

LUCAS PITER ALVES COSTA

***O ALIENISTA, DE FÁBIO MOON E GABRIEL BÁ:
UMA ANÁLISE DO DISCURSO QUADRINÍSTICO***

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

VIÇOSA
MINAS GERAIS – BRASIL
2013

**Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e
Classificação da Biblioteca Central da UFV**

T

C837a
2013
Costa, Lucas Piter Alves, 1982-
O Alienista, de Fábio Moon e Gabriel Bá : uma análise
do discurso quadrinístico / Lucas Piter Alves Costa. – Viçosa,
MG, 2013.
213f. : il. (algumas color.) ; 29cm.

Orientador: Mônica Santos de Souza Melo
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.
Inclui bibliografia.
Referências bibliográficas: f. 207-213

1. Análise do discurso. 2. Histórias em quadrinhos. 3. Assis,
Machado de, 1830-1908. - O Alienista. 4. Moon, Fábio, 1976-
I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras.
Programa de Pós-Graduação em Letras. II. Título.

CDD 22. ed. 401.41

LUCAS PITER ALVES COSTA

***O ALIENISTA, DE FÁBIO MOON E GABRIEL BÁ:
UMA ANÁLISE DO DISCURSO QUADRINÍSTICO***

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 19 de março de 2013.

João Bôsko Cabral dos Santos

Mariana Ramalho Procópio Xavier

Mônica Santos de Souza Melo
(Orientadora)

À Carla Knupp, Emília Galvão, Lidiene Breitenbach.
Ao Gilerson Henrique, Glauber Miranda, Vinícius Rennó.

AGRADECIMENTOS

À FAPEMIG, pelo apoio financeiro.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa, pela oportunidade.

À Prof^a. Dr^a. Mônica Santos de Souza Melo, minha orientadora, e ao Prof. Dr. Renato de Mello, coorientador, pelos ensinamentos e pelas contribuições cada vez mais constantes para o meu crescimento.

Aos examinadores, Prof. Dr. João Bôsko Cabral dos Santos e Prof^a. Dr^a. Mariana Ramalho Procópio Xavier, pela atenciosa leitura do meu trabalho.

Aos meus pais, por tudo.

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1: Representação de gênero situacional.</i>	25
<i>Figura 2: Exemplo de finalidade e visadas discursivas.</i>	30
<i>Figura 3: Dispositivo da encenação narrativa.</i>	42
<i>Figura 4: Topografia das instâncias do campo literário.</i>	44
<i>Figura 5: Dispositivo sintetizado das instâncias enunciativas.</i>	47
<i>Figura 6: Fragmentos do conto.</i>	56
<i>Figura 7: Fragmentos da graphic novel.</i>	56
<i>Figura 8: Planos médio e fechado.</i>	58
<i>Figura 9: Planos panorâmicos com ângulos médio e superior.</i>	58
<i>Figura 10: Fluxo sugerido de leitura do estrato verbal.</i>	60
<i>Figura 11: Microdicionário de gestos.</i>	71
<i>Figura 12: O Alienista. Signos.</i>	74
<i>Figura 13: O Alienista. Processo de conclusão.</i>	75
<i>Figura 14: O Alienista. Momento-a-momento.</i>	76
<i>Figura 15: O Alienista. Ação-a-ação.</i>	77
<i>Figura 16: O Alienista. Tema-a-tema.</i>	77
<i>Figura 17: O Alienista. Cena-a-cena.</i>	78
<i>Figura 18: O Alienista. Aspecto-a-aspecto.</i>	79
<i>Figura 19: O Alienista. Balão de fala e tempo.</i>	81
<i>Figura 20: O Alienista. Som e tempo.</i>	82
<i>Figura 21: O Alienista. Digressão sobre a matraca.</i>	83
<i>Figura 22: O Alienista. Signos do silêncio.</i>	85
<i>Figura 23: O Alienista. Específica da palavra.</i>	88
<i>Figura 24: O Alienista. Específica da imagem (a).</i>	89
<i>Figura 25: O Alienista. Específica da imagem (b).</i>	89
<i>Figura 26: O Alienista. Interseccional.</i>	90
<i>Figura 27: O Alienista. Interdependente.</i>	91
<i>Figura 28: O Alienista. Paralela.</i>	92
<i>Figura 29: O Alienista. Montagem.</i>	93
<i>Figura 30: O Alienista. Cores e signos icônicos.</i>	94
<i>Figura 31: O Alienista. Loucura do barbeiro.</i>	95
<i>Figura 32: O Alienista. Discurso indireto livre.</i>	100
<i>Figura 33: O Alienista. Pensamento.</i>	106
<i>Figura 34: O Alienista. Telhado.</i>	107
<i>Figura 35: O Alienista. O terror.</i>	110
<i>Figura 36: O Alienista. De uma transição a outra.</i>	111
<i>Figura 37: Transições de quadro-a-quadro n'O Alienista</i>	112
<i>Figura 38: O Alienista. Simão na Câmara.</i>	116
<i>Figura 39: O Alienista. Simão vai defender a proposta.</i>	117
<i>Figura 40: O Alienista. A Casa Verde.</i>	118
<i>Figura 41: O Alienista. Uma nova teoria.</i>	119
<i>Figura 42: O Alienista. Prisão do Costa.</i>	121
<i>Figura 43: O Alienista. Morte ao alienista.</i>	122
<i>Figura 44: O Alienista. O assombro de Itaguaí.</i>	124
<i>Figura 45: O Alienista. Os loucos postos na rua.</i>	125
<i>Figura 46: O Alienista. "Plus Ultra!".</i>	126
<i>Figura 47: O Alienista. Três eixos.</i>	127
<i>Figura 48: O Alienista. Porta fechada.</i>	128
<i>Figura 49: O Alienista. Dr. Simão Bacamarte.</i>	135
<i>Figura 50: O Alienista. Localização.</i>	137
<i>Figura 51: O Alienista. Gestos de Simão.</i>	142
<i>Figura 52: O Alienista. Caminhando.</i>	142
<i>Figura 53: O Alienista. Cachimbo.</i>	145
<i>Figura 54: O Alienista. Quixotesco.</i>	145
<i>Figura 55: Representações de Dom Quixote.</i>	146
<i>Figura 56: O Alienista. Simão trabalhando.</i>	147
<i>Figura 57: O Alienista. Simão não ouve.</i>	148
<i>Figura 58: O Alienista. Virar o júzo.</i>	149

<i>Figura 59: O Alienista. Grande homem austero.</i>	151
<i>Figura 60: O Alienista. Notas.</i>	152
<i>Figura 61: O Alienista. Relações de poder.</i>	153
<i>Figura 62: O Alienista. Sacada.</i>	154
<i>Figura 63: O Alienista. Presidente da Câmara.</i>	155
<i>Figura 64: Bacamartes: armas dos dragões.</i>	156
<i>Figura 65: O Alienista. Os dragões.</i>	156
<i>Figura 66: O Alienista. Prima do Costa.</i>	174
<i>Figura 67: O Alienista. Admiração do primeiro vulto.</i>	176
<i>Figura 68: O Alienista. Gesto nublado.</i>	177
<i>Figura 69: O Alienista. Martim Brito.</i>	180
<i>Figura 70: O Alienista. Almas suspensas.</i>	182
<i>Figura 71: O Alienista. Dizeres da capa.</i>	184

LISTA DE TABELAS

<i>Tabela 1: Signos icônicos n'O Alienista.....</i>	<i>74</i>
<i>Tabela 2: Signos plásticos n'O Alienista</i>	<i>75</i>
<i>Tabela 3: Resumo da lógica narrativa por meio do esquema quinário</i>	<i>115</i>
<i>Tabela 4: Síntese dos procedimentos descritivos.</i>	<i>159</i>
<i>Tabela 5: Ocorrência e localização de quadros silenciosos na narrativa</i>	<i>172</i>

RESUMO

COSTA, Lucas Piter Alves, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, março de 2013. ***O Alienista, de Fábio Moon e Gabriel Bá: uma análise do discurso quadrinístico.*** Orientadora: Mônica Santos de Souza Melo. Coorientador: Renato de Mello.

Em 2007, Fábio Moon e Gabriel Bá publicaram uma tradução intersemiótica em quadrinhos d'*O Alienista*, conto de Machado de Assis. *O Alienista* de Moon e Bá se mostra como um livro de quadrinhos, não uma revista de quadrinhos. Trata-se de uma obra autoral. O reconhecimento do quadrinho com o *status* de livro e a concepção de que a tradução intersemiótica é um meio de acesso à obra original evidenciam o interdiscurso da literatura com os quadrinhos, e suscitam questionamentos sobre a identidade discursiva da obra de Moon e Bá. Diante disso, o objetivo deste trabalho é *descrever* e *explicar* o processo de inscrição d'*O Alienista* em quadrinhos na instituição discursiva quadrinística, a fim de evidenciar sua identidade discursiva. Trata-se de mostrar *como* o texto da história em quadrinhos foi elaborado e quais os efeitos de sentido que tal elaboração proporcionou. A base teórica deste trabalho se encontra na Análise do Discurso, proeminentemente na Teoria Semiociológica, de Charaudeau (2008). O presente trabalho aborda pontos como a instituição discursiva, com base em Maingueneau (2006); as instâncias enunciativas de sujeitos, com base em Charaudeau (2008) e Peytard (2007 [1983]); a semiótica da história em quadrinhos d'*O Alienista*, a partir de Barthes (1964) e McCloud (1995); algumas questões sobre narrativa em quadrinhos, a partir do trabalho de Costa (2010); a caracterização do personagem Simão Bacamarte, trazendo novamente Charaudeau (2007, 2008); e a heterogeneidade enunciativa na história em quadrinhos de Moon e Bá, partindo de pressupostos de Maingueneau (1997) e Mello (2002a), como forma de buscar uma identidade discursiva para *O Alienista* em quadrinhos. Os resultados apontam como Moon e Bá engendram uma obra nova através do trabalho com a linguagem dos quadrinhos, e como a identidade d'*O Alienista* se forma a partir da relação interdiscursiva, numa relação de alteridade. Conclui-se que as histórias em quadrinhos oferecem muitas possibilidades de pesquisa nos estudos discursivos, sendo um objeto de estudo diversificado.

ABSTRACT

COSTA, Lucas Piter Alves, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, March, 2013. *O Alienista*, by Fabio Moon and Gabriel Ba: a discursive analysis of the comic. Adviser: Mônica Santos de Souza Melo. Co-adviser: Renato de Mello.

In 2007, Fabio Moon and Gabriel Ba published an intersemiotic translation in comic of the *O Alienista*, Machado de Assis' tale. *O Alienista* by Moon and Ba shows itself as a comic book, not a magazine comic. It is a work of authorship. The legitimacy of the comics like a book and the idea that the intersemiotic translation is a means of access to the original work evidence the interdiscourse between literature and comics, and raise questions about the discursive identity of the Fabio Moon and Gabriel Ba's work. In this way, the objective of this study is to describe and explain the process of legitimizing of the comic *O Alienista* within the discursive institution, in order to evidence its discursive identity. It intends to show how the text of the comic book was elaborated and what the effects of meaning that this elaboration has afforded. The theoretical basis of this work is in Discourse Analysis, prominently in the Semiolinguistic Theory, of Charaudeau (2008). This study approaches points as the discursive institution, based on Maingueneau (2006); the enunciative instances of subjects, based on Charaudeau (2008) and Peytard (2007 [1983]); the semiotics of comics of *O Alienista*, based on Barthes (1964) and McCloud (1995); some questions about narrative comic, based on the work of Costa (2010); the constructing of character Simão Bacamarte, based again on Charaudeau (2007, 2008); and the enunciative heterogeneity in the Moon and Ba's comic book, starting from assumptions Maingueneau (1997) and Mello (2002a) as a way to seek a discursive identity for the *O Alienista* comic book. The results indicate that Moon and Ba create a new work by working with the language of comics, and how the identity of the *O Alienista* is formed from interdiscursive relation, a relation of otherness. We conclude that the comics offer many possibilities for research in discourse studies, being a diversified object of study.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	2
Uma Teoria Nova	2
CAPÍTULO 1	10
Itaguaí e o Universo: Adentrando um Meio Quadrinístico	10
1.1 Instituição Discursiva Quadrinística	13
1.2 Enunciação Quadrinística e Literária	16
1.3 Condições de Discurso.....	18
1.4 De um Gênero Discursivo.....	19
CAPÍTULO 2	36
A Rebelião: Múltiplas Instâncias no Discurso Quadrinístico.....	36
2.1 Instâncias Enunciativas no Discurso Quadrinístico	39
2.2 Autores Como Indivíduos, Leitores Como Público	49
2.3 Escritor(es) e Leitor(es): Sujeitos Discursivos.....	51
2.4 Os Sujeitos do Texto: Narrador e Narratário	62
2.5 Um Percurso Pelas Instâncias	63
CAPÍTULO 3	68
Das Línguas de Babel: A Semiótica dos Quadrinhos n' <i>O Alienista</i>	68
3.1 O Processo de Significação n' <i>O Alienista</i>	70
3.2 Transições de Quadro-a-Quadro	75
3.3 Mecanismos Internos de Tempo	80
3.4 O Signo do Silêncio	83
3.5 Palavras e Imagens.....	86
3.6 Cores, Traços e Subjetividade.....	93
CAPÍTULO 4	97
Dizem as Crônicas de Itaguaí: Notas sobre a Narrativa em Quadrinhos d' <i>O Alienista</i>	97
4.1 O(s) Narrador(es) d' <i>O Alienista</i>	101
4.2 A Focalização Quadrinística: Um Problema.....	105
4.3 Transições Ambíguas e Estilo Pessoal	109
4.4 Análise da Narrativa	114
CAPÍTULO 5	131
Torrentes de Loucos: Uma Caracterização do Dr. Simão Bacamarte	131
5.1 Componentes e Procedimentos Descritivos	133
5.2 Uma Nota Sobre o Comportamento do Dr. Bacamarte.....	138
5.3 Traduzindo Palavras e(m) Imagens	139
5.4 Torrente de Alienistas: Múltiplas Faces do Dr. Bacamarte	143
5.5 Quem Foi Simão Bacamarte?	157
CAPÍTULO 6	161
Dois Lindos Casos: Heterogeneidade Enunciativa n' <i>O Alienista</i>	161
6.1 Do Dito ao Dizer	165
6.2 Ancoragem e Revezamento no Discurso	168
6.3 Enquadrando o(s) Silêncio(s).....	170
6.4 Lendo o(s) Quadro(s) Silencioso(s)	173
6.5 <i>De Um Por Outros</i>	183
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	189
<i>Plus Ultra!</i>	189
REFERÊNCIAS	196



APRESENTAÇÃO

Uma Teoria Nova

Antes de tudo, devemos alertar o leitor quanto ao título desta apresentação: não se trata de uma nova teoria nos estudos do discurso, e ainda que o fosse, não seria de bom tom anunciar dessa maneira a inovação. O título da apresentação alude ao capítulo IV do conto *O Alienista*, de Machado de Assis, capítulo igualmente intitulado *Uma teoria nova*. A alusão que empregamos aqui é apenas um recurso poético para o qual pedimos licença. Esse mesmo uso pode ser verificado nos capítulos ulteriores deste trabalho.

O Alienista foi publicado entre outubro de 1881 e março de 1882, inicialmente nos jornais e depois na coletânea do autor intitulada *Papéis Avulsos*. A obra conta a história de um médico renomado que decide sair de Portugal e se instalar no Brasil, na cidade de Itaguaí, Rio de Janeiro. A história mostra como Simão Bacamarte institui a Casa Verde e, envolto em suas teorias sobre a loucura, encerra quase toda a população da cidade nesse asilo, para, por fim, encerrar a si mesmo até sua morte. A obra significa para os contos machadianos o que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1977), obra de 1881, representa para a produção romanesca do autor e da literatura brasileira: um divisor de águas. Desse modo, ela dispensa maiores apresentações.

O Alienista, de Fábio Moon e Gabriel Bá, é uma adaptação homônima em quadrinhos do conto de Machado. Publicada pela Editora Agir, a adaptação abre a série *Grandes Clássicos em Graphic Novel*. O lançamento da *graphic novel* aconteceu no dia 26 de abril de 2007, na Livraria da Vila, em São Paulo.

A obra tem 72 páginas e formato 21x28cm, distinguindo-se pela extensão e formatos padrão de uma história em quadrinhos. A capa é cartonada e o miolo é em papel *couché* 115g, o que confere um acabamento mais iluminado às cores. Essas características do suporte, que diferem das produções seriadas que utilizam papel mais fino e formatos menores, fazem destoar o preço da obra em relação aos quadrinhos vendidos em bancas e às outras três adaptações em quadrinhos do mesmo conto. O preço e o local de venda acabam selecionando um tipo de público, que muitas vezes não se restringe ao colecionador de quadrinhos seriados ou público infanto-juvenil. *O Alienista* de Moon e Bá é um livro de quadrinhos, não uma revista de quadrinhos. Essa obra traz ainda outras características comuns nos livros, mas raras nas revistas de quadrinhos: ela conta com orelha e prefácio. O prefácio é assinado pelo

escritor brasileiro Flávio Moreira da Costa, autor de vários romances e vencedor de prêmios na categoria.

A proposta de adaptar uma obra da literatura brasileira para quadrinhos partiu da Ediouro (matriz da Agir e da Desiderata) em junho de 2006. A opção pelo *Alienista* surgiu dos autores, segundo informações do *site* especializado *Universo HQ*. De acordo com o mesmo *site*, Gabriel Bá ajudou no roteiro e na capa, ficando os desenhos e as cores por conta de Fábio Moon, além de também cuidar do roteiro.

A técnica usada por Moon para os desenhos foi a aguada. As imagens, assim como a capa, são em tom sépia, misturando tons de marrom e amarelo, justamente para dar uma impressão de papel antigo e atmosfera doente, segundo afirmou o próprio autor em uma entrevista. Vale ressaltar ainda que Fábio Moon faz os seus desenhos com pincel – técnica que favorece os traços rápidos e contínuos, embora mais sinuosos que a técnica em caneta, usada por Bá, que assina a capa da obra.

A narrativa d'*O Alienista* em quadrinhos é contínua, ou seja, não é dividida em capítulos como no conto. Segundo os autores, todas as alterações previstas na adaptação levaram em conta o ritmo de leitura de uma história em quadrinhos, que é um tipo de narrativa não só temporal, mas também espacial: o espaço da página, o enquadramento das cenas, o formato dos quadros são percorridos pelos olhos do leitor criando sensações de alteração no tempo e no espaço. As formas dos quadros variam muito nessa *adaptação*, bem como o ângulo de visão, o que confere sentidos diversos em relação à passagem do tempo na história. Algumas histórias em quadrinhos se utilizam de quadros simétricos, ficando a variação da passagem de tempo por conta do conteúdo dos quadros apenas. A opção de Moon pela assimetria dos quadros reflete sua assumida influência do quadrinista Will Eisner – um precursor dessa forma de narrar em quadrinhos.

Muitas passagens da obra machadiana tiveram que ser transformadas em diálogos, por meio de balões de fala, uma peculiaridade da narrativa em quadrinhos. As partes do texto que não foram narradas em imagens ou ditas em diálogos foram transcritas em recordatórios tão fiéis quanto o possível em relação ao texto machadiano.

A ironia característica do discurso machadiano permite ler *O Alienista* com nuances de comédia ou drama. Segundo os autores da adaptação, eles optaram pelo drama, e escreveram o quadrinho atribuindo às cenas a seriedade necessária para esse efeito, inclusive na caracterização dos personagens. A vestimenta, os gestos e as expressões faciais dos personagens são pouco caricaturais se comparadas a alguns quadrinhos de teor humorístico.

A versão em quadrinhos da obra de Machado contribuiu de modo promissor para a

notoriedade de Moon e Bá no Brasil, abrindo portas para entrevistas diversas, cujo foco principal fosse literatura e(m) quadrinhos.

Fábio Moon e Gabriel Bá, pseudônimos de Fábio Araújo Carvalho e Gabriel Araújo Carvalho, são irmãos gêmeos. Começaram a carreira de quadrinistas bem jovens, desenhando *fanzines*. Hoje, publicam no Brasil, EUA, França, Espanha e Itália. Publicam também tiras aos sábados na Folha de São Paulo, chamadas *Quase Nada*. São vencedores de mais de 20 prêmios, dentre eles, o *Eisner Awards*, em cinco categorias. E em 2008, a adaptação d'*O Alienista* recebeu o prêmio *Jabuti* como Melhor Obra Didática e Paradidática para o Ensino Fundamental e Médio. O prêmio, até então, nunca havia sido dado a uma obra de quadrinhos. Assim como outras obras de quadrinhos, *O Alienista* foi listado pelo PNBE como obra destinada às bibliotecas da rede pública de ensino.

O *Jabuti* é considerado o maior e mais completo prêmio do livro no Brasil. Atualmente, o prêmio contempla todas as esferas envolvidas na criação e produção de um livro, totalizando 29 categorias, passando pela “tradução, ilustração, capa e projeto gráfico, além das categorias tradicionais como romance, contos e crônicas, poesia, reportagem, biografia e livro infantil.” (*Site Prêmio Jabuti*). Das 29 categorias, não há nenhuma ligada aos quadrinhos, especificamente.

Esses fatos suscitam algumas observações que evidenciam o entre-lugar da literatura com os quadrinhos: o reconhecimento do quadrinho como “livro”; a concepção de *adaptação* como meio de chegar à obra original; a concepção de que a linguagem dos quadrinhos é “didática” em relação à linguagem “literária” ou “machadiana”.

Antes de Eisner publicar *A Contract With God*, em 1978, não se concebia fora do nicho restrito da instituição quadrinística a ideia de um quadrinho ser um livro, ou ter a forma de um livro, ou ser consumido como tal. Desde então, essa ideia de quadrinho como livro foi se desenvolvendo junto com a de *quadrinho de autor* – as chamadas *graphic novels*.

Com base nesses fatos e no arcabouço teórico que utilizamos, levantamos inúmeras questões: há um “limite” entre o discurso literário machadiano e o discurso quadrinístico de Moon e Bá? De que e como se constitui a heterogeneidade entre esses discursos? Uma vez que a identidade discursiva do Mesmo é construída na relação com o Outro¹, qual a identidade discursiva d'*O Alienista* em quadrinhos? Como compreender esse relacionamento? Como uma *tradução intersemiótica* opera os discursos envolvidos?

¹ Esse “Outro”, com maiúscula, e sua contraparte, o “Mesmo”, indicam posicionamento discursivo (cf. MAINGUENEAU, 1997). Serão feitas referências a eles ao longo do trabalho. Não se tratam, evidentemente, do homônimo lacaniano.

Diante dessas e de outras indagações, nosso objetivo com este trabalho é *descrever* e *explicar* o processo de inscrição d'*O Alienista* em quadrinhos na instituição discursiva quadrinística. Trata-se de mostrar *como* o texto da história em quadrinhos foi elaborado e quais os efeitos de sentido que tal elaboração proporciona. Não se trata de uma análise comparada, embora haja eventuais comparações. A comparação não se instala aqui como *método* ou *objetivo* de análise. Ela é consequência da busca por um efeito de sentido que existe justamente por relações interdiscursivas. A primazia do interdiscurso faz crer que sempre haverá uma relação entre o Outro e o Mesmo, quer seja em uma análise comparada *pari passu* ou não.

Assim, este trabalho se caracteriza, quanto aos seus objetivos, como *descritivo* e *explicativo* do fenômeno linguageiro da narrativa em quadrinhos d'*O Alienista*. O trabalho se caracteriza ainda por procedimentos de *pesquisa bibliográfica*, buscando abranger a configuração sociodiscursiva da narrativa em quadrinhos em um espaço discursivo.

A proposta deste trabalho se faz relevante por tentar preencher uma lacuna nas pesquisas relacionadas ao tema. Ainda são poucos os trabalhos com aporte teórico da linguística que visam os quadrinhos. A compreensão desse objeto, seja em seu funcionamento discursivo, seja em seus aspectos formais, ainda permanece defasada. Desse modo, o trabalho se coaduna ainda com as tendências atuais das pesquisas em Análise do Discurso, que procuram valorizar a diversidade dos gêneros.²

Nossa pesquisa se apoiou nos seguintes pilares que norteiam a Análise do Discurso: a sociedade (a instituição discursiva, as práticas...); os sujeitos (autores e público; escritor e leitor; narrador e narratário); o discurso (a narrativa em quadrinhos e seus efeitos de sentido), estando esses tópicos inter-relacionados. Nosso modelo de investigação encontra apoio ainda nas palavras de um profundo conhecedor do funcionamento das práticas sociodiscursivas:

Conforme se pode constatar, todos os esforços para encontrar na lógica propriamente linguística das diferentes formas de argumentação, de retórica e de estilística, o princípio de sua eficácia simbólica, estão condenados ao fracasso quando não logram estabelecer a relação entre as propriedades *do discurso*, as propriedades *daquele que o pronuncia* e as propriedades *da instituição que o autoriza a pronunciá-lo*. (BOURDIEU, 2008, p. 89, grifos nossos).

Sobre o pilar da sociedade, dizemos que: discurso e sujeitos estão ancorados em um domínio de práticas linguageiras específico, onde se configura o seu estatuto. Para compreender a ancoragem social da obra *O Alienista*, as contribuições de Charaudeau (2004),

² Por exemplo, cf. EMEDIATO; MACHADO; MENEZES, 2006.

Costa (2010), Maingueneau (2006), McCloud (1995, 2006) e Ramos (2010) foram pertinentes. Aqui buscamos responder à pergunta “Onde fala?” e descrever as circunstâncias em que se dá o ato de linguagem e a configuração da instituição quadrinística.

Sobre o pilar dos sujeitos, ressaltamos que: partimos da Semiologia, uma teoria dos sujeitos da linguagem, que coloca no centro de suas postulações esse tópico. Para configurar a atividade linguageira em torno d’*O Alienista* em quadrinhos, trouxemos para discussão os pressupostos de Charaudeau (2008), Costa (2010), Mello (2006), Peytard (2007 [1983]), que trabalharam os desdobramentos do sujeito em uma dada instituição discursiva. Com essa abordagem buscamos responder à pergunta “Quem fala a quem?” e compor a identidade dos parceiros do ato de linguagem.

Sobre o pilar do discurso: o cerne dessa abordagem foi a configuração do gênero *graphic novel* (sua forma e seus efeitos de sentido construídos). Ainda embasada na Teoria Semiológica, a análise do discurso d’*O Alienista* em quadrinhos contou com as contribuições de Eisner (1999), Joly (2007), McCloud (1995, 2008), Mello (2002a), Melo (2003), Ramos (2010) para a compreensão da linguagem dos quadrinhos. Neste ponto, foi feita também uma abordagem da história narrada (enunciada), com base em D’Onofrio (1999), Costa (2010), Mendilow (1972), Nunes (1988), dentre outros. Com essa abordagem pretendemos responder à pergunta “Como fala?” e descrever os meios pelos quais os sujeitos engendraram o ato de linguagem.

Os capítulos deste trabalho se organizam de maneira acumulativa, embora sejam capítulos temáticos, com alguma independência entre si. Ou seja, as postulações de um capítulo são consideradas no capítulo seguinte, embora cada um mantenha sua própria linha de raciocínio em torno de um objeto que é próprio.

No Capítulo 1, *Itaguaí e o Universo: Adentrando um Meio Quadrinístico*, buscamos descrever as circunstâncias em que se dá o ato de linguagem, configurando a instituição quadrinística do discurso. Apoiamo-nos nas concepções de Maingueneau (2006) sobre a instituição literária, em que ele diz que a noção de instituição designa a vida literária, com os seus prêmios, seus editores, seu grupo de autores e obras consagradas, etc. Ou seja, a instituição discursiva tem todo um complexo conjunto de práticas, sujeitos, discursos que lhes são característicos. Por analogia a esse pensamento, configuramos a instituição quadrinística.

No Capítulo 2, *A Rebelião: Múltiplas Instâncias no Discurso Quadrinístico*, pretendemos criar condições para uma distinção conceitual das instâncias de sujeitos no discurso quadrinístico, e perceber, mesmo que panoramicamente, o que é do *trabalho com a linguagem* e o que é da *linguagem trabalhada*. Em outras palavras, buscamos diferenciar as

instâncias de autor-indivíduo, escritor-escritor e narrador, e perceber o que é de domínio do autor-escritor e o que é de domínio do narrador. Essa distinção tem ainda outro propósito: posto que trabalhamos com uma obra de ficção, julgamos ser preciso saber o que é relevante para o entendimento do processo de produção e recepção do discurso quadrinístico e o que é relevante saber para o entendimento dos efeitos de sentido da história em si, do mundo diegético criado pelo trabalho de linguagem.

Com base no arcabouço teórico-metodológico da Análise do Discurso (BRANDÃO, 2004; CHARAUDEAU, 2008; MELLO, 2006; dentre outros), postulamos que o sujeito se desdobra em instâncias que comportam efeitos de sentido próprios, pois é próprio também um tipo de trabalho com a linguagem de cada instância. Trouxemos para discussão e revisão dessas postulações um trabalho precursor de Jean Peytard (2007 [1983]), que nos serviu para avançar em nossas discussões sobre as instâncias do texto narrativo, mais especificamente, da história em quadrinhos.

A partir do Capítulo 3, *Das Línguas de Babel: A Semiótica dos Quadrinhos n'O Alienista*, aspectos específicos do discurso quadrinístico foram abordados, com base em McCloud (1995), Eisner (1999), Barthes (1964), dentre outros. Nesse capítulo, o objetivo foi explicitar a linguagem dos quadrinhos, a fim de criar condições para as análises subsequentes. A proposta de evidenciar aspectos da semiótica dos quadrinhos para uma análise do discurso se apoia em alguns pressupostos: em primeiro lugar, acreditamos que tomar os quadrinhos como objeto de estudos discursivos suscita buscar o conhecimento de sua linguagem, sem o qual, podemos dizer, a análise poria de lado um dos aspectos mais distintivos do modo de produção de sentido desse discurso. Em segundo lugar, acreditamos que o sentido se forma na interseção entre: (a) o sistema de linguagem, (b) a interação dos sujeitos por meio desse sistema e (c) as condições sócio-históricas dessa interação. Por fim, retomando os propósitos do Capítulo 2, objetivamos com o Capítulo 3 cobrir um dos aspectos da produção de sentido no ato de linguagem quadrinístico.

Tomando a narrativa em sua dimensão enunciada, o objetivo do Capítulo 4, *Dizem as Crônicas de Itaguaí: Notas sobre a Narrativa em Quadrinhos d'O Alienista*, foi lançar uma reflexão e análise sobre a instância do narrador e, quando possível, do narratário. Esse capítulo problematiza a questão do narrador quadrinístico, mostrando que a narrativa em quadrinhos conta ainda com aspectos pouco explorados pela narratologia, quadrinologia e linguística, longe de permanecer só numa análise seguidora de modelos narratológicos literários (BARTHES, 1971; TODOROV; 1971; MENDILOW, 1972, dentre outros). Tratamos ainda de ver quais recursos são usados pelo narrador quadrinístico e quais efeitos de

sentido que sua *narração* pode criar para a história do alienista. Esse capítulo leva em conta os aspectos da semiótica dos quadrinhos relegados à figura do narrador como um *ser de linguagem*, presente no mundo diegético, como foi postulado nos capítulos dois e três.

O objetivo do Capítulo 5, *Torrentes de Loucos: Uma Caracterização do Dr. Simão Bacamarte*, foi extrair algumas imagens construídas sobre Simão Bacamarte. Sendo o personagem do alienista o centro da trama, optamos por traçar as suas características somente. Nossa caracterização desse enigmático personagem partiu predominantemente de Charaudeau (2008). Porém, entendendo que a descrição de um personagem nas histórias em quadrinhos ocorre proeminentemente pelo estrato visual, acrescentamos à proposta semiolinguística de Charaudeau (2008) autores como Barthes (1964), McCloud (1995) e Eco (1979a), a fim de apreender com maior eficácia a conjugação do estrato visual e verbal na descrição. Por fim, buscamos associar as marcas textuais da descrição do personagem a certos imaginários sociodiscursivos, com o apoio de Charaudeau (2007).

O Capítulo 6, *Dois Lindos Casos: Heterogeneidade Enunciativa n'O Alienista*, vem encerrar este trabalho retomando alguns pontos desenvolvidos nos capítulos anteriores e levantando o tema do(s) silêncio(s) n'O *Alienista* em quadrinhos como forma de tentativa de demarcação das vozes presentes na obra: Machado de Assis, Fábio Moon e Gabriel Bá. Para nós, abordar as manifestações de silêncio n'O *Alienista* por meio do uso do que chamamos de *quadros silenciosos* é uma forma de compreender um aspecto da heterogeneidade enunciativa que consiste em silenciar o Outro ao estabelecer o que fica de fora para fazer significar o Mesmo. Em outros termos, Moon e Bá exercem um contínuo movimento de apagamento, de *calar e dizer*, uma contínua tentativa de silenciar Machado (sem, no entanto, censurá-lo) e fazer falar a voz do discurso quadrinístico.

Por fim, longe de pretender esgotar a análise d'O *Alienista* em quadrinhos e/ou de pretender generalizar esta análise para todo e qualquer fenômeno linguageiro quadrinístico, ver-se-á que neste trabalho há um esforço contínuo em evidenciar questões que podem encontrar sua origem em diversos pontos dos estudos discursivos. Esperamos que essas questões sejam pertinentes e que favoreçam estudos ulteriores sobre quadrinhos.

