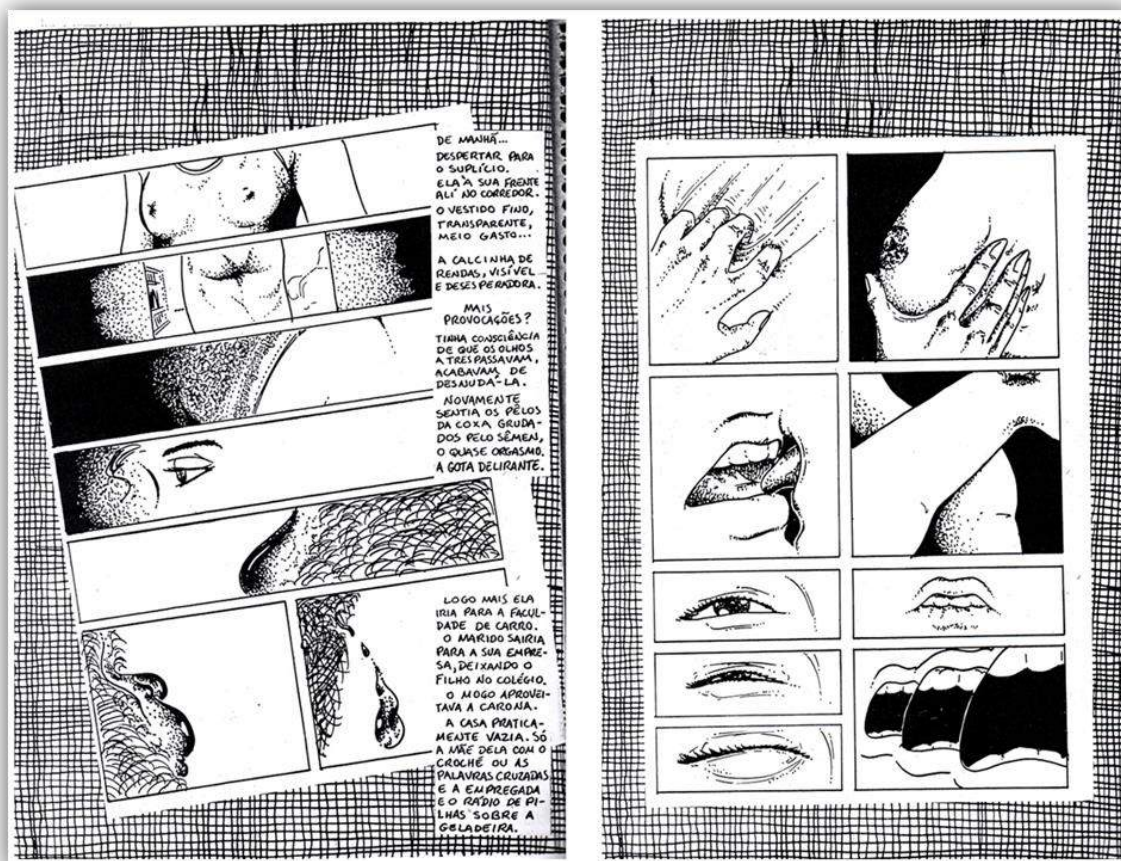


Fonte: MCQ (1995, p. 28-29)

Na página 29, temos no primeiro, quinto e sexto quadrinhos a debreagem enunciativa e no segundo, terceiro e quarto, a debreagem enunciativa. Percebe-se um andamento lento pelo simulacro da leitura que é reforçado no quadrinho posterior, portanto é possível afirmar um relaxamento nesses dois primeiros quadros, mas esse estado é interrompido pelo delírio do jovem que vê seu objeto de desejo sair de dentro das páginas. É interessante notar que esses quadros são tônicos e acelerados, produzindo efeito de sentido de acontecimento, visto a postura de surpresa simulada no quadrinho. Por isso, podemos dizer que essa página inicia de forma átona, desacelerada, mas a inserção do delírio aumenta a tonicidade dos quatro quadrinhos finais. Deve-se lembrar que esse relaxamento representa uma atonização do último quadrinho da página 28.

Ainda sobre o efeito de sentido de acontecimento, podemos inferir que o terceiro quadrinho da página 30, também apresenta esse efeito na dimensão plástica, pois ele surge após uma sequência de dois quadros que representam outro delírio do jovem, revelado pela postura assustada, como pode ser observado na figura a seguir.

Figura 79 – composição da página da HQ “A gota delirante”



Fonte: MCQ (1995, p. 32-34)

Na página 32, em quadrinhos que primam pela debreagem enunciativa, temos o percurso do olhar do actante “moço”, que observa a transparência do vestido, que lhe permite ver a forma dos seios, das nádegas e da renda da calcinha. Essas imagens operam com acréscimo de mais, como se cada quadrinho em plano de detalhe inserissem mais tonicidade ao desejo que provocaria o pré-goço, simulado nos três últimos quadrinhos em debreagem enunciativa. É válido observar que entre os quadrinhos de pré-goço e os que focalizam o corpo da mulher temos a representação de um olhar, logo, é por meio do olhar que ocorre o aumento da tonicidade, que resulta no pré-goço. No entanto, a forma de apresentação é desacelerada.

É por meio do olhar do actante que temos uma sequência que percorre o corpo da região dos seios aos quadris, correspondendo à gradação da tonicidade, que opera mais do mais tônico ao chegar a região do quadril, que pela recorrência (vimos isso na primeira página) parece ser o ponto de maior intensidade, proporcionando o pré-goço, apresentado numa espécie de “câmera lenta”, mostrando de forma desacelerada o processo de nascimento, acúmulo e queda da gota. Ou seja, é a apresentação gradual, lenta de um elemento tônico.

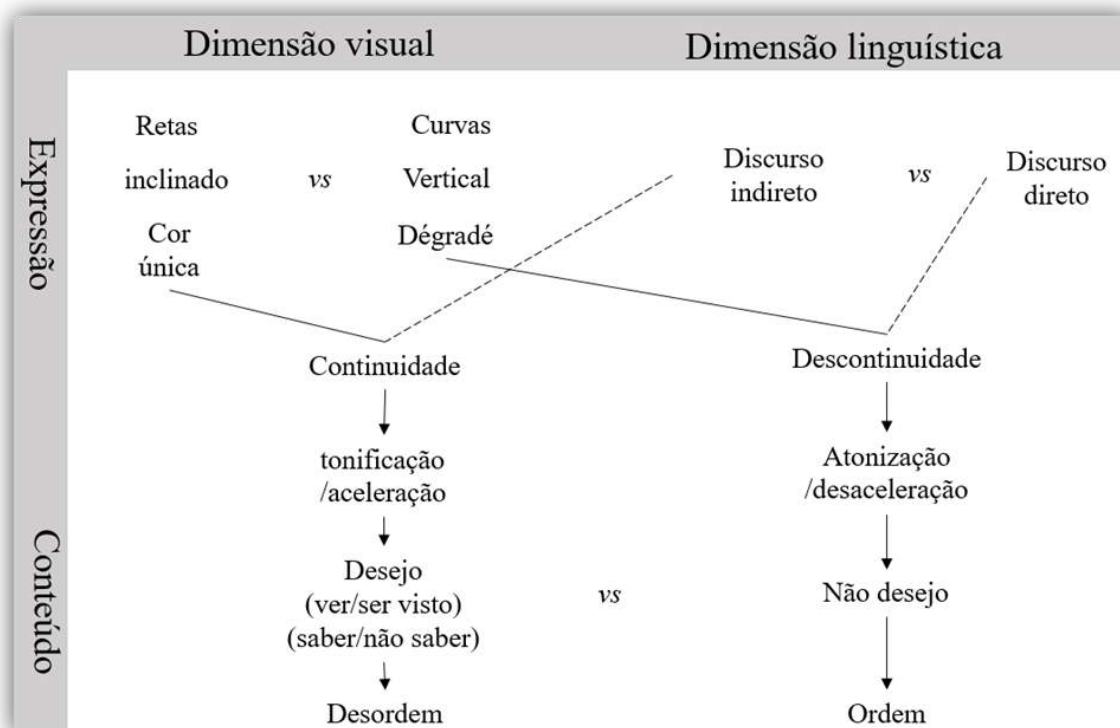
Observa-se que essa página simula o desejo não realizado, enquanto a página ao lado, a 34, por sua vez, simula a realização desse desejo pela entrega. A diferença entre concreto e imaginário ocorre pela disposição topológica, pois a concretização do desejo está na vertical, enquanto o desejo não realizado está numa posição inclinada. É possível alargar essa oposição para a HQ, pois, centrada no desejo que agita o estado de espírito, está quase integralmente inclinado, com apenas essa página na vertical. Além disso, o enunciador da quadrinização, opta por ampliar em seis quadros o ato sexual, desacelerando a ideia de “posse desesperada”, apresentada no conto. No entanto, essa desaceleração acentua o aumento de tonicidade do ato.

Vale observar que, depois da página 34, o formato inclinado é retomado. Embora figurativize a entrega, é o desejo moderado que se manifesta na cor preta em dégradé. Os tons escuros se concentram na parte superior e vão clareando até quase desaparecer na parte inferior. Abaixo dessa imagem, temos um quadrinho que mostra uma gota derramada, possivelmente um simulacro do gozo. Essa imagem está em desaceleração, como resolução do desejo.

O desejo, ou melhor, a tonificação do desejo ocorre pela reiteração da imagem da mulher do primo e pela presença do delírio. Embora haja momentos de desaceleração, não há efeito de sentido de rotina.

Pelo exposto, observa-se que a HQ é estruturada pela recorrência de elementos tônicos, que impõem ao actante “moço” uma desordem no plano tímico, pois atrapalha seus estudos e instaura a culpa. Logo, a tonificação seria o elemento constante na HQ, portanto pode ser associado a uma continuidade. A desaceleração, em alguns momentos serve a sequenciar o aumento de tonicidade, culminando ou na imagem do pré-gozo ou no gozo. No entanto, os quadrinhos reflexivos, que usam discurso direto, representam uma descontinuidade em relação aos quadrinhos não reflexivos, que privilegiam apresentar, por meio de debreagem enunciativa ou enunciva, o percurso tônico do actante “moço”. De modo semelhante, temos o contraste entre cor única e dégradé, em que o primeiro está a serviço de uma continuidade e o segundo de uma descontinuidade. O contraste entre inclinado e vertical, segue a mesma estrutura do contraste cromático, como é possível observar a partir da próxima figura, com é possível observar na próxima figura.

Figura 80 – resumo da organização da HQ “A gota delirante”



Fonte: criação nossa, a partir da HQ “A gota delirante (1995, p. 27-35)

Ao comparar os dois textos, observou-se que no conto se reconhece tanto os efeitos de sentido de acontecimento quanto de rotina, mas na HQ o efeito de sentido de acontecimento centra-se na dimensão plástica, enquanto o de rotina apenas na dimensão linguística. Houve na HQ a eliminação de alguns trechos, como a referência à tranquilidade da mulher do primo ou a referência ao professor-amigo dela, mas essas omissões não alteram significativamente o texto de origem, de modo que se estabelece uma estreita aproximação entre o texto verbal e o quadrinho.

### 5.5 Quadro comparativo das análises

Para auxiliar na visualização dos resultados das análises, elaboramos um quadro no qual foram inseridos, dividido em três colunas, na primeira, à esquerda foram colocadas cada uma das subdimensões que orientaram as análises, ou seja, a temporalidade, a espacialidade, o andamento e a tonicidade. Na segunda foram inseridos os contos e, na última, a quadrinização. Os textos foram identificados da seguinte forma: iniciais + C, para texto verbal; iniciais + HQ, para a adaptação. Assim, para identificação de “Os anões” utilizamos OA-C, para o texto verbal e OA-HQ para sua quadrinização. Cada subdimensão apresenta

duas linhas, na superior foram inseridos informações sobre os elementos relacionados à extensidade; na linha inferior, estão os relacionados à descontinuidade. O texto quadrinizado apresenta as mesmas orientação, mas estão subdivididos em duas seções, uma para dimensão linguística, e outra para a dimensão plástica, respectivamente.

<b>OA-C</b>		<b>OA-HQ</b>	
<b>Temporalidade</b>	Afastamento + profundidade - tonicidade/aceleração continuidade Memória Rotina	Dimensão linguística  + descritivo Discurso indireto Continuidade Tranquilidade Rotina	Dimensão plástica  Claro Fino Reta Continuidade Tranquilidade Rotina
	Aproximação -profundidade +tonicidade/aceleração Expectativa (acontecimento)	- descritivo Discurso direto descontinuidade intranquilidade (acontecimento)	Escuro Espesso Curva descontinuidade intranquilidade (acontecimento)
<b>OP-C</b>		<b>OP-HQ</b>	
<b>Espacialidade</b>	Emissividade abertura exterioridade luz liberdade vida rotina	Dimensão linguística  Aqui 1 Lá 2 continuidade	Dimensão plástica  Claro Emissividade abertura exterioridade liberdade continuidade (rotina) morte (acontecimento)
	Remissividade Interioridade sombra prisão morte (acontecimento)	Aqui 2 Lá 1 descontinuidade	Escuro Remissividade Interioridade Prisão descontinuidade (negação da rotina) vida
<b>AGD-C</b>		<b>AGD- HQ</b>	
<b>Andamento/Tonicidade</b>	Continuidade Tonicidade/aceleração Desejo (ver/ser visto) Desordem (acontecimento)	Dimensão linguística  Discurso indireto	Dimensão plástica  Retas Inclinado Cor única Continuidade Tonificação/aceleração Desejo (ver/ser visto) Desordem
	Descontinuidade Atonização/desaceleração Não desejo Ordem (rotina)	Discurso direto	Curvas Vertical Dégradé Descontinuidade Atonização/desaceleração Não desejo Ordem

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho se propôs analisar a tensividade na tradução de alguns contos de Moreira Campos, contista cearense, para o texto sincrético história em quadrinhos. Concentramos a investigação nas subdimensões andamento e tonicidade (dimensão intensiva) e temporalidade e espacialidade (dimensão extensiva), a partir das quais observamos a construção de sentido de efeitos de sentido de acontecimento e rotina. Por conjugar os campos de estudo da tradução, em especial a intersemiótica, os estudos de HQ e a vertente tensiva da semiótica, antecedemos à análise com a retomada de alguns dos pressupostos básicos de cada uma dessas áreas.

No capítulo sobre tradução intersemiótica, partimos da análise dos verbetes “tradução” e “transcodificação”, presentes no *Dicionário de semiótica*. Depois, após apresentar a origem do termo “tradução intersemiótica”, abordamos a proposta de Plaza que retoma o conceito de Jakobson e, para finalizar a seção, apresentamos algumas abordagens sob a ótica da semiótica discursiva e tensiva. Em seguida, no capítulo semiótica tensiva, apresentamos os antecedentes dessa vertente, para posteriormente apresentarmos as direções tensivas, “as moedas do sensível” (mais e menos), as dimensões tensivas e suas subdimensões, a articulação delas com os foremas, os estilos tensivos e os modos semióticos. Ao abordamos o texto sincrético HQ, analisamos o conceito de sincretismo e neutralização, apresentamos a proposta de Hjelmslev, a abordagem semiótica e tensiva desse conceito. Em seguida, discutimos sobre algumas definições de HQ, apresentamos a composição do quadrinho, e abordagens tensivas sobre a HQ.

Feita essa retomada, foi possível nos concentrar nos resultados das análises. Em nenhuma das três traduções, houve alteração na estrutura narrativa. No entanto, observou-se nas quadrinizações “Os anões” e “O preso” que a reordenação temporal e o apagamento do narrador, produzem novas relações de sentido, enquanto a “A gota delirante” apresenta coincidências com o conto.

Na adaptação de “Os anões”, a reorganização da temporalidade apaga a profundidade temporal, observada no texto escrito, e elimina a tensão entre memória e expectativa. Na HQ elas cedem lugar ao discurso indireto e direto, no plano linguístico, que constroem uma tensão entre tranquilidade e intranquilidade. Estas podem ser subsumidas pela memória, que seria o espaço da tranquilidade, e da expectativa, que seria o espaço da intranquilidade. No entanto, o processo contrário não é possível porque a primeira tensão se

estabelece porque a temporalidade tem função reguladora apenas no conto.

Essas ausências, na HQ, têm por implicação o retardamento do efeito de sentido de acontecimento e prolongamento do efeito de sentido de rotina, além da assunção da direção ascendente. Ainda quanto ao efeito de sentido de acontecimento, no conto, a estratégia utilizada foi a do retardamento da informação no plano da enunciação e o jogo temporal, associado ao *flashback*, mas com a alteração da ordem cronológica, o *flashback* perde a função de produtor de acontecimento e passa a ser apenas um fator de tonificação, reiterado na dimensão linguística e plástica.

Ao comparar ambos os textos, se observou que, apesar dessas mudanças, o início e o final da narrativa são regidos pela extensidade, considerando o plano linguístico. No entanto, na dimensão plástica, a HQ mascara essa extensidade, reiterando elementos que favorecem o aumento de tonicidade. Ou seja, na categoria cromática opera-se com a oposição de tons escuros e claros, com predominância daqueles, na categoria eidética contrastam-se as linhas finas e espessas do requadro, também contrastam-se as linhas retas (legenda) e curvas (balão). Por essa razão, podemos afirmar que, em relação ao conto, a HQ “Os anões” tende à tonicidade.

Na adaptação de “O preso”, o enunciador quadrinista opta por apagar o narrador. Tal decisão opera algumas alterações significativas nesse texto, a exemplo da inversão do percurso identitário da cidade pela narrativa de suicídio. Ou seja, no conto, a narrativa é centrada na cidade, na sua corrupção e consequências dela. Mas, na HQ, a maioria dessas informações desaparecem, enquanto a narrativa de Inácio ganha relevo com a ampliação do seu sentimento de dor ao decidir pelo suicídio; a descoberta dessa morte também é ampliada e a apresentação do suicida ocorre em único quadro na página final.

Outra consequência é a quase ausência de referência espacial na dimensão linguística, reduzida aos advérbios “aqui” e “lá”, que ora assumem valores emissivos, ora remissivos. Em oposição a essa escassez, o conto apresenta abundante informação espacial, assim como a dimensão plástica da HQ, a partir da qual se observam, praticamente, as mesmas relações espaciais apresentadas no conto: abertura/fechamento; exterioridade/interioridade; claro/escuro.

Quanto ao efeito de sentido de rotina, no conto e na HQ, ele se relaciona a uma espacialidade aberta, sem nenhum deslocamento na narrativa, ou seja, sua ocorrência é equivalente no conto e na HQ: no início, na lembrança, no retorno as atividades cotidianas. Por sua vez, o efeito de acontecimento ocorre no plano do enunciado, mas o enunciador retém



essa informação procurando criar expectativa no enunciatário, que, pela antecipação visual não ocorre, visto que pelo formato da HQ, as informações são recebidas concomitantemente.

Ao comparar os dois textos, chegamos à conclusão de que apresentam espacialidade equivalente, apesar da escassez de referências na dimensão linguística da HQ. Porém, embora apresentem início sob a regência da extensidade, diferem quanto a apresentação tímica do final da narrativa. No conto, ocorre o retorno à atividade cotidiana, o que lhe conferiria um caráter extenso, no entanto a cidade, em especial no grupo do Dr. Antero, ainda está sob impacto do suicídio que reverbera em suas consciências, ou seja, há um mínimo de modulação de intensidade nesse aparente estado relaxado. Por sua vez, o final da HQ estrutura-se no extenso no plano do enunciado e tônico no plano da enunciação.

Podemos inferir uma aproximação entre ela e a adaptação de “os anões”, que se apresenta tônica na dimensão plástica, pela retomada de alguns elementos, já referidos, e extensa na dimensão linguística. Por outro lado, difere de “o preso”, pois ela é tônica somente no plano da enunciação, apesar da antecipação visual.

A adaptação de “A gota delirante”, seja no conto, seja na HQ é tônica. Toda a narrativa se estabelece pela manutenção da tonicidade, sempre alimentada por elementos do universo erótico. Ambos os textos, por estratégias diferentes (ver 5.5), conseguem manter uma tonicidade tônica. Mas, quanto aos efeitos de sentido de acontecimento e rotina, um ocorre apenas na dimensão linguística e o outro na dimensão plástica.

Por fim, ao compararmos os textos verbais com os sincréticos, verificamos que os contos “Os anões” e “O preso” se aproximam por serem regidos pela extensidade, já a “A gota delirante” é regida por valores intensos, assim como sua quadrinização. Por sua vez, as HQ “Os anões” e “O preso”, como já mencionando, apresentam uma orientação tensiva diferente ao se considerar a dimensão linguística e a dimensão plástica. Quanto às modificações, em razão da linguagem, das três traduções que sofreu menos interferência foi a HQ “a gota delirante”, pois não houve grandes alterações no seu percurso tímico. No entanto, as alterações afetaram mais diretamente o plano linguístico. Nessa direção, a HQ que sofreu mais interferência foi “Os anões”, pois pela reorganização plástica, a dimensão linguística também foi afetada.

Quanto às nossas hipóteses iniciais, se verificou que os efeitos de sentido de acontecimento e rotina, em algumas das traduções intersemióticas, manifestaram-se por diferentes estratégias e em diferentes pontos, considerando a narrativa verbal e a quadrinizada. Isso se relaciona à exigência da linguagem para o qual o conto foi traduzido, a

HQ, pois, no plano verbal se verificou exclusões e inclusões de trechos do conto, enquanto na dimensão plástica, se verificou uma reorganização que ora amplificou alguns efeitos de sentido, como o sofrimento de Inácio ou o espanto da descoberta de seu suicídio (“O preso”), mas em “A gota delirante”, o efeito de sentido de acontecimento surge apenas no plano plástico, enquanto o de rotina apenas no verbal. Logo, a dimensão plástica pode interferir na manutenção desses efeitos de sentido (acontecimento e rotina).

Cientes que nenhuma pesquisa esgota as suas possibilidades, pois sempre deixa lacunas, encerramos essa seção com informações sobre alguns pontos que poderiam ser desenvolvidos em outro momento, como a observação da dimensão passional, que este trabalho não explorou de forma contundente, apenas a sinalizou em algumas passagens; ou ainda a textualização da HQ, em especial a redução do elemento linguístico, que reorganiza os efeitos de sentido da narrativa, muitas vezes pela dimensão plástica. Embora isso pareça óbvio, observamos (quadro final 5.5) que, na maioria das HQs estudadas neste trabalho, todas sofreram redução no plano linguístico, que resultou reorganização das estratégias enunciativas no texto traduzido.

## REFERÊNCIAS

AIZEN, Naumin. Bum!Prááá!Bam! Tchááá!Pou! Onomatopéias nas Histórias-em-quadrinho. In: MOYA,Álvaro de. **Shazam!**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970

ALBUQUERQUE, Antônia Lucineide de Pessoa. A versatilidade temática em Moreira Campos. In: **Revista de Letras**. n.1 Jan-Jun de 1985.

ALT, João Carlos de Moraes. **Semiótica e Quadrinhos**: modulações de sentido nas HQs canônicas e abstratas. Doutorado em estudos da Linguagem. Universidade Federal Fluminense: Niteroi, RJ, 2015.

AZEVEDO, Sânzio de. Moreira Campos e a arte do conto. In: **Obra completa: contos I**. São Paulo: Maltese, 1996.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, Disjunções e Transmutações**. São Paulo: Annablume, 1996.

BARROSO, Fabiano Azevedo. Quadrinizar a literatura ou literaturizar o quadrinho?. In: **Clássicos em HQ**. Organizado por Renata Farhat Borges. São Paulo: Peirópolis, 2013.

BARROS, D.L.P. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: editora Ática, 2008.

BARTHES, R. **O óbvio e obtuso**: ensaios criticosa III/ tradução de Léo Novaes — Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BEIVIDAS, W. O lugar do sincretismo nas linguagens multicódicas. In: **CASA.**, São Paulo, vol.10 n.1, p.1-12, jul. 2012 Disponível em:

<<http://piwik.seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/5571/0>>. Acesso em: 04 jul.2013

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. Grupo CASA. São Paulo: EDUSC, 2003.

CAGNIN, Antônio Luiz. **Os quadrinhos**. São Paulo: Criativo, 2014.

CALDAS, A. **Dicionário Aulete online**. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/ofensa>>. Acesso em 11nov.2017.

CAMPOS, Moreira. **Obra completa: contos**. São Paulo: Maltese, 1996. v.01 e v.02

\_\_\_\_\_. **Porta de Academia**. Fortaleza: Edições UFC, 2013.

\_\_\_\_\_. **Momentos**. Fortaleza: Edições UFC, 1976

CARMO JR, José Roberto do. Estratégias enunciativas na produção do texto publicitário verbovisual. In: Oliveira, A. C; Teixeira, L. (Orgs.). **Linguagens na Comunicação**. Desenvolvimentos da Semiótica Sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Os sentidos do texto**. São Paulo: Editora contexto,

2013

CIRNE, Moacy. **A escrita dos quadrinhos**. Natal: Sebo Vermelho, 2005.

CORTINA, Arnaldo. Relação entre o verbal e o visual: leitura de uma gravura de Dürer, feita por Saramago. In: **Significação: revista de cultura audiovisual**. Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Vol.30, n.19. jul., 2003

COSERIU, Eugenio. **Lições de linguística geral**. / tradução do prof. Evanildo Bechara — Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1980.

COSTA, Sérgio Roberto. **Dicionário de gêneros textuais**. Belo Horizonte: Autêntica Editores, 2008.

DUBOIS, Jean. **Dicionário de linguística**. / tradução Frederico Pessoa Barros...[et al] — São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

EISNER, WILL, **Narrativas Gráficas**. / tradução Leandro Luigi Del Manto — São Paulo: Devir, 2005.

\_\_\_\_\_. **Quadrinhos e Arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FIORIN, José Luiz. “Para uma definição das linguagens sincréticas”. In: Oliveira, A. C; Teixeira, L. (Orgs.) **Linguagens na Comunicação**. Desenvolvimentos da Semiótica Sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

\_\_\_\_\_. **As Astúcias da enunciação**. São Paulo: editora Ática, 2010.