“Itaguaí e o universo ficavam à beira de uma revolução.”
O Alienista, Machado de Assis

CAPÍTULO 1

Itaguaí e o Universo: Adentrando um Meio Quadrinístico

O que são os Quadrinhos? Podemos dizer que o conjunto de gêneros que hoje chamamos de *quadrinhos* (tirinhas, tiras seriadas, histórias em quadrinhos, *graphic novels*, etc.) não surgiu como uma “invenção” bem definida, pré-estabelecida, em um país determinado. Eles começaram a surgir do aglomerado de várias ideias centenárias, da associação de imagens e textos espalhados por todo o mundo, que vieram desembocar lentamente nas formas que hoje conhecemos e atribuímos como sendo *quadrinhos* (McCLOUD, 1995).

Existem vários tipos de quadrinhos, com formas distintas e temáticas diversas. Esses vários tipos ainda têm modos de produção, circulação e recepção particulares – às vezes tão sutis que só uma análise bem apurada é capaz de revelar suas particularidades. Como exemplo, pensemos nas *tirinhas* e nas *aventuras seriadas* vendidas em bancas. Ambas são conhecidas como “quadrinhos”, mas são muito distintas no modo de produção, circulação e recepção. Isso sem mencionar a possível variação do suporte (o jornal ou a revista) e das temáticas (o assunto da semana ou uma história de um super-herói, por exemplo). E ainda poderíamos citar as discussões sobre se as *charges* e os *cartuns* são considerados quadrinhos (RAMOS, 2010; SIMÕES, 2010). Discussões pautadas não só na forma desses gêneros, mas também nas similaridades e distinções dos meios de produção, circulação e recepção com as tirinhas ou com os gibis. “*Charge e tira cômica*, por exemplo, são textos unidos pelo humor, mas diferentes no tocante às características de produção.” (RAMOS, 2010, p. 16). A pluralidade de gêneros considerados quadrinhos atesta a complexidade de sua definição. Afinal, o que são os quadrinhos?

Eisner (1999) define os quadrinhos como uma arte sequencial, bem como o cinema.³ O princípio básico em que Eisner (1999) se apoia para categorizar os quadrinhos é a sequencialidade dos elementos que compõem essa arte, como, por exemplo, a relação estabelecida de um quadro ao quadro, o que nos permite afirmar que o autor se refere especificamente às tiras e revistas de quadrinhos (que, diferente das charges, têm mais de um

³ O vocabulário que usamos para nos referir às unidades de construção narrativa dos quadrinhos é diferente daquele usado no cinema ou nas novelas, embora, de maneira geral, todas sejam artes sequenciais. Para nós, a unidade mínima da construção narrativa é o quadro. Dois quadros constituem uma transição, e, a partir daí, todas as transições constituem uma sequência, de acordo com o recorte. Um conjunto de transições (de momentos e/ou ações) constitui uma cena. Numa âmbito maior, ainda é possível usar o termo *sequência* para estudar a lógica narrativa através do seu princípio de encadeamento (cf. CHARAUDEAU, 1992; MELO, 2003).

quadro).

Para Eisner (1999), a sequência de quadros (com ou sem contornos) é uma característica essencial das histórias em quadrinhos, o que lhes atribui uma configuração narrativa, que depende ainda da memória do leitor na construção da sequência. As narrativas em quadrinhos mantêm uma relação muito forte com o espaço da página, pois é através da disposição e tamanho dos quadros, e do conteúdo dos mesmos, que o efeito de tempo é transmitido, diferente de narrativas cinematográficas, por exemplo, que dão ênfase a aspectos temporais propriamente ditos.

Segundo Eisner (1999), as histórias em quadrinhos têm uma “linguagem” própria, “que se vale da experiência visual comum ao criador e ao público. [...] A história em quadrinhos pode ser chamada ‘leitura’ num sentido mais amplo que o comumente aplicado ao termo.” (EISNER, 1999, p. 7). Eisner foi um dos primeiros a defender o estatuto *literário* e *artístico* das histórias em quadrinhos. Os trabalhos teóricos e ficcionais de Eisner apontam os quadrinhos como uma arte refinada, pois a leitura de quadrinhos, segundo o autor, é um ato de percepção estética e de esforço intelectual, por conjugar em um só meio as regências da arte e as regências da literatura (EISNER, 1999).

As teorizações de Eisner (1999) sobre os quadrinhos assumiram um caráter reflexivo, pois se deram concomitantemente à sua criação artística e ao período que lecionou na Escola de Artes Visuais de Nova York. Suas pressuposições poderiam ser abordadas a partir de diversas vertentes linguísticas, mas, devido à importância dada ao papel do leitor na compreensão da *narrativa em quadrinhos*, vê-se que uma abordagem cognitivista seria a mais pertinente.

Na mesma esteira de Eisner (1999), McCloud (1995), em sua obra metalinguística (ou, talvez seja melhor, *metaquadrinística*) *Desvendando os Quadrinhos*, também se baseou nos recursos *narrativos* dos quadrinhos para sua definição. Depois de longa discussão sobre a definição de quadrinhos, McCloud (1995) adotou, por questões metodológicas, a definição de Eisner (1999): arte sequencial. “Dos vitrais, mostrando cenas bíblicas em ordem e a pintura em série de Monet, até os manuais de instrução, as histórias em quadrinhos surgem em todo lugar quando se usa a definição *arte sequencial*.” (McCLOUD, 1995, p. 20).

Mas o próprio McCloud (1995) reconhece a limitação de sua definição ao se referir ao que ela não engloba em sua abordagem, como escolhas temáticas, gêneros dos quadrinhos, materiais e recursos técnicos, meios de produção e recepção, etc. Em resumo, para focar apenas as histórias em quadrinhos, tal como fez Eisner (1999), McCloud (1995) precisou fazer uma abordagem estrutural do gênero, separando forma e conteúdo e deixando de lado aspectos sociodiscursivos.

Posteriormente, em *Reinventando os Quadrinhos*, McCloud (2006) retoma essas lacunas e nos permite notar que em suas postulações os quadrinhos podem e devem ser estudados a partir de fatores que não se limitam à sua forma e conteúdo, quando toca em questões relacionadas aos direitos dos criadores, inovações mercadológicas, reconhecimento institucional e artístico, diversificação do público, variação de gêneros, etc. Como afirmou o autor:

Desvendando os Quadrinhos foi minha tentativa de descrever os *sofisticados mecanismos internos* dos quadrinhos, num contexto *não valorativo*. [Reinventando os Quadrinhos] é minha tentativa de descrever a vida *externa* dos quadrinhos, e para isso [foi] inevitável certo *juízo de valor*. (McCLOUD, 2006, p. 24).

Vemos que, a partir de *Reinventando os Quadrinhos*, para McCloud (2006) a compreensão do que vem a ser “quadrinho” vai além de sua configuração formal ou textual – ela passa pela configuração social também.

Ramos (2010) afirmou que é muito comum as histórias em quadrinhos serem vistas como uma forma de literatura similar aos romances, e ressalta que algumas adaptações em quadrinhos de clássicos literários reforçam essa ideia. Contrário a essa percepção, que seria só uma forma de rotular os quadrinhos de modo a torná-los social e academicamente aceitos, o autor ainda assevera que:

Quadrinhos são quadrinhos. E, como tais, gozam de uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos narrativos. Há muitos pontos comuns com a literatura, evidentemente. Assim como há também como cinema, o teatro e tantas outras linguagens. (RAMOS, 2010, p. 17).

O entendimento de quadrinhos por parte de Ramos (2010) é que eles são um grande rótulo, dentro do qual são abrigados diversos gêneros, como os cartuns, as charges, as tiras (e suas variações) e os vários modos produção de histórias em quadrinhos – como as adaptações de clássicos literários. A noção adotada por Ramos (2010) se aproxima da ideia de Maingueneau (2004, 2006) de *hipergênero*.

Salvaguardando as especificidades de cada abordagem, é ponto comum em muitos autores a ideia de que nas histórias em quadrinhos lidamos com outra linguagem, uma linguagem *relativamente* autônoma (ECO, 1979a; EISNER, 1999; RAMOS, 2010). Nela, imagens e palavras podem se comungar, ou ainda, cada uma pode ter um sentido próprio, e juntas criarem um “terceiro sentido” que só uma análise conjunta de seus estratos (visual e verbal) pode dar conta de elucidar. Ou seja, uma análise que foque com o mesmo rigor a palavra e a imagem como modo de se apreender o discurso.

Cabe elucidar que a autonomia relativa que devemos considerar aqui para a linguagem dos quadrinhos não vai contra a crítica que Bourdieu (2008) fez do tratamento da linguagem como objeto autônomo:

Desde o momento em que se passa a tratar a linguagem como um objeto autônomo, aceitando a separação radical feita por Saussure entre a linguística interna e a linguística externa, entre a ciência da língua e a ciência dos usos sociais da língua, fica-se condenado a buscar o poder das palavras nas palavras, ou seja, a buscá-lo onde ele não se encontra. (BOURDIEU, 2008, p. 85).

Em nossa proposta de análise do discurso quadrinístico, não entendemos a linguagem dos quadrinhos fora dos sujeitos que a engendram e das condições de discurso que amparam/restringem esses sujeitos. A autonomia (relativa) que evocamos aqui vai de encontro à noção bourdieuniana de instituição discursiva – noção que, como sabemos, é apoiada por Maingueneau (2006). No centro de nossa pressuposição está a ideia de que a linguagem dos quadrinhos é situada, e de que sua diferenciação em relação a outras linguagens passa pela diferenciação dos seus agentes, das suas condições de uso, da(s) sua(s) finalidade(s), dos seus contratos, etc.

Esse raciocínio pode ser aplicado a qualquer meio de comunicação que relega para si certa autonomia, cuja encenação da linguagem precisa ou deseja ser reconhecida como distinta dos meios ordinários: a Literatura, por exemplo, há muito tempo relega para si essa diferenciação em relação aos outros meios. Nossa abordagem dos quadrinhos, como veremos, segue esse pensamento, não separando sociedade, sujeitos e gêneros específicos.

1.1 Instituição Discursiva Quadrinística

Os Quadrinhos, assim como a Literatura, o Cinema, o Teatro, etc., congregam características muito próprias no que dizem respeito aos seus recursos de linguagem, gêneros, textos, meios de produção, de veiculação, de consumo, autores, público, crítica, prêmios, dentre outros elementos, de modo que também podem ser considerados um meio *relativamente* autônomo de instituição cultural. Tanto que, nos anos 1970, os quadrinhos receberam o *status* de *nona arte* – título que veio comprovar o seu reconhecimento ou a sua relativa independência, até então somente atribuída às outras áreas culturais.

Nossa abordagem de uma tradução intersemiótica⁴ de uma obra literária, *O Alienista* em quadrinhos, parte do pressuposto de que ela não é Literatura, embora compartilhe muitos pontos com a obra machadiana. E embora, como dissemos, sua linguagem compartilhe outros tantos pontos com a linguagem literária, da mesma forma que compartilha com o Cinema, com o Teatro e com tantas outras áreas de domínio amplo no cenário da cultura. Nossa proposta considera os Quadrinhos como um dos grandes nichos sociodiscursivos que são (re)conhecidos como *instituições discursivas*.

A enunciação por meio de uma obra em quadrinhos ou por meio de qualquer outro gênero, oral ou escrito, é parte de uma rede discursiva muito mais complexa e abrangente. As práticas discursivas que legitimam essas obras são socialmente constitutivas, pois, por meio delas, se constituem estruturas sociais distintas. Essas práticas são também constituídas socialmente, pois variam segundo os *domínios sociais* em que são geradas, de acordo com as *ordens de discurso* a que se filiam. Esse imbricamento de discursos definidos/definidores e práticas sociais formam a instituição discursiva.

O conceito de *instituição*, aplicável a qualquer cadeia de formação discursiva e ideológica, permite visualizar o grande espaço simbólico em que se dá qualquer prática linguageira, e acentuar as complexas mediações nos termos das quais as instituições discursivas são instituídas como conjuntos relativamente autônomos de práticas sociodiscursivas.

A noção de instituição valida o processo de efetivação de uma obra de gênero narrativo: processo a que Costa (2010) chamou de *tempo narrativo*. Esse processo, agenciado pelos parceiros do ato de linguagem, passa pelo *tempo real* (momento de absorção do sujeito e da obra pela instituição discursiva); pelo *tempo enunciativo* (processo de escritura/leitura da obra); e pelo *tempo ficcional* (aspectos textuais e semânticos da obra narrativa).

Essas práticas discursivas e ideológicas atravessam toda a instituição discursiva, desde a inserção de um indivíduo em seu meio, seja como autor, crítico ou editor, até a recepção da obra (em termos muito amplos, já que a recepção da obra não termina com o fechar do livro). Assim, a partir do nosso olhar sobre os Quadrinhos, concordamos com o que Maingueneau (2006) disse sobre a instituição literária:

Se empregada em sua acepção imediata, a noção de *instituição* designa a vida [literária/quadrinística] (os artistas, os editores, os prêmios etc.). Podemos ampliar seu

⁴ Optamos pelo termo “tradução intersemiótica” pelo fato dele conter uma ideia mais ampla de tradução (em relação à ideia que se tem sobre tradução interlinguística). A tradução intersemiótica é uma interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas não-verbais. Ela pressupõe recriação ou interpretação criativa, muito coerente com a concepção de *graphic novel* e não carrega os preconceitos que a palavra “adaptação” traz. (BASSNETT, 2003).

domínio de validade, como o fazem muitos sociólogos, levando em conta o conjunto de quadros sociais da atividade dita [literária/quadrinística], tanto as representações coletivas que se têm dos [autores], como a legislação (por exemplo, sobre os direitos autorais), as instâncias de legitimação e de regulação da produção, as práticas [concursos e prêmios], os usos (envio de um original a um editor...), os *habitus*, as carreiras previsíveis e assim por diante. (MAINGUENEAU, 2006, p. 53).

Para alguns adeptos de leituras valorativas, pensar os Quadrinhos como uma instituição tal como se faz com a Literatura pode parecer inapropriado. Sabemos que os Quadrinhos já foram considerados como objetos de leitura “inferiores”, por vezes direcionados a um público “inapto” a consumir obras literárias. Mesmo mais tarde, com as obras da série *Classics Illustrated*, não houve reconhecimento considerável de sua linguagem como forma artística ou literária: as adaptações eram vistas apenas como *clássicos ilustrados*, não como obras capazes de se legitimar. Este tipo de visão teve seu fundamento: os recursos de linguagem dos quadrinhos ainda não haviam se modificado a ponto de serem reconhecidos como linguagem artística. Na época da série supracitada, a junção de palavras e imagens ou era ainda considerada como *diversão para as massas* ou era um produto do *comercialismo crasso* (McCLOUD, 1995). No entanto, nossa comparação não precisa se apoiar em critérios de valor (irrelevantes aqui) para se justificar. Buscamos ver o funcionamento discursivo d’*O Alienista* em quadrinhos, para o qual nosso arcabouço se preza sem precisar tocar em questões de ordem valorativa.

Assim, temos que o conceito de instituição discursiva nos serve para separar os domínios de atividades sociodiscursivas, artístico-culturais e/ou ideológicas em que as obras se inserem. Obviamente que esses domínios não são estanques, e não devem ser vistos como domínios fechados. A existência de qualquer instituição supõe a impossibilidade dela se fechar sobre si ou de se confundir totalmente com a sociedade em que se institui (MAINGUENEAU, 2001). Ela permanece no centro das duas impossibilidades, devido ao caráter constituinte e constituído do discurso.

Posto isso, não abordaremos toda a instituição quadrinística (se é que é possível), pois “a produção de obras não deve ser diretamente relacionada à sociedade considerada em sua globalidade, mas a um setor bem limitado daquela sociedade” (MAINGUENEAU, 2010, p. 49), setor esse que toma a forma de um *campo* com suas próprias regras.

Maingueneau (2010) reforça sua crítica àquela visão romântica que atribui ao indivíduo a fonte criadora da obra de arte, em detrimento do caráter essencialmente institucional do discurso. Para Maingueneau (2006, 2010), a instituição discursiva é determinante da criação literária (ou *quadrinística*, no nosso caso), e não hostil a ela, como crê a visão romântica. Em

outras palavras, os embates no campo discursivo são componentes da instituição discursiva, literária ou quadrinística, sendo desta uma dimensão ínsita.

Se pensar a inscrição de uma obra em termos de *identidade enunciativa* é considerar os *posicionamentos dos sujeitos no campo discursivo*, então a *teoria dos sujeitos da linguagem*, desenvolvida por Charaudeau (2008), se coaduna com nossa proposta de trabalhar o percurso completo de uma obra, partindo de um polo ao outro na esfera de produção e recepção. Esse percurso é a *tomada da fala*, o ato de linguagem que materializa o discurso, a cena de enunciação. Por esse viés, não há como estudar o texto sem estudar os sujeitos e sem estudar a sociedade em que/a que eles se vinculam.

1.2 Enunciação Quadrinística e Literária

A enunciação quadrinística, do mesmo modo que a literária, não ocorre como em condições normais de uma troca linguística: ambas têm como fator comum e distintivo a distância no tempo e no espaço entre os polos da obra – autor e leitor compartilham condições diferentes de discurso, o que altera a interpretação de seu quadro comunicacional. O estatuto de arte a que esses dois discursos – quadrinístico e literário – almejam atingir reforça ainda mais essa condição distintiva da enunciação, pois ambos precisam se *inscrever* na história de suas respectivas comunidades de produtores e consumidores.

Nosso raciocínio sobre as condições de discurso d’*O Alienista* em quadrinhos tem seguido paralelamente ao que Maingueneau (1996, 2006, 2008a) desenvolveu sobre o discurso literário – ambos os modos de pensar se centram numa instituição discursiva que cria regras ora muito específicas para os seus membros.

O leitor de um romance [de um quadrinho], de um poema, o espectador de uma peça de teatro não tem contato com o sujeito que escreveu o texto, a pessoa do autor. Não somente por razões materiais, mas, sobretudo porque é da essência da literatura [e dos quadrinhos] de não por em contato o autor e o público senão através da instituição literária [ou quadrinística] e de seus rituais. Sendo o autor assim eclipsado, a comunicação literária [ou quadrinística] anula qualquer possibilidade de resposta [imediata] por parte do público. (MAINGUENEAU, 1996, p. 16).

Mas, se quisermos transpor a dependência do modelo literário e não correr o risco de pensar a enunciação do discurso quadrinístico como um reflexo preciso do discurso literário, precisamos começar a diferenciar as condições de discurso que caracterizam essa instituição como quadrinística e não como literária.

A primeira e mais notável diferença é que a literatura, por ser um discurso constituinte, visa conceber enunciados perenes. (MAINGUENEAU, 2008a). Ela já conta com um corpo de autores consagrados desde épocas bem remotas. Já os quadrinhos tiveram só há poucas décadas o reconhecimento como arte. No entanto, uma das finalidades dos discursos *artísticos* ou de *valor estético* é a fruição. Embora não podemos afirmar sem um aprofundamento que os quadrinhos, enquanto instituição discursiva, visam ser um discurso constituinte, podemos aceitar que certos textos se revestem da pretensão de perenidade, como é exatamente o caso das *graphic novels*.

A pretensa perenidade de certas *obras de quadrinhos* cria um alinhamento entre o *homem* e a *obra* como categorias indissociáveis. Acreditamos ser esse pensamento a que Foucault (1992) pode ter se referido quando levantou questões em torno do *autor*. Sendo ou não, tal como ocorre na Literatura, os quadrinistas produzem obras, e esses autores e suas obras são “produzidos eles mesmos por todo um complexo institucional de práticas.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 53). Trata-se de ver a instituição como um mundo parcialmente pré-configurado (onde se dá o ato de linguagem), no qual o indivíduo se insere aderindo aos seus rituais, consciente ou não, e também se legitimando como um *autor* de obras aceitas como representantes dessa instituição. Tem-se que esse espaço simbólico é gerenciado não exclusivamente por membros, mas por gêneros que mediam sua agência.

Por esse raciocínio, torna-se óbvio que nossa abordagem da enunciação quadrinística precisa se ancorar em gêneros específicos e, no caso de um estudo das obras de quadrinhos, essa ancoragem se dá ainda em um sistema semiótico peculiar, representante de sua instituição. Em outras palavras, a instituição discursiva quadrinística relega para si uma forma singular de tomar os signos linguísticos e visuais na construção de seu objeto, tal como o Cinema, a Literatura ou o Teatro fazem com suas linguagens. A *mise en scène* do ato de linguagem quadrinístico é outra, mesmo que uma obra de quadrinhos utilize signos linguísticos, são signos linguísticos outros, diferentes dos signos utilizados pela literatura. A princípio, a distinção pode parecer irrelevante. Mas isso deve ficar acordado, posto que nosso objeto de análise parte d’*O Alienista “machadiano” em quadrinhos*.

É aqui que o ato de linguagem quadrinístico engendra sujeitos com competências discursivas ora não compartilhadas pelos produtores e consumidores de outros textos, como o literário, o cinematográfico ou o teatral (embora, por vezes, o mesmo leitor de um quadrinho possa ser o leitor de uma peça de teatro, temos que em cada leitura encontramos sujeitos distintos).

1.3 Condições de Discurso

Tomar a palavra em uma comunidade de leitores e autores situados; trabalhar signos em um sistema relativamente estável; produzir uma narrativa em quadrinhos; inscrever-se em um ambiente de discurso mais ou menos reconhecível: todo esse processo configura um ato que acontece pela linguagem. O ato de linguagem é tomado como produto das práticas sociais de seres em um mundo previamente configurado. Ele está inserido em uma realidade discursiva, em uma instituição discursiva mais ou menos reconhecível, como o discurso/meio religioso, jurídico, literário, quadrinístico ou uma mera conversa de bar, cada qual com os seus próprios *ritos* sociolinguageiros. O ato de linguagem “é uma totalidade que engloba os processos de produção e de interpretação.” (CHARAUDEAU, 2008, p. 46).

Como podemos ver, pela sua configuração sociolinguageira, ou sociodiscursiva, o ato de linguagem não deve ser concebido como um ato de comunicação ordinário, produto da simples emissão de mensagem por um Emissor a um Receptor. Ele é dialético, e se instaura numa zona de intercompreensão suposta entre os parceiros e protagonistas da linguagem (EUc/TUi e EUe/TUd, respectivamente). O ato de linguagem, como um processo, é construído em função das *circunstâncias de discurso* que ligam os sujeitos.

Esse termo – circunstâncias de discurso – merece uma apreciação. Em primeiro lugar, Charaudeau (2008) utiliza o termo para se referir às *condições de produção e de interpretação* do ato de linguagem. Essas *condições* estabelecem restrições que configuram o contrato de comunicação. Logo, as circunstâncias de discurso são predeterminantes do contrato, e, segundo o autor, são de ordem sócio-institucional (CHARAUDEAU, 2008). Dessa forma, pelas circunstâncias de discurso d’*O Alienista* em quadrinhos, os autores só devem ser vistos como quadrinistas, e seus leitores devem estar cientes de que estão lendo uma obra de quadrinhos, por mais que se trate de uma adaptação⁵ literária e por mais que uma *graphic novel* (sendo adaptação ou não) seja uma obra autoral de quadrinhos com *pretensões literárias*. Portanto, sem conhecer as circunstâncias de discurso não há como reconhecer apropriadamente o contrato.

Predeterminantes do contrato, as circunstâncias de discurso acabam por restringir o ato de linguagem muito mais do que em sua configuração social (quem fala, para quem, e de onde), como se poderia pensar. Essas circunstâncias têm sua configuração discursiva (o que falar, e como falar), que, por sua vez, mantém relação com o *interdiscurso* (no caso da obra em

⁵ Já dissemos que o termo “adaptação” traz certos preconceitos. Ele nos leva a pensar em um trabalho que precisou ser *modificado* para sua perfeita apreensão por outrem, o que não é o caso da *graphic novel* em questão, segundo disseram seus próprios autores, Moon e Bá. No entanto, usamos o termo uma vez ou outra, mais pelo fato da obra ter sido assim *classificada* do que por algum critério ou filiação teórica de nossa parte.

questão: quadrinhos, literatura, psicanálise, etc., são pontos de leitura). Pensar nas condições de produção e de interpretação, em termos de circunstâncias de discurso, portanto, deve ir além do conjunto de dados não-linguísticos em torno da obra (o que pode ser ainda confundido com outra noção igualmente ambígua: a de *contexto*). Em suma, as *condições de produção e recepção* (interpretação), que chamaremos preferencialmente de *condições de discurso*, ao invés de circunstâncias de discurso, são, de maneira concomitante, de ordem da *situação de comunicação* e de ordem do *conteúdo discursivo* (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2008), e esse último, por sua vez, excede a situação de comunicação, indo buscar no interdiscurso uma significação possível.

Não podemos confundir situação de comunicação com contexto: “o *contexto* é interno ao ato de linguagem e sempre configurado de alguma maneira (texto verbal, imagem, grafismo, etc.) enquanto *situação* é externa ao ato de linguagem” (CHARAUDEAU, 2008, p. 69). Assim, uma situação de comunicação se configura a partir de certas condições de discurso. E dentro das limitações dessa situação ocorre o ato de linguagem quadrinístico.

1.4 De um Gênero Discursivo

Sobre o funcionamento dos gêneros de quadrinhos, McCloud (2008) pontua que, da mesma forma que ocorre em qualquer meio, “quando um *estilo, formato ou tipo de história pessoal* se firma nos quadrinhos, ele provavelmente será imitado. Encontre gente suficiente *fazendo* histórias desse tipo, e você terá um ‘gênero’.” (McCLOUD, 2008, p. 224). É consenso entre alguns analistas do discurso que a compreensão do funcionamento genérico tem sido importante para entender como os discursos se criam, se movimentam e se modificam e, portanto, como os sujeitos interagem socialmente por meio de textos. Em outros termos, saber o que e como são as práticas discursivas de um dado contexto de análise exige saber como as sociedades se organizam por gêneros do discurso. É dessa forma que a problemática dos gêneros tem se formado e se fortalecido no quadro teórico-metodológico da Análise do Discurso (MAINGUENEAU, 2004).

O estudo de gêneros tem interessado a diversos segmentos das ciências da linguagem, e isso pode ser justificado pelo fato de que esses segmentos têm observado e compreendido que a sociedade se organiza por meio de textos, ou de *gêneros do discurso*. Diversos autores já se debruçaram sobre esse tema, levantando questões sobre a definição de gênero, sobre a aplicabilidade dessas noções à compreensão da prática textual como um todo.

Desses autores, interessa-nos lembrar do sempre retomado Bakhtin (2003), com o seu artigo *Os gêneros do discurso*. Precursor de diversos pressupostos sobre a natureza da linguagem utilizados hoje nas pesquisas linguísticas, Bakhtin foi quem primeiro trouxe para o centro de interesse dessas pesquisas o caráter social e histórico da linguagem, do enunciado, rebatendo os trabalhos de linguística pautados num abstracionismo infértil. Segundo o autor:

O desconhecimento da natureza do enunciado e a relação diferente com as peculiaridades das diversidades de gênero do discurso em qualquer campo da investigação linguística redundam em formalismo e em uma abstração exagerada, deformam a historicidade da investigação, debilitam as relações da língua com a vida. (BAKHTIN, 2003, p. 265).

Ramires (2005) vem dizer que não se pode falar em gêneros textuais, ou análise de gêneros, sem mencionar a importante contribuição da obra bakhtiniana, que discute “a problemática dos gêneros textuais em suas formas de *interação nas diversas esferas das atividades sociais*” (RAMIRES, 2005, p. 43, grifos nossos). Desse dito, notamos dois conceitos que fundamentam o entendimento de gêneros na perspectiva de Bakhtin: dialogismo e interação verbal.

O dialogismo é o cerne da teorização de Bakhtin. Partindo desse conceito, podemos compor uma noção de interação verbal, interação essa, obviamente, mediada pelos gêneros do discurso. Para Bakhtin, a linguagem é um processo contínuo, ela não ocorre sozinha, não há possibilidade dela existir de maneira puramente sincrônica, ela é histórica, ela “se situa no interior das relações sociais mantidas pelos indivíduos” (RAMIRES, 2005, p. 43).

A ideia de sujeito social que se instala aí, ou melhor, que pode ser extraída daí é, em essência, atravessada pelas vozes de outros sujeitos (em nossa análise, um desses é a figura proeminente de Machado de Assis). Minimamente, podemos distinguir três processos dialógicos na interação verbal postulada por Bakhtin: do sujeito com outros sujeitos; do discurso com outros discursos; dos sujeitos com discursos de outrem. As relações do sujeito com o seu auditório e com a situação social moldam o discurso interior do falante (aqui num sentido amplo). Graças ao dialogismo bakhtiniano, não parece incoerente afirmar que determinar a interação verbal se faz ao lado da determinação de língua/linguagem, e, de quebra, a determinação de um sujeito (ou de uma instância de) agente nessa interação. Ambos são atravessados, são históricos, descentrados, localizados socialmente (enfim, fragmentados).

Essas noções vêm de encontro à noção de gêneros dos discursos que está sendo apresentada aqui, pois reconhecem que enunciados são produtos de atividades humanas, e que refletem as suas *condições* de produção e recepção, ou seja, de interação, e a finalidade dessa

interação em uma dada esfera ou campo de atividade humana. Essas condições e finalidades são mutáveis, embora também sejam regradas com as diretrizes de cada campo (marcadas pelo seu conteúdo temático, estilo de linguagem, e construção composicional). É por essa razão que Bakhtin (2003) vem afirmar que “cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua [linguagem] elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados” (BAKHTIN, 2003, p. 262).

O pensamento bakhtiniano perpassa toda a teoria moderna de gêneros, de modo que embasará dialógica e polifonicamente as colocações seguintes. Cabe ainda retomar que, para Bakhtin (2003), a prática da linguagem pressupõe o Outro como constituinte do sentido. “Cada gênero do discurso [como uma *graphic novel*, por exemplo] em cada campo da comunicação discursiva [como o campo quadrinístico] tem a sua concepção típica de destinatário [um leitor-possível, como leitor de quadrinhos] que o determina como gênero.” (BAKHTIN, 2003, p. 301). Aqui se percebe que um campo de comunicação pode ser associado a uma situação retórica no sentido de que é o interlocutor que determina o modo de produção do discurso, mesmo que esse interlocutor não esteja presente, em uma dada situação.

1.4.1 Um quadrinho de autor

Demorou muito para que os quadrinhos fossem reconhecidos como forma legítima de arte e de literatura (em sentido amplo). Esse reconhecimento não foge às regras que regulam qualquer outra produção cultural: de que um produto, um bem, uma obra só adquire seu *status* de “coisa legitimada” ao se inscrever no cenário de sua recepção, no sentido que Maingueneau (2006) atribui a essa noção de inscrição. Como já deve ter sido dito, o caráter de inscrição de um enunciado significa que lhe foi atribuído algo como um *valor permanente*. Esse valor permanente cria *uma obra e seu autor*.

Mas em um meio que por muito tempo se caracterizou pela produção/recepção de obras periódicas, que valor permanente pode ser atribuído a um quadrinho, de modo que se crie *uma obra e seu autor*? A resposta certamente passa pela diferenciação nem um pouco simples entre um quadrinho com características de periódico e um quadrinho com caráter de livro.

Os quadrinhos periódicos, sobretudo os quadrinhos de super-heróis, que foram o carro-chefe do mercado por muito tempo, trazem consigo a conotação de descartáveis, de valor temporário. Não é novidade que muitos personagens clássicos desse universo ficcional tiveram suas histórias reformuladas ao longo de anos, à medida que o público se modificava. Essas

reformulações passavam por desenhistas e roteiristas diversos, ficando o título como propriedade da editora, não de um autor.

Nos Estados Unidos, os quadrinhos são chamados geralmente de *comics* (abreviação de *comic books*), nome que remete à sua origem, as *comic strips* (tiras cômicas), publicadas nos jornais diários. O termo *graphic novel* surgiu pelos anos 60, nas publicações de Richard Kile. Mas foi com Will Eisner que ele se popularizou, numa tentativa de superar o limitado termo *comics* para caracterizar suas histórias em quadrinhos de teor adulto. Segundo Moya (1993), os quadrinhos de teor adulto estão para os quadrinhos juvenis assim como Bergman e Fellini estão para o cinema comercial.

Antes de Eisner publicar *A Contract With God* (1978), não se concebia fora do nicho restrito da instituição quadrinística a ideia de um quadrinho ser um livro, ou ter a forma de um livro, ou ser consumido como tal. Mesmo depois de Eisner, ainda demoraram duas décadas para se enxergar essa distinção. Os livros trazem a promessa de algo durável, de valor permanente. *A Contract With God* era de fato um livro de quadrinhos, não só no formato, mas, sobretudo, na sua proposta explícita pelo autor: de “que os quadrinhos eram uma legítima *forma literária e artística*” (McCLOUD, 1995, p. 26).

As *graphic novels* estabelecem um novo perfil de leitores dentro do panorama das HQs. Suas intenções (pretensões) se direcionam a *um* leitor, mesmo que virtual, e não uma massa de leitores, delimitados pelas leis de mercado de uma época. Por sua *pretensão* literária (pretensão de ser consumida *como literatura*, não de *ser Literatura*), uma *graphic novel* institui uma voz individual que fala a um ouvinte singular: é a relação intersubjetiva de autor e leitor, esse último ocupando um lugar privilegiado no público, pois é um leitor instituído.

Enquanto gênero de quadrinhos, uma *graphic novel*, portanto, representa um modo distinto de *inscrição* no campo quadrinístico. Um tipo de gênero pode ser determinante do autor/leitor, e sua apreensão está sócio-historicamente situada. Ele pode soar como uma porta aberta para a produção/recepção da obra ou como um impedimento ao autor/leitor, no caso, se estes não tiverem as competências específicas que o gênero exige para ser apreendido (como entender o funcionamento dos signos quadrinísticos em prol de uma narrativa, por exemplo). Por sua pertinência a um gênero, uma obra implica certo tipo de conhecimento para sua produção e recepção, e certos tipos de produtor e receptor, socialmente caracterizáveis (COSTA, 2010; MAINGUENEAU, 1996).