\_\_\_\_\_. Sendas e veredas da semiótica Narrativa e Discursiva. In: **DELTA.**, São Paulo, p.0-00, v.15, n.1. fev./jul. 1999. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-44501999000100009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44501999000100009)>. Acesso em: 28 set. 2008

\_\_\_\_\_. Semiótica das paixões: o ressentimento. In: **Alfa**, São Paulo, v.51, n.1, p.9-22, 2007. Disponível em < <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/1424>>. Acesso em: 28 set. 2008

FLOCH, Jean-Marie. “Semiótica Plástica e linguagem publicitária: Análise de uma anúncio da campanha de lançamento do cigarro *News*”. In: Oliveira, A. C ; Teixeira, L. (Orgs.) **Linguagens na Comunicação**. Desenvolvimentos da Semiótica Sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do Discurso**. ./Jean Cristus Portela — São Paulo: Contexto, 2007.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**./Ivã Carlos; Luiz Tatit; Waldir Beividas — São Paulo: Discurso Editorial/ Humanitas, 2001.

FRANCO, Edgar Silveira. **HQtrônicas**: do suporte papel à rede Internet. São Paulo:

Annablume: Fapesp, 2008.

GOMES, C.M.M. **A cartomante: traduções intersemiótica do conto de Machado de Assis.** 2015.138f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem). Universidade Federal Fluminense, Niteroi, 2015.

GREIMAS, A.J. **Sobre o sentido:** ensaios semióticos./ tradução Ana Cristina Criz Cezar...[et al] — Petrópolis: Vozes,1975.

\_\_\_\_\_. **Sobre o sentido II:** ensaios semióticos./ tradução Dilson Ferreira da Cruz — São Paulo: Nankin, Edusp, 2014.

\_\_\_\_\_. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Semiótica Plástica.** São Paulo: Hacker Editores, 2004.

\_\_\_\_\_. **Da imperfeição.** / tradução Ana Cláudia de Oliveira — São Paulo: Hacker Editores, 2002.

\_\_\_\_\_; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das Paixões:** dos estados de coisas aos estados de alma. /tradução Maria José Rodrigues Coracini — São Paulo: Ática, 1993.

\_\_\_\_\_.; COURTÉS, j. **Dicionário de Semiótica.** /tradução Alceu Dias Lima...[et al] — São Paulo: Contexto, 2008.

HJELMSLEV, Louis . **Prolegômenos a uma teoria da linguagem.**/tradução J.Teixeira Coelho Neto — 2ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss.** Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação.**/tradução Izidoro Blikstein; José Paulo Paes — São Paulo: Cultrix, 2007.

JESUÍNO, Geraldo (org). **Moreira campos em quadrinhos.** Fortaleza: edições UFC, 1995.

LARA,G.M.P; MATTE, A.C.F. **Ensaio e semiótica: aprendendo como texto.** Rio de Janeiro: Fronteira, 2009.

LIMA, Batista de. **Moreira Campos:** a escritura da ordem e da desordem. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1993

LINHARES FILHO, José. Alguns Contos de Moreira Campos. In: CAMPOS, Moreira. **10 contos escolhidos.** Brasília: Horizonte: INL,1981.

MAINGUENEAU, Dominique. **Doze conceitos em análise do discurso.**/ tradução Adail Sobral...[et al] — São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos:** história, criação, desenho, animação, roteiro./ tradução Helcio de Carvalho; Marisa do Nascimento Paro — São Paulo: M.Books, 2005.

MANCINI, Renata Ciampone. As adaptações em foco: questões da tradução intersemiótica. In: SEMINÁRIO DO GEL, 57, 2009, **Programação...** Ribeirão Preto (SP): GEL, 2009. Disponível em: <<http://www.gel.org.br/?resumo=6004-09>>. Acesso em: 10 abr. 2013.

\_\_\_\_\_. O Hibridismo entre linguagens na perspectiva tensiva: uma análise de *sin city*. In: SEMINÁRIO DO GEL, 56. 2008, **Programação...** São José do Rio Preto (SP): GEL, 2008. Disponível em: <<http://www.gel.org.br/?resumo=4589-08>>. Acesso em: 10 abr. 2013.

\_\_\_\_\_. Traduções Intersemióticas entre literatura e cinema. In: Simpósio Internacional Literatura e Cinema - Muito Além da Adaptação. Disponível em: <http://www.lis.uff.br/renata-mancini-traducoes-intersemioticas-entre-literatura-e-cinema> Acesso em 10 abr.2013. Niterói: RJ, 2012.

MAZUCCHI-SAES, P. H. **O processo de transmutação de estruturas narrativas em Primeiras estórias**: do livro aos filmes. 2008. 163f. Tese (Doutorado em Letras) - I Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista, 2008.

MONTEIRO, José Lemos. **O Discurso Literário de Moreira Campos**. Fortaleza: Edições UFC, 1980.

NOBRE, Jards. **Pássaros sem canção**. Fortaleza: Editora Corsário, 2013

OLIVEIRA, Ana Claudia de. As semióticas pictóricas. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

\_\_\_\_\_. Semiótica Plástica ou semiótica visual?. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

OLIVEIRA JR, J. L. A visualidade no conto de Moreira Campos. Disponível em: <[http://encontrosliterarios.ufc.br/revista/20131107\\_arquivos/20131009.oliveirajr,jose\\_1.pdf](http://encontrosliterarios.ufc.br/revista/20131107_arquivos/20131009.oliveirajr,jose_1.pdf)>. Acesso em 10 fev.2015

\_\_\_\_\_. A éfrase no discurso de Saramago: um percurso da retórica à enunciação (no prelo)

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Análise textual da História em Quadrinhos**: uma abordagem semiótica da obra de Luiz Gê. São Paulo: Annablume; Fapesp,2009.

\_\_\_\_\_. **Análise do texto visual**- a construção da imagem. São Paulo: Contexto, 2008.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. 2ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010

PORTELA, Jean Cristtus; TOMASI, Carolina. “Cronopoiese e cronotrofia na história em quadrinhos”. **Estudos Semióticos**. [on-line] Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>. Volume 8, Número 2, São Paulo, Novembro de2012, p. 21–27. Acesso em “08/12/2017”

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2010

SANTOS, Roberto Elísio dos. **Para ler os Quadrinhos Disney**: linguagem, evolução e análise de HQs. São Paulo: Paulinas, 2002.

SILVA, Marilde Alves. “As modulações tensivas do desejo em *Curral de Pedra e Pássaos sem canção*, de Jards Nobre”. In: SILVA, Fernanda Maria Diniz da..[et al] (org.) **Percursos da Literatura no Ceará**. Fortaleza: expressão Gráfica e Editora, 2017

TATIT, Luiz. “Abordagem do texto”. In: Fiorin, José Luiz (Org.) **Introdução à linguística I: Objetos teóricos**. São Paulo: contexto, 2011.

TEIXEIRA, Cynara Andréa Rodrigues. Tradução intersemiótica: o caso Sargento Getúlio. In: **Estudos Linguísticos XXXV**, p. 548-555, 2006. Disponível em <<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/592.pdf>>. Acesso em 29 mai 2013

TOMASI, Carolina. O Sincretismo revisto segundo o conceito de Mestiçagem de Zilberberg. **CASA**, São Paulo, p.1-11. v.10 n.1, jul.2012. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/5274>>. Acesso em: 04 jul. 2013

\_\_\_\_\_. **Elementos de semiótica**: por uma gramática Tensiva do visual. São Paulo: Editora Atlas, 2012.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de Semiótica Tensiva**. /Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit; Waldir Bevidas — São Paulo: Ateliê editorial, 2011.

\_\_\_\_\_. Louvando o acontecimento. In: **Revista Galáxia**, São Paulo, n.13, p.13-18, jun.2007. Disponível em <<http://200.144.189.42/ojs/index.php/galaxia/article/view/5619/5112>> . Acesso em 19 nov. 2012./ tradução Maria Lucia Vissotto Paiva Diniz.

\_\_\_\_\_. **Razão e Poética do Sentido**. /Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit; Waldir Bevidas — São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. “As condições da mestiçagem. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela; CAETANO, Kati Eliana. **O olhar a deriva**: mídia, significação e cultura. São Paulo: Annablume, 2004.

## ANEXOS

### ANEXO A - Conto “Os Anões” de Moreira Campos

O anão evitou registrar queixa na polícia. Preferiu falar com o inspetor de chapéu grande na avenidinha, junto da estátua. Temia que o negro, preso, voltasse depois, por vingança. O dinheiro que levava era pouco: algumas cédulas encontradas dentro da caixa de sapatos vazia. O prejuízo maior fora o relógio de pulso de Lourdinha, a mulher do anão, menor que ele, de saia rodada e comprida, para disfarçar as pernas tortas. O relógio era bom. Comprara-o a prestações, ainda quando estavam no Piauí. Lourdinha gostava muito dele. Só tirava do braço quando ia dormir, colocando-o no prego da parede, onde o negro o apanhara. Logo que Lourdinha viu que ele estava com o relógio, quis morder a mão dele, desesperada. Foi aí que o negro, com aquele riso cínico nos beiços e nos olhos, considerou bem Lourdinha e disse:

– Tu aguenta mesmo um homem?

Ele - o anão - e Lourdinha sentiram a gravidade maior, como dois meninos indefesos, que se amparassem. Deram as mãos um ao outro e se mantiveram parados no canto da parede. A ideia do negro engordava, começava a se tornar possível, no silêncio de tudo: da noite, do deserto da rua, que o trecho é comercial, sem vitalma. A grandeza dos braços do negro, de cabeça pelada e camisa de meia, recendendo a suor grosso, de muitos dias, e ainda como se ele dormisse em monte de carvão. Tudo adquirira repentino silêncio, perto da porta, quando ele já ia sair. Repetia:

– Tu aguenta mesmo um homem?

O anão não sabia se as mãos deles dois suavam. Continuavam presas uma à outra, amparando-se, sem palavras. Sem palavras, não. Porque ele disse, pôde dizer:

– Você não já tirou o que quis?

– Hem?

– Não já tirou?

– Já.

– Pois vá embora.

– Será que ela aguenta mesmo?

Ninguém, ninguém no deserto da rua. Só mesmo o rumor do automóvel que passou lá para os lados da Sé, o facho rápido dos faróis. O apito distante do guarda. O anão



tinha até a ideia de que o negro devia dormir no oitão da Sé, perto do tapume. Dissera-lhe:

– Vá embora, rapaz.

Moram no armazém que estava sendo demolido para a construção do edifício de muitos andares. O dono do armazém deixou que eles se alojassem ali. Restam só as paredes do prédio na sua sequência de portas pregadas com tábuas. O teto já foi demolido. O anão comprou um cadeado para a porta de entrada. O negro forçou uma das outras: a tábua estava despregada. Dormem nas esteiras, protegidos pelo telheiro da antiga sentina. O anão apanha água no bar da esquina e Lourdinha cozinha o feião na trempe de tijolo no meio do armazém. Abana o lume com a tampa da caixa de sapatos, enquanto a sua saia rodada seca no fio de arame. A saia rodada e as calças do marido, que não calças de menino. Secam no arame, tangidas pelo vento e juntas uma da outra, como juntos eles estavam quando a brutalidade do negro os ameaçava. Grande espada suspensa sobre as suas cabeças. Talvez mesmo uma daquelas paredes que caísse, a via de carnaubeira que ainda resta.

– T u aguenta mesmo um homem?

Ele apenas pôde dizer:

– Você já não tirou o que queria?

– Já

– Pois então vá embora.

O anão é de cor branca, uma barba viril e muito azulada, que ele faz em frente ao caco de espelho em cima da caixa de querosene. Tem um ar sério, como que muito magoado pelos homens, quando ele e Lourdinha vão pelas ruas, a multidão atrás. Ele vai sempre na frente com bengalinha na mão. Lourdinha tem pálpebras vermelhas e os cílios roídos pelo tracoma. Teme os automóveis: as pernas são curtas e as chinelas de brinquedo. O marido a espera na outra calçada, com aquele ar sério como que magoado pelos homens. Lourdinha senta-se na soleira da porta do mercado ajeitando a saia. Tange o maracá:

*Ô pisa na fulô,*

*Pisa na fulô*

O marido dança na calçada, mantendo nas mãos os extremos da bengalinha: tem ritmo. Fazem alguns números de mágica apreendidas no circo. A multidão cresce em volta, e as cédulas vão sendo postas na velha caixa de sapatos junto da parede. A voz de Lourdinha é meio fanhosa, mas o maracá é firme:

*Ô pisa na fulô,*

*Pisa na fulô*

É o que eles sabem fazer. Recolhem-se ao cair da tarde. Ele agora fala com o inspetor de chapéu grande na avenidinha, perto da estátua. Fala com as pernas do inspetor. Não quer propriamente que o negro seja preso, porque teme que ele volte. Só uma ameaça, talvez. Talvez também readquirir o relógio, que é bom. Lourdinha gosta muito dele, porque limpa o mostrador demoradamente na barra da saia. Só quer mesmo uma advertência ao negro, com a sua camisa-de-meia dura de sujo. E ele próprio grande, a cabeça pelada, quando disse aquilo na porta, o riso cínico no parado do rosto:

– T u aguenta mesmo um homem?

– Você já não tirou o que queria?

– Já

– Pois então vá embora.

Só quer mesmo que o negro seja advertido, enquanto ele e Lourdinha arranjam casa lá para os lados do Arraial Moura Brasil, já apalavrada.

(CAMPOS, 1996, v.2, p. 18-19)

## ANEXO B - Conto “O Preso” de Moreira Campos

Dr. Antero, charuto na boca, em mangas de camisa e suspensórios, derramava-se na espreguiçadeira naquela tarde de domingo, os braços para cima, no alto da calçada. Já a sombra das casas deitava-se larga sobre a praça da estação. Viera até ali para uma questão de terras e hospedara-se na casa do próprio tabelião, conhecido velho. Estudara o processo, arrazoara, a pedido seu o do cartório antedatou um documento, e o Dr. Antero deveria voltar na manhã seguinte.

Ao lado, o tabelião, na blusa de pijama e chinelos, jogava gamão com o farmacêutico, figura seca e encurvada, num grande nariz.

– Quina, compadre! – disse o serventuário, esfregando os pés um no outro embaixo da cadeira. – Dou-lhe uma, dou-lhe duas. Tire esta.

O farmacêutico recolheu a pedra num silêncio concentrado. Homem de poucas palavras, quando perdia ficava mudo e aborrecia as expansões do outro.

Dr. Antero tornou a estender a vista sobre a praça. Tirou o charuto melado da boca, cuspiendo peles de fumo:

– Há vinte anos que conheço esta terra, e não muda! Já vinte! A mesma coisa. Agora pior, parece.

O do cartório, que era do situacionismo, guardou silêncio. O da farmácia aproveitou-se:

– Falta de um homem na Prefeitura.

– Ah!, isso não, compadre, que ele até tem se esforçado.

– Aonde? Quer dizer a mim?

Dr. Antero escarrou:

– A falta de administração é geral. Uns irresponsáveis!

– Muito bem!

– Cinco e três. Casa de novo, compadre. Tira a sua pedra.

Dr. Antero falava por fado. Mas no momento até aprovava aquela falta de progresso: saturado da capital, todo ele repousava na paz dormente do lugarejo.

A estação em frente. Carros de carga no desvio. Um empregado da estrada de ferro passou firmado na muleta, a lanterna apagada na mão. Um carro de boi esquecido à sombra de velha mangabeira. Perto da cerca, mais à distância, na grama verde, porque era fim de inverno, crianças se divertiam com uma bola de meia, possivelmente. Trecho de serra em

frente, saindo por trás da estação, onde as nuvens caíam em grandes manchas na tarde.

O tabelião lembrou-se de que estava na hora do café, e dali mesmo, curvando-se um pouco, gritou para dentro de casa através do corredor úmido e escuro:

– Belinha, um cafezinho aqui, nega.

– Vai já.

Foi aí que Dr. Antero resmungou na cadeira:

– Lá vem gente presa.

Os olhos ergueram-se do gamão e o dono da casa girou a cabeça para ver melhor:

– Vem mesmo.

Um velho mirrado e de pele escura puxava um jumento pelo cabresto, entre dois soldados do destacamento. Atrás vinham alguns moleques, guardando distância, já enxotados pelos soldados.

Ao aproximarem-se da casa, Dr. Antero levantou-se:

– Que há?

O grupo estacou. Os moleques tomaram chegada e se postaram de braços cruzados e escorados nas pernas.

– Ele estava na feira... - iniciou-se um dos soldados.

– Doutor, me solte pelo amor de Deus! Eu peço a vosmecê pela sua bondade. Não fiz nada, acredite.

Esqueceu-se o jogo. Já havia gente nas calçadas e janelas das outras casas. Dona Belinha trouxe a bandeja com café e ficou esquecida também, nas pontas dos pés, para olhar por cima do ombro de Dr. Antero. Alguém derrubou o tabuleiro de gamão: bozó, pedras e dados por baixo das cadeiras.

– Um momento. Mas, afinal? - tornou Dr. Antero.

– Ele tem um apelido. Caroço.

– Mas me chamo Inácio! Que eu não posso atender por um nome desses...

Houve risos em volta e os olhos se detiveram num lobinho que quase cobria a vista esquerda do velho.

– Como? – fez Dr. Antero, pondo a mão em concha no ouvido.

– Caroço. É um apelido. Brincadeira de menino. Começaram a aperrear ele na feira. Zangou-se, deu com o cacete pra trás e pegou no menino na altura da testa.

– Mas só foi na pele. E eu mesmo fiquei agoniado e procurei estancar o sangue. Um vexame, doutor. Frecham em riba de mim todo o tempo. Empurram, atiram casca de

banana, toda porqueira que dão de garra (com licença de vosmecê). Vem isto de anos. Já quis até me mudar de canto, se pudesse. Apelo para vossa senhoria.

Dr. Antero irritou-se:

– Isto vale nada! Soltem o pobre homem!

Inácio tomou-se de grande esperança, enquanto olhava para os que o detinham:

– Muito bem, muito bem, doutor!

– Não pode. O menino ferido é filho de Dr. Targino - falou o soldado.

– De quem?

– É filho do juiz de direito - esclareceu o farmacêutico ao lado.

– Meu velho, pra que você fez isso! – disse Dr. Antero, já sorvendo o café e perdendo um pouco do primeiro entusiasmo.

– Não 'tava no meu propósito. Eu peço aos senhores. Me soltem, que eu não tenho paciência de ser preso. Nunca fui. É o que eu digo aos meninos lá em casa. Não tenho paciência de ser preso.

Riram muito com a frase. O tabelião divertia-se, vermelho e todo sacudido pela novidade. Sungava as calças com os cotovelos e comentava em volta de um para outro:

– Hein? Hein? Que tal? Esta é boa! "Não tenho paciência...". Como é que ele diz?

– Eles soltam logo, meu velhinho - adiantou Dona Balinha, fazendo sinal ao marido para conter-se.

– Soltam não, dona. Eu sei o que é isso.

O velho apanhava numa das mãos o chapéu de palha desfiado nas abas, o cabresto do jumento enrolado na outra. Pés descalços. Os cotos de unhas negros, comidos pela terra, lembravam nós. Calcanhares gretados. As calças de morim ralo e sujo, curtas nas pernas e com joelheiras. No pescoço fino e de pele engelhada, uma medalha barata num cordão sebento. Os olhos miúdos e escuros confundiam-se com a pele, lá dentro, um deles diminuído pelo lobinho.

Era grande o seu ar de aflição, dirigindo-se a todos os lados, com apelos gerais:

– Vim vender banana nesses caçuás. Antes não tivesse vindo.

Repetia-se, pedinte:

– Moços, vosmecês todos, me soltem, que eu não tenho paciência de ser preso.

Voltavam a rir:

– Ora, veja!

O jumento, de quando em quando, soprava forte nas narinas, baixando a cabeça,

ou dava com a pata traseira para tanger as moscas que lhe mordiam a pisadura na cilha.

O soldado mais novo insistia em que a prisão fosse feita. O outro quase não falava. Limitava-se a soltar cusparadas de lado: nariz vermelho, gordo, o casquete colocado ridiculamente no alto da cabeça, o cinto frouxo na barriga. Piscava e comia os beiços, num tique comum aos que bebem. Dava a impressão de que tudo aquilo para ele era uma grande maçada. Obedecia.

– Toca! - falou o mais novo.

O grupo retomou a marcha.

– Eu não tenho paciência de ser preso.

Já iam distantes, e aqui na calçada o tabelião rindo, enquanto procurava pelo chão um dos dados:

– Como é que ele dizia mesmo?

– "Me soltem, que eu não tenho paciência de ser preso".

– Aparece cada uma!

– Isto é uma judiação! – falou Dona Belinha.

– É assim mesmo. Talvez ele tenha bebido, e foi violento – concluiu Dr. Antero, derramando-se na espreguiçadeira.

Era frente à cadeia, amarraram-lhe o jumento no tronco da mangueira e o meteram na primeira cela, com grades para a praça. Ele ainda se agarrou às barras de ferro da porta, numa súplica:

– Me soltem... eu peço ao senhor.

O soldado girou o molho pesado de chaves e os seus passos se perderam ao longo do corredor.

Vindo da luz, Inácio enxergava pouco ali dentro. Apertava os olhos, pondo a cabeça de lado para orientar-se. Acocorou-se a um canto, onde os olhos miúdos brilhavam. Por fim, foi-se acostumando à sombra: a cela era espaçosa e alta, chão de tijolo úmido, em cima um travejamento forte e antigo. Passou o dedo no tijolo e provou o barro vermelho, supondo que ali tinham guardado sal noutros tempos. Descobriu um caixão de querosene perto da janela, e acomodou-se melhor. Revia os seus: a filha, a mulher e os meninos. Dizia-lhes sempre: "Nunca fui preso, e filho meu não me dá esse desgosto. Está no bom comportamento de cada um". Não sabia porquê, insistia o rosto da filha, que tinha os seus pequenos olhos, o cabelo apanhado num cocó. Encarregava-se de levar-lhe o prato de comida ao rogado, enrodilhado num pano, a colher de latão de través. Ficavam os dois no canto da

cerca, sob a sombra do cajueiro, enquanto ele almoçava. O rosto da filha agora encarava-o de perto, em cima, sem compreender o olhar espantado.

Levantou-se e deu várias passadas na cela. Parou em frente à janela. Os olhos ficavam no plano do peitoril e podia avistar o jumento, que cochilava paciente, o cabresto muito curto, os caçuás ainda na cangalha. De quando em quando dava com a pata traseira para frente, tangendo varejeiras.

Ao fundo, a calçada alta, com batentes, de um trecho do mercado. O sol cambava, filtrando-se horizontal e vermelho na luz branda da tarde, e punha na parede da cela os retângulos da grade.

Inácio aproximou o caixão de querosene da janela e alçou-se até a soleira.

O menino que ia passando em frente à cadeia assustou-se vendo aquele braço escuro a acenar-lhe entre as barras de ferro:

– Tenha medo não, meu filho.

– Hem?

– Ouça. Aí mesmo da ponta da calçada.

– Que é?

– Olhe, solte ali aquele jumento. Ele é meu. Quer se deitar e não pode. Tire o cabresto e me dê.

– Vai embora.

– Faz mal não. O menino obedeceu e entregou-lhe a corda pela janela.

Quando no outro dia pela manhã o soldado empurrou a porta pesada, Inácio pendia enforcado da grade da janela, o nó apertando-se no terceiro varão, o caixão de querosene caído de lado.

– Oh!

O rosto estava arroxeadado e intumescido, a língua de fora, os pés esticados para baixo, roçavam a parede. O lobinho parecia tragicamente maior.

– Que coisa! Aqui, aqui! Ora, vejam!

Presos, soldados, gente das casas vizinhas, e, dentro em pouco, uma grande multidão à porta da cadeia.

A frase tomou conta das consciências. Pelas nove horas, o tabelião, ao assinar uma escritura, ainda a repetia, arrastando a pena no papel:

– "Me soltem, que eu não tenho paciência de ser preso".

Dona Belinha misturava-a com o caldo na cozinha, enquanto girava a colher de

pau. O farmacêutico triturava-a com o pó que mexia no almofariz.

Já o trem de Dr. Antero partira. Tentou a leitura de uma revista, que atirou de lado. Ergueu-se, foi ao carro-restaurante, tornou à sua cadeira. Olhou pela janela. Um açude, bois que pastavam, carnaubeiras e, logo a seguir, a ponte de ferro. As rodas do carro matraqueavam nos trilhos num ritmo que reproduzia a frase inesperada:

- "Me soltem, que eu não tenho paciência de ser preso. Me soltem, que eu não tenho paciência de ser preso".

(CAMPOS,1996, v.1, p. 244-250)



## ANEXO C - Conto “A gota delirante” de Moreira Campos

Ele, o moço, jamais desejara tanto uma fêmea como a mulher do primo (os primos tinham sido criados juntos, ele, o moço, seria um irmão caçula). Aquelas nádegas possantes, divididas pelo maiô, em relevo maior, agressão, quando ela se curvava para apanhar qualquer coisa ou fazia ginástica. Conscientemente provocante? A curiosidade dos homens. O marido (era engenheiro), calmo, apanhava a garrafa de cerveja no isopor à sombra da cadeira de lona. O moço não compreendia essa indiferença, tranquilidade. Mais uma vez, a lembrança do outro, que era professor, colega dela na faculdade. Quase passavam o dia no laboratório de química. Tinham viajado juntos, com mais alguns colegas, para um congresso no sul. Mais de uma semana de ausência. Na volta, a tranquilidade de sempre.

– Tudo bem?

– Foi ótimo! – ela disse ainda desfazendo a mala.

Não, não entendia. Aborrecia o outro e evitava-o.

A agressão das nádegas na praia. O moço, sentado na areia, sentia novamente o calção umedecer-se, molhar-se. Num início de gozo, a gota delirante.

Estava na casa do primo não havia muito tempo. Transferido para a agência bancária, fazia o último ano de Direito. No quarto dos fundos, mentalmente levava-a para a sua cama de solteiro ou mesmo para a cama dela. O marido viajara (construía e estradas no Interior). Ela, só e tão próxima, a poucos passos! As coxas portentosas, abauladas, por onde ele insinuara a mão grande, mas branda, macia e inventiva. O supremo bem de poder desnudá-la, tirar-lhe o baby doll tantas vezes entrevisto e exasperante. Pagaria a penetração com a própria vida, se necessário:

– Pagaria, sim...