Estudar gêneros é levar em consideração que eles são convencioneados, e, portanto, situados socialmente, por onde se embasa a convenção. Mas ao mesmo tempo, essa convenção pode sofrer mudanças, pois é preciso que o gênero atenda às necessidades de uma comunidade

discursiva, logo, os gêneros são renováveis. As definições de gêneros têm levado isso em conta e contribuído para a compreensão das formas de agir socialmente instituídas, que são, em sentido amplo, relações de poder.

No Capítulo 4, por exemplo, veremos que o critério de seleção das partes da história em quadrinhos para análise da narrativa se baseou na organização quinária da narrativa, conforme Reuter (1995). Com isso, evitamos uma abordagem que aproximasse a narrativa em quadrinhos ou de um *conto*, ou de uma *novela*, ou de um *romance*, embora o esquema quinário tenha sido mais utilizado para esse último. Nosso interesse foi o conteúdo da narrativa, extraindo sua essência da sua forma. Isso elimina qualquer afirmação implícita de que *O Alienista* machadiano seria um conto, uma novela, ou, pela nossa abordagem quinária, um romance. Não é nosso objetivo participar dessa discussão. Tampouco afirmamos que o quadrinho é *Literatura*, visto que a narrativa não se restringe a ela, e que a lógica aplicada em um meio pode servir para outro se, num exercício de abstração, a forma de narrar for menos importante que o conteúdo narrativo (no nosso caso, damos valor à forma e ao conteúdo simultaneamente). Esperamos, com isso, justificar nossa escolha pelo esquema quinário.

Toda essa ponderação vem evidenciar a necessidade de uma teoria dos gêneros quadrinísticos, questão aludida por Ramos (2010). Uma teoria dos gêneros quadrinísticos poderia vir responder a questões em torno de como cada gênero aborda sua matéria ficcional. Acreditamos, no entanto, que critérios de observação advindos da linguística, como situação de comunicação, finalidade, intencionalidade, representação de sujeitos envolvidos, recorrências formais, dentre outros, são mais frutíferos para a compreensão dos gêneros quadrinísticos, pois tais critérios não fazem ignorar a mutabilidade e historicidade de um gênero. Talvez seja alguma postura contrária a essa nossa visão que tem contribuído ainda hoje para a discussão sobre se *O Alienista* machadiano é conto ou novela. De qualquer modo, sobre esse ponto, interessa-nos saber por que *O Alienista* em quadrinhos é uma *graphic novel*.

A questão da classificação genérica ainda se complica pelo fato de que, sendo novela ou conto, *O Alienista* machadiano se transforma pelas mãos de Moon e Bá em um romance – um *romance gráfico* (afinal, *novel é romance* em inglês). Se a nomenclatura traz alguma percepção do gênero, posto que ela surge justamente por um critério de observação de particularidades, vê-se que a nomenclatura utilizada para os quadrinhos não ajuda muito a diferenciar os gêneros e suas finalidades: o que há de mais essencial em cada nomenclatura que permita distinções? O que há em comum em um romance em prosa e um romance gráfico? E o que difere um quadrinho de editora de um quadrinho autoral?

Veremos, então, como essas observações podem ser operacionalizadas em uma

abordagem desse gênero que pressupõe e institui modos distintos de agir na instituição discursiva. Partiremos, para isso, da proposta de abordagem de gêneros de Charaudeau (2004) e traremos outras contribuições teóricas sempre que pertinentes.

1.4.2 A situação da *graphic novel* como gênero

Antes de tudo, cabe retomar alguns pressupostos e ressaltar que um ato de linguagem traz em si as marcas de uma *intencionalidade*. Ele é inserido em uma *situação* determinada e depende, para sua especificação, da *identidade* dos parceiros.

A encenação do ato de linguagem se constitui na fragmentação e/ou desdobramento dos sujeitos intencionados em um projeto de fala, de comunicação. E essa fragmentação, esse desdobramento, se dá em níveis no ato de linguagem, como é visto no caso de uma obra narrativa (COSTA, 2010).

E cada nível movimentava simultaneamente um sentido no discurso, pois cada nível é a instância de um tipo de sujeito: o autor-real ou empírico, num nível “mais social”; o autor-escritor ou *scriptor*, num nível “mais enunciativo”; o narrador, num nível “mais textual” – todos com seus respectivos interlocutores. São nesses níveis que se encontram as *restrições* que determinarão o *contrato* de comunicação e, portanto, o gênero. São eles:

- (1) O *nível situacional e comunicacional* – ou *nível do contrato global*, ou ainda, por comparação, da *instância situacional* (PEYTARD, 2007 [1983]): que “permite reunir textos em torno das características do domínio de comunicação” (CHARAUDEAU, 2004, p. 38). O leitor de *O Alienista* em quadrinhos deve reconhecer que está lendo uma obra de quadrinhos.
- (2) O *nível discursivo* – ou *nível da atividade linguageira*, ou ainda, da *instância ergo-textual* (PEYTARD, 2007 [1983]): que “deve ser considerado como o conjunto dos procedimentos que são chamados pelas instruções situacionais para especificar a organização discursiva” (CHARAUDEAU, 2004, p. 38), e que estabelece, por fim, a identidade dos sujeitos como autores e leitores de quadrinhos.
- (3) O *nível da configuração textual* – ou *nível das formas textuais*, ou ainda, da *instância textual* (PEYTARD, 2007 [1983]): “cujas recorrências formais são voláteis demais para tipificar de forma definitiva um texto” (CHARAUDEAU, 2004, p. 38). Tais recorrências constituem os índices que marcam a atividade de escrita. Por exemplo,

espera-se de um quadrinho a presença de quadros e, em muitos casos, de balões de fala, muito embora possam existir quadrinhos sem o contorno dos quadros e sem balões de fala.

Esses três níveis estão de acordo com nossa abordagem triádica d'*O Alienista*: a sociedade, os sujeitos e o discurso. Charaudeau (2004) faz uma rápida revisão das formas de abordar os gêneros, e conclui que a noção de gênero ora tem sido definida a partir da *ancoragem social do discurso*, ora a partir das *atividades linguageiras construídas pelos sujeitos*, ora a partir das *características formais dos textos* produzidos. Depois de apontar um problema principal de cada abordagem dos gêneros, Charaudeau (2004) propõe uma articulação dessas formas de abordagem. Assim, de acordo com sua proposição, é conjuntamente que se constroem, através do uso, a *normalização dos comportamentos, do sentido e das formas*, com o sujeito registrando-os em sua memória. É nesse sentido que podemos afirmar que existem no sujeito três memórias que testemunham cada uma das maneiras pelas quais se constituem as comunidades.

Após o desenvolvimento da proposta de Charaudeau (2004) como percurso metodológico para nossa abordagem d'*O Alienista*, fica claro que os níveis aqui apresentados estão intimamente imbricados, de modo que a ausência de um afeta a compreensão do outro em uma análise centrada na ação genérica. Assim, uma definição dos gêneros de discurso passa pela articulação entre esses três níveis (o *situacional*, o *discursivo* e o *textual*) e a correlação dos dados que cada um desses níveis propõe. O esquema a seguir ilustra essas relações:

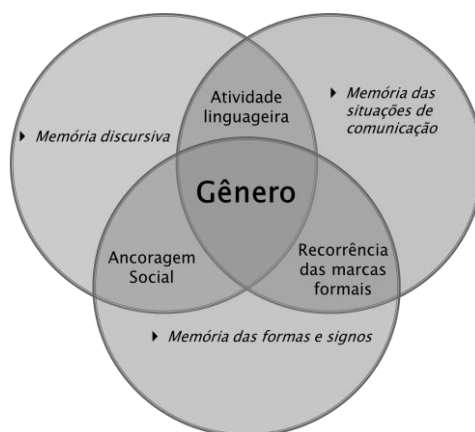


Figura 1: Representação de gênero situacional.

Essa concepção de gêneros imbrica a materialização do enunciado, a enunciação e as condições sociodiscursivas dessa última: ou seja, o quadrinho no gênero *graphic novel*, a

atividade de escrita/leitura desse quadrinho, e a instituição quadrinística, respectivamente. A seguir, abordaremos cada nível com suas respectivas categorias de memórias tentando situar o gênero *graphic novel* a partir d' *O Alienista* de Moon e Bá.

a) Nível situacional

Para Charaudeau (2004), a *ancoragem*⁶ *social do discurso* funda os gêneros unindo-os às diferentes práticas sociais que se instauram em uma sociedade. Salvaguardando suas especificidades, essa noção de ancoragem social se aproxima da de *cena englobante*, trabalhada por Maingueneau (2006, p. 251), que “corresponde ao que se costuma entender por ‘tipo de discurso’”. Ou ainda da noção de *instância situacional* de Peytard (2007 [1983]) ou de *tempo real*, de Costa (2010). A abordagem por meio de qualquer uma dessas noções visa responder à pergunta: *onde se dá o discurso?*

Os campos em que ocorrem as práticas determinam de antemão, “a *identidade dos atores* que se encontram ali, os papéis que devem representar, o que faz com que as significações dos discursos que circulam ali sejam fortemente dependentes da *posição de seus enunciadore*s.” (CHARAUDEAU, 2004, p. 15, grifos nossos). Em outras palavras, Fábio Moon e Gabriel Bá se assumem como quadrinistas ao aderirem ao campo quadrinístico, estabelecendo o lugar em que diferentes enunciadore

s se colocam constantemente em negociação de uma posição, no caso, de uma posição de leitura. Assim, o atravessamento de instituições discursivas gera um *campo de confronto de posicionamentos estéticos* cuja característica latente é o atravessamento de vozes na construção da narrativa em quadrinhos: a voz machadiana e as vozes dos autores.

A ancoragem social do discurso pressupõe um conjunto de práticas pré-estabelecidas e determinantes de restrições das práticas ulteriores. Para dar foco à questão da linguagem, Charaudeau (2004) propõe substituir essas duas noções – a de instituição discursiva e de campo discursivo (que são relacionadas) pela noção de *domínios de prática linguageira*.⁷ Por fim, ele aponta que o problema dessa abordagem ancorada somente no social seria atrelar a um gênero X qualquer discurso produzido no domínio de *práticas X*. Como exemplo, cabe perguntar, na esteira do autor: todo gênero produzido no domínio de práticas quadrinísticas são quadrinhos propriamente ditos? E o caso das resenhas? E as entrevistas que os autores

⁶ Devemos chamar atenção para a noção de *ancoragem* (*ancrage*) proposta por Barthes (1964), que utilizamos mais adiante, e que difere em tudo da *ancoragem* citada por Charaudeau (2004).

⁷ Para nós, essa distinção só é relevante para entender a proposta de Charaudeau (2004).

concederam para falar sobre a obra? Onde estão ancoradas?

A ancoragem social do discurso, que se dá no nível do domínio de práticas linguageiras (ou do contrato global), se apoia na *memória discursiva* dos parceiros da linguagem para estabelecer parte das restrições do contrato: de onde se fala; que relações de saber são veiculadas; que discurso pode ou não ser negado; e assim por diante. Estando ancorados ao e situados no domínio de práticas quadrinísticas, Moon e Bá só poderiam se inscrever no discurso se participassem dessas práticas. Eles não poderiam ter uma pretensão literária de criar uma *obra de Literatura*, e isso parece ficar claro em uma das falas de uma entrevista sobre *O Alienista*:

A adaptação precisa ter cara de obra, de produto final, e não de subproduto. O fato de ser uma adaptação deve despertar uma curiosidade sobre a obra original, mas adaptação deve sobreviver sozinha [...] enquanto História em Quadrinhos. O crítico fala da obra e aponta para ela, mas a crítica só existe baseada à obra e coexistindo com a mesma. A adaptação deve ser uma obra em si que dispensa o conhecimento da obra original. (MOON, 2010, entrevistado por COSTA; LOPES, p. 127).

Na memória discursiva são construídos *saberes de conhecimento e de crença* sobre o mundo. Tais discursos circulariam na sociedade enquanto representações em torno das quais se constroem as identidades coletivas, e fragmentam a sociedade em “comunidades discursivas”, como, por exemplo, a comunidade dos autores *underground* da década de 60, dos autores de *graphic novel*, dos autores de editoras, dos chargistas, dos resenhistas e teóricos de quadrinhos, ou até mesmo das editoras que são, em muitos casos, delimitadas como sociedades (fala-se dos fãs exclusivamente dos quadrinhos da DC Comics e dos fãs dos quadrinhos da Marvel), etc., todas dentro do domínio quadrinístico.

Aplicando essas noções à *graphic novel O Alienista*, temos que:

- (1) Ela se enquadra em um conjunto maior de gêneros de quadrinhos e, portanto, de obras e autores, estabelecendo uma relação de comparação e de concorrência⁸;
- (2) Ela se associa a um conjunto de outros textos quadrinísticos com estatuto de *graphic novel*, tais como as obras de Will Eisner ou Alan Moore;
- (3) Ela precisa lidar com a presença da obra machadiana como discurso precursor, o que restringe, limita ou corrobora seu reconhecimento;

⁸ Admitimos aqui o sentido de “concorrência” empregado por Maingueneau (1997), para aludir às relações entre as formações discursivas, no sentido de que elas estão imbricadas. Não estão, portanto, *lado a lado*, em relação unicamente de paralelismo ou co-ocorrência. Concorrência “deve ser entendida da maneira mais ampla; ela inclui tanto o confronto aberto, quanto a aliança [...] entre discursos que possuem a mesma função social e divergem sobre modo pelo qual ela deve ser preenchida.” (MAINGUENEAU, 2008c, p. 34).

- (4) Ela difere de algumas outras adaptações de obras literárias por ser vendida em livrarias e não estar ligada a uma editora tradicionalmente quadrinística;
- (5) Está inserida em um mercado de quadrinhos tradicionalmente fraco, com baixas vendas se comparado ao mercado estrangeiro.

Muitos outros fatores caracterizadores da ancoragem social da obra em quadrinhos poderiam ser arrolados, mas como o domínio de práticas quadrinísticas é extenso demais para mapear suas regularidades, seria necessário estruturá-lo em um *domínio de comunicação* específico. Contentar-nos-emos aqui em delimitar *O Alienista* no discurso quadrinístico, pois uma delimitação mais detalhada exigiria, além de outro tipo de recorte do *espaço discursivo*, considerar outros textos que acabariam por formar uns *corpora*.

b) Nível discursivo

Quanto à *atividade languageira*, que se dá no nível discursivo, Charaudeau (2004) argumenta que os modos de organização do discurso, como indica o nome, não são modelos de esquematizações do texto, mas sim modelos de construção do discurso que o sujeito falante disporia para organizar sua *intenção discursiva*, indo de encontro aos *efeitos de sentido visados*. Quando Moon e Bá declararam que *O Alienista* deve funcionar como história em quadrinhos, dispensando o texto original, eles acabaram por se referir a um modo de organização do discurso que seja capaz de estabelecer a diferenciação entre o texto machadiano e o texto quadrinístico. Essa afirmação também institui o estatuto identitário dos autores.

A atividade languageira se apoia na *memória das situações de comunicação* para gerar as restrições referentes ao estatuto da *identidade* dos parceiros, das *condições materiais* do ato de linguagem, e da *finalidade* desse ato.

A *situação* se refere, portanto, ao ambiente físico e social em que se dá a obra (tanto a situação de produção quanto a de recepção). Está mais ligada às condições de discurso que o contexto, embora este também esteja subjugado a essas condições hierarquicamente. As condições de discurso da produção/veiculação/recepção de uma obra podem variar muito: um quadrinista pode lançar uma obra no formato de fanzine⁹, como chegaram mesmo a fazer Moon e Bá, e depois ser publicada em editora, para mais tarde ser veiculada em PDF (com o

⁹ Gênero de quadrinho feito manualmente, sobretudo com páginas fotocopiadas, e vendido pelo próprio autor. Serve como meio de divulgação do trabalho do quadrinista (geralmente amador).

consentimento ou não dos autores). Charaudeau (2008) afirmou que a situação é externa ao ato de linguagem, embora constitua as suas condições de realização. Vê-se que a situação de comunicação de uma obra vai do extremo das *condições de produção* de seu suporte textual ao seu *modo de veiculação*: o fato da *graphic novel* ter sido feita em papel *couché*, formato maior e capa cartonada certamente diz alguma coisa, tanto quanto o fato dela ser vendida em livrarias, e não em bancas de revistas.

A *memória das situações de comunicação* representa os dispositivos que normatizam as trocas comunicativas e que se definem através de um conjunto de condições psicossociais de realização, de modo que os parceiros possam se entender sobre o que constitui a *expectativa (enjeu)* da troca linguageira que regulamenta a atividade dos sujeitos parceiros, estabelecendo um contrato de reconhecimento, condição da construção recíproca do sentido. Sendo que os sujeitos fragmentados em instâncias no ato de linguagem operam sentidos, o contrato de reconhecimento pretende responder a pergunta: *quem fala o discurso a quem?*

A *finalidade* determina a orientação discursiva da comunicação e a identidade discursiva dos interlocutores. Ela “corresponde a uma intencionalidade psico-sócio-discursiva que determina a expectativa do ato de linguagem do sujeito falante e, por conseguinte da própria troca linguageira.” (CHARAUDEAU, 2004, p. 23). Cada situação de comunicação pode configurar uma ou várias finalidades, que configuram diferentes visadas. Esse postulado se compara à ideia bakhtiniana de que a questão dos gêneros “é o reconhecimento de que os enunciados são o produto das atividades humanas que refletem as condições e finalidades dessas esferas, por seu conteúdo, estilo e construção composicional.” (RAMIRES, 2005, p. 46).

Que enunciado é *O Alienista* e como essa obra em quadrinhos reflete as condições e finalidades da esfera que consideramos uma instituição discursiva chamada Quadrinhos? Ou melhor, quais são as condições e finalidades dessa esfera? Qual a finalidade de uma *graphic novel*? Narrar uma obra de quadrinhos de caráter autoral? Qual a finalidade de *O Alienista* em quadrinhos?

É inegável que a presença machadiana se impõe à obra em quadrinhos, portanto, analisada a partir dessa premissa, a obra de Moon e Bá parece dizer algo em relação à obra de Machado. Ou ainda, os Quadrinhos parecem dizer algo em relação à Literatura. Se por um lado, podemos interpretar a obra machadiana nos interrogando *o que ela tem a dizer sobre a psicanálise, sobre as relações de poder, sobre a loucura*, e assim sucessivamente, por outro, em um projeto de análise do discurso, somos levados a interpretar a obra de Moon e Bá nos interrogando *o que ela tem a dizer sobre a obra de Machado*. Talvez a finalidade d’O

Alienista de Moon e Bá seja dizer que os “quadrinhos são uma linguagem narrativa de uma força tremenda e podem sim [ser] usados [para] contar uma história profunda e ressonante, tal qual um bom romance.” (MOON; BÁ, 2011, entrevistados por *Originais Reprovados*). Evidentemente que afirmar que a finalidade da *graphic novel O Alienista* seja se impor como obra exigiria um estudo do projeto de escritura dos autores.

Assim, a enunciação d’*O Alienista* em quadrinhos se configura num modo de organização enunciativo, que, em termos gerais, é a *tomada da fala* na instituição quadrinística. Essa tomada da fala conjuga um modo de organização narrativo, que é, também em termos gerais, a criação da obra narrativa (cf. COSTA, 2010). Todo o percurso interdiscursivo sobre *O Alienista* estabelece diversos modos de organização discursivos (narrativo, argumentativo, descritivo) atrelados ao quadro inapreensível da enunciação d’*O Alienista* em quadrinhos, como é representado no esquema a seguir que exemplifica uma finalidade:

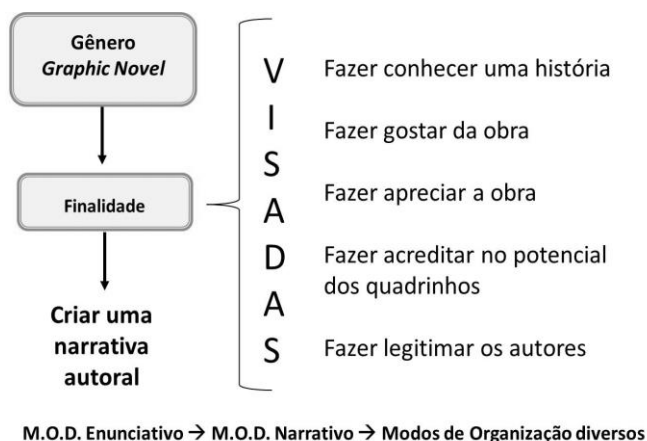


Figura 2: Exemplo de finalidade e visadas discursivas.

Outras visadas mais específicas podem ser conjugadas com as visadas mais amplas que elencamos acima, de maneira que a efetivação de uma leva à efetivação da outra. A visada de “fazer acreditar” no potencial dos quadrinhos como linguagem capaz de criar narrativas complexas e profundas como as literárias pressupõe talvez uma visada de “fazer saber” desse potencial.

Em relação ao nível discursivo da enunciação d’*O Alienista* em quadrinhos, podemos agrupar as seguintes características:

- (1) Os autores são reconhecidos internacionalmente e legitimados com prêmios por diversas obras de quadrinhos – inclusive um prêmio até então destinado a obras

literárias: o *Jabuti* 2008;

- (2) Os autores pretendem falar como quadrinistas, dessa forma, instituindo o leitor como leitor de quadrinhos. São as características identitárias dos parceiros;
- (3) Os autores precisam lidar com a distância do interlocutor no tempo e no espaço, condição ínsita de qualquer obra narrativa, por ser uma situação de comunicação monológica;
- (4) Os autores dividem o mesmo enunciado (categoria autoral que inclui simultaneamente os nomes de Moon e Bá);
- (5) Estabelecem uma relação de poder com as obras literárias ao tomar o texto machadiano e assumi-lo como texto quadrinístico.

Em suma, a *situação de comunicação* é o que determina as *condições de enunciação*. Ou seja, focando seus componentes (finalidade, identidade, circunstâncias materiais), podemos determinar as *condições de discurso* dos atos de comunicação.

c) **Nível textual**

Já com relação à *recorrência das marcas formais*, que se dá no *nível das formas textuais*, podemos afirmar que cada discurso assume uma forma que o especifica e o restringe. De fato, aceitar que existem gêneros “é reconhecer que a produção linguageira é submetida a restrições. Mas, em que nível estas restrições intervêm? Se elas agem [apenas] no nível das características formais, então, o sujeito não tem mais liberdade.” (CHARAUDEAU, 2004, p. 19). E liberdade de escrita é um dos diferenciais entre uma *graphic novel* e um quadrinho de editora.

As recorrências formais se apoiam em uma memória das formas e signos (quer sejam verbais, icônicas, gestuais ou outras) que servem para as trocas linguageiras. Estes signos se organizam enquanto *maneiras de dizer* mais ou menos rotineiras, como se o que importasse da linguagem não fosse o que se diz, mas sua execução. Assim, se constituem comunidades de *saber dizer*, de *estilo*, em torno de maneiras de falar, referindo-se à parte formal do(s) signo(s). (CHARAUDEAU, 2004). Com o discurso estando materializado assim, é possível classificar, categorizar e hierarquizar essas maneiras de falar, respondendo à pergunta: *como é falado o discurso?*

Nesse nível, o trabalho de adaptação literária estabelece uma relação com a história contada. O que é possível constatar com a comparação do tempo ficcional das duas obras (que

é, basicamente, uma comparação no nível do texto) é que a estrutura do *discurso* se alterou, mas a estrutura da *história* permaneceu, ou seja, a maneira de dizer mudou, mas a história continuou a mesma: *a história de Simão Bacamarte, o alienista*. As restrições formais de uma história em quadrinhos levaram os autores a mudar o tipo de narrador, como veremos no Capítulo 4.

Todas as mudanças na adaptação levaram em conta a diferença de ritmo de leitura de uma prosa e de uma História em Quadrinhos. A narração nessa adaptação não era tão importante, e muito dela foi transformada em imagens ou diálogos, então a figura do narrador, tão proeminente no texto original, não tinha o mesmo peso na adaptação. (MOON, 2010, entrevistado por COSTA; LOPES, p. 129).

Como disseram Costa e Lopes (2009) acerca da tradução intersemiótica d'*O Alienista* machadiano para *graphic novel*, a prática da tradução de uma obra para outra linguagem faz transparecer a natureza da matriz original das duas linguagens, e seu estudo comparado revela ainda as *estruturas discursivas* em dimensões que uma análise individual poderia não alcançar.

É no nível textual que vai ocorrer a mudança não só do modo de narrar, mas da figura do próprio narrador, uma vez que, em obras impressas, esse é um elemento do texto, um personagem, uma função ou estratégia textual, ou ainda um fragmento/desdobramento do sujeito (cf. COSTA, 2010). A utilização de *procedimentos de técnica narrativa*¹⁰ que afetam a figura do narrador tende a estar de acordo com o *projeto de escritura* do autor no nível discursivo. Por exemplo, ao indagar a Fábio Moon por que ele optou por não dividir a história em capítulos, como no conto machadiano, ele respondeu que:

Nomear cada capítulo e dividir a obra [...] significa utilizar um espaço da página para isso. Na prosa, não faz muita diferença começar um capítulo no meio de uma página, nem faz diferença terminar o capítulo no meio da página e deixar o resto em branco, pulando para a próxima no começo do próximo capítulo, pois o “espaço” da história é o da mente do leitor. Na página, estão apenas as palavras. Na História em Quadrinhos, o espaço da história acontece na página, na virada de página, no tamanho e na composição dos quadrinhos. Nós tínhamos um limite de páginas para fazer a adaptação, e para nós, dividir a HQ em capítulos significaria quebrar o ritmo da leitura das páginas de maneira desnecessária. O mais importante na leitura é envolver o leitor e a quebra do ritmo de leitura o distrai, o afasta do universo da história, então acabamos abandonando a divisão visual dos capítulos. (MOON, 2010, entrevistado por COSTA; LOPES, p. 128).

Nos quadrinhos, dentre muitos elementos específicos de sua linguagem, vemos que o

¹⁰ Os procedimentos de técnica narrativa são componentes da narração, do discurso, e não da história, conforme Costa (2010) e Nunes (1988).

principal deles consiste no *quadro*, ou melhor, no espaço entre os quadros, a *sarjeta*.¹¹ É na passagem de um quadro a outro que ocorre toda construção de significados, e a manipulação desse recurso compõe o *savoir-faire* do quadrinista, que será colocado em prática de acordo com as restrições situacionais e discursivas, como o limite de páginas ou a mudança de narrador.

A aprendizagem da linguagem só pode ser feita pela apropriação progressiva das formas de uso, formas repetitivas que se tornam rotineiras e se fixam em “maneiras de dizer”. Mas como [...] maneiras de dizer dependem da situação de comunicação, a “rotinização” [...] se configura em formas que fazem eco nas exigências das restrições situacionais via restrições discursivas. (CHARAUDEAU, 2004, p. 28).

No nível textual, podemos retomar resumidamente algumas restrições que caracterizam a *graphic novel* em questão dentro do panorama dos quadrinhos:

- (1) A obra em questão teve um limite de páginas imposto pela editora (o que poderia também caracterizar uma restrição situacional ou discursiva);
- (2) Tem formato maior que os quadrinhos de editora, bem como papel e encadernação diferenciados (idem observação anterior);
- (3) Linguagem multimodal, que atende às necessidades narrativas de uma HQ, ao mesmo tempo em que delimita o *modus operandi* do quadrinista (ele opera signos plásticos, icônicos e linguísticos);
- (4) Narração que interfere no ritmo da história (pois, ao contrário do conto, ela é sem capítulos).

O texto como materialização de um discurso sofre restrições formais (modos de escrever) que estão atreladas às restrições discursivas (modos de agir), que, por sua vez, se relacionam às restrições situacionais (modos de ser) (CHARAUDEAU, 2004).

Os sujeitos sociais Fábio Moon e Gabriel Bá se apoiam em um *gênero* para o seu projeto de fala, cunhado em *normas* de conformidade languageira, e associado a um *lugar* de prática social mais ou menos *institucionalizado*, que são os Quadrinhos. Diante desse processo de discursivização, vê-se que a análise de um gênero deve se apoiar em uma teoria do discurso na qual possamos conhecer os *princípios gerais* sobre os quais ela se funda e os *mecanismos* que os colocam em funcionamento.

¹¹ *Sarjeta* (McCLOUD, 1995), *calha* (EISNER, 1999), ou ainda *hiato* (CAGNIN, 1975). Seja qual for a nomeação, o sentido é o mesmo: o intervalo entre um quadro e outro, que representa um corte tempo-espacial.

Nesse sentido, pela perspectiva semiolinguística, o gênero é configurado a partir de sua situação de uso (*gêneros situacionais*), considerando diversas categorias como: sujeitos, restrições, finalidade, modos de organização e aspectos formais.

Charaudeau (2004, 2008) não chega a definir gênero, mas sua proposta nos deixa inferir que, se fosse necessária uma definição para efeito de categoria, gênero na Semiolinguística seria a situação, ou melhor, gênero seria uma situação de comunicação – com tudo o que essa noção acarreta dentro de uma teoria semiolinguística dos sujeitos da linguagem.

Acreditamos que a identidade de *autores de quadrinhos* é construída por Moon e Bá não somente no plano textual, mas, sobretudo, no plano discursivo. Ou seja, é através da prática da narrativa em quadrinhos que eles dizem algo sobre a literatura: eles se afirmam como quadrinistas, não como literatos, realçando o potencial da linguagem dos quadrinhos tomando uma narrativa literária. Eis que o gênero representa uma ação e é preciso autoridade para fazê-la. A inscrição de uma “adaptação” literária como obra quadrinística passa por aqueles três tipos de restrições que evidenciamos. Por esse viés, é possível falar que Fábio Moon e Gabriel Bá são autores d’*O Alienista*, e que *O Alienista* de Moon e Bá, por mais que pareça o *mesmo*, é *outro*.



CAPÍTULO 2

A Rebelião: Múltiplas Instâncias no Discurso Quadrinístico

Quem fala O Alienista? Quem faz falar n'O Alienista? E, por fim, quem fala n'O Alienista? Começamos com três perguntas que, a princípio, parecem idênticas, mas que suscitam respostas cuja diferenciação é o cerne deste capítulo. A tomada da fala de outrem certamente não é mais simples de compreender, em termos discursivos, que o direito de falar, que o percurso de fala e, por fim, que a delimitação de uma categoria, instância ou “fonte” desse falar, o tal *sujeito*. Ora, mas não há *um* sujeito. Não há *uma* fonte única do sentido.

O sujeito que enxergamos na AD é histórico, portanto, variável: à sua imagem agregam-se sentidos ao longo do tempo e do espaço de sua atuação. Dessa forma, os autores Fábio Moon e Gabriel Bá constroem sua trajetória em um movimento contínuo na instituição discursiva a cada publicação de uma obra, pois é “uma ilusão crer que [uma] obra tem uma existência independente. Ela aparece em um universo [...] povoado pelas obras já existentes e é aí que ela se integra.” (TODOROV, 1971, p. 213).

O sujeito é ainda heterogêneo, polifônico: *O Alienista* em quadrinhos é todo ele atravessado pela voz machadiana, pela voz de Moon e Bá, e por inúmeros discursos em formação. “As ideias precisam sair de algum lugar. Se não saem da sua cabeça, saem de alguma coisa que você viu ou ouviu, e mesmo saindo da sua cabeça, provavelmente entraram na sua cabeça devido a alguma coisa que você viu ou ouviu.” (MOON, 2006b, web).

Sendo assim, o sujeito é também fragmentado e desdobrado: o texto narrativo se forma em *camadas*, em *níveis*, ou em *instâncias*, de modo que em cada uma dessas instâncias se instala um fragmento/desdobramento desse sujeito. Esse desdobramento pode ser definido a partir da obra pronta, como faremos mais adiante, mas pode também estar presente no processo de escritura d'*O Alienista* por meio de múltiplas mãos:

O texto cria uma camada na história, os desenhos, separados, criam outra camada. Quando colocamos todos os desenhos juntos, funcionando como páginas, a página ganha uma camada nova que os desenhos separados não possuíam e, quando colocamos o texto [as palavras] funcionando com as imagens, novamente acrescentamos uma camada que ainda não estava lá. A ligação entre o roteirista e o desenhista serve para juntar essas camadas e fazê-las funcionar de forma que a história seja contada da melhor maneira. Numa adaptação, a obra original, e talvez o autor original, se tornam mais camadas para compor a história em quadrinhos, mas assim como todas as outras camadas, essas também devem se misturar e se tornar invisíveis. (MOON, 2010, entrevistado por COSTA; LOPES, p. 129-130).

O sujeito se assume num ato de tomada da fala, instituindo nessa tomada o seu interlocutor: ele se define em relação ao Outro, em um processo dialógico. Moon e Bá respondem a Machado, respondem também a uma parcela do público de quadrinhos já instituída historicamente, e respondem ainda um ao outro, nesta condição de autoria compósita.

Já disse muitas vezes as vantagens de trabalhar em dupla com o Fábio [...] somos duas pessoas e, mesmo sendo gêmeos, o que eu penso não está na cabeça dele. E na hora de escrever o roteiro final, ou o diálogo mais refinado, também exige o pensamento individual, não uma conversa. (BÁ, 2006, web).

É interessante notar hoje como o sujeito, mesmo quando oculto, sempre foi o centro de uma problemática na AD, seja pelo fato de sua ausência no horizonte teórico ter representado um entrave para a compreensão do discurso, seja por sua presença proeminente no discurso ter “criado” essa categoria no quadro da AD como algo tão fugidio – fugidio por ser tão disperso.¹²

O sujeito se desdobra em inúmeras instâncias. Sua *identidade* se divide e se dispersa nos inúmeros espaços de sua *agência*, ou seja, nos múltiplos *lugares de fala mais ou menos ritualizados*: família, igreja, trabalho, lazer, etc. Esses lugares podem variar de maneira incalculável e estão ancorados socialmente. Neles, encontramos a(s) face(s) de um sujeito sócio-histórico, “*a[s] identidade[s] de um indivíduo que vive e age na vida social, tem uma personalidade própria, conhece experiências individuais e coletivas como participante do mundo das práticas sociais.*” (CHARAUDEAU, 2008, p. 185).