Falou alto, e surpreendeu-se. Inútil também a leitura do livro de Direito. Ela estava nas páginas, embaralhava-se, escanchava-se (era bem o termo nas letras). Seria mais fantasia sua, a intimidade de casa, cúmplice? As coxas fortes já apresentavam celulite, o começo de rugas no canto dos olhos, quando ria. Não, não! Tudo se exacerbava quando, de passagem pelo corredor, a porta do banheiro entreaberta, a surpreendera grandemente nua, com aquelas forças todas reunidas de uma só vez. Ela propriamente não se assustou. Apenas deu um gritinho muito feminino, vedando o sexo com as mãos:

– Ai!

O sexo era farto, visto assim de frente e agora para sempre grudado aos seus

olhos. Quase chegava a apalpá-lo, senti-lo na mão cheia. Um abismo que lhe dava grandes silêncios, como neste instante na sua cama de solteiro. Revolvia-se, fofando, mudando a posição do travesseiro, insone. Voltou a acender a lâmpada na mesinha de cabeceira. Tentou mais uma vez o livro, que tinha prova daí a dois dias. O sexo, ela toda, se enleava, se escanchava (era bem o termo) entre as letras, o começo, o meio e o fim do capítulo não assimilado. Ela, tão próxima, só no quarto! A porta do banheiro teria sido deixada entreaberta de propósito? Porque não se surpreendera. Soltara apenas o gritinho muito feminino, vedara-se, rindo. Ele, estático, parado, hipnotizado, na porta do banheiro. Depois, ela passaria por ele com aquele olhar rápido, que escorregava pelo chão.

O velho relógio de parede, lá na sala, teve um gemido de ferros e deu duas horas.

Adormeceu.

Despertava para o suplício, como na manhã em que ela achava de atirar sobre o corpo o vestido fino, transparente, meio gasto, a calcinha de rendas visível e desesperadora, ele à sua frente ali no corredor. Mais provocações? Voltava a rir-lhe, de passagem, os olhos no chão. Tinha a consciência de que os olhos dele a trespassavam, acabavam de desnudá-la.

Ao entrar no banheiro, novamente sentia os pelos da coxa forte e cabeluda grudados pelo sêmen, o quase orgasmo, a gota delirante. Doía até despregá-los, valia-se do sabonete. Insistia a ideia de mudar-se para uma pensão.

Logo mais ela iria para a faculdade no carro. O marido sairia para a sua empresa de construção, deixando o filho no colégio, e ele, o moço, aproveita a carona. A casa praticamente vazia. Apenas a mãe dela, com o seu croché ou as palavras cruzadas, à luz da janela, a empregada e o rádio de pilhas sobre a geladeira.

O marido viajara mais uma vez. A empregada já se recolhera, após a segunda telenovela. A velha, também. Ela despertou o filho adormecido no divã e o encaminhou para a cama no quarto da avó. Na poltrona, apenas ele, o moço. Diminuiu o volume da televisão, quase inaudível. Idéia de que ele viria naquela noite. Os olhos consultavam o corredor. E ela apareceu, na leveza desesperadora do baby-doll. Nada de televisão, somente a imagem na tela. Silêncio. A cadeira dela oscilava branda. A inutilidade da imagem no vídeo. Ela mesma se levantou contra a luz para fechar o aparelho (que coxas, meu Deus!). Chegou a pedir silêncio, levando o dedo aos lábios, porque ele fizera rumor ao erguer-se da poltrona:

– Psiu...

Iam pelo corredor. Quis pegá-la decididamente pelo braço. Ela se antecipou, segurando-lhe com energia a mão. Dirigiram-se ao próprio quarto do moço, que teve a

necessidade de apanhar a toalha de banho ainda úmida atirada em bolo sobre a cama. Posse desesperada, profunda, a loucura, o sexo confundido com a própria morte.

– Me mate! – ela dizia.

Restou exausto, esvaziado, sugado até a última gota. Talvez ela o esperasse também havia muito. Porque ainda o apertava com força nos braços e ele sentia nas costas moças e largas a ponta de suas unhas esmaltadas.

(CAMPOS,1996, v.2, p. 405-408)

ANEXO D - HQ "Os Anões" de G. Jesuíno e Silas Rodrigues.

# OS ANÕES



ROTEIRO E DEFINIÇÃO DOS PERSONAGENS

G. JESUINO / SILAS RODRIGUES

LÁPIS

SILAS RODRIGUES

AMBIENTAÇÃO (LÁPIS)

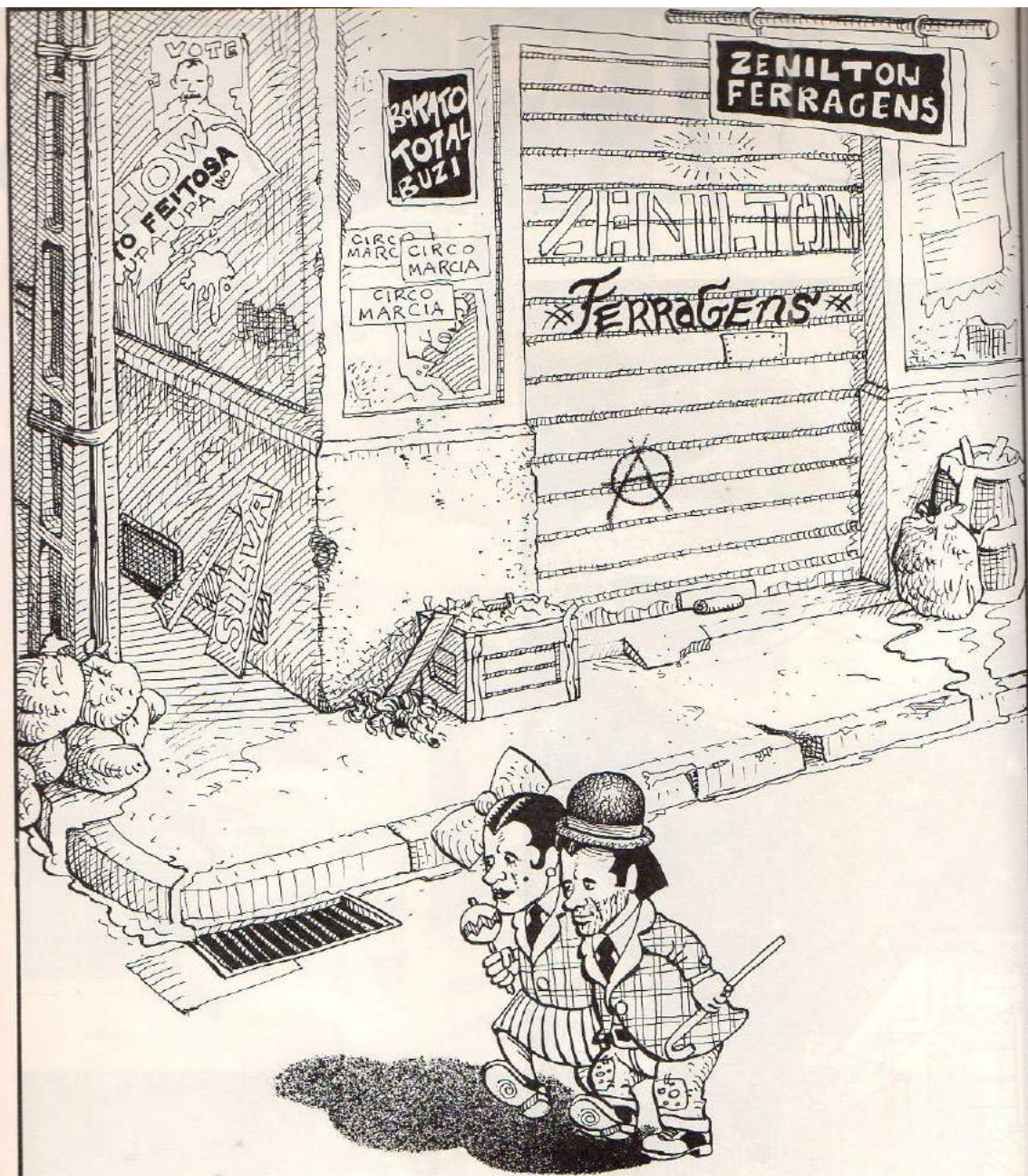
G. JESUINO

ARTE-FINAL

SILAS RODRIGUES

LETRAS

G. JESUINO



O ANÃO É DE COR BRANCA. UMA BARBA VIRIL MEIO AZUMADA QUE ELE FAZ  
 EM FRENTE AO CACO DE ESPELHO EM CIMA DA CAIXA DE QUEROSENE.  
 TEM UM AR SÉRIO, COMO QUE MUITO MAGOADO PELOS HOMENS, QUANDO ELE  
 E LOURDINHA VÃO PELAS RUAS. ELE VAI COM A BENGALINHA NA MÃO,  
 ELA DE SAIA RODADA E COM O MARACA

SILAS FERREIRO

FAZEM ALGUNS NÚMEROS DE MÁGIA APRENDIDOS NO CIRCO.



A MULTIDÃO CRESCE EM VOLTA.

A VOZ DE LOURDINHA É MEIO FANHOSA MAS O MARACA É FIRME.

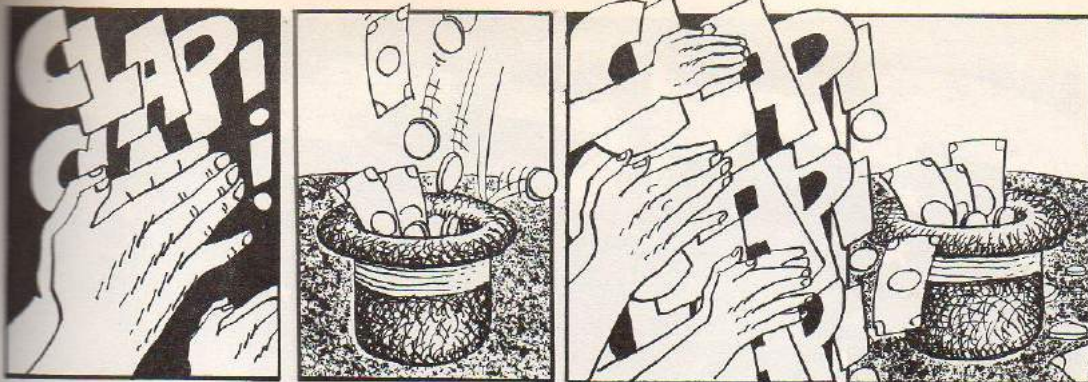


O MARIDO DANÇA. NA MÃO A BENGALINHA. TEM RITMO.



SILAS

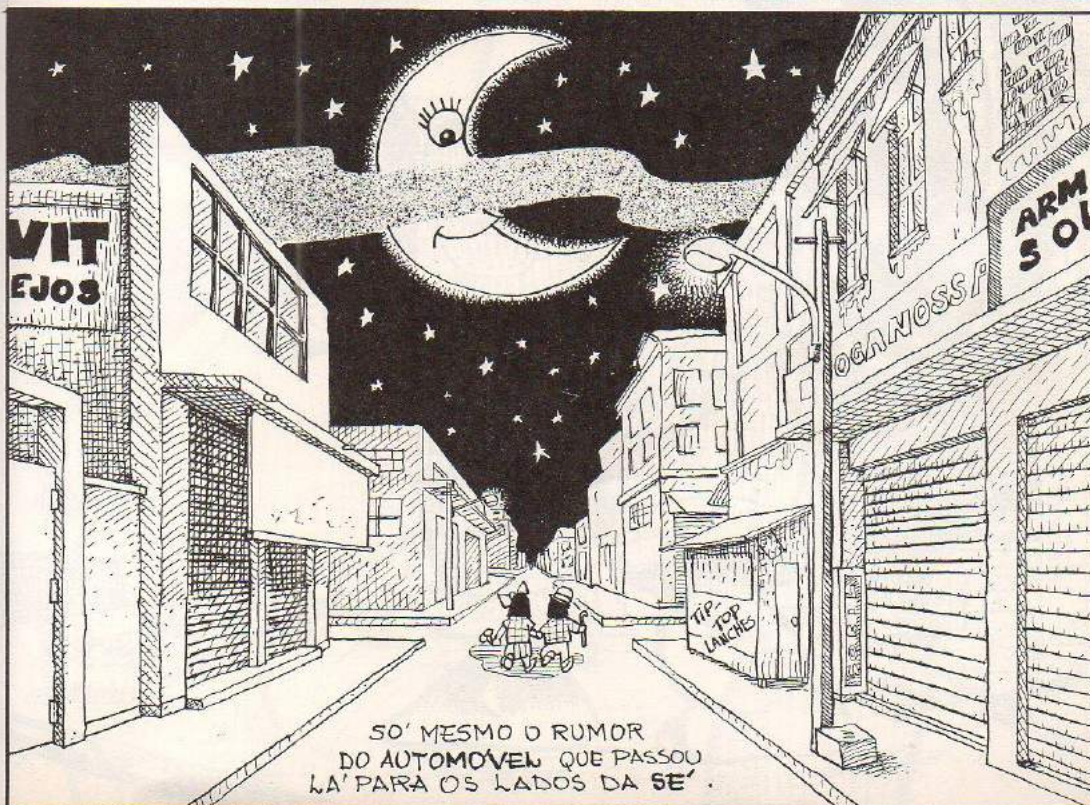




E' O QUE ELAS SABEM FAZER.  
RECOLHEM-SE NO CAIR DA TARDE.



NINGUÉM, NINGUÉM NO DESERTO DA RUA.

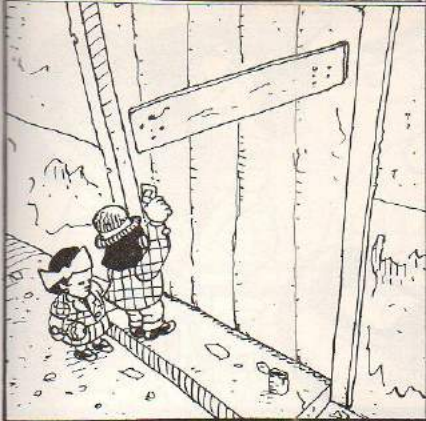


SO' MESMO O RUMOR  
DO AUTOMÓVEL QUE PASSOU  
LÁ PARA OS LADOS DA SE'.

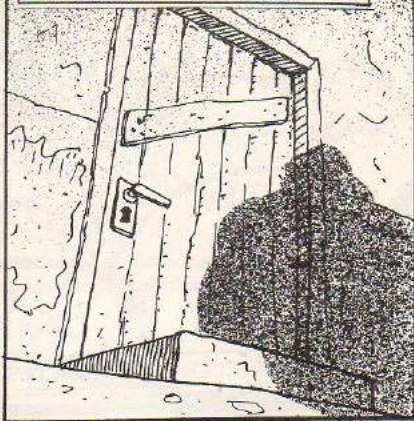




MORAM NO ARMAZÉM QUE ESTAVA DEMO-  
LIDO. O DONO DEIXOU QUE FICASSEM.



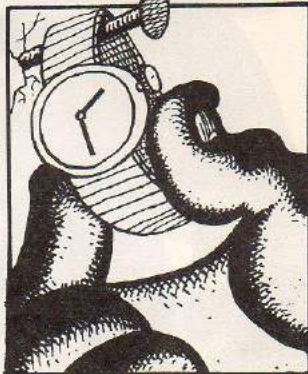
RESTAVA SÓ AS PAREDES E  
AS PORTAS PREGADAS DE TABUA.



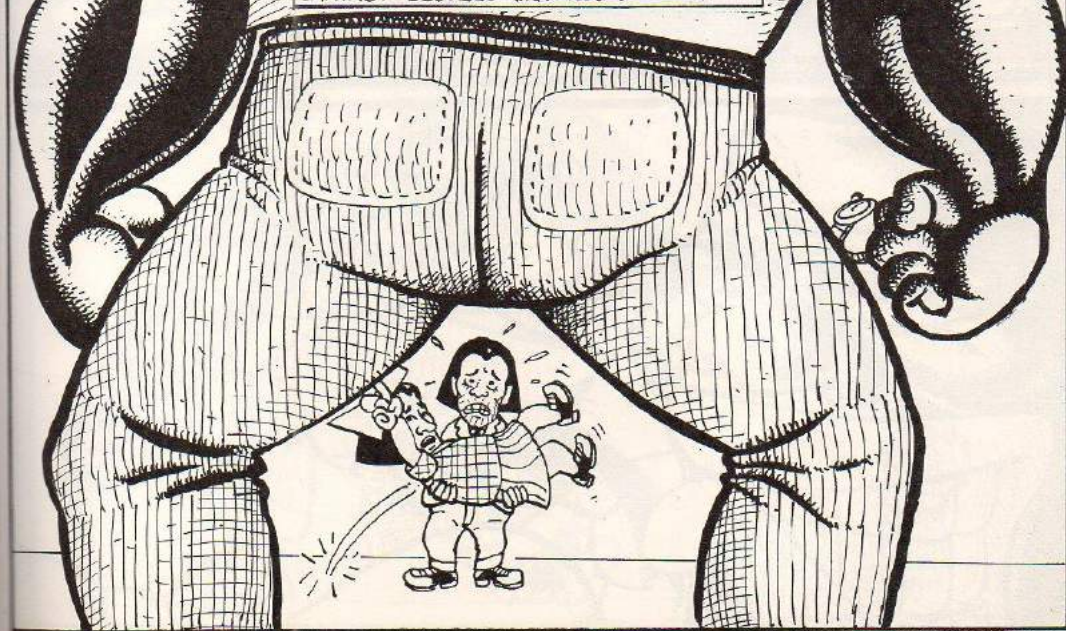
O NEGRO FORÇOU A PORTA



A GRANDEZA  
DOS BRAGOS  
DO NEGRO,  
A CABEÇA  
PELADA E  
CAMISA DE  
MEIA RES-  
CENDENDO  
A SUOR GROS-  
SO, DE MUITOS  
DIAS E AINDA



... COMO SE ELE DORMISSE EM UM MONTE DE  
CARVÃO. TODO ADQUIRIRA ABSOLUTO SILÊNCIO.









O ANÃO FALA AO INS-  
PETOR. NÃO QUER  
PROPRIAMENTE QUE  
O NEGRO SEJA PRESO  
TEME QUE ELE VOL-  
TE. SÓ UMA AMEA-  
ÇA. TALVEZ POSSA  
READQUIRIR O RE-  
LÓGIO.



SÓ QUER UMA ADVERTÊNCIA AO NEGRO DE  
CÂMISA DURA DE SOOR...



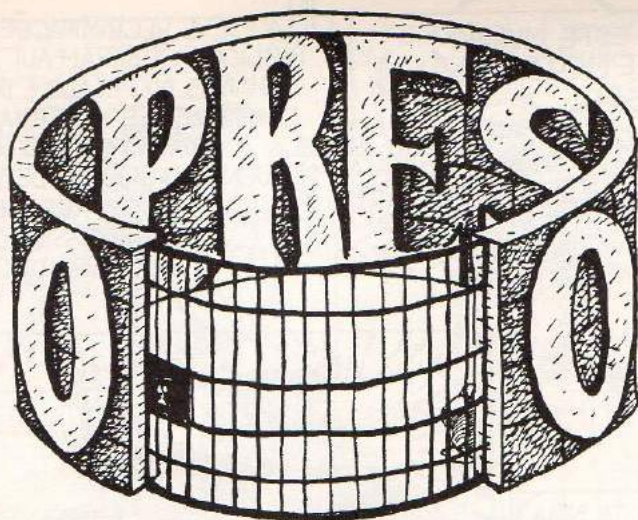
...ENQUANTO ELE E LOURDINHA ARRANJAM  
CASA LA' PARA OS LADOS DO ARRAIAL  
MOURA BRASIL, JÁ' APALAVRADA.

SERÁ QUE TU  
AGUENTA MESMO  
UM HOMEM?

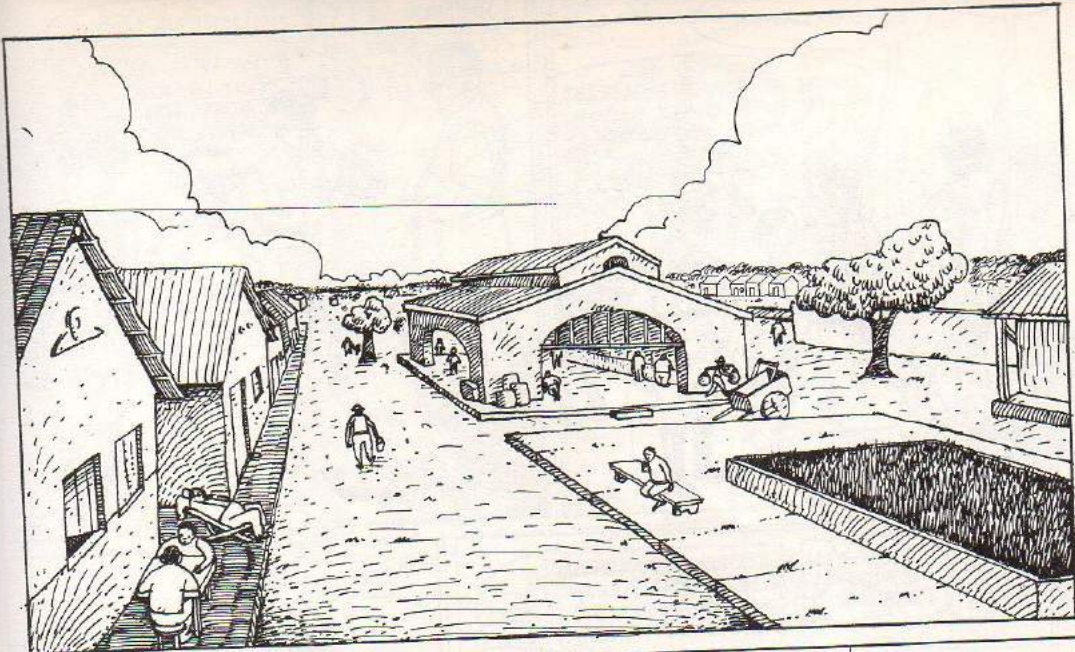
NÃO JÁ TIROU O  
QUE QUERIA?  
NÃO TIROU??  
POIS ENTÃO VÁ' EMBORA.  
VÁ' EMBORA !!...

FIM

ANEXO E - HQ "O preso" de Silas Rodrigues e G. Jesuíno.



ROTEIRO  
SILAS RODRIGUES  
AMBIENTAÇÃO, MAQUETES E  
QUADRINIZAÇÃO  
G. JESUINO / SILAS RODRIGUES  
LÁPIS, ARTE-FINAL E LETRAS  
SILAS RODRIGUES

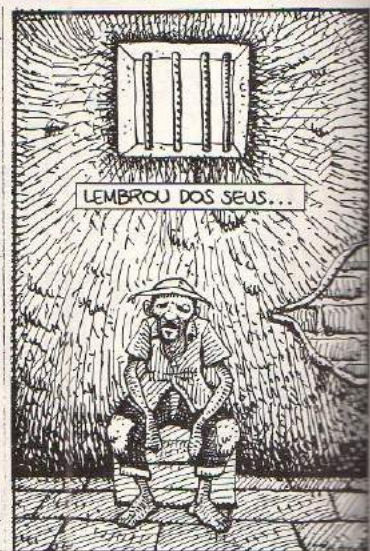
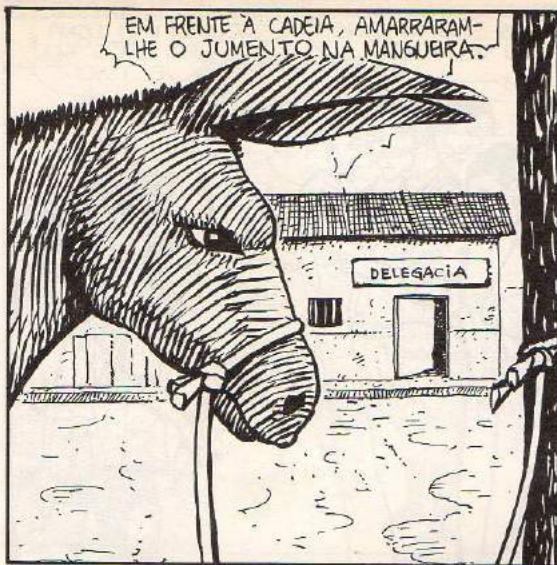


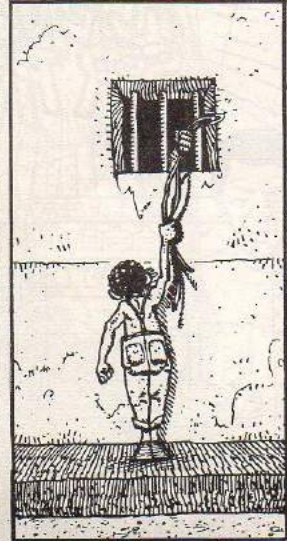
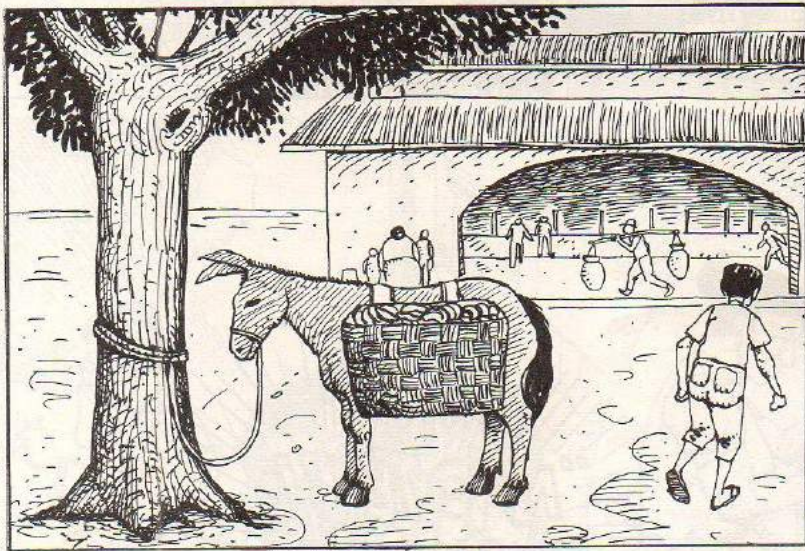
filas