Fábio Moon e Gabriel Bá, além de autores d’*O Alienista* em quadrinhos, são autores de outras obras, são palestrantes, administram um *blog* sobre quadrinhos, e publicam diariamente para o jornal *Folha de S. Paulo*. Qualquer tentativa de traçar o perfil dos sujeitos que ocupam esses lugares acaba por criar a sua *imagem discursiva*, o que nos leva a assumir que os sujeitos se desdobram ainda nos *papéis* a que são obrigados a assumir nesses lugares, de acordo com o seu *posicionamento*¹³ em um projeto de discurso (aqui, mais que um *projeto*

¹² Aludimos às três fases da AD: (1) a do sujeito *assujeitado* a uma maquinaria discursiva que o submete a regras específicas que delimitam o seu discurso, o seu comportamento, a sua ideologia; (2) a do sujeito atravessado por diferentes papéis de acordo com as várias posições que ocupa no interdiscurso. Apesar da sua dispersão, o sujeito não é livre, tal qual ocorre na fase anterior. Ele sofre coerção das inúmeras formações discursivas que atravessam o seu dizer; (3) a do sujeito heterogêneo, clivado, dividido. Esta é a fase atual da AD, fase em que as ideias do primado do interdiscurso e da heterogeneidade enunciativa são realçadas.

¹³ A noção de posicionamento implica relacionar certos enunciados a diversas “identidades enunciativas que se definem umas às outras” (MAINGUENEAU, 2010, p. 50) em uma relação de ampla concorrência, ressaltando

de fala). Em suma, sujeito vai se tornando *menos empírico e mais discursivo*, não deixando, porém, de ser nem empírico e nem discursivo.

Dessa forma, podemos dizer que as instâncias *Fábio Moon e Gabriel Bá* se distinguem das instâncias *Fábio Araújo Carvalho e Gabriel Araújo Carvalho*, da mesma forma que Joaquim Maria Machado de Assis não é exatamente o Machado de Assis estudado, por exemplo, por John Gledson ou Lúcia Miguel Pereira. As distinções não são meramente formais, são, antes de tudo, *funcionais*, pois o sujeito como *autor* exerce uma função representativa no quadro geral da instituição discursiva em que se insere e que ajuda a formar. Moon e Bá são autores de quadrinhos, e autores de *um Alienista*.

A imagem desse sujeito que construímos através do exercício da crítica a uma obra é a do sujeito da enunciação, não podendo ser confundido, teórica e metodologicamente, com o sujeito empírico (LOZANO; PEÑA-MARÍN; ABRIL, 2002), e nem com o sujeito *enunciado* ou *do enunciado*. Isso quer dizer que a identidade do sujeito empírico passa por um trabalho de linguagem no exercício de crítica à obra. Tal trabalho acaba por criar a identidade de autor (uma função sociodiscursiva), relegando a segundo plano alguma identidade não-autoral (o sujeito empírico, cuja biografia pode nem ser resgatável). Numa obra de ficção, o sujeito pode ainda *fazer falar* uma *entidade presente no texto*, que é ao mesmo tempo efeito de linguagem: o narrador, um sujeito do enunciado. A delimitação de um lugar de fala (a instituição quadrinística), de um posicionamento nesse lugar (o lugar de autor, de escritor), e de textos específicos produzidos nessa enunciação (o conjunto de uma obra) ajuda a construir, metodologicamente, um sujeito com seus possíveis desdobramentos, indo de uma instância mais empírica para uma mais discursiva.

Para Charaudeau (1992, 2001, 2008), no que diz respeito à noção de sujeito dentro da AD, tais instâncias podem ser entendidas como abstrações, não sendo nem indivíduos precisos, nem seres coletivos particulares, mas um amálgama dos dois: cada sujeito é um “lugar de produção da significação languageira, para o qual esta significação retorna, a fim de construí-lo” (CHARAUDEAU, 2001, p. 30), que é o mesmo que dizer que o sujeito constrói sentidos através da linguagem, e é construído por ela.

Moon e Bá, por meio da (re)construção d’*O Alienista* em quadrinhos, projetaram sua visão sobre a obra machadiana, e alteraram sua posição de quadrinistas dentro da instituição quadrinística. Isso ocorre de maneira constante e dialógica, de modo que não há como determinar uma primeira fase (se o sujeito constrói ou é construído antes). Para Charaudeau

que o objeto da AD não é o discurso isolado, mas sim o sistema de relações que faz com que os discursos se constituam e se mantenham concomitante e reciprocamente.

(1992, 2001, 2008), o sujeito é psicossocial e sócio-historicamente situado.

O sujeito para a Análise do Discurso é um ente histórico, social e descentrado. Descentrado, pois é cindido pela ideologia e pelo inconsciente. Histórico, porque não está alienado do mundo que o cerca. Social, porque não é o indivíduo, mas aquele apreendido num espaço coletivo.

A seguir, veremos como essas noções em torno da categoria de sujeito podem ser trabalhadas dentro do quadro teórico-metodológico que estamos usando (cujo cerne é a Teoria Semiolinguística) e como podem ser aplicadas na interpretação d'*O Alienista* em quadrinhos.

2.1 Instâncias Enunciativas no Discurso Quadrinístico

Charaudeau (2006), sobre o discurso das mídias, tece considerações sobre o uso do termo *instâncias* para se referir aos lugares de ocupação das entidades que chamamos de *sujeitos do ato de linguagem*:

Se falamos de instância é porque o que preside a produção da comunicação midiática é uma entidade compósita que compreende vários atores: os da direção [...]; os da programação [...]; os da redação [...]. Todos contribuem para fabricar uma enunciação aparentemente unitária e homogênea do discurso midiático, uma co-enunciação, cuja intencionalidade significante corresponde a um projeto comum a esses atores e do qual se pode dizer que, por ser assumida por esses atores, representa a ideologia do organismo de informação. (CHARAUDEAU, 2006, p. 73).

A concepção de instâncias adotada serve, com suas devidas adaptações, a qualquer discurso: literário, político, quadrinístico, etc., pois não se trata de uma *pessoa física e biológica* que fala, mas de um *lugar de fala* que a *pessoa*, a *empresa* ou outra *entidade* possa ocupar. Dessa forma, entendemos que as instâncias de produção e recepção no dispositivo da encenação narrativa em quadrinhos são lugares ocupados *ao mesmo tempo* por Fábio Moon e Gabriel Bá, como se fossem (e, de certa forma, são) uma só entidade falando.

O termo *instância* traz significado e importância similares nas duas propostas teóricas de que falaremos a seguir: a Semiolinguística, de Charaudeau (1992, 2008), e a Topografia das Instâncias do Campo Literário, de Peytard (2007 [1983]).

2.1.1 Parceiros e protagonistas da encenação narrativa

Abordaremos as instâncias da enunciação em quadrinhos a partir do dispositivo da

encenação da linguagem proposto pela Teoria Semiociuística (CHARAUDEAU, 1992, 2008). A Semiociuística se insere no campo da Análise do Discurso como uma teoria dos sujeitos da linguagem. Esses sujeitos são definidos como *parceiros e protagonistas* no ato de linguagem, situados necessariamente como as instâncias produtora e receptora na *encenação*¹⁴ linguageira da narrativa.

Os sujeitos da encenação narrativa configuram o ato de linguagem se inserindo nele, conscientemente ou não, através de dois *circuitos* de produção de sentido, indissociáveis um do outro e que constituem o todo desse ato. Esses circuitos, que representam a maneira pela qual a troca linguageira se dá, alocam representações de sujeitos específicas no processo de comunicação. São eles:

- (1) O *circuito externo*, que representa a ancoragem sócio-histórica do ato de linguagem e, portanto, aloca sujeitos *agentes* com identidade social (EUc e TUi).
- (2) O *circuito interno*, que representa a ancoragem discursiva do ato de linguagem e, portanto, aloca sujeitos *de fala* com identidade discursiva (EUe e TUD).

A inserção dos *sujeitos* da encenação linguageira da narrativa se dá através de seus desdobramentos em *sujeitos parceiros e protagonistas*. Os *parceiros* do ato de linguagem se inserem no circuito externo como sujeito-comunicante (EUc) e sujeito-interpretante (TUi), e são constituídos *seres agentes*; e no circuito interno, os *protagonistas* se inserem como sujeito-enunciador (EUe) e sujeito-destinatário (TUD), constituindo-se em *seres de fala*.

Desse modo, dizemos que o *circuito externo* é o espaço *real* do ato de comunicação, em que os sujeitos são reconhecidos e sobredeterminados por suas *realidades* sócio-históricas. Porém, tal como Charaudeau (2008, p. 51): “Não conferimos a *real* um valor absoluto. Não consideramos que haja em algum lugar uma realidade fixa, indiferente à linguagem e mais verdadeira que ela.”. Por seu turno, o *circuito interno* é o espaço da *fala configurada*, em que os sujeitos assumem *posicionamentos discursivos* vinculados à prática de linguagem em questão.

Em outros termos, no circuito externo do ato de linguagem, os sujeitos são pré-

¹⁴ O termo *encenação* adotado pela Semiociuística e atribuído ao ato de linguagem é bem apropriado. Ele aponta para os muitos posicionamentos discursivos adotados pelos falantes, e que dizem respeito também à adequação linguística (em todos os sentidos) que quem enuncia deve ter em mente. Na verdade, “todos nossos atos de linguagem têm um lado ‘teatral’ já que, se quisermos ser bem sucedidos em nossas comunicações [...] temos [que] produzir a encenação adequada...” (MACHADO, 2001, p. 51). A Semiociuística também toma emprestado o léxico de dois outros discursos, além do discurso teatral: o discurso jurídico (com as noções de *contrato*), e o discurso lúdico (com as noções de *aposta* e de *jogo*).

determinados pelas *circunstâncias de comunicação*; e no circuito interno, encontramos sujeitos com identidades discursivas, que existem somente quando tal ato de linguagem é colocado em prática. Durante a criação de um quadrinho, ou durante a leitura desse quadrinho pelo sujeito-interpretante, a instância do sujeito-comunicante se desdobra na instância do sujeito-enunciador, aqui, como instância compósita: as figuras de Fábio Moon e Gabriel Bá.¹⁵ Assim, sob essa ótica, podemos dizer que *quem “conta (uma história) não é quem escreve (um livro) nem quem é (na vida)”* (CHARAUDEAU, 2008, p. 183).

A essas noções gerais sobre o dispositivo da encenação da linguagem acrescentamos que EUc e TUi são designados como autor e leitor *reais* no caso de uma encenação da linguagem voltada à produção/recepção de uma obra narrativa impressa, como um romance ou um quadrinho. Isso porque a noção de autoria exerce influência no modo de apreender tal enunciação (e vice versa: um tipo de enunciação influencia na noção de autoria).

Do lado da produção, o indivíduo situado no mundo sócio-histórico assume um papel discursivo e se institui como um *autor*. Esse papel é o seu posicionamento diante do exercício literário, é um *maskaramento de identidade*, ou melhor, é a projeção de uma entidade que movimentará o discurso. Conforme Maingueneau (2006, p. 152), pode-se “chamar de *vocação enunciativa* esse processo através do qual um sujeito se ‘sente’ chamado a produzir literatura”, ou, no nosso caso, a produzir quadrinhos.

Muitos autores defendem essa diferença entre o autor no mundo *real* (EUc) e o autor no espaço discursivo (EUe). Mikhail Bakhtin “distingue o autor-pessoa (isto é, o escritor, o artista) do autor-criador (isto é, a função estético-formal engendradora da obra)” (FARACO, 2005, p. 37); Foucault (1992) fala em uma *função-autor* que se instaura simultaneamente ao apagamento do sujeito/indivíduo empírico, sendo que “o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas a projeção [...] do tratamento que se dá aos textos” (FOUCAULT, 1992, p. 51). Genette (1983) fala em *autor implicado* na tentativa de atribuir a responsabilidade da narrativa a uma entidade que não seja o *autor empírico*.

Charaudeau (2008) também considera que autor (EUc) e leitor (TUi) desempenham papéis duplos cada um:

(1) O autor (EUc) é autor-indivíduo (*personne*; identidade social ancorada no mundo

¹⁵ Embora sejam dois autores, optamos por manter o singular ao dizermos *sujeito-comunicante* e *sujeito-enunciador*, pois falamos em termos de *instâncias*, não de *pessoas*, *seres individuais*, *personificados* e *psicologizados*.

sócio-histórico) e autor-escritor (*écrivain*; função social atrelada à instituição discursiva).

- (2) O leitor (TUi) é leitor-real (*personne*; identidade social ancorada no mundo sócio-histórico) e leitor-possível (*lecteur*; identidade virtual com competência de leitura atrelada ao projeto de escritura do autor-escritor).

O esquema seguinte visa facilitar o entendimento da encenação narrativa proposto por Charaudeau (2008):



Figura 3: Dispositivo da encenação narrativa.
Charaudeau (2008).

Salvaguardando as especificidades de cada termo, todas as noções que arrolamos acima têm algo em comum: elas consistem em ver uma diferença entre o *ser social e individual* do autor e o *ser discursivo e fragmentário* do escritor. Essa duplicidade nos leva a indagar se o lugar atribuído ao *narrador* no dispositivo acima não faria acreditar que o EUE pode ser tomado por algum narrador machadiano, como Bento Santiago, por exemplo, fazendo-o ser responsável pelo texto literário, em detrimento da figura do autor-escritor. A proposta de Peytard (2007 [1983]) vem corroborar essas indagações, como veremos.

2.1.2 Os sujeitos da topografia das instâncias

Em 1983, Jean Peytard publicou um artigo intitulado *La place et le statut du 'lecteur' dans l'ensemble 'public'*¹⁶ na revista *Semen* n. 1, cuja temática foi *leitura e leitor*. A proposta

¹⁶ Uma tradução aproximada: *O lugar e o estatuto do "leitor" no conjunto "público"*. Entendemos que o *público* aqui possa estar significando o *conjunto todo do público*, não só a *instância* homônima que o autor apresenta em sua *topografia*.

de Peytard (2007 [1983]) partiu de questões sobre o sujeito na comunicação literária, e buscou evidenciar “como um ‘autor’ realiza o ato de ‘doador’ do texto ao ‘público’ que o é o receptor beneficiário, e como no público um ou mais leitores se constituem com tal.”¹⁷ (PEYTARD, 2007 [1983], web, tradução nossa).

Em sua empreitada, Peytard (2007 [1983]) se apoiou em autores como J. Schmidt, F. Vernier, P. Bourdieu e Ph. Lejeune, de onde reteve noções teóricas importantes, como *habitus*, capital cultural, contrato literário, etc. Essas e outras noções lhe permitiram elaborar seu próprio constructo teórico que ele chamou de *Instâncias do campo literário*, modelo que se organiza em três instâncias, cada uma contendo, por sua vez, duas instâncias de sujeitos, formando um modelo hierárquico que ele chamou de *topografia*. Ei-las:

- (1) Instância situacional (lugar do sociodiscurso e do interdiscurso), em que autor e público estão *localizados*.
- (2) Instância ergo-textual¹⁸ (lugar de uma elaboração, de um *trabalho de linguagem*), em que *scriptor* e *lector* realizam seu *ato de elaboração da linguagem*.
- (3) Instância textual (lugar textual em que se inscrevem os *papéis*), cujos sujeitos são perceptíveis nos *traços scriptorais* e *lectorais*; os traços do narrador, do narratário; os *traços* dos atores/personagens.

Para Peytard (2007 [1983]), as imagens dos sujeitos *autor* e *leitor* e seus respectivos desdobramentos não são *pessoas* de fato, ou seres personalizados, ou “qualquer imagem mais ou menos animista e psicologizada”¹⁹ (PEYTARD, 2007 [1983], web, tradução nossa). Para evitar essa impressão sobre esses sujeitos, o autor também usou o termo *instâncias*, “que se refere ao mesmo tempo a um *lugar* textual, extratextual ou sociocultural, e uma *dinâmica*, ou seja, um entrecruzamento de ações e reações que trabalham este *lugar*”.²⁰ (PEYTARD, 2007 [1983], web, tradução nossa). Na figura a seguir, contemplamos as instâncias em que se situam os sujeitos da comunicação literária.

¹⁷ Texto original: [...] comment un «auteur» réalise l'acte de «donateur» du texte au «public» qui en est le récepteur bénéficiaire, et comment dans le public un ou des lecteurs se constituent comme tels.

¹⁸ *Ergon*, que originou o neologismo *ergo-textual*, é uma palavra grega que significa “trabalho”. Têm-se assim, com *ergo-textual*, o lugar e o ato de trabalhar o texto. Vale como exemplo também a palavra “Ergonomia”: “ergon” que significa trabalho, e “nomos” que significa leis.

¹⁹ Texto original: [...] toute image plus ou moins animiste et psychologisée [...].

²⁰ Texto original, de onde tentamos uma tradução aproximada: [...] qui désigne à la fois un lieu du texte ou du hors-texte socio-culturel, et une dynamique, c'est-à-dire, un entrecroisement d'actions et réactions qui travaillent ce lieu [...].

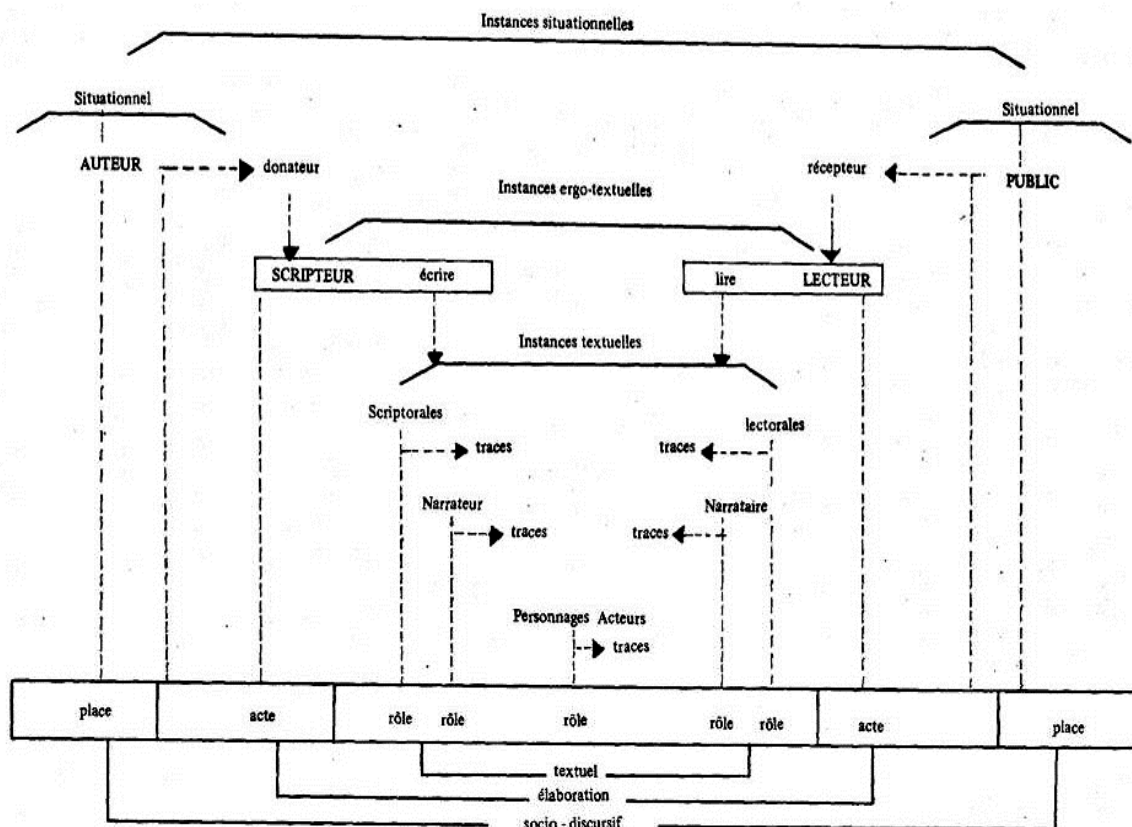


Figura 4: Topografia das instâncias do campo literário. Peytard (2007 [1983]).

2.1.3 Sobre confluência, coincidência e síntese

Abordamos, de maneira genérica, as diferenças e semelhanças das propostas de Charaudeau (2008) e Peytard (2007 [1983]) no que concerne a abordagem do texto narrativo ficcional para, em seguida, tentarmos uma síntese dessas propostas.

Os dois modelos apresentados aqui compartilham a concepção de que um sujeito autor (enquanto ocupante de uma instância situacional, sócio-histórica e mais empírica, possuidor de um *nome próprio*) é diferente daquele outro sujeito autor (ocupante de uma instância discursiva, e que põe em prática um projeto de fala, que faz enunciar, que escreve a obra e que é nomeadamente responsável por ela por meio de um *nome próprio de escritor*) que assume a função de escritor. Há diferença entre um sujeito *que é* (na vida), um sujeito *que escreve* (a obra) e um sujeito *que conta* (a história).

A proposta de Charaudeau (2008) coloca o sujeito *que é* no mesmo nível que o sujeito *que escreve*: ambos formam a figura do autor como um EUC, no nível externo. Essa mesma proposta coloca o sujeito *que conta* em outro nível, formando a figura do narrador como o

EUE, no nível interno. A proposta de Peytard (2007 [1983]), no entanto, coloca em três níveis diferentes e interdependentes os sujeitos supracitados: o *que é*, o *que escreve* e o *que conta*, deixando metodologicamente visível a diferença entre autor, escritor e narrador.

Vejamos como podemos associar as duas propostas. Ao apresentar o mesmo dispositivo comunicacional de Charaudeau (2008) adaptado para o texto literário, Mello (2006, p. 291) incluiu, “no nível situacional, como sendo EUC, além do autor, um *scriptor*”, visto que há uma diferença entre *autor* e *escritor*. Ainda segundo Mello (2006), o *scriptor* é aquele que exerce uma *função literária*, ele é a passagem entre o EUC e o EUE. “Ele se inscreve neste hiato existente entre esses sujeitos. É a figura que materializa o projeto de fala, que o *executa*.” (MELLO, 2006, p. 292, grifo nosso).

Embora Charaudeau (2008) tenha postulado que o autor-escritor é um EUC, com base em Peytard (2007 [1983]) e Mello (2006), acreditamos que seu papel e suas características estão muito próximas das do *scriptor*, o que nos obriga a situar o autor-escritor (AE) e o leitor-possível (LP) como instâncias entre autor-indivíduo (AI)/leitor-real (LR) e narrador (ND)/narratório (NT), ou seja, entre o EUC/TUi e o EUE/TUd. A nosso ver, a noção de *scriptor* pode ser equiparada à noção de autor-escritor, uma vez que uma ou outra:

[...] na maior parte do tempo, só transparece através da *ordenação geral da narrativa*, [mas não] de seu ‘processo de narração’. Esse processo revela o *projeto de escritura* e o *saber escrever do escritor*. O escritor é, então, testemunha de seu próprio ato de escritura e, através dela, de sua ideologia sócio-artística. (CHARAUDEAU, 2008, p. 186, grifos nossos e do autor).

Ou ainda, segundo Charaudeau (2012), o *autor* e o *leitor* de Peytard correspondem aos sujeitos que têm “[...] uma identidade social e uma experiência de vida. O *Autor*, para mim, o *escritor*, corresponde ao *Scriptor* de Peytard.” (CHARAUDEAU, 2012, p. 49). E o que Charaudeau (2008) chama de *circuito externo* “da *Situação de comunicação*, com seu sujeito duplo (*Pessoa* e *Escritor*), engloba as duas instâncias, *situacional* e *ergo-textual* de Peytard com os sujeitos *Autor* e *Scriptor*.”²¹ (CHARAUDEAU, 2012, p. 49, traduções nossas).

Equiparando *scriptor* e autor-escritor (*auteur-écrivain*), manteremos a premissa de que o autor-escritor é a passagem do autor-indivíduo para o narrador. Em seu trabalho sobre o tempo narrativo, Costa (2010) usou a categoria de autor-escritor para se referir à instância que

²¹ As duas passagens do texto original, sem omissões: *L’Auteur et le Lecteur de Peytard correspondent aux miens en tant que personne ayant une identité sociale et une expérience de vécu. L’Auteur, pour moi, l’écrivain, correspond au Scriptor de Peytard. En revanche, ce que j’appelle l’espace externe de la Situation de communication, avec son sujet double (Personne et Écrivain), englobe les deux instances, situationnelle et ergo-textuelle de Peytard avec les sujets Auteur et Scriptor.*

escreve o texto (no caso, um romance). O autor-escritor é a entidade já posicionada em seu trabalho com a palavra. O termo englobou ainda este cunhado por Peytard (2007 [1983]), o *scriptor*.

Neste trabalho, por se tratar de uma história em quadrinhos, poderíamos dizer *autor-quadrinista*. Mas para evitar uma proliferação de termos que já está saturada (lembremo-nos das reflexões iniciais sobre o tema, que instituíram os termos *autor implicado/implícito*), manteremos autor-escritor para nos referir à instância que opera os signos linguísticos e visuais na criação de uma história em quadrinhos. Não se trata da postulação de um termo, mas sim de uma reinterpretação do conceito utilizado por Charaudeau (2008) com base em Peytard (2007 [1983]) e Costa (2010). O autor-escritor “não narra: ele é responsável pela seleção e pela combinação significativa de todos os elementos discursivos e narrativos. Ele permanece, de alguma forma, por trás da história e de seus narradores, dos quais é o fiador último.”²² (AMOSSY, 2009, p. 6, tradução nossa).

A figura do autor-escritor pode muito bem ser confundida com a do autor-indivíduo e com a do narrador, pois ele – enquanto um *scriptor* – está posicionado entre a *pessoa que quer falar* e o que é *dito* (lembremos que o narrador não é só uma instância que *fala na história/obra*, ele é também *conteúdo dessa história/obra*). Esse autor-escritor é ao mesmo tempo uma *entidade que diz* e o modo do próprio *dizer*. Ele exerce uma função que caracteriza a imersão do sujeito no discurso literário/quadrinístico e que cria condições para que esse discurso se movimente. O autor-escritor é um invólucro discursivo.

Uma vez que há diferença entre o autor com *identidade social* e o autor com *função sociodiscursiva* (no caso, função quadrinística), notamos que o primeiro obstáculo ao estudioso de uma narrativa escrita é distinguir a pessoa do autor da do narrador. Essas considerações levaram Costa (2010) a complementar o quadro apresentado por Mello (2006) e Charaudeau (2008) em uma análise da narrativa que considerasse a premissa barthesiana de que em qualquer comunicação linguística, tanto em seu espaço externo quanto interno, “*eu e tu* são absolutamente pressupostos um pelo outro” (BARTHES, 1971, p. 45), o que nos leva a ver que o *scriptor* tem como seu parceiro um leitor que virtualmente encerra as *competências de leitura* necessárias para a apreensão da obra. Esse leitor seria aproximadamente o que Peytard (2007 [1983]) classificou como *lector*.

O dispositivo a seguir serve para compreender a relação dos conceitos de *scriptor* e

²² A sentença se refere ao autor-implícito no original: *[il] ne narre pas : il est en charge de la sélection et de la combinaison signifiante de tous les éléments discursifs et narratifs. Il se tient en quelque sorte derrière le récit et ses narrateurs, dont il est l'ultime garant.*

lector apresentados por Peytard (2007 [1983]) com os conceitos da Semiolinguística apresentados por Charaudeau (2008):

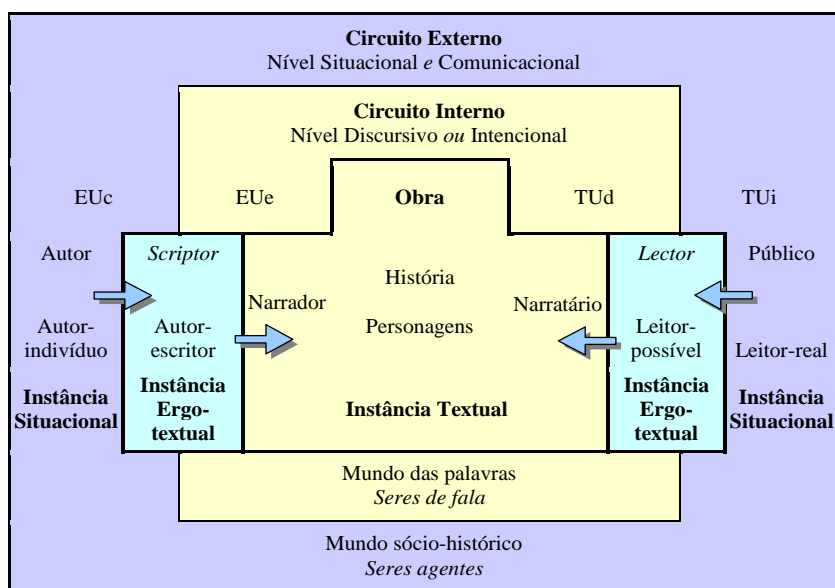


Figura 5: Dispositivo sintetizado das instâncias enunciativas.
Charaudeau (2008), Costa (2010), Peytard (2007 [1983]).

O TUI, na figura de leitor-real, é aquele que está fora do espaço discursivo da obra (mas não fora do discurso enquanto instituição quadrinística), sendo que o TUD, na figura de leitor-possível (*lector*), seria aquele que está inserido no projeto de escritura da obra, como modelo de sua interlocução. O leitor-real está empiricamente situado no futuro da obra, podendo assumir o seu papel de TUI (tentando resgatar as competências de TUD postuladas pelo autor) séculos depois do *tempo do escrever*, no *tempo enunciativo* (COSTA, 2010). As considerações que Mello (2006) fez sobre o texto literário podem ser atribuídas aos quadrinhos:

No que diz respeito ao processo comunicacional, a recepção de um texto literário difere substancialmente de uma conversa cotidiana: EUC e TUI estão distanciados um do outro no tempo e no espaço. A relação entre os dois é, neste caso, ainda mais assimétrica. O texto literário se apresenta, assim, ao leitor, fora de sua situação de origem. Cabe ao leitor a reconstrução do cotexto e do contexto, necessários à compreensão do texto. Por isso, dissemos que uma obra literária é autônoma, fechada em si mesma, cujos componentes só adquirem sentido quando relacionados entre si. (MELLO, 2006, p. 293).

Vale lembrar que, no texto narrativo, narrador e narratário pertencem à *instância enunciada* (ou *textual*), portanto, são seres ficcionais, *de papel*, como afirmaram D’Onofrio (1999) e Charaudeau (2008). Sendo assim, *seres de linguagem*.

As três instâncias em que estão situados os sujeitos desdobrados da enunciação não são isoladas, mas interdependentes. Por exemplo, na instância situacional, os autores d’*O Alienista* em quadrinhos precisam lidar antes de tudo com a fundação do gênero – eles precisam aderir às regras formais, o que já se relaciona com a instância textual. Para isso, eles se colocam como autores de quadrinhos, instituem os seus leitores como leitores de quadrinhos, e colocam em evidência o seu *modus operandi* à medida que pressupõem e criam um tipo de leitor para a *graphic novel* dentro do horizonte de leitores quadrinísticos.

Tem-se, assim, que o conceito de *scriptor*, inserido na configuração do quadro comunicacional da Teoria Semiolinguística para o discurso narrativo (literário ou quadrinístico), ressignifica os conceitos de *autor*, de *escritor*, de *narrador*, de *leitor (real e modelo)* e de *narratário*, bem como as instâncias que cada “sujeito” ocupa.

Assim, a enunciação de uma obra narrativa impressa comporta três instâncias com seus respectivos sujeitos. Nela, podemos notar uma instância *enunciada* (lugar de um narrador e um narratário), uma instância *enunciativa* (lugar de um autor e um leitor *implicados*) e uma instância *sócio-histórica* (lugar de um autor e um leitor *reais*).

Aquele que fala representando um grupo dentro de uma instituição discursiva nomeada *quadrinística* é personificado por essa mesma instituição como uma pessoa fictícia, uma entidade feita de discursos para o discurso. Ou então, um *autor*. A instituição discursiva cria o autor. Em contrapartida, ele recebe o “direito de falar e de agir em nome do grupo, de ‘se tomar pelo’ grupo que ele encarna, de se identificar com a função à qual ‘se entrega de corpo e alma’, dando assim um corpo biológico a um corpo constituído.” (BOURDIEU, 2008, p. 83). Essas colocações não só retomam Foucault (1992), como também nos permitem atribuir um único “corpo autoral” a Fábio Moon e Gabriel Bá, autores d’*O Alienista*.

Neste capítulo, o foco de nosso tratamento será a instância ergo-textual com as instâncias de sujeitos discursivos *autor-escritor* e *leitor-possível*, embora alguns comentários sobre as outras instâncias enunciativas sejam necessários. Sobre a instância situacional, traçamos algumas observações no Capítulo 1. Os sujeitos da instância situacional são inapreensíveis em sua totalidade, uma vez que todo tratamento, dentro de um recorte de análise, que busque vislumbrar um projeto de escritura tende a criar as imagens discursivas dos sujeitos – como numa operação de projeção dos sujeitos reais em sujeitos discursivos. Sobre a instância textual, falaremos de forma mais aprofundada no Capítulo 4, uma vez que falar de seus sujeitos (narrador e narratário) implica falar da narrativa.

Distinguir as instâncias de sujeito é importante por uma questão teórico-metodológica: saber quais recursos de linguagem são operados em cada instância, e distinguir o que é do

plano da *escrita/leitura* e o que é do plano da *história* propriamente dita. Há uma série de recursos de linguagem que são extradiegéticos, e são operados pelo *autor-escritor*, não pelo *narrador*. De fato, até o narrador é um recurso de linguagem. Os efeitos de sentido extraídos então sofrem influência dessa partição, e, embora ela seja irrelevante para o leitor que busque apenas a fruição da obra de quadrinhos, é de importância para o analista.

A partir das premissas de Peytard (2007 [1983]), Mello (2006), Charaudeau (2008) e Costa (2010), trataremos as instâncias enunciativas como a seguir.

2.2 Autores Como Indivíduos, Leitores Como Público

Na instância situacional, as *imagens reais* da pessoa do autor e do público são irre recuperáveis em sua totalidade. E, de fato, pouco sentido faz querer formar uma imagem precisa, objetivada e verdadeira desses sujeitos. Por isso falamos de instâncias. Essa *irrecuperação* se dá pelo fato de que, dentre muitos motivos, qualquer análise do texto está inserida em uma cadeia interdiscursiva própria, e quanto maior for a diferença tempo-espacial entre o objeto e o analista (um leitor também), mais significados podem ser agregados ao objeto (e aos seus sujeitos...). O que se pode fazer, em termos semiolinguísticos, é determinar os componentes situacionais e comunicacionais do espaço externo do ato de linguagem, formando, assim, uma representação da imagem de autor e leitor dentro de um contexto.

O autor é aproximadamente um “personagem”, ou uma personalidade, definido por uma biografia pública e designado por um nome de autor (que pode ser ou não um pseudônimo). Sua função é propor um objeto *autoral*, ele é um doador do texto (*donateur*), e o público é, por sua vez, o donatário potencial desse objeto autoral (notemos que uma *graphic novel* é vista como um *quadrinho de autor*).

Autores e público são seres *agentes* e ocupam um lugar sócio-historicamente situado. Os autores são as pessoas de Fábio Carvalho Araújo e Gabriel Carvalho Araújo, que se assumem publicamente como Fábio Moon e Gabriel Bá. Eles se colocam como sujeitos comunicantes (EUc) da obra – adotam um projeto de discurso (de fala, de escrita) diante do espaço simbólico em que se inscrevem, aderindo às regras desse espaço e ajudando a criá-las, à medida que se legitimam como membros. O público é um segmento específico da sociedade que consome as obras de quadrinhos. O sujeito interpretante (TU_i) pode ou não pertencer a esse público leitor de quadrinhos visado. Ao comentar sua participação em uma mesa redonda sobre quadrinhos no Mackenzie, organizada por Luiz Gê, Gabriel Bá ressalta sua preferência

em criar quadrinhos para um público não especializado no tema:

Sempre é um mistério falar para um público novo, diferente. O público de quarta-feira era assim, virgem. Numa enorme sala lotada, não vimos nem [cinco] rostos conhecidos, daqueles que estão em todas as palestras e eventos de Quadrinhos. Ali, naquela sala, não estavam os fãs de Quadrinhos, mas pessoas comuns. E é pra essas pessoas que nós queremos contar nossas histórias. (BÁ, 2006, web).

O depoimento de Bá sobre sua preferência por leitores não especializados em quadrinhos (como são os colecionadores, os leitores habituais, outros quadrinistas, os críticos...) pode revelar sua tentativa de (re)posicionamento no campo quadrinístico. A trajetória dos autores revela ainda a tentativa de (e)levar as suas obras a um ponto maior de leitura: o dos leitores que buscam uma boa história, seja ela contada como for (em quadrinhos, em prosa, em vídeo...). Ou seja, tentativa de não só trazer para o público quadrinístico leitores novos, não habituados ao gênero, mas também de ir até esses leitores.

Com efeito, o autor-indivíduo tem um projeto de fala que, se posto em prática pelo autor-escritor através do ato de linguagem, resultará na organização de “um mundo referencial” (CHARAUDEAU, 2008, p. 74). Essa organização segue uma lógica (ou várias) que consiste numa maneira de ver *certo mundo referencial*. Essa lógica, ao mesmo tempo em que restringe, constitui o discurso sobre tal *mundo referencial*, pois é uma lógica que segue os parâmetros da instituição discursiva.

Em outros termos, Moon e Bá, durante o processo de tradução intersemiótica, expressaram sua maneira de ver *O Alienista*, (re)organizando o discurso literário por uma lógica narrativa quadrinística. E, da mesma forma, (re)organizando o próprio discurso quadrinístico, e ainda, o seu próprio *savoir faire* desse discurso, como podemos notar nas seguintes palavras:

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

O *mundo referencial* aqui foi o mundo (fictício) criado por Machado de Assis. Mas em outros casos, poderia ser qualquer objeto sobre o qual o sujeito-comunicante quisesse falar. O mundo referencial é aquilo que passou pelo processo de semiotização, tornando-se um discurso, materializado em algum tipo de texto resultante de uma situação dialogal ou

monologal.²³

Como dissemos, as observações em torno dos sujeitos empíricos dos autores acabam por criar sua imagem discursiva e instituir uma categoria que agrupa certos discursos em detrimento de outros proferidos pelo mesmo sujeito. Cientes disso, passaremos então a essas instâncias que fazem *Fábio Carvalho Araújo* e *Gabriel Carvalho Araújo* serem *Fabio Moon* e *Gabriel Bá*.

2.3 Escritor(es) e Leitor(es): Sujeitos Discursivos

Na instância ergo-textual se encontram o autor-escritor e a imagem de sujeito que esse visa atingir durante o ato de escritura, o leitor-possível. Do ponto de vista das condições de discurso, ambos só existem durante a escrita e a leitura. Há um distanciamento desses sujeitos no tempo e no espaço, e os autores não têm interferência direta do leitor nessa situação de comunicação (trata-se de uma situação de comunicação monologal).

O autor-escritor é um sujeito discursivo, uma referência abstrata, uma imagem para o escritor do texto. Dissemos que o autor-escritor tem equivalência, para nós, com o *scriptor*. Segundo Peytard (2007 [1983]), o *scriptor*:

[...] designa o 'sujeito' não definido, que, por um trabalho específico de linguagem, organiza e constrói o texto *scriptural* (produto literário). O *scriptor* tem por função escrever (um ato no sentido intransitivo que R. Barthes deu a esse verbo). É uma instância distinta daquela do autor, por sublinhar e singularizar o fato de que escrever é um trabalho de linguagem (mantendo a ambiguidade da expressão: o *scriptor* opera um trabalho sobre a, na linguagem; o *scriptor* é ao mesmo tempo trabalhado pela linguagem). [...] Nós dizemos 'sujeito não definido', porque os limites que definem o *scriptor* são descontínuos e variáveis.²⁴ (PEYTARD, 2007 [1983], web, tradução nossa).

O *scriptor*, ou o autor-escritor, é responsável por trabalhar a linguagem. Durante o

²³ O sentido de *monologal* aqui empregado não contraria a ideia bakhtiniana de dialogismo que apoiamos. Trata-se, na proposta de Charaudeau (2008), de um sentido que diz respeito à situação de comunicação em que os parceiros e protagonistas do ato de linguagem não estão em condições de responder imediatamente um ao outro, como numa troca linguageira *in praesentia*. Os parceiros e protagonistas do ato de linguagem no caso de uma situação monologal, como a de uma história em quadrinhos ou de um romance, estão *in absentia* um do outro. Eles estão distantes no tempo e no espaço, fato que não impede o dialogismo, no entanto.

²⁴ O texto original: *désigne le « sujet » non défini, qui, par un travail spécifique du langage, organise et construit le texte scriptural (produit littéraire). Le scripteur a pour fonction d'écrire (un acte au sens intransitif que R. Barthes donne à ce verbe). Instance distinguée de celle de l'auteur, pour souligner et singulariser ce fait qu'écrire est un travail du langage (en maintenant l'ambiguïté de l'expression : le scripteur opère un travail sur, dans le langage ; le scripteur est en même temps travaillé par le langage). [...] Nous disons « sujet non défini », parce que les limites qui définissent le scripteur sont discontinues et variables.*

fazer quadrinístico, o autor-escritor opera os signos que fazem parte da linguagem dita quadrinística (signos plásticos, icônicos, verbais, não-verbais). Não só dominar esses recursos é tarefa do autor-escritor, como o é também fazer certas escolhas que vão além da materialização do texto. “Todo ato de linguagem se insere num projeto geral de comunicação que é concebido por um sujeito comunicante, o qual precisa organizar seu discurso em função da situação em que se encontra.” (MELO, 2003, p. 37).

Colocando o projeto de discurso em prática, o quadrinista estabelece estratégias de captação de seu leitor.

A *captação* é a atitude que consiste em seduzir o interlocutor, provocando nele um certo estado emocional. Nesse espaço encontram-se estratégias que tendem a emocionar o ouvinte/leitor, utilizando procedimentos destinados a evocar imaginários emocionais. (MELO, 2003, p. 38-39).

A opinião de Moon sobre as ambiguidades presentes n’*O Alienista* machadiano revela parte de seu *projeto de escritura* e da *finalidade do ato de linguagem* de acordo com o *contrato de comunicação*: “Acho que a ambiguidade maior do *Alienista* era definir se você vai levar a história a sério, se vai interpretá-la como drama ou comédia. Nós escolhemos o drama.” (MOON, 2010, entrevistado por COSTA; LOPES, p. 132). Visando certos efeitos de sentido que corroborassem uma interpretação dramática d’*O Alienista*, o quadrinista organizou seu discurso de modo que a história tivesse um tom sério, evitando certos recursos comumente encontrados em histórias de humor (como certos usos estilizados de signos visuais para representar emoções) e direcionando recursos como *enquadramentos*, *transições de quadros* e *cores* para causar efeitos dramáticos. Esses recursos afetam a *experiência de leitura*, não a história. Afinal, todo “locutor pretende influenciar de alguma forma seu parceiro, seja para fazê-lo agir, para orientar seu pensamento ou para emocioná-lo. A força de seus enunciados se deve, em particular, à maneira como ele organiza sua fala.” (MELO, 2003, p. 38). Nesse ponto, o modo de contar se sobressai ao que é contado, pois uma mesma história pode ser contada por vários meios e de várias maneiras.

O ato de linguagem tem uma finalidade que determina a orientação discursiva da comunicação e a identidade discursiva dos interlocutores. Ante a organização do discurso quadrinístico, o autor-escritor tenta ser bem sucedido na finalidade do seu ato. Sendo que, geralmente, havendo mais de uma finalidade, uma ou duas são dominantes. (CHARAUDEAU, 2004).

As obras do discurso quadrinístico, do discurso literário, do cinematográfico, e de

tantas outras instituições que produzem obras de caráter assumidamente ficcional, estético e autoral, têm em comum a finalidade da fruição (a apreciação, o lazer, o prazer...). Não queremos afirmar que essa seja a única finalidade: o impacto dessas obras na organização moral, ética, cultural, intelectual da sociedade mostra que a finalidade da fruição pode se associar a tantas outras. Em todo caso, uma finalidade de fruição se aproxima daquilo que Maingueneau (2008b) disse sobre os *discursos intransitivos*, referindo-se ao discurso literário enquanto constituinte: esses discursos têm em si mesmo a sua razão de ser, não precisando de outro fim que não seja a própria enunciação.²⁵

Dependendo do olhar sobre *O Alienista* em quadrinhos, diferentes finalidades podem ser especuladas: do ponto de vista do gênero, uma *graphic novel* se apresenta como obra autoral, logo a finalidade de *O Alienista* em quadrinhos seria se mostrar como um quadrinho de autor. Para isso, a marca autoral está presente não apenas no domínio das recorrências formais do gênero, mas no uso que se fez dessa linguagem com a inserção de passagens não citadas na obra machadiana, a saber, por exemplo: as inúmeras cenas em silêncio; a alteração da ordem narrativa; a presença da guarda municipal atuando em prol do alienista, etc. Desse modo, Moon e Bá se colocam em posição detentora de autoridade enunciativa. Pode haver uma visada de reconhecimento. Por esse viés, a problemática do interdiscurso se faz mais pertinente, uma vez que a identidade da obra autoral se constrói na relação com o seu Outro por meio de um jogo de exclusão, de apagamento, de *calar* e *dizer*, de marcar o que ilusoriamente só pertence ao Outro.

Do ponto de vista da história, os autores optaram por dar um tratamento adulto à sua temática (ao propósito), visando um efeito dramático, eliminando algumas ambiguidades sobre a figura do alienista, que transitava entre o humorístico e o trágico. Ajuda a causar esse efeito o uso de *transições de momento-a-momento* (McCLOUD, 2008); de quadros mudos; de enquadramentos de primeiro plano, plano detalhe ou *close up*. Esses procedimentos fazem parte das escolhas do autor-escritor. Em seu uso, pode haver uma finalidade de patemização, pois tais procedimentos facilitam fazer reconhecer o efeito dramático.

Do ponto de vista da polêmica instaurada entre o discurso quadrinístico e o discurso literário como discurso constituinte, a finalidade de *O Alienista* em quadrinhos poderia ser outra: a fruição por parte do leitor. Seu estatuto adquirido de nona arte legitima a fruição da

²⁵ *Intransitivo* seria aquele enunciado que encerra em si mesmo a sua finalidade. *Transitivo* seria o texto com um fim estritamente pragmático, sua finalidade não se encontra no texto em si, mas fora dele (como no discurso publicitário). Deve-se ressaltar que há (ou houve) muitas divergências no meio literário sobre a função da literatura, o que levantou as reflexões sobre a literatura como uma missão, visando um papel social e conscientizador.

obra *ad perpetuum*, como se esperaria de qualquer outra obra de arte. Ressalta-se que a concepção de arte aqui está em sentido lato. A definição *provisória* para obra de arte caminha na esteira daquela utilizada por Genette (2001): “*uma obra de arte é um objeto estético intencional*, ou, o que dá na mesma: *uma obra de arte é um artefato (ou produto humano) com uma função estética.*” (GENETTE, 2001, p. x, grifos do autor).

Mas, em todo caso, do ponto de vista da atividade linguageira, a finalidade que parece ser a dominante n’*O Alienista* em quadrinhos é *contar uma história (em quadrinhos)*. Moon e Bá se colocam na posição de contadores de histórias que dominam certo número de procedimentos para esse fim. Sua posição está atrelada a uma situação de comunicação monologal, cujo contrato de comunicação é restringido ainda pelas práticas sociodiscursivas da instituição quadrinística.

2.3.1 Procedimentos de técnica narrativa

No processo narrativo quadrinístico, o importante, para McCloud (2008), é atingir as duas metas que deveriam ser as de todos os quadrinistas: “Que os leitores *entendam* o que você tem a contar, e que eles se *importem*.” (McCLOUD, 2008, p. 53). Busca-se atingir o *entendimento* com recursos técnicos da linguagem quadrinística que visam clareza; já a *importância* por parte do leitor está relacionada a procedimentos de captação de modo a criar no leitor empatia. Desde que essas metas sejam atingidas, não existem regras certas para fazer quadrinhos, no que diz respeito a recursos técnicos, gênero ou temática.

Mas, ainda assim, há algumas decisões comuns que todo quadrinista deve fazer: “As histórias em quadrinhos exigem um constante fluxo de *escolhas* em relação a imagens, ritmo, diálogo, composição, gesticulação [etc.], e essas escolhas se dividem em *cinco tipos básicos*” (McCLOUD, 2008, p. 9) que se inter-relacionam, a saber: (a) escolha dos momentos; (b) escolha do enquadramento; (c) escolha das imagens; (d) escolha das palavras; (e) escolha do fluxo de leitura. Descreveremos essas escolhas – que fazem parte do planejamento laboral da linguagem – sem o intuito de focar o *fazer técnico* da atividade quadrinística²⁶, posto que a análise do discurso (ainda) não busca esse lado técnico, e muitas vezes não tem acesso a ele.

Para Mari (2008), o sentido se constrói no *sistema*, no *sujeito* e no *processo histórico*.

²⁶ Cabe perguntar: até que ponto as técnicas de produção de um discurso interferem nesse discurso? Acaso as formas de acesso aos meios de produção não são engendradas por todo um ordenamento discursivo que, de fato, legitima e restringe tal discurso? O fazer técnico não estaria diretamente ligado às recorrências das marcas formais do gênero, uma vez que tal *fazer* exige o domínio dessas marcas?

Consideramos o discurso quadrinístico um sistema semiótico diferente do sistema da língua, mas a relação do falante/usuário/comunicante com a linguagem quadrinística pode ser, em muitos pontos, pensada pelos mesmos parâmetros.

[...] um usuário se constitui como falante de um sistema à medida que se submete à determinação de suas regras. Nenhum usuário escapa a essa determinação: não se trata, pois, de escolha, de opção, mas apenas de uma necessidade racional. O sistema, seja numa forma abstrata, seja como um acontecimento, é sempre a lei que se sobrepõe ao desejo dos falantes. Logo, a língua [a linguagem dos quadrinhos] assume aqui uma dimensão de lugar: lugar onde se constrói um sentido determinado. (MARI, 2008, p. 20).

Nossa intenção em mostrar aspectos do *savoir faire* quadrinístico e desse sistema semiótico não é outra senão criar condições para uma distinção conceitual das instâncias de sujeitos no discurso quadrinístico, e perceber, mesmo que panoramicamente, o que é do *trabalho com a linguagem* e o que é da *linguagem trabalhada*.

Em outras palavras, buscaremos perceber o que é de domínio do autor-escritor e o que é de domínio do narrador. Isso nos permite afirmar, ainda, que há uma relativa hierarquia entre essas instâncias de sujeitos: a figura do narrador está subjugada à do autor-escritor, que, por sua vez, depende da figura do autor-indivíduo (EUc), suporte de uma intencionalidade e de um projeto de fala.

As cinco escolhas básicas elencadas por McCloud (2008) no processo de discursivização quadrinística são imbricadas, não havendo uma ordem pré-estabelecida entre elas. Embora sejam etapas de qualquer produção em quadrinhos, elas são operadas de modos distintos quando se trata de uma tradução intersemiótica, de uma obra autoral sem um texto fonte literário, de um quadrinho de editora, de uma tirinha, etc. Vejamo-las:

(a) Escolha dos momentos: “Decidir quais momentos *incluir* em uma história em quadrinhos e quais *deixar de fora*.” (McCLOUD, 2008, p. 10).

No trabalho de tradução intersemiótica d’*O Alienista*, essa escolha coincide com os cortes feitos na versão machadiana e com a organização das partes restantes do enredo que foram transformadas em quadrinhos. A escolha dos momentos a narrar coincide ainda com a elaboração de um roteiro, caso ele ainda não exista. Para *O Alienista* em quadrinhos, a história de Machado serviu como um roteiro, embora ainda tenha sido adaptada novamente para o roteiro de HQ, que especifica o que vai ser desenhado e o que vai ser escrito nos balões e nos recordatários. A seguir, temos um fragmento do conto machadiano. As partes grifadas no fragmento correspondem às partes que foram omitidas no texto quadrinístico.

IV Uma teoria nova

Ao passo que D. Evarista, em lágrimas, vinha buscando o Rio de Janeiro, Simão Bacamarte estudava por todos os lados uma certa ideia arrojada e nova, própria a alargar as bases da psicologia. Todo o tempo que lhe sobrava dos cuidados da Casa Verde, era pouco para andar na rua, ou de casa em casa, conversando as gentes, sobre trinta mil assuntos, e virgulando as falas de um olhar que metia medo aos mais heróicos.

Um dia de manhã — eram passadas três semanas —, estando Crispim Soares ocupado em temperar um medicamento, vieram dizer-lhe que o alienista o mandava chamar.

— Trata-se de negócio importante, segundo ele me disse, acrescentou o portador.

Crispim empalideceu. Que negócio importante podia ser, se não alguma triste notícia da comitiva, e especialmente da mulher? Porque este tópico deve ficar claramente definido, visto insistirem nele os cronistas: Crispim amava a mulher, e, desde trinta anos, nunca estiveram separados um só dia. Assim se explicam os monólogos que ele fazia agora, e que os famintos lhe ouviam muita vez: — “Anda, bem feito, quem te mandou consentir na viagem de Cesária? Bajulador, torpe bajulador! Só para adular ao dr. Bacamarte. Pois agora agüenta-te; anda, agüenta-te, alma de lacaio, fracalhão, vil, miserável. Dizes amém a tudo, não é? ai tens o lucro, biltre!” — E muitos outros nomes feios, que um homem não deve dizer aos outros, quanto mais a si mesmo. Daqui a imaginar o efeito do recado é um nada. Tão depressa ele o recebeu como abriu mão das drogas e voou à Casa Verde.

Simão Bacamarte recebeu-o com a alegria própria de um sábio, uma alegria abotoada de circunspecção até o pescoço.

— Estou muito contente, disse ele.

— Notícias do nosso povo? perguntou o boticário com a voz trêmula.

O alienista fez um gesto magnífico, e respondeu:

— Trata-se de coisa mais alta, trata-se de uma experiência científica. Digo experiência, porque não me atrevo a assegurar desde já a minha ideia; nem a ciência é outra coisa, sr. Soares, senão uma investigação constante. Trata-se, pois, de uma experiência, mas uma experiência que vai mudar a face da terra. A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente.

Disse isto, e calou-se, para ruminar o pasmo do boticário. Depois explicou compridamente a sua ideia. No conceito dele a insanía abrangia uma vasta superfície de cérebros; e desenvolveu isto com grande cópia de raciocínios, de textos, de exemplos. Os exemplos achou-os na história e em Itaguaí, mas, como um raro espírito que era, reconheceu o perigo de citar todos os casos de Itaguaí, e refugiou-se na história. Assim, apontou com especialidade alguns personagens célebres. Sócrates, que tinha um demônio familiar, Pascal, que via um abismo à esquerda, Maomé, Caracala, Domiciano, Calígula, etc., uma enfiada de casos e pessoas, em que de mistura vinham entidades odiosas, e entidades ridículas. E porque o boticário se admirasse de uma tal promiscuidade, o alienista disse-lhe que era tudo a mesma coisa, e até acrescentou sentenciosamente:

— A ferocidade, sr. Soares, é o grotesco a sério.

— Gracioso, muito gracioso! exclamou Crispim Soares levantando as mãos ao céu.

Quanto à ideia de ampliar o território da loucura, achou-a o boticário extravagante; mas a modestia, principal adorno de seu espírito, não lhe sofreu confessar outra coisa além de um nobre entusiasmo; declarou-a sublime e verdadeira, e acrescentou que era “caso de matraca”. Esta expressão não tem equivalente no estilo moderno. Naquele tempo, Itaguaí, que como as demais vilas, arraiais e povoações da colônia, não dispunha de imprensa, tinha dois modos de divulgar uma notícia: ou por meio de cartazes manuscritos e pregados na porta da Câmara e da matriz; — ou por meio de matraca. Eis em que consistia este segundo uso. Contratava-se um homem, por um ou mais dias, para andar as ruas do povoado, com uma matraca na mão. De quando em quando tocava a matraca, reunia-se gente, e ele anunciava o que lhe incumbiam — um remédio para sezões, umas

Figura 6: Fragmentos do conto.



Figura 7: Fragmentos da graphic novel.

A narrativa machadiana não é episódica ou linear. Ela é digressiva. Muitos eventos que se situam em dimensões distintas do tempo e espaço da história são narrados de forma contínua, labiríntica, num movimento, às vezes, de inúmeras retomadas. Dessa forma, os autores optaram por certos cortes para manter o ritmo dinâmico de uma história em quadrinhos.

(b) Escolha do enquadramento: “Escolher a *distância* e o *ângulo* corretos para *ver* esses momentos e onde *cortá-los*.” (McCLOUD, 2008, p. 10). A *distância* é categorizada em *planos*. O *ângulo* é o ponto de visão do narrador/narratário dentro de um plano.

“Parece haver consenso entre os diferentes teóricos dos quadrinhos quanto aos tipos de [enquadramentos]” (RAMOS, 2010, p. 136). De acordo com Ramos (2010), os planos são: (1) plano em perspectiva; (2) plano de detalhe, pormenor ou *close up* (plano fechado); (3) primeiro plano; (4) plano médio ou aproximado; (5) plano americano; (6) plano total ou de conjunto; (7) plano geral ou panorâmico. Os ângulos são: (1) ângulo de visão médio; (2) de visão superior ou *plongé*; (3) de visão inferior ou *contra-plongé*.

O enquadramento tem dupla dimensão no processo narrativo: na instância ergo-textual, ele é um procedimento que direciona/condiciona a leitura da história. Também é responsável por um tipo de focalização que faz surgir um tipo de narrador. Na instância textual, o enquadramento é resultado da relação estabelecida entre o olhar do narrador (que passa a ser o olhar do narratário também) e o objeto da diegese.

É como se, à moda machadiana, o narrador quadrinístico dissesse: “Veja isto, caro leitor”, ao invés de “Vem comigo, caro leitor”. O enquadramento pode aproximar ou distanciar, ocultar ou revelar, e hierarquizar essa relação de saber entre o *olhar* e o *olhado* (dependendo do enquadramento, o narrador/narratário pode saber mais ou menos que os personagens). Em outras palavras, o enquadramento situa e/ou posiciona o leitor. Por meio dele, estabelece-se uma relação interpessoal (embora assimétrica) entre os sujeitos do ato de linguagem quadrinístico.

Diferentes enquadramentos podem criar diferentes efeitos de sentidos, sendo impossível elencar todos esses efeitos aqui. O importante é saber que geralmente uma história faz uso de vários enquadramentos, e que, tomados isoladamente, podem ter sentidos distintos daqueles que teriam se tomados no conjunto da história. É por essa razão que a tentativa de extrair algum sentido desses enquadramentos nas histórias em quadrinhos não deve se dar ao molde das análises de discursos publicitários, sobretudo os impressos. Embora a *gramática do enquadramento* seja a mesma, sua *semântica* é bem outra.

Alguns efeitos de sentido desses enquadramentos podem ser recorrentes, como são nos casos de *planos fechados* ou *close up*, que visam geralmente efeitos patêmicos quando focam a expressão de um personagem como suporte de alguma emoção crucial para a narrativa, como se vê no segundo quadro (Q2) da sequência abaixo²⁷, que anuncia a mudança de

²⁷ A nomenclatura que estabelecemos para fins didáticos sobre a designação dos quadros em um recorte é a

paradigma do alienista no trato da loucura.



Figura 8: Planos médio e fechado.

Outro exemplo está nos planos panorâmicos a seguir. Com ângulo médio (Q1) e superior (Q2), esses planos distanciam o leitor/narratário, possibilitam transmitir o clima do cenário e situam o personagem.



Figura 9: Planos panorâmicos com ângulos médio e superior.

(c) **Escolha das imagens:** “Representar os personagens, objetos e ambientes com clareza nesses enquadramentos” (McCLOUD, 2008, p. 10).

O autor-escritor lança mão de signos icônicos (ou figurativos) para representar personagens, objetos e ambientes. A representação passa por um trabalho prévio de pesquisa

seguinte: *Q* para *quadro*, seguido de um número que designa sua posição *no recorte analisado, não na página da revista*. Ex.: Q2 para designar o segundo quadro de uma sequência analisada de dois ou mais quadros. Q2-3 para designar, por exemplo, uma sequência do segundo quadro ao terceiro, numa série recortada para análise de três ou mais quadros. A numeração dos quadros em um recorte é diferente da numeração da página original. Essa nomenclatura será proeminente no capítulo três, mais especificamente na seção sobre as *transições de quadro a quadro*.

em busca de referências que garantam o estilo de narrativa e contribuam para a verossimilhança, dando um *efeito de real*. Em entrevista, Moon disse como foi o trabalho de pesquisa sobre *O Alienista*, trabalho que não se pautou na opinião da crítica:

Nós lemos a obra. Procuramos pelos termos que desconhecíamos, pelas referências que apareciam no texto que eram mais específicas e procuramos encontrar qual era o estilo da história. O resto da pesquisa foi “visual”, vendo filmes, desenhos e pinturas da época, procurando uma arquitetura e um vestuário que ajudassem a contar a história. (MOON, 2010, entrevistado por COSTA; LOPES, p. 131).

Além do emprego dos signos icônicos, a escolha das imagens passa pelo emprego de signos plásticos, como é o caso das cores e dos traços utilizados n’*O Alienista*. As imagens são, obviamente, elementos da história, mas as cores e os traços, sobretudo quando não estão em uma modalidade mais naturalística²⁸, figuram como elementos extradieгéticos. Logo, são de domínio exclusivo do autor-escritor (pelo menos é o caso da obra analisada).

(d) Escolha das palavras: “Escolher palavras que acrescentem informações valiosas e se casem bem com as imagens que as rodeiam.” (McCLOUD, 2008, p. 10).

Já dissemos que, n’*O Alienista*, como se trata de uma tradução intersemiótica, o processo de escolha das palavras coincidiu com o processo de escolha dos momentos a serem desenhados. A consciência dessas escolhas parece estar presente no trabalho de tradução intersemiótica de Moon e Bá, consciência essa que parece se nutrir de um respeito para com a obra machadiana e uma finalidade de demarcar o território dos quadrinhos no cenário cultural:

[...] cabe ao autor saber explorar a sua linguagem pra trazer o que ela tem de melhor à tona e ainda fazer bonito junto à obra adaptada. Cabe ao autor saber analisar o texto original e saber como adaptá-lo, onde cortar, o que manter e o que deve ser acrescentado, saber o que vai virar diálogo e o que se mantém em narração. Não podemos gastar essa boa oportunidade de dar mais visibilidade aos Quadrinhos com trabalhos fracos, adaptações baratas e recortadas. (BÁ, 2007, web).

As palavras nas histórias em quadrinhos são geralmente empregadas nos balões, nos recordatórios, nas onomatopeias, e em situações no universo dieгético. Em construções mais

²⁸ *Modalidade naturalística* é uma categoria extraída da *Gramática do Design Visual*, de Kress e van Leeuwen (2006). Essa categoria se enquadra na *Metafunção Interpessoal*, que, como indica o nome, diz respeito à relação entre os sujeitos. A modalidade *naturalística*, diferente das modalidades *sensorial* e *abstrata*, consiste em transmitir um *efeito de realismo* ou *verismo* por meio do objeto representado. Utilizamos o termo aqui pelo fato de que, por questão de verossimilhança, os personagens não podem demonstrar ciência dos aspectos plásticos de sua representação, como por exemplo, demonstrar consciência da cor sépia e do traço caricato dos personagens, como n’*O Alienista*. Em todo caso, acreditamos que a modalidade naturalística pode ocorrer em maior ou menor escala, de acordo com o objeto de comparação. Um exemplo famoso de quadrinho que emprega tal modalidade é a obra *Black Orchid*, de Neil Gaiman e Dave McKean.

experimentais (diferente d’*O Alienista*), as palavras podem aparecer como elemento icônico. No Capítulo 3, abordaremos de forma mais profunda a relação entre palavras e imagens, posto que é possível haver quadrinhos sem palavras, mas quadrinhos sem imagens não.

(e) Escolha do fluxo: “Guiar os leitores através e entre quadrinhos em uma página” (McCLOUD, 2008, p. 10), ou seja, organizar a disposição dos quadros, sua forma, e dispor os balões e os recordatórios. Sempre levando em consideração que no ocidente a direção de leitura é da esquerda para a direita e do alto para baixo (nos quadrinhos japoneses, a direção é diferente). A escolha do fluxo muitas vezes também coincide com a escolha dos enquadramentos, pois a forma do quadro pode direcionar o caminho do olhar. Por exemplo, quadros retangulares estreitos e quadros simétricos direcionam o olhar de formas distintas.

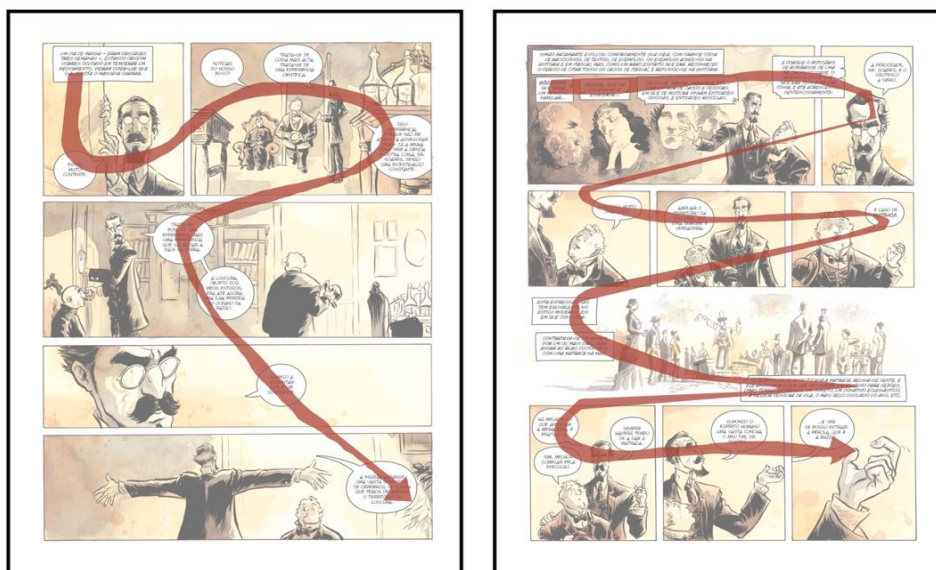


Figura 10: Fluxo sugerido de leitura do estrato verbal.

Trabalhar de forma clara o fluxo de leitura “pode ajudar o público a entrar no mundo de sua história e ir de uma ponta a outra sem ser [...] *distraído* pelo mundo exterior. [A] narrativa poderá investir todo seu peso na ‘*história*’, sem que o ‘*narrar*’ obstrua o caminho.” (McCLOUD, 2008, p. 36). Não há garantia alguma sobre a ordem de leitura entre palavras e imagens nos quadrinhos. Então, quanto mais organizada for a diagramação, mais é possível que o ato linguageiro atinja sua finalidade.