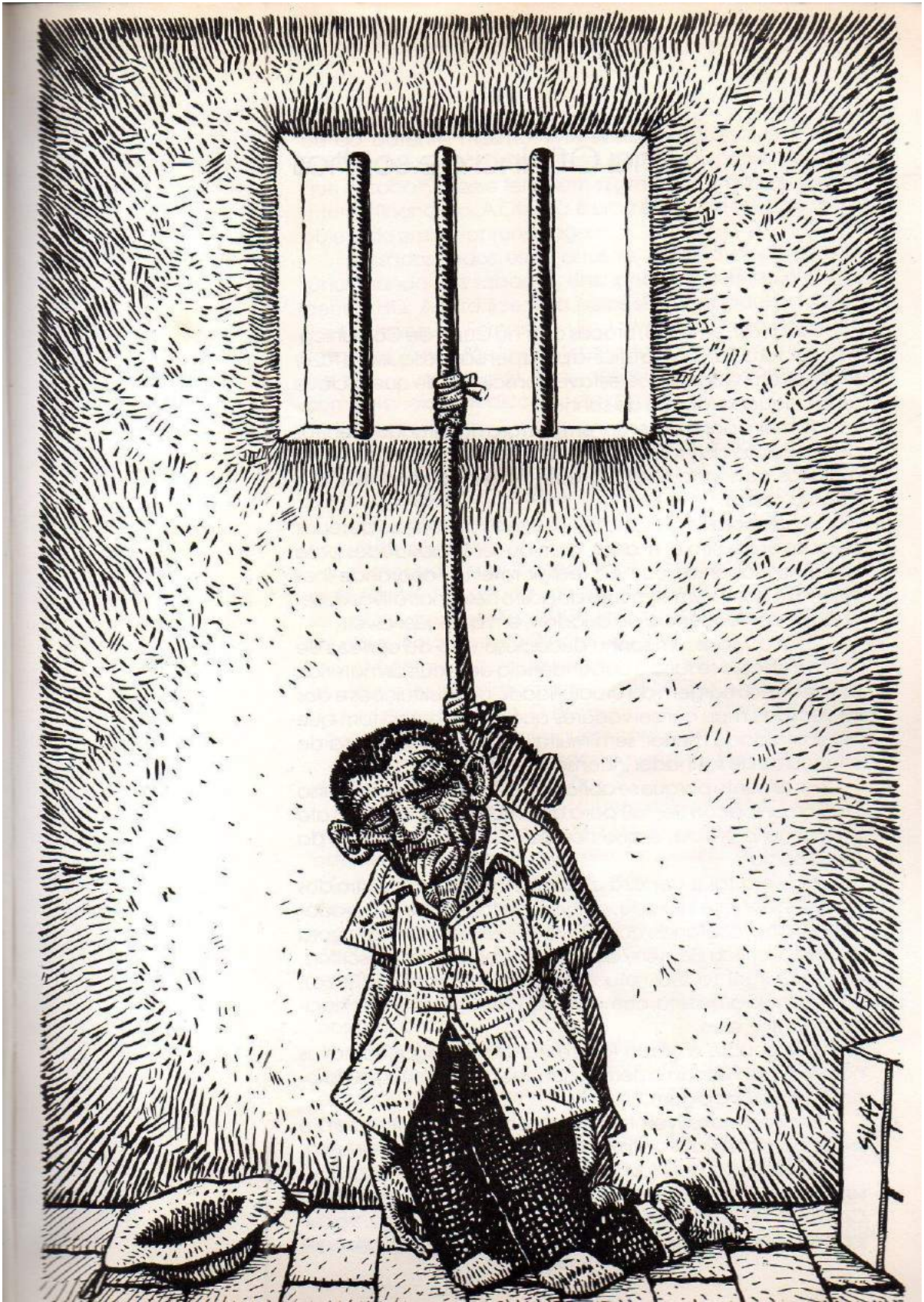




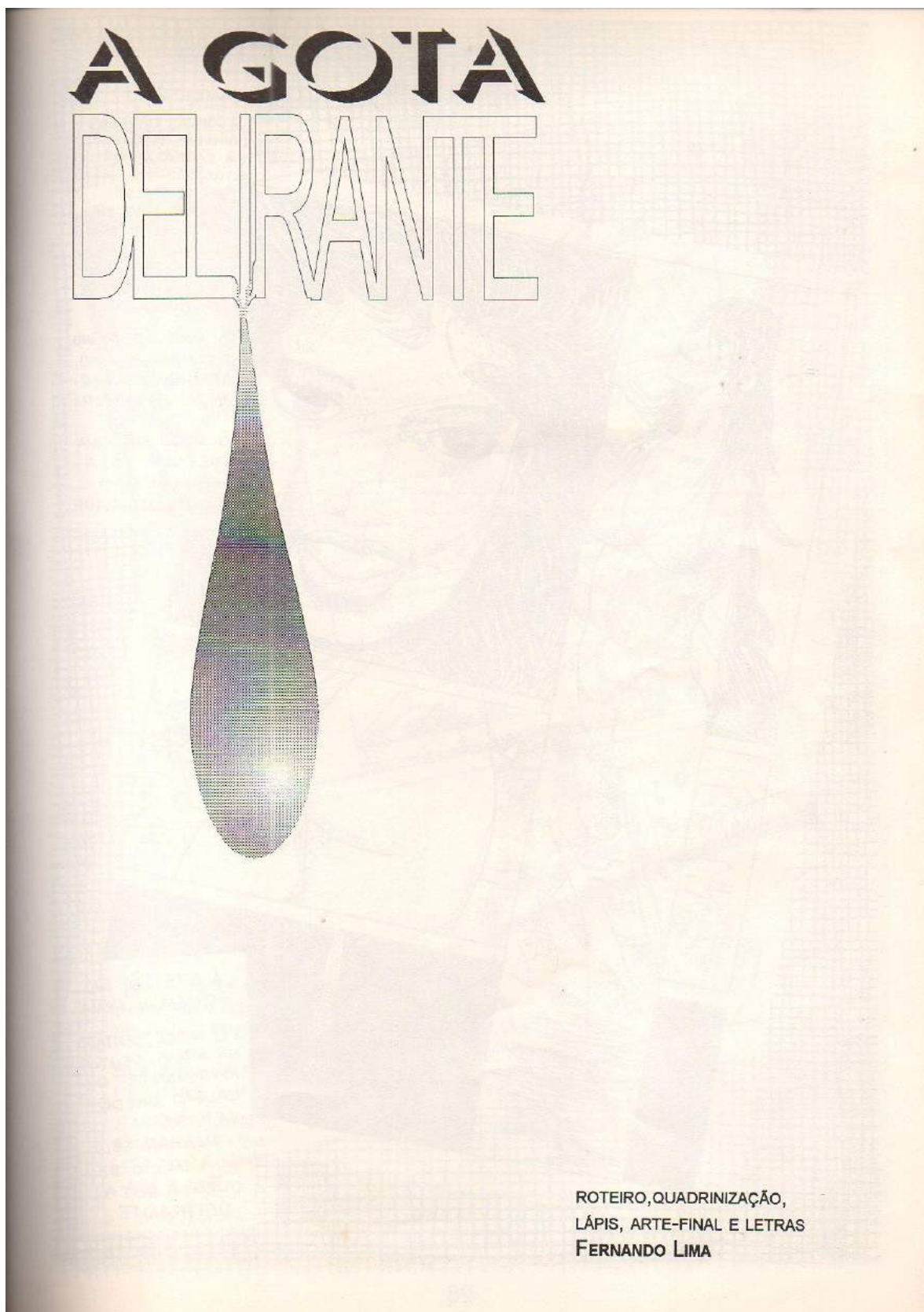








ANEXO F - HQ "A gota delirante" de Fernando Lima





A MULHER...

AQUELAS NÁDEGAS  
DIVIDIDAS PELO MAIO,  
EM RELEVO MAIOR...  
AGRESSÃO...

QUANDO ELA SE  
CURVAVA PARA APA-  
NHAR QUALQUER  
COISA OU FAZIA  
GINÁSTICA.

CONSCIENTEMENTE  
PROVOCANTE?

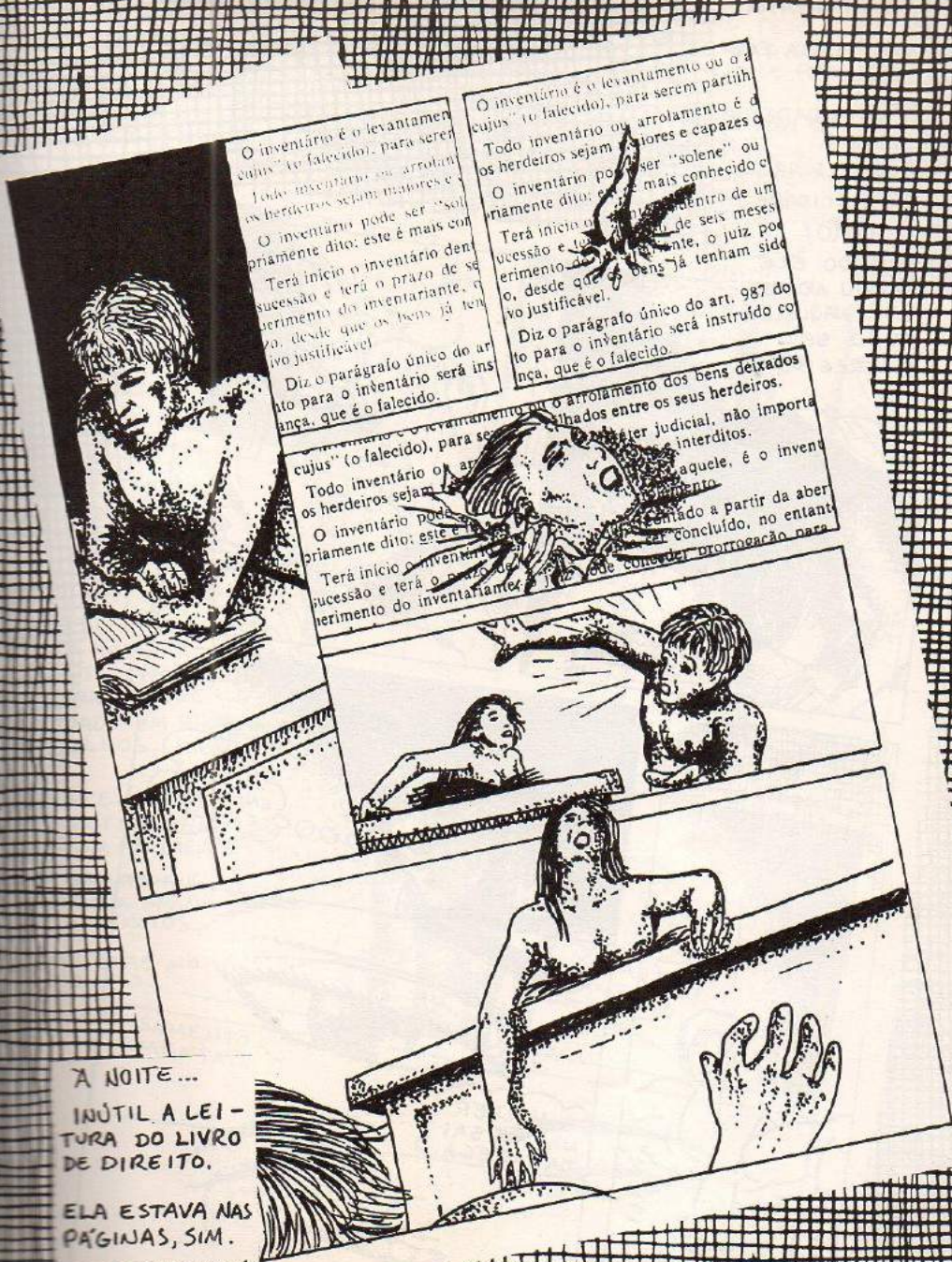
O MARIDO, PRMO  
DO MOGO, CALMO,  
APANHAVA A CER-  
VEJA NO ISOPOR.

O MOGO NÃO COM-  
PREENDIA ESSA  
INDIFERENÇA-  
TRANQUILIDADE.

A AGRESSÃO DAS  
NÁDEGAS NA PRAIA.

O MOGO, SENTADO  
NA AREIA, SENTIA  
NOVAMENTE O  
CALÇÃO UMEDE-  
CER-SE...

MOLHAR-SE...  
NUM INÍCIO DE  
GOZO, A GOTA  
DELIRANTE.



A NOITE...  
 INÚTIL A LEITURA DO LIVRO DE DIREITO.  
 ELA ESTAVA NAS PÁGINAS, SIM.  
 EMBARALHAVA-SE ESCANHAVAVA-SE (ERA BEM O TERMO) NAS LETRAS.  
 DELÍRIO...



PURA FANTASIA...  
MAS SERIA FANTASIA?  
A INTIMIDADE DA CASA...  
AQUELE SORRISO...  
CUMPLICIDADE?  
NÃO!

QUANDO ELE PASSOU AO CORREDOR, NAQUELE DIA, TUDO SE... EXARCEBARA.