Essas escolhas que acabamos de citar fazem parte do que estamos considerando como procedimentos qualificados de técnica narrativa, procedimentos extradiegéticos que constituem “um rol de expedientes retóricos, avalizadores da natureza fictícia do texto, funcionando, portanto, como indicadores do pacto entre o autor implicado [autor-escritor] e o

leitor.” (NUNES, 1988, p. 75).

Ainda, podemos dizer que no *savoir faire* do quadrinista um tipo de leitor é delimitado, como veremos a seguir.

2.3.2 O(s) leitor(es) instituído(s) pelo texto

A noção de *lector*, por sua vez, proposta por Peytard (2007 [1983]) casa perfeitamente com a ideia de leitor-possível de Charaudeau (2008) e ainda com a de leitor-modelo, de Eco (1979b), pois é também o próprio texto que delimita o seu leitor, através de componentes em sua superfície textual que podem apontar para uma realidade extratextual. Eco (1979b) elenca alguns exemplos esclarecedores desse processo, como a escolha de uma língua, de um tipo de conhecimento, de gênero, etc. Sendo assim, por um lado, “o autor pressupõe, mas, por outro, *institui* a competência do próprio Leitor-Modelo.” (ECO, 1979b, p. 40).

Para nós, a figura do leitor-possível surge no interior daquilo que Maingueneau (2006) chamou de cena englobante: o tipo de discurso com o qual o sujeito se depara antes de tudo, no caso, o discurso quadrinístico. Ainda assim, a cena englobante não é o suficiente para especificar o leitor-possível, uma vez que a instituição quadrinística tem diversos gêneros discursivos. Em uma análise superficial, pode parecer que o leitor-possível de uma *graphic novel* é o mesmo que o de uma tirinha seriada. No entanto, as condições de discurso desses gêneros são muito distintas. Sendo assim, o leitor-possível surge ainda no interior de uma *cena genérica*, ou, como dissemos no Capítulo 1, numa *situação de comunicação*, posto que o gênero é situado.

No entanto, mesmo situado na instituição quadrinística e tomado pela cena genérica de uma história em quadrinhos, o leitor pode ainda ser definido pelo próprio conteúdo textual do gênero. O texto também tem sua maneira de ser apreendido, que pode ser vislumbrada através de marcas linguísticas e discursivas. É o que Maingueneau (2006) chamou de *cenografia*. A cenografia não é imposta pelo gênero de discurso, *mas pelo próprio discurso*: “a cena na qual o leitor vê atribuído a si um lugar é uma cena narrativa construída pelo texto” (MAINGUENEAU, 2006, p. 252). Ou seja, a cenografia é inerente ao texto. Faz parte de seu sentido, embora nem todo texto tenha uma cenografia, sendo essa inevitável nos textos de ficção.

O Alienista em quadrinhos institui uma cenografia, uma cena genérica e uma cena englobante distintas das instituídas pelo conto machadiano. No conto, há marcas de uma cenografia que institui um leitor fictício (narratário) igualmente consciente da narrativa

escrita, tal como o próprio narrador dá mostras disso. O narrador sabe que está escrevendo e convoca um leitor ciente de sua atividade: “E agora *prepare-se o leitor* para o mesmo assombro em que ficou a vila ao saber um dia que...” (ASSIS, 1977, p. 45, grifos nossos). Essa passagem, dentre outras, marca a consciência da materialidade da obra por parte do narrador. No Capítulo 4, teceremos considerações sobre essa condição do narrador de se mostrar ciente da narrativa em detrimento da condição da narrativa em quadrinhos que se mostra “sem narrador”, numa espécie de “estar aí” constante, sem intervenção de um narrador personagem.

2.4 Os Sujeitos do Texto: Narrador e Narratário

Distinguindo a figura do autor da de escritor, cabe ainda ressaltar a diferença dessas da figura de narrador. “O narrador é um ser ficcional autônomo, independente do ser real do autor que o criou” (D’ONOFRIO, 1999, p. 54), portanto, “não se pode confundir o *indivíduo*, ser psicológico e social, o *autor*, ser que escreveu, por exemplo, um romance, e o *narrador*, ‘ser de papel’ que conta uma história.” (CHARAUDEAU, 2008, p. 183).

As referências que um *ser de fala* como o narrador pode fazer, devido ao fato delas se referirem a um mundo ficcional, representam, na verdade, *a linguagem se referindo a si mesma*.

[A] instância do narrador é primordial. É importante notar que ela é de tipo textual, ou seja, não marcada senão no texto e ao nível do papel que ela assume. [...] Não menos importante é distinguir *narrador* de *scriptor*: o primeiro conceito refere a uma instância totalmente e unicamente marcável no texto onde ela desempenha seu papel na instauração da narrativa; o segundo refere a um ato, um trabalho de um sujeito que escreve, de pena à mão. Os *traços scriptoriais*, instância textual, designam este que no texto se sobressai à marca do trabalho do scriptor.²⁹ (PEYTARD, 2007 [1983], web, tradução nossa).

Por isso, não parece viável, no estudo de uma narrativa de ficção, atribuir aos dêiticos (que é um tipo de *traço scriptoral*) como *agora*, *aqui*, *acolá*, dentre outros, um caráter de referencialidade extratextual (referencialidade que pode acabar sendo atribuída à figura do

²⁹ Texto original: [L]’instance du narrateur est primordiale. Il est important de noter qu’elle est de type textuel, c’est-à-dire, n’est repérable que dans le texte et au niveau du rôle qu’elle y assume. [...] Il est non moins important de distinguer narrateur de scripteur : le premier concept réfère à une instance totalement et uniquement repérable dans le texte où elle joue son rôle dans l’instauration du récit ; le second réfère à un acte, un travail d’un sujet qui écrit, plu-me à la main. Les traces scriptorales, instance textuelle, désignant ce qui dans le texte ressortit à la marque du travail du scripteur.

autor-indivíduo, como em uma espécie de crítica biográfica). A referência ficcional que os dêiticos assumem dentro do *tempo ficcional* da narrativa (COSTA, 2010) é aquilo que Stierle (1979) afirmou como sendo a pseudo-referencialidade da linguagem na obra de ficção:

Pelo uso pseudo-referencial da linguagem, as condições de referência não serão simplesmente assumidas como dados extratextuais, mas serão produzidas pelo próprio texto. É por isso que nos textos que empregam a pseudo-referencialidade, ou seja nos textos ficcionais, não é possível verificar se o autor quis dizer o que disse. O uso pseudo-referencial da linguagem como uso verbal da ficção não passa de uma forma particular do uso auto-referencial da linguagem. (STIERLE, 1979, p. 138).

O narratário é igualmente uma espécie de personagem ou uma instância dentro do texto, mesmo que, por vezes, ele “pareça” ser o leitor visado pelo autor ou o leitor empírico. “A mesma tendência de confundir autor e narrador pode ser observada no que diz respeito a leitor e narratário. O termo *narratário* foi cunhado para designar o sujeito para quem se narra, aquele a quem se dirige o discurso [narrativo].” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 20). N’*O Alienista* machadiano, a figura do narrador interpela um leitor, mas na obra em quadrinhos esse narrador foi modificado, o que altera profundamente a relação do narratário com o mundo diegético, e a relação do leitor-real com a cena genérica da obra e com a atividade de leitura.

Na encenação narrativa, os sujeitos estão posicionados cada um em seu plano discursivo, como se camadas de encenações discursivas se formassem, através dos desdobramentos do autor e leitor reais (EUc e TUi).

Sobre os personagens no teatro, Mello (2004) afirmou que eles são sujeitos enunciadore (EUe), que compõem o nível discursivo: eles têm como alvo os leitores/espectadores, embora não se dirijam a eles diretamente por razões miméticas a que está submetida a encenação teatral. O leitor/espectador seria, nessa organização, portanto, o sujeito-destinatário, TUD. Neste caso, devemos lembrar que geralmente não há narrador no teatro. Mas na *graphic novel* d’*O Alienista* há um problema que enfrentaremos em capítulo ulterior: um narrador está presente na instância textual (embora não seja o mesmo *narrador* do conto) e na instância visual, e os personagens podem ser, literalmente, *vistos atuando*.

2.5 Um Percurso Pelas Instâncias

As condições de produção de uma história em quadrinhos são, em essência, diferentes das condições de qualquer ato de linguagem, pois as instituições discursivas têm os seus ritos

legítimos responsáveis por estabelecer o posicionamento dos autores, a sua identidade, o tipo de materialização do discurso, e as características contratuais.

O espaço de troca linguageira é, assim, constituído por uma situação de comunicação monolocutiva ou monologal: os parceiros e protagonistas do ato de linguagem estão distantes no tempo e no espaço, pois a obra de quadrinhos chega às mãos do leitor muito depois. Nesse ato de linguagem monolocutivo, os sujeitos são restringidos de maneiras distintas: o autor planeja sua produção em inúmeras etapas, mesmo se a produção for de apenas uma tirinha diária veiculada em jornal. Dependendo da obra, o autor-escritor se depara com o seu leitor-possível inúmeras vezes no decorrer do processo de produção, pois a atividade de escrita de certas obras pode ser demorada, fragmentada, alterando-se no processo a imagem de cada sujeito. Antes de ser lida, a obra não é senão a possibilidade de obra. “Escrita, desenhada e na mão dos leitores, a história em quadrinhos então existe e é lida.” (MOON, 2011b, web).

A enunciação d’*O Alienista* em quadrinhos nos oferece diversos desafios de análise. Um deles seria comum em qualquer obra narrativa: trata-se do desdobramento do sujeito nas instâncias que mostramos acima, indo do plano mais “real” ao mais “textual”. Outro desafio, atrelado ao primeiro, é que em cada instância podem ainda ocorrer processos de construção de sentido que diversificam a imagem de cada sujeito nessas instâncias, como, por exemplo, os múltiplos lugares da instância situacional, ou as inúmeras formas de falar dos autores, alterando a percepção do projeto de fala do *scriptor* e, portanto, sua imagem.

Desse modo, dizemos: Fábio Moon e Gabriel Bá são autores de quadrinhos. Essa afirmação, num estudo dos sujeitos da enunciação da adaptação d’*O Alienista*, implica reconhecer lugares de produção e recepção das obras, bem como os meios de veiculação e circulação. Como autores de quadrinhos, eles ainda ministram palestras e cursos e dão entrevistas sobre o assunto, ocupando lugares diferentes. E ainda, administram um *blog* sobre quadrinhos – local em que explicitam, por vezes, o seu processo criativo. O processo de criação, veiculação e circulação das obras de Moon e Bá difere seus quadrinhos daqueles ditos *de editoras*. São os próprios autores que administram sua carreira, publicando em editoras variadas. Temos uma espécie de *mise en place* dos autores, à medida que se posicionam na instituição quadrinística ocupando espaços diferentes, mas interligados, na manutenção de sua imagem autoral.

Na instância ergo-textual, é o trabalho com a linguagem própria dos quadrinhos que cria a categoria de autor de quadrinhos. Conhecer a semiótica dos quadrinhos, tomar a fala, instituir uma obra segundo as regras de um gênero, ou até mesmo instituir variação nessas regras, estabelecer um contrato com um tipo de leitor, legitimar-se como autores. A

enunciação d’*O Alienista* de Moon e Bá tem uma *mise en scène* que difere da que ocorre com um quadrinho que não foi adaptado de uma obra literária. O quadro que usamos para representar essa encenação certamente é um recorte de análise. Nele situamos os autores Moon e Bá e seus interlocutores leitores de quadrinhos. Mas os próprios quadrinistas são eles mesmos leitores de Machado e respondem a ele, e os leitores reais (o público, o TUi) da obra de quadrinhos podem também fazer esse mesmo “trajeto discursivo”.

Tomar *O Alienista* como enunciado é ir além de sua materialidade, é ir além da materialidade da(s) obra(s). A noção de enunciado que assumimos aqui “se distingue de frase, proposição, ato de fala, porque [o enunciado] está no plano do discurso; [...] não se encontra o enunciado encontrando-se os constituintes da frase [...]” (FERNANDES, 2007, p. 51). Dessa forma, estando um enunciado além do material do texto, pode-se dizer que uma enunciação é quase infindável, de modo que para as análises de discursos seja necessário fazer recortes do(a) enunciado/enunciação, pois todo texto responde a um outro e suscita sua resposta, ou:

Todo discurso está imediata e diretamente determinado pela resposta antecipada, pois, ao se constituir na atmosfera do já-dito, ele se orienta tanto para o espaço interdiscursivo como para o discurso-resposta que ainda não foi dito, mas foi solicitado a surgir, sendo já esperado. (FLORES; TEIXEIRA, 2008, p. 75).

O ato de recortar/delimitar um(a) enunciado/enunciação para análise já é uma leitura, uma interpretação de uma dada rede discursiva, e, portanto, uma resposta. Mas não poderia ser de outra forma, pois do contrário ficaríamos consumidos pela análise de nossas análises. É por esta razão que, partindo de pressupostos de Maingueneau (2008c) sobre o interdiscurso, recortamos da enunciação d’*O Alienista* o *espaço discursivo* de atuação dos autores de quadrinhos com os leitores de quadrinhos.

Neste capítulo, vimos como a concepção de sujeito que adotamos se desdobra em um conjunto específico de lugares discursivos, conjunto que constitui um *campo discursivo* vasto. A delimitação de um *espaço discursivo* para análise como recorte da enunciação d’*O Alienista* em quadrinhos possibilita deixar de fora alguns sujeitos, e tornar operacional nossa análise. Uma vez que, como dissemos, um texto é a resposta a outro e suscita sua resposta, tomar todo o *universo discursivo* em que encontramos essas respostas seria no mínimo, mesmo que metaforicamente, ressuscitar Machado de Assis e trazer para a análise todos os textos produzidos pela sua recepção, e todos os enunciados produzidos sobre os quadrinhos como sublitteratura, enunciados esses a que Moon e Bá responderam mais de uma vez em suas entrevistas.

A figura do *lector* se coloca como representante dos leitores que a obra institui na atividade de elaboração na instância ergo-textual e dos leitores possíveis que a instância situacional é capaz de oferecer. Se iniciamos este texto com a pergunta “*Quem fala O Alienista?*” para refletirmos sobre a “fonte” polifônica desse dizer, podemos igualmente perguntar *quem lê O Alienista*. Temos que, separando, organizando e posicionando as figuras de *autores* e *leitores* do complexo enunciado que intitulamos *O Alienista* (aqui, muito mais que a obra em sua materialidade), testemunhamos uma construção abismal, a *mise en abîme* dessa enunciação, que sobrepõe e entrecruza mais de uma encenação em torno da obra. Ora Machado é lido em quadrinhos, ora a *graphic novel* é lida buscando-se Machado. Ora *O Alienista* é apenas renovado, sendo ainda machadiano, ora *O Alienista* é quase outro pelas mãos de Moon e Bá.

“... só se pode explicar pela confusão das línguas na torre de Babel, segundo nos conta a Escritura; provavelmente, confundidas antigamente as línguas, é fácil trocá-las agora, desde que a razão não trabalhe...”
O Alienista, Machado de Assis

CAPÍTULO 3

Das Línguas de Babel: A Semiótica dos Quadrinhos n’*O Alienista*

Os quadrinhos têm uma linguagem que funciona de acordo com suas finalidades. Antes de evidenciarmos como se dá esse funcionamento, devemos vislumbrar os quadrinhos além de sua configuração atual, a que conhecemos hoje nos jornais e revistas, e buscar entender, minimamente, o surgimento da ideia de justapor imagens para contar histórias. Por esse viés, a narrativa em quadrinhos assume uma complexidade muito mais profunda do que a “junção de palavras e imagens”.

Não podemos pensar que contar histórias através de imagens tenha surgido há apenas alguns séculos. Desde tempos pré-históricos, os desenhos, as pictografias eram instrumentos usados na expressão humana. Podemos citar alguns exemplos, como as pinturas rupestres dos homens do paleolítico, em Altamira (Espanha) e do *Homem de Cro-Magnon*, em Lascaux (França). Ainda, a escrita hieroglífica, nas pirâmides do Egito, que conjuga signos pictóricos e fonéticos simultaneamente, embora em planos separados (BAGNARIOL, 2004). E por fim, os vasos gregos com suas narrativas em alto-relevo. Todos esses exemplos têm algo em comum com a linguagem dos quadrinhos: eles consistem na ideia de dispor imagens sequenciadas em um espaço determinado para representar a passagem do tempo através de uma configuração narrativa. Ou seja, embora sejam imagens separadas, elas contam *uma* história.

Analisar uma imagem, sobretudo uma imagem “sem palavras”, é, do ponto de vista dos estudos discursivos, como analisar a materialização silenciosa de uma ideia, de um discurso. A imagem não é isenta de (efeitos de) sentidos. Ela pode retomar, aludir a, evocar ou traduzir discursos, inclusive de outras linguagens. A imagem é usada em diversos meios de comunicação, de modo que seria exaustivo citá-los todos aqui. A relação estabelecida entre imagem e palavra pode variar muito nesses meios: ora uma pode se apoiar na outra para fazer sentido, ora uma pode ser apenas complemento da outra.

A associação de palavras e imagens pode ser considerada por muitos como entretenimento para a massa consumidora ou como textos de fácil leitura (McCLOUD, 1995): nesses casos, em relação ao estrato verbal da mensagem, a imagem seria tomada apenas como ilustração. No entanto, a partir do trabalho de Barthes (1964, 1990) sobre a mensagem fotográfica, a imagem se apresenta como um desafio para os estudos do discurso. Por trás da suposta objetividade da imagem há uma constelação de significados culturais e ideológicos que

ela pode assumir. A imagem é, então, polissêmica, e subjacente aos seus códigos há uma cadeia fluante de significados dos quais o leitor pode, consciente ou não, *escolher* uns e *ignorar* outros. (BARTHES, 1964, 1990).

Nos quadrinhos, a imagem pode ter um conteúdo “silencioso”, o que não quer dizer que ela não seja discursiva. Em relação às imagens, as palavras nem sempre dão conta de dizer tudo o que se intenta. Uma imagem poderia dizer e esconder coisas que a palavra nem sempre poderia. Em seu silêncio natural, uma imagem pode valer por mil palavras.

Quando se espera uma “palavra”, o silêncio pode causar estranhamento e assumir significados. Um quadrinho mudo, uma pausa entre o *som* das palavras, a escuridão de uma cena, tudo que rompe a expectativa de conteúdo já o é como tal, pois o contraste entre o dito e o não dito, o mostrado e o não mostrado cria um (efeito de) significado, ou a sua possibilidade de significar. A linguagem visual, como essa em que se baseiam as histórias em quadrinhos, é diferente, “e sua segmentação para a análise é mais complexa.” (JOLY, 2007, p. 52).

Retomando o dito popular de que uma imagem vale por mil palavras, indagamos: será mesmo que o discurso de uma imagem pode ser tomado simplesmente por intercâmbio de “mil palavras”? Pode haver um modo de apreender o significado de uma imagem sem ter que ancorá-la à linguagem verbal? E no caso de sistemas em que o uso de imagens configura uma linguagem própria, por vezes não necessitando do estrato verbal, como os quadrinhos? Como são formados os sentidos em um meio cuja linguagem é puramente icônica, e como esses signos se relacionam? Como se enuncia pela imagem, e como se retomam sentidos de outra imagem? Possivelmente, essas questões não tangenciam exclusivamente as histórias em quadrinhos, mas diversos outros usos que se fazem das imagens. Pensá-las por meio das histórias em quadrinhos é uma alternativa para que se busquem maneiras de compreender o funcionamento discursivo da(s) imagem(s).

Sobre a linguagem desses gêneros, Eco (1979a) nos diz que as histórias em quadrinhos empregam como significantes não só elementos linguísticos, mas também elementos iconográficos. Eco (1979a) ainda afirma que os elementos semânticos próprios dos quadrinhos se compõem numa *gramática* do enquadramento. E se estamos falando da *linguagem* dos quadrinhos, podemos ainda pressupor a existência, como em toda linguagem, de uma *sintaxe* e de uma “*semântica da estória em quadrinhos*” (ECO, 1979a, p. 145).

As histórias em quadrinhos são “um grande ato de equilíbrio. Uma arte tão subtrativa quanto aditiva – em nenhum lugar, o equilíbrio entre *visível* e *invisível* é mais evidente do que nas *imagens* e *palavras*...” (McCLOUD, 1995, p. 206-207). Que linguagem seria essa que institui uma arte tão subtrativa quanto aditiva, que mostra e esconde, que fala e cala?

Os recursos de linguagem dos quadrinhos nada mais são do que respostas próprias a elementos constituintes de sua narrativa (RAMOS, 2010). A disposição dos quadros e dos balões estabelece a ordem de leitura e posiciona o leitor e sua figura de narratário. As cores e os traços estabelecem clima, estilo e estado de espírito. A sarjeta (espaço “vazio” entre um quadro e outro) é tão importante quanto o conteúdo dos quadros: ela é o “lugar” de atribuição de sentido por parte do leitor, num processo que McCloud (1995) chamou de *conclusão*: é no *limbo* da sarjeta “que a imaginação humana capta duas imagens distintas e as transforma em uma única ideia.” (McCLOUD, 1995, p. 66).

O processo de transição de um quadro a outro foi dividido por McCloud (1995, 2008) em seis categorias, e a relação de imagens e palavras em outras sete categorias. Essa classificação evidencia a complexidade que existe na linguagem dos quadrinhos, e mostra ainda que são variadas as possibilidades de modos de escrita/leitura que essas combinações podem proporcionar, atreladas ao conteúdo específico dos quadros.

Em suma, ler quadrinhos é “ler sua linguagem. Dominá-la, mesmo que em seus conceitos mais básicos, é condição para a plena compreensão da história e para a aplicação [...] em pesquisas científicas sobre o assunto.” (RAMOS, 2010, p. 30). A prática de leitura de uma história em quadrinhos é muito mais que a mera decodificação de uma mensagem verbal ancorada a uma mensagem visual, por vezes vista apenas como ilustração. Ler uma história em quadrinhos exige do leitor a compreensão do funcionamento conjugado de diversos signos (verbal, não-verbal, plástico, icônico), signos esses que compõem a semiótica dos quadrinhos. Usamos o termo *semiótica* em sentido lato. Aqui, *semiótica* significa um sistema de signos que funciona como uma linguagem capaz de instituir algum sentido. Neste capítulo, pretendemos expor o funcionamento da linguagem dos quadrinhos à medida que efetuamos nossa *leitura* da *graphic novel O Alienista*.

3.1 O Processo de Significação n’*O Alienista*

Tomemos uma ideia que precise ser materializada: o conjunto de pensamentos que formam o personagem do alienista, ou seja, a representação psíquica desse personagem. A essa ideia chamaremos de *conceito*, e a forma material que representa esse conceito é: *Simão Bacamarte* (e também sua materialização fonética). A junção de *Simão Bacamarte* com o *conceito* que ele representa constitui um *signo*: *significante* + *significado*. “O plano dos significantes constitui o *plano de expressão* e o dos significados o *plano de conteúdo*.”

(BARTHES, 1993, p. 43). Esse signo é um dos muitos que compõem a obra *O Alienista*, de Machado de Assis.³⁰

O raciocínio engendrado a partir do signo linguístico sobre a representação psíquica do personagem Simão Bacamarte pode ser igualmente efetivo com o signo “quadrinístico” (chamaremos assim, por enquanto). O desenho ou a figura do personagem compõe um signo: tem um plano de expressão e um plano de conteúdo. Diferente do signo linguístico *Simão Bacamarte* – que não altera o sentido se mudarmos a tipografia –, o signo “quadrinístico” é relativamente mutável: embora o *desenho* do personagem mantenha as cores e os traços, sua significação está ainda condicionada ao comportamento do personagem na história através dos gestos *representados*. Ele é um signo mutável, que adquire sua significação no contexto e no conjunto dessa mutabilidade.

Infelizmente, o estrato gestual na produção de sentidos em uma dada situação de comunicação ainda é um ponto pouco explorado na análise do discurso. Em todo caso, a caracterização de um personagem de quadrinhos passa pela representação icônica dos seus gestos, chegando, em alguns casos, a ser até caricatural.

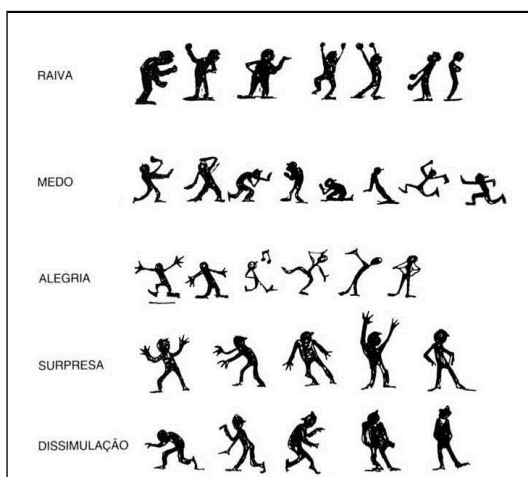


Figura 11: Microdicionário de gestos.
(EISNER, 1999, p. 102).

Segundo Barbieri (1998) a expressividade dos personagens nas histórias em quadrinhos é similar à do teatro: o desenhista precisa criar uma expressão estereotipada para que seja facilmente reconhecida, sem perda de tempo: “As habilidades cartunista é saber variar sem fugir do assunto: se variar muito, não se reconhece a alegria maliciosa [por exemplo]; se se varia

³⁰ Não é preciso dizer que a obra como um todo pode ser tomada como um complexo sistema de significação, quando não como um *signo* em si, dependendo do recorte que se faça da enunciação. Afinal, ela *significa* algo em relação à instituição literária. Diremos o mesmo sobre a obra em quadrinhos: ela *significa* algo em relação à instituição quadrinística. Mas não precisamos ir tão longe nessa abordagem.

muito pouco, o quadrinho torna-se monótono.” (BARBIERI, 1998, p. 218, tradução nossa).³¹

Nos quadrinhos, como em qualquer obra narrativa de ficção, os personagens não são pessoas, eles são *representações* de pessoas (o mesmo ocorre com lugares ou objetos: são representações). Como signos de caráter complexo, seus significados são uma ideia de pessoa. E a maneira como o quadrinista opera esse signo na tentativa de transmitir uma mensagem visual verossímil depende, certamente, do contexto interno da história, da *fábula* (ECO, 1979b)³², e também de sua *memória de inúmeras situações de comunicação*, cada uma com suas formas de comportamento pertinentes. Segundo Eisner (1999):

O corpo humano, a estilização da sua forma, a codificação dos seus gestos de origem emocional e das suas posturas expressivas são acumulados e armazenados na memória, formando um vocabulário não-verbal de gestos. Ao contrário do requadro nas histórias em quadrinhos, as posturas dos seres humanos não fazem parte da tecnologia dessa arte. [...] Elas fazem parte do inventário do que o artista reteve a partir da observação. (EISNER, 1999, p. 100).

É evidente que o *conceito* arraigado a *Simão Bacamarte* pode mudar à medida que a obra é lida e relida, pois “uma vez que o signo esteja constituído, a sociedade pode muito bem refuncionalizá-lo, falar dele como de um objeto de uso” (BARTHES, 1993, p. 45). Embora careçamos de uma ancoragem física que ocupe o lugar de coisa representada, o significado das palavras *Simão Bacamarte* não seria, de todo modo, uma pessoa concreta, e sim sua imagem psíquica. Isso já estava previsto em Saussure quando ele denominou de *conceito* o significado. Até aqui, discutimos um signo que, por sua natureza ficcional, só pode ser conotativo.

Pela Literatura ser ela mesma um sistema conotativo, as duas operações – conotação e metalinguagem – mostradas por Barthes (1993) são possíveis. *O Alienista* em quadrinhos pode ser tanto conotação quanto metalinguagem d'*O Alienista* machadiano. Quadrinhos e Literatura, por serem essencialmente sistemas conotativos, podem ter como sistema primeiro um sistema denotado ou conotado. O caso d'*O Alienista* em quadrinhos é a segunda opção: um sistema essencialmente conotativo (a HQ) tem como sistema primeiro outro sistema conotativo (a obra de Literatura). Por essa razão, nos interessamos por trabalhar a operação conotação em detrimento da metalinguagem, e tentar responder, ao longo de nosso trabalho, como funciona o sistema de signos quadrinístico da *graphic novel* de Moon e Bá.

McCloud (1995) demonstrou que o “vocabulário dos quadrinhos” é icônico, ou seja, faz

³¹ O texto original: *La habilidade del dibujante está en saber variar sin salir-se del tema: si se varía demasiado, ya no se reconoce la alegría malévola; se se varía demasiado poco, el cómic se hace monótono.*

³² Antes de tudo, é importante situar o termo *história* como *fábula*, de acordo a diferenciação formalista *fábula* e *enredo*, que Eco (1979b) adota ao tratar das estruturas narrativas e discursivas, respectivamente.

uso uma categoria de signo – o signo icônico³³ – para representar os elementos presentes na narrativa em quadrinhos. O autor reconhece que a palavra *ícone* é problemática para sua definição do “vocabulário” dos quadrinhos, pois ela significa muitas coisas. Desse modo, ele usou “a palavra ‘ícone’ como qualquer imagem que represente uma pessoa, local, coisa ou *ideia*.” (McCLOUD, 1995, p. 27).

A abrangência que McCloud (1995) atribuiu ao conceito de ícone esbarra no conceito de signo em seu sentido lato, pois o autor trata como categorias de ícone os símbolos (a cruz ou a suástica, por exemplo), as figuras (os desenhos e as imagens) e os ícones não-pictóricos (as palavras e os números), além de incluir o traçado dos quadros como ícone. Certamente, não pretendemos retomar essa discussão sobre o caráter do signo, todavia, precisamos refinar essa abordagem para uma análise discursiva.

Joly (1994, 2007) assinala que a mensagem visual é composta por signos icônicos e signos plásticos. Por signos icônicos, ou *figurativos*, Joly (2007) entende como sendo as imagens usadas para se assemelhar ou representar *objetos do mundo*, ou seja, as *figuras*. Os signos icônicos “dão uma impressão de semelhança com a realidade jogando com a analogia perceptiva e com os códigos de representação herdados da tradição de representação ocidental.” (JOLY, 2007, p. 75). Em outras palavras, esses signos evocam conotações socioculturalmente determinadas, por isso dependem muito do contexto empregado.

Por signos plásticos, Joly (2007) considera as cores, as formas, a composição e a textura. Ela inclui nesses recursos o quadro (moldura) e o enquadramento (focalização). O enquadramento (o olhar para o objeto) não deve ser confundido com o quadro (o contorno do olhar). O quadro “é o limite da representação visual, o enquadramento corresponde ao tamanho da imagem, suposto resultado da distância entre o objeto [e o olhar do narrador/narratário].” (JOLY, 2007, p. 94).

Em se tratando de história em quadrinhos, entendemos que os elementos plásticos são extradiegéticos, estão fora da história. São elementos que direcionam a leitura, não a história. São recursos empregados na instância enunciativa ou ergo-textual (COSTA, 2010; PEYTARD, 2007 [1983]). Em todo caso, o uso de tais recursos interfere diretamente na forma do gênero.

Em suma, os signos plásticos usados como recurso do autor-escritor singularizam o que os signos icônicos representam. Enquanto o signo icônico busca o conceito, o signo plástico

³³ A concepção de signo icônico tem sua origem nos trabalhos de Peirce, juntamente com outras variantes de signo: o índice e o símbolo. A categoria de ícone se subdivide ainda em imagens, diagramas e metáforas. Embora usemos essa categoria, nosso trabalho não é de base peirceana, cujo estabelecimento de uma significação não nos satisfaz por ignorar a historicidade do sentido. Eco (1991) discute sobre o conceito de ícone de Peirce.

conceitua essa busca, tornando a representação do objeto mais ou menos valorizada, objetiva, subjetiva, técnica, ou artística, de modo que atenda às necessidades *discursivas*, *situacionais* e *formais* do gênero.³⁴

Um signo plástico tende a ter significados técnicos, mas pode evocar conotações também, neste caso, em favor do signo icônico e da situação de comunicação. Indo além da noção leiga de que os quadrinhos são a junção de palavras e imagens, podemos completar a noção de *vocabulário* dos quadrinhos de McCloud (1995) e dizer que esse vocabulário se constitui de signos icônicos e plásticos, e, às vezes, linguísticos.

A imagem seguinte nos serve de exemplo para extrair uma série desses signos. Vejamos como podem ser agrupados e interpretados, levando-se em conta o contexto da imagem:

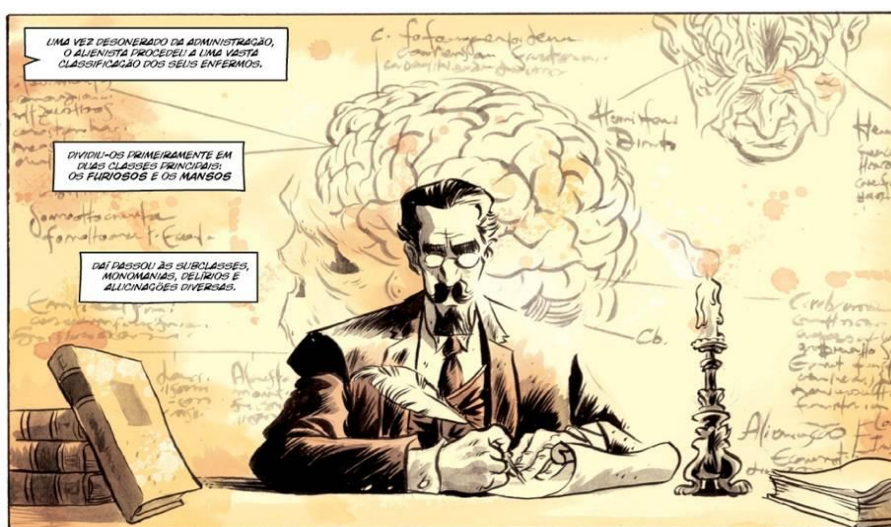


Figura 12: *O Alienista*. Signos. (p. 15).

Tabela 1: Signos icônicos n’*O Alienista*

Signos icônicos		
Significantes	Significados imediatos	Conotações atribuíveis
Homem maduro	O alienista, Simão Bacamarte	Cientista, sábio, erudito, louco, médico, doutor, autoridade
Terno	Vestimenta	Vestimenta de prestígio, status, poder
Óculos	Leitura, enxergar	Erudição, sabedoria, ciência
Pena	Escrita, trabalho	Conhecimento, poder da palavra
Vela	Luz	Noite, trabalho árduo, leitura
Livros	Biblioteca	Conhecimento, sabedoria, status, poder, trabalho, ciência
Manuscrito	Escrita, trabalho, anotações	Conhecimento, poder da palavra, trabalho, ciência
Cérebro/ anotações ao fundo	Fundo	Pensamentos, conteúdo das anotações, conhecimento

³⁴ Cf. Charaudeau (2004) para compreender o funcionamento dessas necessidades – ou restrições – do gênero. Ainda, em Joly (2007) há um exemplo de como os signos plásticos e icônicos são empregados em uma publicidade, atendendo às restrições discursivas, situacionais e formais do gênero.

Tabela 2: Signos plásticos n’O Alienista

Signos plásticos		
Significantes	Significados imediatos	Conotações atribuíveis
Quadro	Grande, contornado	Amplitude
Enquadramento	Médio	Equilíbrio, intimidade
Ângulo	Frontal	Equilíbrio, simetria, franqueza
Cores	Aquareladas, sépia, alto contraste	Antiguidade, tempo passado, envelhecido, seriedade
Traços	Pincéis	Clássico, antigo, subjetividade
Recordatários	Falas do narrador	Remetem a pedaços de papel, manuscritos

Esses signos todos são recorrentes ao longo da narrativa. Mais adiante, veremos como eles são usados para criar efeitos diversos na narrativa, como a criação de uma voz narrativa, efeitos de tempo (analepses e prolepses, por exemplo), ambientação, etc., e como eles são usados para caracterizar o personagem Simão Bacamarte, levando-se em conta ainda aspectos verbais para essa caracterização.

3.2 Transições de Quadro-a-Quadro

McCloud (1995) ressalta o quadro como o elemento mais importante dos quadrinhos, mas que é, por vezes, negligenciado como tal. É o quadro que indica que o tempo e o espaço estão sendo *divididos*, e suas diversas formas e disposição podem afetar a experiência de leitura da passagem do tempo na narrativa, mas não o significado temporal em si. O significado temporal é definido mais pelo conteúdo do quadro e pela relação de um com o outro através do *processo de conclusão*, por meio da sarjeta, do que pela sua forma em si. A exceção seria a ocorrência da analepse ou *flashback*.

Em todo caso, o conteúdo do quadro é importante para designar que ocorre uma manifestação temporal na narrativa. A forma em si não diz tudo. “Nada é visto entre os dois quadros, mas a experiência indica que deve ter alguma coisa lá!” (McCLOUD, 1995, p. 67):



Figura 13: O Alienista. Processo de conclusão. (p. 41).

Aqui, com base nas seis categorias de transição de quadro-a-quadro propostas por McCloud (1995, 2008), mostraremos algumas transições d’*O Alienista* a fim de qualificarmos, em capítulo posterior, o estilo narrativo dessa história.

a) Momento-a-momento

As transições momento-a-momento ocorrem em uma mesma cena e focam um mesmo elemento da cena. As variações de movimento do desenho são sutis, exigindo pouquíssima conclusão. A dinâmica dessas transições é lenta. Elas não contribuem para a progressão dos eventos narrativos, mas sim, geralmente, para criação de um estado emocional do personagem ou para estabelecer suspense (pois retardam a ação).



Figura 14: *O Alienista*. Momento-a-momento. (p. 30).

A transição Q2-3 é de momento-a-momento, e o Q2 retarda a ação mostrando movimentos sutis dos personagens, que avistam a esposa do alienista chegando do Rio de Janeiro com sua comitiva.

Contamos aproximadamente 25 transições momento-a-momento. As mais representativas estão no desfecho na história, situação em que Simão Bacamarte chega à conclusão de que é o único louco de Itaguaí. Analisaremos essas sequências em seção ulterior.

b) Ação-a-ação

Ao contrário do tipo de transição anterior, as transições ação-a-ação mostram a narrativa em progressão. Esse tipo de transição é dinâmico: o quadrinista “escolhe um momento por ação, de modo que cada quadrinho contribua para levar o enredo adiante e manter o ritmo acelerado.” (McCLOUD, 2008, p. 16).



Figura 15: O Alienista. Ação-a-ação. (p. 58).

As transições ação-a-ação mostram um único *tema* em progressão distinta. Na cena acima, vemos o mensageiro se dirigir à Câmara e entregar o ofício encaminhado pelo Dr. Bacamarte. Apesar do uso comum desse tipo de transição nos quadrinhos ocidentais, a recorrência n’*O Alienista* foi baixíssima se em comparação aos mesmos quadrinhos citados por McCloud (1995). Apenas quatorze transições.

c) Tema-a-tema

As transições tema-a-tema permanecem na mesma *cena* ou ideia, ou seja, não há corte espacial ou temporal brusco. São “igualmente eficientes para levar a história adiante... alternando os ângulos para dirigir a atenção do leitor conforme é necessário.” (McCLOUD, 2008, p. 16). Em outras palavras, o olhar do narrador se desloca rapidamente na direção de vários pontos importantes da cena. As cenas de diálogo ou de confronto entre personagens são geralmente de tema-a-tema.



Figura 16: O Alienista. Tema-a-tema. (p. 12).

No fragmento acima, *Ciência* (Dr. Bacamarte) e *Religião* (Padre Lopes) discutem a causa da loucura. Um embate que vai se mostrar em vários outros pontos da narrativa.

d) Cena-a-cena

Como o nome indica, as transições cena-a-cena estabelecem mudanças significativas de tempo e/ou espaço. Elas servem para narrar eventos simultâneos em lugares distintos, e/ou para narrar eventos ocorridos em tempo e/ou lugares diferentes. É comum encontrar nesse tipo de transição o uso de recordatários para auxiliar na localização tempo-espacial, com indicações cênicas similares às didascálias do teatro: “Longe dali...”, “Em algum lugar distante...”, “Horas depois...”, etc. Na sequência seguinte, temos um exemplo de mudança de cena.



Figura 17: *O Alienista*. Cena-a-cena. (p. 16).

É possível notar a transição de cena-a-cena claramente pela mudança de cenário e pela presença dos mesmos personagens, Simão e D. Evarista, com vestimentas diferentes. O corte que caracteriza a sequência acima é de tempo e espaço, realçando o hábito do alienista de se dedicar excessivamente aos estudos e o abandono constante em que ficou D. Evarista.

e) Aspecto-a-aspecto

O quinto tipo de transição – aspecto-a-aspecto – possibilita uma descrição visual do cenário mais refinada, à medida que foca elementos que estão na mesma cena, mas em perspectivas diferentes.

Às vezes pode convir à narrativa paralisar o tempo e deixar que o olho vagueie. As transições de aspecto-a-aspecto fazem justamente isso, e foram usadas com sucesso no Japão – e recentemente na América do Norte – para criar uma *forte sensação de local e de estado de espírito*. (McCLOUD, 2008, p. 17, grifos nossos).

As transições aspecto-a-aspecto estabelecem um olhar migratório sobre diferentes

aspectos de um mesmo lugar, ideia ou atmosfera. Há corte espacial e mudança de foco, mas não há corte temporal.

A sequência seguinte mostra D. Evarista chegando do Rio de Janeiro com sua comitiva. Pela ausência de som (balões de fala ou onomatopeias), os quadros criam um efeito de atemporalidade, pois o som se propaga no tempo e no espaço.



Figura 18: *O Alienista*. Aspecto-a-aspecto. (p. 30).

A sequência anterior serve de exemplo também pelo uso de outro recurso que modifica a percepção temporal da cena: o uso de um *quadro sangrado*, ou seja, o quadro sem contorno, indo além dos limites da mancha gráfica.³⁵ Esse recurso, atrelado à ausência de som dos balões, estabelece certa atemporalidade na imagem, como veremos em outra seção.

Contamos aproximadamente 17 transições aspecto-a-aspecto, o que é um número considerado alto nos quadrinhos ocidentais, como mostrou McCloud (1995). As transições aspecto-a-aspecto e momento-a-momento, segundo McCloud (2008, p. 18): “funcionam bem em histórias cheias de nuances ou viés emocional”. Ou, como deve ser óbvio, numa *graphic novel*, sobretudo uma baseada numa obra de Machado de Assis.

f) Non sequitur

A transição *non sequitur* – do latim, *não se segue* – não contribui para levar o enredo adiante. Ela não está ligada à sequência dos eventos. No entanto, a aparente desconexão entre os

³⁵ Mancha gráfica é o espaço de ocupação dos quadros na página. O espaço da página é dividido entre mancha gráfica e margem. Alguns quadrinistas optam por ocupar parte da margem ou ela toda para criar efeitos singulares de tempo e espaço. McCloud (1995, p. 103) chamou esse recurso de “quadros sangrados’... aqueles que extrapolam a margem da página”.

quadros numa transição dessa categoria é questionada por McCloud (1995), que acredita que sempre há uma ligação possível de ser atribuída na construção de sentido entre dois quadros. Não encontramos nenhuma sequência que pudesse ser categorizada como *non sequitur* n’*O Alienista*.

A transição de um quadro a outro tem sentido a partir do processo de conclusão. Essa é uma das formas que a narrativa progride no tempo e no espaço nas histórias em quadrinhos. A seguir, aprofundaremos nossa análise da linguagem d’*O Alienista* abordando outros dos seus mecanismos de tempo ficcional e quais os efeitos de sentido que esses recursos possibilitam.

3.3 Mecanismos Internos de Tempo

Não há narração sem tempo, e, portanto, sem o caráter temporal da experiência humana. Esse elemento é um ponto crucial da obra narrativa – a experiência do homem no tempo – e que perpassa e põe à prova toda a sua estrutura e toda a sua exigência de verdade (RICOEUR, 1994). O tempo, em toda a sua forma abstrata, é apreendido pelo homem e torna-se tempo humano quando é articulado de modo narrativo; e, por sua vez, a narrativa se faz significativa ao esboçar os traços da experiência temporal do homem. Em outros termos, o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal (RICOEUR, 1994). A narrativa é um processo de manipulação do tempo *dentro e fora* da obra, ou seja, manipulação do tempo da *enunciação* (tempo enunciativo) e do *enunciado* (tempo ficcional). Para Eisner (1999), o fenômeno da duração e da sua vivência é uma dimensão essencial da arte sequencial.

A habilidade de expressar tempo é decisiva para o sucesso de uma narrativa visual. É essa dimensão da compreensão humana que nos torna capazes de reconhecer e de compartilhar emocionalmente a surpresa, o humor, o terror e todo o âmbito da experiência humana [...]. Mas para expressar o *timing*, que é o uso dos elementos do tempo para a obtenção de uma mensagem ou emoção específica, os quadrinhos tornam-se um elemento fundamental. (EISNER, 1999, p. 25-26).³⁶

O tempo nos quadrinhos é percebido por dois principais fatores representados iconicamente: som e movimento. O som é representado por duas formas: balões de palavras e onomatopéias. O movimento, por sua vez, é representado pela transição de quadro a quadro, que mereceu uma abordagem à parte, e por traços específicos que podem variar de estilo a cada narrativa (esses últimos não estão presentes na narrativa d’*O Alienista*, mas podem ser

³⁶ Eisner (1999) utiliza o termo *quadrinho* para se referir ao *quadro* ou *requadro*. Para evitar ambiguidades como essa, estamos utilizando *quadrinho* somente para nos referirmos à *obra de quadrinhos*.

verificados em McCloud (1995)). As transições, como vimos, podem variar muito. E a forma dos quadros também pode influenciar na leitura das transições. Tais modos de organizar os eventos no tempo – que são maneiras de organizar o discurso quadrinístico – podem ser combinados pelo autor-escritor, criando ainda efeitos de tempo não previsíveis quando relacionados ao conteúdo dos quadros. Veremos como esses mecanismos são trabalhados n’*O Alienista*.

Cada quadro nos quadrinhos não representa apenas um momento, recortado no tempo e espaço, como se possa pensar. Ele pode representar mais de um momento se houver a presença do som: “Até o breve som de um flash tem certa duração. Curta, sem dúvida, mas não instantânea!” (McCLOUD, 1995, p. 95). O som nos quadrinhos é, geralmente, atribuído aos balões de fala. Havendo som, há tempo. Logo, um único quadro pode representar mais de um momento.

No quadro a seguir, a forma dos balões estabelece o movimento do olhar, que vai de um ponto ao outro do quadro. Esse movimento no espaço do quadro marcado pela disposição gráfica do som cria o efeito de tempo decorrido: o tempo do movimento do olhar é o tempo que o som se desenvolve. Ou seja, no quadrinho a seguir, cada balão de fala tem uma duração implícita que é percebida na leitura individual, logo, o quadro em que esses balões se situam tem a mesma duração.



Figura 19: *O Alienista*. Balão de fala e tempo. (p. 11).

Outra forma de mostrar a passagem do tempo pelo som é através das onomatopeias. N’*O Alienista*, encontramos apenas duas onomatopeias: de disparos de armas de fogo e de aplausos, que são fenômenos que se caracterizam justamente pelo som, sendo quase impossível uma representação visual satisfatória sem recorrer ao signo linguístico.

Se em literatura, “de um modo geral, certas situações e ambientes são propícios à onomatopeia, enquanto que outros lhe são praticamente impermeáveis”, nas histórias em quadrinhos dá-se o mesmo: [...] sendo obviamente desconhecida nas quadrinizações de biografias, romances ou assuntos chamados sérios. (MOYA, 1977, p. 292).

As onomatopeias nos quadrinhos são signos linguísticos com dimensões plásticas. Sua tipografia assume uma forma estilizada que visa um efeito de sentido de acordo com o tipo de som representado. Graças às palavras, o som pode ser representado nessa mídia que precisa trabalhar pela visão todos os outros quatro sentidos. E as palavras empregadas nos efeitos sonoros quase sempre “se transformam graficamente no que descrevem e dão aos leitores uma rara chance de *ouvir* com os *olhos*.” (McCLOUD, 2008, p. 146).



Figura 20: *O Alienista*. Som e tempo. (p. 45).

O recorte é da cena em que os Canjicas, liderados pelo barbeiro Porfírio, enfrentam os Dragões – a guarda municipal, na tentativa de tomar a Casa Verde. Associadas às transições de tema-a-tema (Q1-2) e ação-a-ação (Q2-3-4), as onomatopeias dos disparos dos bacamartes auxiliam o efeito de movimento (logo, de temporalidade) estabelecido pelas representações dos personagens que correm em direção à origem dos disparos. O signo linguístico assume um estilo tipográfico que visa um efeito de disparo de uma arma antiga, com som grave e demorado. O tamanho da fonte parece ainda ser coerente com a distância que o narratário está do disparo, visando um efeito de som mais ou menos alto.

O mesmo efeito de atemporalidade atribuído ao quadro mudo pode ser encontrado nos quadros sem contornos, o que mostra, mais uma vez, que a forma dos quadros interfere na leitura da passagem do tempo dependendo do conteúdo dos mesmos. Sobre a *forma e conteúdo* dos quadros, Eisner (1999) também diz que:

[...] requadros retangulares com traçado reto [...], a menos que a parte verbal da narrativa o contradiga, geralmente sugerem que as ações contidas [...] estão no tempo presente. O *flashback* (mudança de tempo ou deslocamento cronológico) muitas vezes é indicado por meio da alteração do traçado do requadro. (EISNER, 1999, p. 44).

Eisner (1999) e McCloud (1995) concordam que “a ausência de requadro expressa espaço ilimitado. Tem o efeito de abranger o que não está visível, mas que tem existência reconhecida” (EISNER, 1999, p. 44). Em outros termos, o *quadro* sem contorno pode dar uma ilusão de atemporalidade que, conjugado com o conteúdo específico (em termos de traços e cores dos desenhos), pode ser ideal para narrar as digressões machadianas, como mostrou a *graphic novel*. O trecho que escolhemos é a digressão sobre a matraca – que o leitor conseguirá identificar claramente nas duas obras.



Figura 21: *O Alienista*. Digressão sobre a matraca. (p. 22).

A digressão é precedida por uma série de três quadros simétricos, visivelmente menores, e *marcados temporalmente pelo som* das falas de Crispim. O ponto de vista do leitor também é basicamente regular, alterando muito pouco, o que mostra pouca movimentação da *câmera*. A descrição do *movimento do olhar* é importante por causa do processo de *conclusão* entre os quadros – movimentos bruscos de um quadro ao outro podem demonstrar mais tempo, se demonstrarem espaços distantes.

Até agora, demos ênfase ao estrato visual (signos plásticos e icônicos) das histórias em quadrinhos por meio das recorrências na obra que estamos analisando. Fizemos pouca alusão ao estrato verbal (signos linguísticos). No entanto, no exemplo sobre o suposto ciúme de Bacamarte (cf. MOON; BÁ, 2007a, p. 33), já foi possível notar que a relação entre imagens e palavras não é ingênua. A seguir, veremos essa relação.

3.4 O Signo do Silêncio

A ausência de som também é um mecanismo de tempo. Por ser uma narrativa visual, os quadrinhos gozam de um recurso ínsito: o uso do silêncio de forma *explícita* e não *anunciada*,

criando efeitos diversos no processo de leitura, sobretudo com a *memória* e o *tempo*, ou com o que é *dito* e *não dito*. “Quando o conteúdo de um *quadro mudo* não indica sua duração, ele também pode produzir uma sensação atemporal. Devido à sua natureza não-resolvida, esse quadro permanece na mente do leitor e sua presença pode ser sentida nos quadros seguintes.” (McCLOUD, 1995, p. 102, grifos nossos).

McCloud (1995) não chega a categorizar os tipos de silêncio(s) presentes nos quadrinhos. Nossa intenção também não é fazer essa taxinomia, mas precisamos diferenciar algumas manifestações para análises posteriores, uma vez que o teórico supracitado utiliza indiferentemente as conjunções *quadro mudo*, *quadro sem som*, *quadro silencioso*, etc. Com base nas informações de McCloud (1995) sobre o silêncio nos quadrinhos e nas observações de ocorrências generalizadas n’*O Alienista*, elaboramos três maneiras de distinguir esses quadros ou enquadramentos. Como nos quadrinhos, som, tempo e palavra estão relacionados, chamaremos, *ad hoc*, essa relação entre o *som*, o *tempo* e o *estrato verbal* dos enquadramentos de *sonocronografia dos enquadramentos no discurso quadrinístico*:

- (1) **Enquadramento sonoro:** tem a presença de balões de fala e/ou de onomatopeias. Pode ter ou não a presença de recordatários (com indicações cênicas, falas do narrador ou de personagens). Este tipo de enquadramento sempre *diz, faz dizer*, e o narrador pode ainda *fazer falar* no universo diegético através dos balões e outros meios de transmitir o som. É o tipo de enquadramento mais comum. Nele, a relação do tempo com a ação é de igualdade: *tempo do som é igual ao tempo da ação*.
- (2) **Enquadramento mudo:** tem ausência de balões e onomatopeias. Sempre tem um recordatário ou o seu equivalente. Este tipo de enquadramento *diz, faz dizer*, mas não *faz falar*. O narrador tece comentários sobre a ação representada ou não. Pode haver anacronias ou disritmias tempo-espaciais, como nas *combinações paralelas entre palavras e imagens* (McCLOUD, 1995). É um tipo de quadro muito presente em adaptações literárias que tendem a preservar o texto fonte. A relação do tempo com a ação neste tipo de quadro é de alteridade: *o tempo do comentário é diferente do tempo da ação*.
- (3) **Enquadramento silencioso:** há ausência total de balões, onomatopeias, ou recordatários. É um tipo de enquadramento que *não diz*, mas *faz dizer*. Esse enquadramento, geralmente, é *atemporal*. O tipo de silêncio evocado aqui

necessariamente exclui algum *dito* para que o *dizer* seja (novamente) possível.

No fragmento a seguir, temos quadros silenciosos (Q2-4) e quadros mudos (Q1 e Q5):

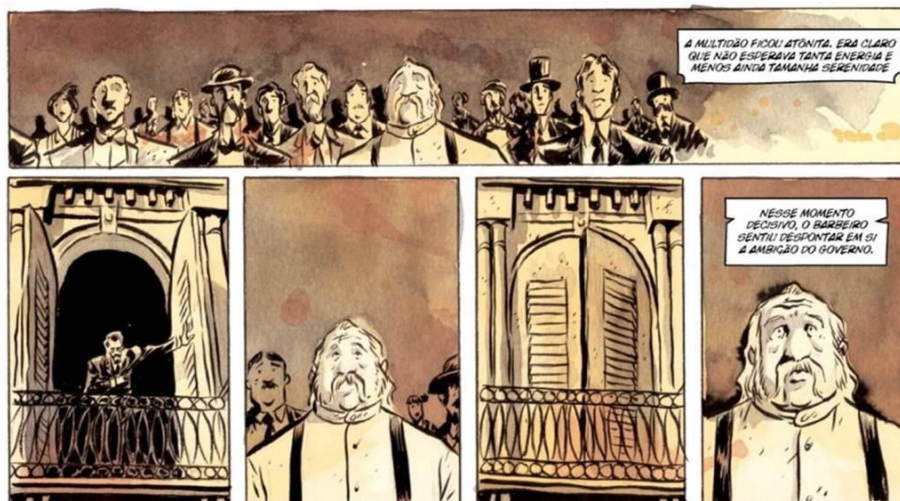


Figura 22: O Alienista. Signos do silêncio. (p. 42-43).

No texto machadiano, grifamos as partes *supostamente* referentes aos quadros silenciosos, e que foram omitidas no processo de tradução, possibilitando novos sentidos:

Mas o assombro cresceu de ponto quando o alienista, cortejando a multidão com muita gravidade, deu-lhe as costas e retirou-se lentamente para dentro. O barbeiro tornou logo a si, e, agitando o chapéu, convidou os amigos à demolição da Casa Verde; poucas vezes e frouxas lhe responderam. (ASSIS, 1977, p. 34, grifos nossos).

Na proposta acima de diferenciação dos quadros, estabelecemos uma distinção entre *dizer* e *falar*, considerando que toda forma de falar está contida nas formas de dizer. De acordo com Ximenes (2000), o verbete *dizer* guarda como suas significações o ato de “1. Expressar por palavras. 2. Expressar por gestos, por escrito, etc.” (XIMENES, 2000, p. 268). Já o verbete *falar* parece se restringir às manifestações da palavra: “1. Expressar com palavras. [...]. 3. Dirigir a palavra. 4. Saber conversar (em algum idioma) [...]. 7. Expressar-se por palavras.” (XIMENES, 2000, p. 339-340). Disso, apoiamos a ideia de que o silêncio, embora *não diga* ou *fale*, ele *faz dizer*, pois o silêncio é “uma possibilidade do discurso” (MELLO, 2002b, p. 101). O silêncio “produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz”. Ele produz algo como o *antiimplícito*, produz ‘um não-dito necessariamente excluído’. Este silêncio [constitutivo] estabelece o que fica de fora para se poder significar.” (MELLO, 2002b, p. 100).³⁷

³⁷ Deve-se ter cautela ao trabalhar as formas de silêncio nos inúmeros tipos de discurso, como o literário e o quadrinístico, por exemplo, pelo modo como cada um relaciona suas matérias languageiras. Por ser ainda uma temática recente nos estudos da linguagem, atribui-se ao silêncio diversas conotações, como *silêncio falante*,

A comparação que McCloud (1995) fez dos quadrinhos ocidentais com os orientais mostrou que nestes últimos o conteúdo *implícito, silenciado, omitido* é muito mais valorizado como fonte de significado do que nos primeiros. “A ideia de que os elementos *omitidos* de uma obra são tão partes dela quanto os *incluídos* é típica do *oriente* há vários *séculos*.” (McCLOUD, 1995, p. 82).

N'*O Alienista*, o silêncio muitas vezes substitui passagens do texto machadiano. Se no texto fonte a palavra direciona a interpretação do leitor por eventuais ambiguidades ou alusões, no quadrinho a ausência de palavras expande a possibilidade de sentidos (não há ancoragem ou revezamento na superfície textual, mas, por ser uma tradução intersemiótica, pode haver uma relação com a palavra machadiana omitida). O silêncio traz a possibilidade de outras vozes, sem calar a voz machadiana (calar e silenciar são operações distintas aqui).

Podemos observar que o silêncio n'*O Alienista* (e talvez nos quadrinhos de modo geral) é bem estruturado. O silêncio nos quadrinhos é outro signo complexo, um signo não-verbal, não-fônico, cujo emprego pode assumir inúmeros sentidos. Ele aparece como componente intencional do texto. Podemos encontrá-lo de inúmeras formas, nas sarjetas e/ou nos enquadramentos.

3.5 Palavras e Imagens

O senso comum pode representar a ideia de que os quadrinhos são a mera *junção de imagens e palavras*. Os elementos que abordamos até então mostram que não é só isso. É possível haver quadrinhos sem palavras, mas não sem imagens. Isso nos leva a crer que as palavras não são um recurso obrigatório nos quadrinhos, embora tenham desempenhado um papel importante no avanço dessa mídia: por meio dos balões de fala, recordatórios e onomatopeias, as palavras ampliaram as possibilidades de recursos gráficos das histórias. Quando “palavras e imagens atuam interdependentemente, elas podem criar novas ideias e sensações muito além da soma das partes.” (McCLOUD, 2008, p. 128). As palavras, então, são *encenadas* de modo a servirem aos propósitos da narrativa em quadrinhos. A organização do discurso quadrinístico tende a buscar o equilíbrio entre os signos plásticos, icônicos e linguísticos, formando uma linguagem de caráter multimodal, com estratos sígnicos indivisíveis. O conceito de multimodalidade que entendemos se relaciona à multiplicidade de

silêncio eloquente, etc. Os trabalhos sobre o silêncio situam-se em diferentes domínios científicos, filosóficos e psicanalíticos, de modo que as atribuições conotativas em torno da palavra *silêncio* podem gerar confusões, contradições ou até mesmo evidenciar a falta de consistência epistemológica sobre o assunto.

modalidades de linguagem envolvidas em qualquer gênero discursivo oral ou escrito.

Textos multimodais são aqueles nos quais mais de uma modalidade converge em uma situação para produzir significado. O canal linguístico em textos multimodais pode ser falado ou escrito ou qualquer combinação desses e de outros modos semióticos implantados, pode ser físico ou visual ou qualquer combinação desses.³⁸ (BOWCHER, 2007, p. 630, tradução nossa).

O relacionamento entre palavras e imagens pode criar diversos efeitos de sentido, de modo que essa variação pode ser categorizada de acordo com algumas recorrências. Das sete categorias propostas por McCloud (1995, 2008), vemos que três podem ser agrupadas nas relações de *ancoragem* e quatro nas de *revezamento*, categorias propostas por Barthes (1964, 1990) para a conjugação de palavras e imagens.

A fixação [ancoragem] é a função mais frequente da mensagem linguística: é comumente encontrada na fotografia jornalística e na publicidade. A função de *relais* [revezamento] é mais rara (pelo menos no que concerne à imagem fixa); vamos encontra-la sobretudo nas charges e nas histórias em quadrinhos. (BARTHES, 1990, p. 33).

De acordo com Barthes (1964, 1990), a ancoragem consiste em descrever uma relação entre palavras e imagens, na qual as palavras indicam o nível correto de leitura da imagem. A imagem estaria ancorada à mensagem linguística.

Para Barthes, na relação de ancoragem, a mensagem linguística orienta não apenas a identificação, mas a interpretação, impedindo os sentidos conotados [da imagem] de proliferarem em direção a regiões demasiadamente individuais. Ou seja, a mensagem linguística limitaria o poder projetivo da imagem. (MELO, 2003, p. 17).

Tal como Melo (2003), acreditamos que a função de ancoragem pode se dar em dois sentidos: tanto a mensagem linguística pode ancorar a mensagem visual, quanto a mensagem visual pode ancorar a mensagem linguística. Dessa forma, a cadeia fluante de sentidos de uma imagem pode ser direcionada pelo estrato verbal atrelado a ela; ou a polissemia de uma mensagem verbal pode ser anulada ao ser contextualizada pela imagem a que se refere.

Já a relação de revezamento, “é uma forma de complementaridade entre a imagem e as palavras, a que consiste em dizer o que a imagem dificilmente pode mostrar.” (JOLY, 2007, p. 119). Na relação de revezamento, a ausência de um dos estratos pode interferir na interpretação,

³⁸ Texto original: *Multimodal texts are those in which more than one modality converges in a situation to produce meaning. The linguistics channel in multimodal texts may be spoken or written or any combination of these and the other semiotic modes deployed may be physical or visual or any combination of these.*

uma vez que a relação entre eles é de complementaridade. Acreditamos que, nos quadrinhos, essa relação ocorre também da imagem para com as palavras: o estrato visual (composto por signos icônicos e plásticos) pode “comunicar” um (efeito de) sentido que as palavras sozinhas não poderiam sem correr o risco de tornar a obra de quadrinhos em uma “prosa ilustrada”. Haja vista sobre os efeitos que o enquadramento de um personagem ou de uma paisagem pode ter em uma narrativa, efeitos esses de difícil descrição pelo estrato verbal numa mídia em que se espera a concisão. Vejamos, portanto, as categorias propostas por McCloud (1995, 2008) e sua síntese com as categorias de *ancoragem* e *revezamento*, e como elas se dão n’*O Alienista*.

a) Específica da palavra

As combinações específicas da palavra ocorrem quando toda a informação necessária para o leitor é transmitida pelo estrato verbal, “enquanto as imagens ilustram aspectos da cena que está sendo descrita.” (McCLOUD, 2008, p. 130). Dessa forma, a imagem está *ancorada* ao texto: sua interpretação não pode ir além do que o estrato verbal diz.

Combinações desse tipo são muito úteis em narrativas cujo conteúdo da história é extenso, e o autor-escritor dispõe de pouco espaço para escrevê-la, como é o caso d’*O Alienista* ou de outras traduções intersemióticas. Combinações específicas da palavra reduzem “grandes volumes de informação e tempo a umas poucas e breves palavras.” (McCLOUD, 2008, p. 130).

No fragmento abaixo, incontáveis eventos foram sintetizados pelas palavras, sendo que as imagens narram algum aspecto desses eventos.



Figura 23: *O Alienista*. Específica da palavra. (p. 17).

Outra utilidade desse tipo de combinação é que, ao deixar às palavras a responsabilidade de narrar, ela permite que o uso do estrato visual seja mais flexível. Com toda informação sendo expressa pelo estrato verbal, a arte do quadrinista pode se expandir, seguindo inúmeras direções diferentes, mas sempre mantendo um elo firme com a parte verbal. A imaginação do leitor

também pode seguir direções diversas, pois as imagens fazem alusão a algum aspecto da cena narrada, ficando o restante para o leitor deduzir, inferir ou imaginar.

b) Específica da imagem

Este tipo de combinação é similar à anterior, mas dessa vez são as imagens que proporcionam todas as informações necessárias, “enquanto as palavras acentuam aspectos da cena que está sendo exibida.” (McCLOUD, 2008, p. 130). A palavra, então, está *ancorada* à imagem: sua interpretação se restringe pelo que o estrato visual comunica, não podendo ir muito além desse.



Figura 24: *O Alienista*. Específica da imagem (a). (p. 13).

O fragmento acima consiste na cena que mostra alguns loucos da Casa Verde. O estrato verbal não descreve informação que possa mudar radicalmente a interpretação do quadro. Não é preciso dizer que a interpretação deve ser contextualizada, o que nos obriga a considerar outros trechos da cena. Na sequência seguinte, a combinação específica da imagem se apoia na transição tema-a-tema.



Figura 25: *O Alienista*. Específica da imagem (b). (p. 27).

O Q1 anuncia o estado do personagem, enquanto o Q2 comunica (quase) tudo visualmente, ficando às palavras a responsabilidade de realçar aspectos da descrição/narração visual.

c) Específica da dupla

Neste tipo de combinação, por transmitirem aproximadamente a mesma mensagem, palavra e imagem estão *ancoradas* uma na outra, de modo que cada estrato direciona simultaneamente a interpretação do outro. O resultado é uma combinação redundante. “Felizmente, os modernos quadrinistas evitam a redundância a maior parte do tempo.” (McCLOUD, 2008, p. 135). Neste tipo de combinação, não ocorre distinção entre o tempo e espaço comunicado nos estratos: eles coincidem.

Por sua natureza, o texto machadiano mistura narração de eventos com intervenção do narrador, ou, às vezes, interrompe a narração para explicar um fato, ou, ainda, salta de um evento a outro sem explicação, criando uma narrativa labiríntica. Como muito do texto original foi mantido em inúmeras sequências da história em quadrinhos, e devido à quantidade de informação que cada trecho do texto machadiano veicula, não foi possível encontrar nenhuma parte da *graphic novel* que apresentasse a redundância necessária para caracterizar uma combinação *específica da dupla*.

d) Interseccional

Na comunicação por combinações interseccionais ou *aditivas*, palavras e imagens cobrem *algum terreno comum* da mensagem, tal qual ocorre nas combinações anteriores, mas ambas – palavras e imagens – acrescentam ainda conteúdos significativos ausentes em um e outro estrato da mensagem quadrinística. Em outros termos, o estrato verbal e o visual se complementam, *revezando* o peso e a responsabilidade de criar os efeitos de sentido na narrativa.



Figura 26: *O Alienista*. Interseccional. (p. 41).

Outra característica dessa combinação é que o estrato verbal e o visual comunicam o mesmo tempo e espaço: a intersecção entre eles é algum elemento localizável no texto, não

havendo nenhuma anacronia.