A MULHER NÃO ME SAI DA CABEÇA.



O SORRISO NAQUELE DIA, NO BANHEIRO.

INÚTIL VOLTAR  
AO LIVRO. ELE  
TERIA PROVA  
DAÍ A DOIS DIAS,  
MAS ELA AINDA  
ESTARIA LA...

O SEXO,  
TODA ELA,  
SE ENLEAVA,  
SE ESCANHAVA,  
(ERA BEM O TERMO)  
ENTRE AS LETRAS

A PORTA DO BA-  
NHEIRO TERIA  
SIDO DEIXADA  
ABERTA DE PRO-  
POSITO?

PORQUE NÃO SE  
SURPREEDERA.  
SOLTARA APENAS  
UM GRITINHO  
MUITO FEMININO.

VEDARA-SE  
RINDO.



O SEXO FARTO  
VISTO ASSIM DE  
FRENTE, E AGORA  
É PARA SEMPRE  
GRUDADO EM SEUS  
OLHOS.

QUASE CHEGAVA  
A SENTI-LO NA  
MÃO, NA MÃO CHEIA.  
UM ABISMO QUE  
LHE DAVA GRAN-  
DES SILÊNCIOS...

COMO NESSE MO-  
MENTO.

É MULHER  
DE MEU PRI-  
MO!

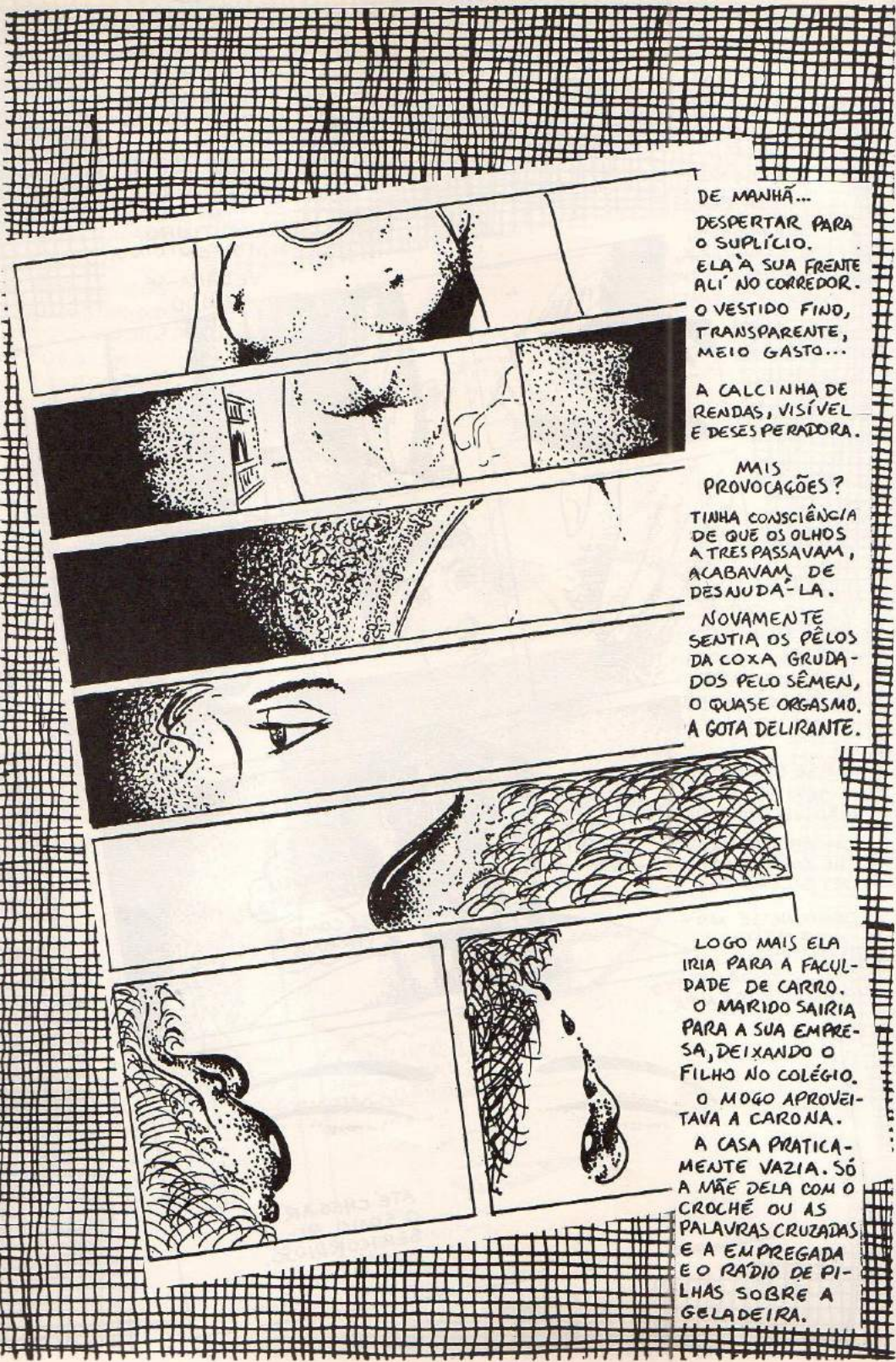
EU E  
ELE FO-  
MOS CRIA-  
DOS JUNTOS

COMO  
IRMÃOS!

O PENSAMENTO  
ATORMENTA...



ATÉ CHEGAR  
O SONO MI-  
SERICORDIOSO.



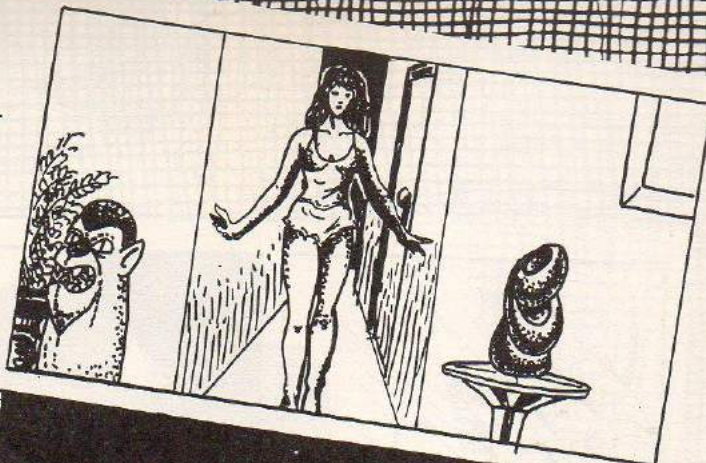
DE MANHÃ...  
DESPERTAR PARA  
O SUPLÍCIO.  
ELA À SUA FRENTE  
ALI NO CORREDOR.  
O VESTIDO FINO,  
TRANSPARENTE,  
MEIO GASTO...

A CALCINHA DE  
RENDAS, VISÍVEL  
E DESESPERADORA.

MAS  
PROVOCAÇÕES?  
TINHA CONSCIÊNCIA  
DE QUE OS OLHOS  
A TRES PASSAVAM,  
ACABAVAM DE  
DESAJUDA-LA.

NOVAMENTE  
SENTIA OS PÉLOS  
DA COXA GRUDA-  
DOS PELO SÊMEN,  
O QUASE ORGASMO,  
A GOTA DELIRANTE.

LOGO MAIS ELA  
IRIA PARA A FACUL-  
DADE DE CARRO.  
O MARIDO SAIRIA  
PARA A SUA EMPRE-  
SA, DEIXANDO O  
FILHO NO COLÉGIO.  
O MOGO APROVEI-  
TAVA A CARONA.  
A CASA PRÁTICA-  
MENTE VAZIA. SÓ  
A MÃE DELA COM O  
CROCHÊ OU AS  
PALAVRAS CRUZADAS  
E A EMPREGADA  
E O RÁDIO DE PI-  
LHAS SOBRE A  
GELADEIRA.



HOJE...  
O MARIDO VIAJARA  
MAIS UMA VEZ.  
A EMPREGADA JÁ  
SE RECOLHERA APÓS  
A SEGUNDA TELENO-  
VELA, A VELHA  
TAMBÉM.

ELA DESPERTOU  
O FILHO ADORMECIDO  
NO DIVÃ E O EN-  
CAMINHOU PARA  
A CAMA.

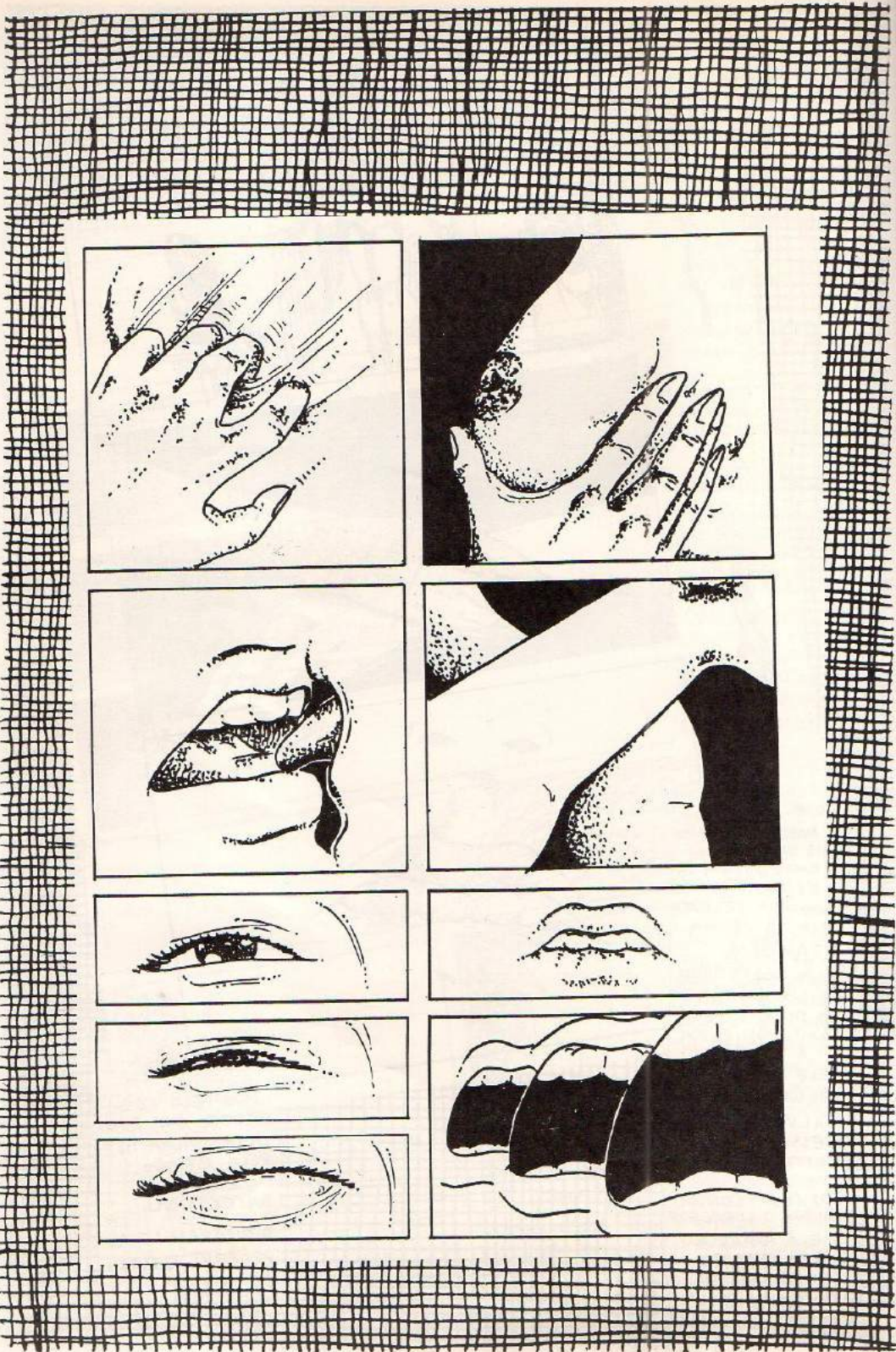
ELE BAIXOU O  
VOLUME DA TV.  
TALVEZ ELA  
VIESSE ESSA  
NOITE. - PENSOU.

OS OLHOS CONSUL-  
TAVAM O CORREDOR  
E ELA APARECEU,  
NA LEVEZA DE-  
SES PERADORA  
DO "BABY-DOLL".

SILÊNCIO.

IAM PELO COR-  
REDOR. QUIS PEGA-  
LA DECIDIDAMENTE  
PELO BRAGO.

ELA SE  
ANTECIPOU.  
DIRIGIRAM-SE AO  
PRÓPRIO QUARTO  
DO MOÇO...



ENFIM...  
RESTOU EXAUSTO,  
ESVAZIADO, SUGA-  
DO ATÉ A ÚLTIMA  
GOTA. TALVEZ ELA  
O ESPERASSE  
TAMBÉM HAVIA  
MUITO. PORQUE  
AINDA O APERTAVA  
COM FORÇA NOS  
BRAÇOS E ELE  
SENTIA NAS COS-  
TAS MOÇAS E LAR-  
GAS A PONTA DE  
SUAS UNHAS  
ESMALTADAS.