No quadro que selecionamos, estrato verbal e visual abrangem a Casa Verde e a pessoa do alienista. O primeiro balão remete ao local onde Simão está; o segundo balão remete à sua pessoa, pois o povo de Itaguaí deseja que o alienista morra. O quadro mantém uma coesão, de modo que um ou outro elemento de cada estrato se retomam mutuamente (de forma não linear, já que não há uma ordem pré-estabelecida de leitura entre imagem e palavra).

Esses estratos separados não teriam, evidentemente, o mesmo sentido que eles têm conjugados. Os balões poderiam remeter à imagem do povo primeiro, e não à figura tranquila do alienista. Da mesma forma, a imagem poderia representar qualquer situação em que o alienista estivesse se dirigindo à sacada. A tensão dramática está justamente no conjunto.

e) Interdependente

Combinações interdependentes são incomuns, e seus efeitos “mantêm o leitor *plenamente* envolvido, porque exigem que ele *monte o sentido* com base em diferentes *partes*.” (McCLOUD, 2008, p. 137). Nessa combinação, palavra e imagem dependem uma da outra concomitantemente, e, ao contrário da combinação anterior, o *terreno comum* que elas abrangem não está marcado obrigatoriamente no texto, mas sim no contexto, extrapolando os limites do quadro para depreender algum sentido, podendo ou não haver alguma anacronia entre palavra e imagem. A semelhança do exemplo a seguir com o anterior é só aparente. Uma análise pode revelar as diferenças necessárias para a categorização.



Figura 27: O Alienista. Interdependente. (p. 27).

No fragmento escolhido, o texto verbal não marca o tempo, comunica, de forma atemporal, a exuberância do jardim. O texto visual não mostra o jardim, mostra o personagem

Mateus, o albardeiro, caminhando em direção ao jardim, que só é mostrado no quadrinho subsequente. Sem o estrato visual, as palavras poderiam ser tomadas literalmente. Já na imagem, sem o estrato verbal, não seria possível saber da informação sobre o jardim. É por essa relação de *complementaridade* que palavras e imagem se *revezam* na formulação de um sentido.

f) Paralela

Quando palavras e imagens comunicam, cada uma, mensagens aparentemente diversas, sem interseção entre elas, temos uma combinação paralela. Qualquer combinação paralela caracteriza um *revezamento*, pois palavras e imagens se complementam, embora não tenham nada em comum a princípio, podendo vir a se convergir depois em outra sequência da narrativa.

Desse modo, combinações paralelas sempre mostram uma distinção espacial, e, às vezes, temporal, ou seja, servem para narrar ao mesmo tempo eventos distantes no espaço e/ou no tempo (que ocorrem ou não no mesmo tempo), sendo que cada estrato narra uma combinação desses eventos.



Figura 28: *O Alienista*. Paralela. (p. 56).

O estrato verbal da sequência acima comunica o recolhimento de D. Evarista na Casa Verde, pela madrugada. Já o estrato visual comunica que o Padre Lopes está se dirigindo à Casa Verde, como mostra o Q3. A cena mostrada ocorreu após a prisão de D. Evarista. A ocasião é aquela que o Padre Lopes foi averiguar o fato do recolhimento da esposa do alienista. A convergência temática dos dois estratos só se dá na sequência seguinte, quando Dr. Simão Bacamarte e Padre Lopes estão conversando sobre o ocorrido.

g) Montagem

Na combinação por montagem, as palavras são representadas pictoricamente. Ou elas

fazem parte do universo ficcional, ou sua materialidade exerce alguma função no mundo diegético. Desse modo, a relação entre o estrato verbal e o visual é de *complementaridade*, a representação pictórica da mensagem verbal faz dela, muitas vezes, um signo icônico também.



Figura 29: *O Alienista*. Montagem. (p. 11).

Além da montagem acima, que representa o frontispício da Casa Verde, outras duas podem ser encontradas n’*O Alienista*: a placa da barbearia de Porfirio, escrita “Canjica”, e os manuscritos de Simão, com vários dizeres, muitas vezes ilegíveis.

3.6 Cores, Traços e Subjetividade

As cores, como elementos plásticos, são interpretadas de acordo com as condições sócio-históricas de seus usos. Elas assumem conotações situadas e contextuais, e ainda podem assumir significações pessoais, de acordo com os parceiros da troca linguageira. De fato, a cor e a iluminação “têm um efeito psicofisiológico sobre o espectador porque, ‘percebidas oticamente e vividas psiquicamente’, colocam o espectador em um estado que ‘se assemelha’ ao de sua experiência primordial e fundadora das cores e da luz.” (JOLY, 2007, p. 100). Em suma, os efeitos de sentido possíveis das cores fazem parte do repertório de experiências dos sujeitos. Experiências evocadas na interpretação do objeto.

As cores e traços n’*O Alienista* criam um efeito de antiguidade, de tempo passado e de envelhecimento à medida que são associados aos signos icônicos que reforçam essas conotações (vestimentas, cortes de cabelo, carruagem, arquitetura, uso de guarda-sóis e de chapéus...). As cores, em tons de sépia, são conjugadas com traços de pincéis e aguada, causando um efeito de



Figura 30: *O Alienista*. Cores e signos icônicos. (p. 31).

É verdade que a interpretação desses elementos pode tomar tantos rumos quantos forem os sujeitos-interpretantes. Por seu caráter essencialmente subjetivo, o uso das cores e de traços específicos é comumente atrelado ao estilo do artista. Embora seja um ponto de difícil interpretação (se quisermos uma resposta objetiva para um objeto subjetivo), é inegável que o estilo de cada quadrinho comunica algum efeito de sentido.

Cedo ou tarde, o assunto (ou a questão) do estilo da arte vem à tona para o processo da narrativa gráfica. A proporção de sua importância com relação a outros elementos é discutível, mas trata-se de um ingrediente inescapável. A realidade é que o estilo de arte conta uma história. [Os quadrinhos são] um meio gráfico e o leitor absorve o tom e outras abstrações através da arte. O estilo de arte não só conecta o leitor com o artista, mas também prepara a ambientação e tem valor de linguagem. (EISNER, 2005, p. 159).

Por meio de traços e cores, o desenhista pode expressar o invisível, como a atmosfera de uma cidade ou o estado emocional de um personagem. Esses efeitos visuais não transparecem na história, mas sim na organização do discurso. São efeitos geralmente direcionados ao leitor-possível, não ao narratário.

O plano fechado abaixo foca a expressão do barbeiro Porfírio na cena em que o alienista não atendeu às exigências dos revoltosos de fechar a Casa Verde. Toda a multidão ficara atônita

³⁹ Fábio Moon utiliza pincel e aguada (tinta nanquim diluída em água) em seus desenhos. Gabriel Bá utiliza caneta nanquim. N' *O Alienista*, a diferença no resultado dos desenhos pode ser conferida comparando a capa (feita por Bá) e o miolo (desenhado por Moon). O esboço é feito a lápis por ambos. O processo de produção dos autores pode ser acompanhado no blog *10 Pãezinhos*, onde encontramos declarações como esta: "Adoro fazer arte final. Adoro desenhar com o pincel, definindo volumes de traço, preenchendo espaços vazios com preto, eternizando em erros e acertos um desenho." (MOON, 2011a, web).

com a atitude serena do alienista diante daqueles que pediam a sua cabeça. Foi o momento em que o barbeiro sentiu com furor a ambição de governo e provocou toda a multidão a invadir a Casa Verde.



Figura 31: *O Alienista*. Loucura do barbeiro. (p. 43).

Como interpretar a imagem acima? Bom, para não cair em subjetivismo, o analista deve partir daquilo que for mais evidente primeiro. Alguns fatores auxiliam na interpretação, ou melhor, direcionam a mesma: (1) A cena corresponde ao clímax da história, então podemos pressupor que a tensão era maior (fator contextual). (2) O uso de plano fechado, ou *close up*, se dá geralmente para isolar um aspecto importante, o único que deve ser visto então (fator técnico). Podemos entender que seja a emoção por trás da expressão do barbeiro. Logo, há uma emoção que consiste no âmago da mensagem. (3) O estrato verbal traz informações explícitas sobre as intenções do barbeiro – não sobre suas emoções (fator linguístico). (4) As pupilas extremamente retraídas são signos icônicos que, nos quadrinhos, representam algum estado emocional arrebatador (fator genérico). Com essas informações, é possível direcionar a interpretação dos traços atípicos e da nuance de tons presentes na imagem para algum efeito de sentido visado na narrativa. Porfírio foi tomado por uma gama de emoções tão fortes que culminaram no enfrentamento da força armada dos Dragões, logo em seguida. A sentença do alienista para essa atitude não foi outra: *loucura*.

“... esta opinião, fundada em um boato que
correu desde que o alienista expirou, não tem
outra prova senão o boato...”
O Alienista, Machado de Assis

CAPÍTULO 4

Dizem as Crônicas de Itaguaí: Notas sobre a Narrativa em Quadrinhos d'O Alienista

Não é novidade que o romance tem um lugar privilegiado na narratologia. Autores como Barthes (1971), Todorov (1971), Mendilow (1972), Genette (1983), Leite (1985), Nunes (1988), Benjamin (1994), D'Onófrio (1999) – para ficarmos só nos que adotamos – contribuíram com pressuposições e categorias diversas na tentativa de abarcar as múltiplas formas de narrar que são empregadas no romance. No entanto, o mesmo avanço não é tão vislumbrado quando nos deparamos com narrativas⁴⁰ de outros sistemas semióticos, como o cinema, a novela, a publicidade, o teatro ou as histórias em quadrinhos.

Em seu trabalho *Estratégias Discursivas em Publicidades de Televisão*, Melo (2003) analisa os mecanismos específicos da publicidade televisiva a partir de publicidades de produtos de perfumaria. Um dos obstáculos que a autora teve que transpor foi a aplicação de um modelo teórico com categorias voltadas para o romance à narrativa fílmica. Ela se apoiou em autores como Charaudeau (1992), Genette (1983) e Metz (1972) para transpor esse modelo, como pode ser visto ao afirmar que “é possível estudar as narrativas fílmicas utilizando algumas categorias de análise próprias das narrativas escritas [...], desde que sejam submetidas a algumas adaptações” (MELO, 2003, p. 67).

Essa preocupação com *adaptar categorias* voltadas à narrativa escrita pode ser compartilhada em qualquer análise que tente aplicar as categorias narratológicas da literatura em uma narrativa cujo sistema semiótico seja muito distinto. É exatamente esse o nosso caso, mas achamos que devíamos ir além, *plus ultra*, como diria o Dr. Simão Bacamarte. Acreditamos que seria preciso pensar uma abordagem da narrativa adequada para cada sistema semiótico, e com a narrativa em quadrinhos não seria diferente.

A ideia de que é necessária uma tipologia de narradores quadrinísticos se apoia na necessidade de não separar a linguagem imagética da linguagem verbal, e sim considerar sempre a junção das duas linguagens (quando houver) como recurso narrativo único,

⁴⁰ Narrativa, narração, história: essas três noções tendem a ser confundidas, ou sua diferenciação tende a passar despercebida em análises corriqueiras. Para nosso propósito, cabe diferenciar: (a) narrativa, como objeto discursivo, a partir do qual fatos são relacionados numa organização tempo-espacial, que se faz por meios de uma (b) narração, que seria "o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação fictícia na qual ela ocorre" (MELO, 2003, p. 69). O produto da narração é a (c) história, que "designaria o significado ou conteúdo narrativo, isto é, a sucessão de fatos que são objetos" (MELO, 2003, p. 68-69) da narrativa.

formando a semiótica característica dos quadrinhos. Vemos que o estrato verbal empregado nas histórias em quadrinhos tende a atender às especificidades da história e do gênero (logo, da situação de comunicação).

Nos modelos de abordagem que buscam adaptar categorias, a separação de palavra e imagem nos obriga a categorizar dois tipos de narrador, o que corroboraria o senso comum que tentamos combater de que quadrinho é mera junção de palavras e imagens. Tentar aplicar categorias narratológicas do romance aos quadrinhos é correr o risco de ficar aquém das características desse tipo de narrativa. Os modelos literários só servem para um plano da narrativa: o verbal.

O que queremos mostrar é que há um narrador que seleciona o que será visto, e essa seleção pode parecer ocasional ou transparecer arbitrária. Da mesma forma, quando presente a fala de um narrador, essa tende a estar de acordo com o que é mostrado, em níveis mais ou menos complexos, como vimos no Capítulo 3. Acreditamos que seria muito cômodo ao analista, narratólogo ou quadrinólogo dizer que a narrativa em quadrinhos tem dois narradores, legando a cada um deles um estrato da narrativa – o verbal e o visual.

Qualquer narrativa pressupõe um narrador, mesmo que por uma questão tautológica. Nomear certa organização de eventos no tempo, com personagens e encadeamentos, como narrativa obriga a ter uma entidade que minimamente seleciona esses eventos, escolhe uma ordem e uma sequência (mesmo para eventos simultâneos, pois não há como narrá-los ao mesmo tempo), escolhe personagens, omite outros eventos que naturalmente fariam parte da narrativa sem alteração da história, faz uso de analepses e prolepses, etc. “Toda narrativa se apresenta ao leitor como um conjunto organizado e contado por um narrador. Mas é apenas aparência.” (CHARAUDEAU, 2008, p. 188). E mesmo aparente, essa figura nomeada por narrador tem recebido diversas categorizações.

Vemos com base em Peytard (2007 [1983]) e Costa (2010) que os sujeitos de uma obra narrativa impressa estão fragmentados em três instâncias. Podemos notar, além da instância *sócio-histórica* (lugar de um autor e um leitor *reais*), uma instância *enunciativa* (lugar de um autor e um leitor *implícitos*), e uma instância *enunciada* (lugar de um narrador e um narratário, efeito de *linguagem*). Esta última, que chamamos também de instância textual (PEYTARD, 2007 [1983]), é ocupada por seres de papel (ou de fala) que existem no mundo da história contada (CHARAUDEAU, 2008), no *tempo ficcional*.

Porém, as categorias da narratologia, até então voltadas, sobretudo, para o texto literário, não dão conta de apreender nos quadrinhos o tipo de sujeito que entendemos por narrador em um texto ficcional, com suas possíveis variações tipológicas. Se aplicadas em

uma história em quadrinhos, por vezes, essas categorias acabam por separar os estratos verbal e visual, criando quase sempre dois narradores no mesmo nível textual. As categorias presentes no *modo de organização narrativo* (CHARAUDEAU, 2008) referentes aos pontos de vista do narrador parecem ter sido herdadas dessa tradição narratológica que privilegia o texto escrito, portanto, elas compartilham da deficiência em abordar narrativas verbovisuais sem separar os estratos.

A separação em modos de organização tende a colocar a abordagem do estrato visual de uma narrativa dentro do *modo de organização descritivo*, posto que a imagem cobre boa parte do terreno que a palavra precisaria para descrever. Essa não seria uma forma de abordar a narrativa quadrinística separando os estratos verbal e visual? Se sim, como caracterizar o ponto de vista desse tipo de narrador com base na relação entre o *mostrar* e o *dizer*? Em outras palavras, parece que a tentativa de aplicação dessas categorias nos força a ignorar o caráter multimodal da linguagem dos quadrinhos, sua semiótica específica, que consiste em um *indivisível* sistema próprio de signos.

Muito embora possamos ver tentativas, como a de Melo (2003), de aplicar ao estudo das narrativas fílmicas algumas categorias normalmente voltadas para narrativas verbais, notamos também que esses trabalhos ainda separam *conceitualmente* imagem e palavra, colocando a imagem às vezes na dependência da palavra ou ao seu serviço, ou vice-versa.⁴¹

Em todo caso, a tentativa de Melo (2003) parte do pressuposto que apoiamos de que “a narrativa não se restringe à linguagem verbal.” (MELO, 2003, p. 70). Nossa proposta vai ainda além: consideramos que a palavra é incorporada à semiótica dos quadrinhos, e, uma vez em uso, ela passa a fazer parte desse sistema através de um modo de organização discursivo que a *encena* compondo a linguagem quadrinística.

A história em quadrinhos deve ser uma boa história em quadrinhos, fazendo uso das características que só ela oferece, dessa junção das imagens com as palavras, da leitura do silêncio e da utilização das palavras como elementos tão visuais quanto as imagens. Os Quadrinhos são como a poesia, que usa palavras de maneira não literal e torna as palavras “mais do que palavras”. Nos Quadrinhos, além das palavras, as imagens podem ser utilizadas de maneira não literal, se tornando “mais do que imagens”. (MOON, 2010, entrevistado por COSTA; LOPES, p. 128).

Neste caso, não seria possível ver a narrativa em quadrinhos como produto da visão de um narrador que se manifesta ora pelo verbal, ora pelo visual, ou simultaneamente pelos dois?

⁴¹ O trabalho de Melo (2003), por exemplo, é uma exceção em relação à abordagem do conteúdo visual de uma narrativa voltado majoritariamente para o modo de organização descritivo, na Semiologia. Ela complementou os quatro modos de organização com outros teóricos para a abordagem do estrato visual.

Nossa indagação ecoa no pensamento barthesiano, com o qual dizemos que:

[...] a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, [...] na pantomima, na pintura [...], no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos... (BARTHES, 1971, p. 18).

Se a palavra é encenada, ela não teria seu próprio modo de encenação nos quadrinhos, e não se organizaria, juntamente com as imagens, para atender às suas necessidades comunicacionais? A palavra encontrada n'*O Alienista* em quadrinhos não é a mesma encontrada no conto machadiano, ainda que o trecho considerado seja o mesmo, como muitos são. É uma palavra encenada quadrinisticamente. Assim, o narrador quadrinístico, em seu universo diegético, lança mão de dois recursos: o verbal e o visual. O verbal é geralmente encontrado nos recordatários, mesmo quando esses não têm contorno. O visual como recurso narrativo é encontrado dentro das molduras dos quadros: ele representa o que é visto/mostrado.

Pelo recurso visual, o narrador quadrinístico seleciona a cena e a distância de seu interlocutor: uma espécie de co-narrador, ou mesmo narratário. “O ato de enquadrar ou emoldurar a ação não só define seu perímetro, mas estabelece a posição do leitor em relação à cena e indica a duração do evento.” (EISNER, 1999, p. 28). É uma questão de foco narrativo. Mesmo quando ocorre do conteúdo do quadro parecer ser a visão de um personagem, o que se tem é a focalização do narrador, que compartilha da visão do personagem em questão. Se considerarmos a imagem como discurso, podemos dizer que nesse tipo de recurso narrativo temos um *discurso indireto livre*, em que a visão do narrador se confunde com a do personagem (Q1).

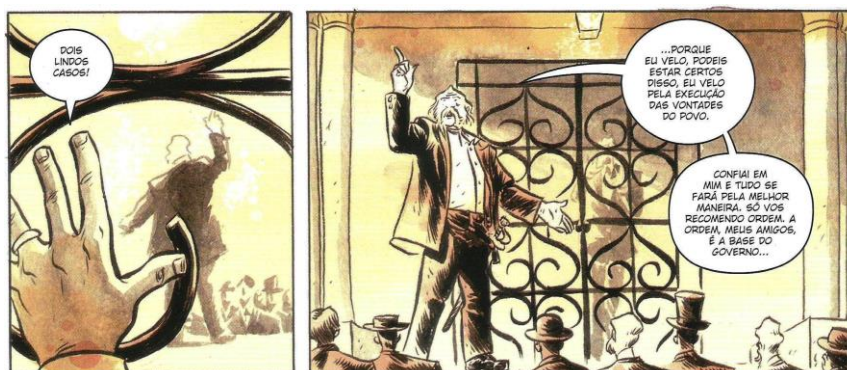


Figura 32: *O Alienista*. Discurso indireto livre. (p. 52).

Talvez a nomeação *foco indireto livre* seja mais adequada para evitar confusão com o

narrador literário. Em todo caso, o sentido é o mesmo, como dissemos. A distância do interlocutor está em relação ao conteúdo do quadro: um quadro pequeno pode ser usado tanto para mostrar um *close up* ou uma visão aérea. Aí está a posição do narratário, co-narrador, leitor. Da mesma forma, um *close up* em um quadro grande pode criar um efeito ultra-dramático, e uma visão aérea em um quadro grande pode possibilitar maior abrangência do cenário, ou maior riqueza de detalhes.

O tamanho do quadro, então, *não* é um recurso usado pelo narrador, e sim pelo *scriptor*, ou autor-escritor. O quadro, como signo plástico, é extradiegético. Seu conteúdo é que é diegético. O quadro não interfere na história, mas na leitura. O conteúdo interfere diretamente na história, e, portanto, no significado da narrativa.

Pelo fato da história em quadrinhos ser “presenciada” em cada quadro, ela acaba por parecer um “estar aí” constante no caso de narrativas sem a presença de narração nos recordatários. Isso cria a ilusão de um “narrador ausente”, ou pressuposto. No entanto, talvez pelo fato dos quadrinhos exigirem do leitor uma participação ativa através do *processo de conclusão* (McCLOUD, 1995), é que sempre haverá um narrador e um narratário, que, por sua vez, deve ocupar este lugar⁴² de “leitor ausente” também, e *deixar* que a narrativa continue sendo aquele “estar aí”.

4.1 O(s) Narrador(es) d’*O Alienista*

Fábio Moon e Gabriel Bá não são os narradores d’*O Alienista* em quadrinhos. Eles ocupam, ao mesmo tempo, a instância ergo-textual de autor-escritor. Na instância de autor-indivíduo, eles *tomam* o dizer. Na instância de autor-escritor, eles *trabalham* o dizer. São responsáveis, como vimos, por uma série de recursos discursivos que criam a narrativa, que lhe dão forma, que lhe permitem proporcionar certos efeitos de sentido. E um desses recursos é a escolha de um tipo de narrador, seja essa uma escolha consciente ou não.

Nas obras literárias, as muitas tipologias de narradores⁴³ já catalogados estão para o autor-escritor como uma gama de recursos de que ele fará uso para causar o efeito desejado no leitor. Um tipo de narrador se preza aos efeitos de tempo dentro da obra, ou seja, o *tempo ficcional*.

⁴² Cf. Maingueneau (2006) sobre a *cenografia de um gênero* para ajudar a compreender a posição de leitura instituída pela narrativa em quadrinhos.

⁴³ As tipologias citadas aqui podem ser conferidas principalmente em Reis e Lopes (1988), D’Onofrio (1999), Genette (1972, 1983).

Na “ficção, deve-se distinguir entre a duração cronológica da leitura, a duração cronológica do escrever, e a *duração cronológica do tema* do romance [ou da história em quadrinhos]. Para o último, seria mais simples usar o termo ‘tempo ficcional’”. (MENDILOW, 1972, p. 71, grifos nossos). Para Costa (2010):

O Tempo Ficcional [v. instância textual] é mais fácil de percepção do que o Tempo Enunciativo [v. instância ergo-textual] – aquele é construído na instância deste. Acerca de uma obra romanesca, o Tempo Ficcional é diferente do Tempo Real [v. instância situacional] e Enunciativo, pois ele todo é um *enunciado*, não uma *enunciação*. (COSTA, 2010, p. 46).

Narradores-personagens precisarão narrar sempre o passado de sua enunciação, narradores-pressupostos-oniscientes poderão narrar o presente ou o futuro sem afetar a verossimilhança. Nos quadrinhos, apesar de carecermos de uma tipologia, notamos que os efeitos causados por um tipo ou outro de focalização são também determinantes do tempo ficcional. Sempre lembrando que o narrador em quadrinhos opera dois recursos para narrar uma história.

Para o narrador, quando situado apenas em seu próprio universo ficcional, sem considerar sua ancoragem ao *ser* autor-escritor, a narração é o seu ato de linguagem. Mesmo nas histórias em que o narrador demonstra ter consciência da materialidade da obra (como é o caso das obras de McCloud, uma de nossas bases teóricas, ou dos romances que tematizam a atividade de escrita), essa figura será *um EUC* dentro de seu universo, e os procedimentos de técnica narrativa utilizados (as digressões, as prolepses e analepses, a linguagem e a metalinguagem, dentre outros) passam a ser o seu *modus operandi*, a sua maneira de transmitir a palavra. Mas para o autor-escritor, o próprio narrador é linguagem, e, portanto, a escolha por algum tipo de narrador (narrador pressuposto, narrador-personagem, etc.) é um elemento determinante de seu discurso que culmina na obra narrativa. Para o autor-escritor, o narrador é a maneira através da qual ele falará. Ele é em si mesmo um *procedimento qualificado de técnica narrativa* (NUNES, 1988), e ao mesmo tempo surge por meio desse procedimento.

N’*O Alienista* machadiano, há passagens em que o narrador dialoga com o leitor, seu narratário. Pela categorização literária usual, esse tipo de narrador pode ser um narrador-personagem, visto que:

- (1) ele demonstra consciência da materialidade da narrativa: “Vinte e quatro horas depois dos sucessos *narrados no capítulo anterior*, o barbeiro saiu do palácio do governo...”

(ASSIS, 1977, p. 38, grifos nossos);

- (2) faz uso de marcas dêiticas que evidenciam sua presença em uma versão fictícia do Rio de Janeiro: “Foi ter com o marido, disse-lhe ‘que estava com desejos’, um principalmente, o *de vir ao Rio de Janeiro* e comer tudo o que a ele lhe parecesse adequado a certo fim.” (ASSIS, 1977, p. 11, grifos nossos);
- (3) não esconde sua subjetividade: “O desfecho deste episódio da crônica itaguaiense é de tal ordem [...] *que merecia nada menos de dez capítulos* de exposição; mas *contento-me com um*, que será o *remate da narrativa...*” (ASSIS, 1977, p. 50, grifos nossos).

Caracterizar os narradores machadianos é, por vezes, um desafio. Que narrador é esse que conta cenas tão íntimas e solitárias dos personagens, que se direciona ao leitor, que ainda evoca as crônicas de Itaguaí como fonte de seu relato, e tem consciência material da narração? De modo geral, alguns dos narradores machadianos lançam mão de recursos de onisciência e, concomitantemente, de recursos de primeira pessoa. Cabe uma observação sobre este último recurso antes de prosseguirmos: devemos atentar para o fato de que as marcas de primeira pessoa não se restringem ao uso de pronomes específicos.

O locutor se apropria do aparelho formal da língua e enuncia sua posição de locutor. Mas, logo que se declara locutor, assumindo a língua, ele implanta o seu *alocutário*, qualquer que seja o grau de presença deste. (BENVENISTE, 1989). Se a binomia EU-TU benvenistiana afirma que tomar a palavra por um ato individual (de se colocar como indivíduo) postula um interlocutor, logo, o contrário também é válido: as evocações de um leitor, o narratário, o TU, fazem sobressaltar a primeira pessoa do narrador: “Agora, se *imaginais* que o alienista ficou radiante ao ver sair o último hóspede da Casa Verde, *mostrais* com isso que ainda não *conheceis* o *nosso* homem.” (ASSIS, 1977, p. 53, grifos nossos). Talvez seja pela utilização de uma gama vasta de recursos que o narrador machadiano seja tão *enganoso*, como lhe atribuiu Gledson (1991).

Prosseguindo, já n’*O Alienista* em quadrinhos há uma ilusão de objetividade processada por um modelo de narração que parece criar um constante “estar aí” sem intervenção de uma voz (mas com a intervenção de um olhar). Pela categorização literária, esse narrador-suposto *poderia* (e apenas *poderia*) ser um *narrador-câmera*, portanto, um *narrador pressuposto*. Mas daí, dessa categorização, decorreria uma série de inconsistências que devemos evitar na análise da narrativa quadrinística: se há um narrador pressuposto nos quadrinhos, o tipo de pressuposição presente deve diferir muito da literária.

Com a explanação acima, então, queremos ressaltar que cada tipo de narrativa exige

uma encenação em que são empregados recursos que lhes são próprios e que atendem às suas necessidades textuais na criação do universo diegético. Os procedimentos de configuração da encenação narrativa “dizem respeito à *identidade*, ao *estatuto* e aos *pontos de vista* do narrador textual.” (CHARAUDEAU, 2008, p. 188). Esses procedimentos dão forma a uma figura que fala no texto. São, portanto, antes de tudo, procedimentos qualificados de técnica narrativa que o autor-escritor emprega para instituir um tipo de narrador.

Ao contrário do que Charaudeau (2008) disse, os procedimentos de configuração da encenação narrativa só passam a depender da figura do narrador em seu universo diegético, ou seja, no tempo ficcional, como postulou Costa (2010). Antes disso, a configuração da encenação narrativa é uma *responsabilidade* daquele que escreve a obra narrativa, que, no ato de linguagem, sempre acabará por criar uma figura de narrador, seja essa criação consciente ou não. Uma vez instituído um tipo de narrador e as suas condições fictícias de narração, constatamos que “a cena na qual o leitor vê atribuído a si um lugar é uma cena narrativa construída pelo texto, uma ‘cenografia’.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 252). Essa cenografia é um elemento de sentido da obra, e não sua condição meramente. Ela é criada pelo texto.

A cenografia d’*O Alienista* machadiano exige do leitor-real recuperar as competências virtuais do leitor-possível (ou leitor-modelo) e instituir um narratário fictício que lê a história do alienista, transcrita por um narrador que se coloca claramente como escritor. Esse narrador que evoca as crônicas de Itaguaí não é, certamente, o Machado de Assis que conhecemos como escritor. Esse narrador é um ser fictício que escreve para um leitor fictício.

Isto tem por consequência que “reconhecer a *fictivisation*⁴⁴ dos papéis de comunicação do produtor e do receptor leva a não ter que referir os mundos textuais ao quadro de referência dos modelos de realidade válidos para o produtor real e o receptor real, como é o caso da ‘comunicação não literária’”.⁴⁵ (PEYTARD, 2007 [1983], web, tradução nossa).

O raciocínio se aplica também ao narrador d’*O Alienista* em quadrinhos, mas sua *identidade*, seu *estatuto* e seus *pontos de vista* são em tudo diferentes em relação ao narrador machadiano. E o mesmo pode ser dito em relação ao seu narratário. Esse narrador em

⁴⁴ *Fictivisation*: optamos por não traduzir essa expressão por não encontrarmos palavra em português que expressasse melhor o que aparentemente ela significa: talvez algo como uma *mise en scène* (encenação) ou *fictionnalisation* (ficcionalização). Mas, se com a possibilidade de uso desses termos em francês, o autor optou por *fictivisation*, não seria prudente traduzir essa palavra por uma das expressões que citamos.

⁴⁵ O texto original: *Ce qui a pour conséquences que « reconnaître la fictivisation des rôles de communication du producteur et du récepteur conduit à ne pas devoir référer les mondes textuels au cadre de référence des modèles de réalité valides pour le producteur réel et le récepteur réel, comme c'est le cas dans la "communication non littéraire" »*. Na edição impressa (de 1983) da revista *Semen* n. 1, o texto consta nas p. 14-15. Utilizamos a versão *on line* (de 2007) pelo fato de nossa versão impressa estar incompleta.

quadrinhos não se dirige ao leitor, como faz o narrador machadiano, e não se coloca como quadrinista. Dessa forma, a categorização de cada narrador seria distinta, como aludimos. No entanto, nenhuma das categorizações que citamos acima é satisfatória, e isso se deve ao fato de que os modelos disponíveis – que tentam categorizar objetivamente cada tipo de narrador – não dão conta também de narrativas como as machadianas.

Só sabemos que o narrador d’*O Alienista* evoca as “crônicas da vila de Itaguaí” para contar sua história. A evocação das crônicas vem criar um *efeito de verismo*⁴⁶ por parte do narrador, efeito esse em contraste com as inúmeras falas ao longo da narração marcadas por um conteúdo não acessível a um narrador *intradiegético*, que não pode saber tudo. O narrador d’*O Alienista* parece ser *extradiegético*⁴⁷, tanto no conto quanto na *graphic novel*. Sua narração evidencia um *saber ilimitado*. Neste caso, como categorizar um narrador que sabe tudo, que sabe as nuances sentimentais dos personagens, que tem noção de sua escrita (visível no caso do conto machadiano), e que se situa (ou tenta se situar) no universo narrado através de marcas dêiticas? A problemática se estende para além da história machadiana (transcrita ou não em quadrinhos), e vai alcançar as marcas formais do gênero. Em todo caso, a solução está longe de nossa alçada.

4.2 A Focalização Quadrinística: Um Problema

A focalização quadrinística se divide em dois aspectos: o dizer (verbal) e o mostrar (visual). Assim, o narrador pode dizer muito sobre a história (narração) e mostrar pouco, ou mostrar muito do que acontece (representação) e dizer pouco ou nada. Em todo caso, a focalização se baseia numa relação de saber entre o narrador e os personagens, ou seja, uma relação de saber que o narrador tem com o mundo narrado, e que transfere ao seu narratário,

⁴⁶ Charaudeau (2008) nos fala de *efeito de realidade* e *efeito de ficção*. O primeiro resulta de um trabalho textual que se esforça para criar uma história verificável como se pertencesse à ordem do real. O segundo resulta de um trabalho textual que cria um mundo verossímil, que obedece às leis de um mundo criado como ficção. Consideramos limitada essa proposição de Charaudeau (2008) que tenta resumir o papel do narrador em dois modos distintos: o *historiador* e o *contador*, respectivamente. Para nós, os efeitos supracitados são do domínio do autor-escritor, não do narrador. Nosso uso de *efeito de verismo* se distancia dessa proposição de Charaudeau (2008). Para nós, evocar as *crônicas de Itaguaí* é uma tentativa por parte de um narrador *enganoso* de dar *veracidade* aos fatos contados.

⁴⁷ Usamos o termo *extradiegético* em dois sentidos: (1) um sentido baseado em Genette (1983), que significa o narrador que está fora da história contada, ou seja, o narrador que conta algo do qual ele não participou, podendo mesmo nem ser um narrador personagem, e sim pressuposto. É o sentido que acabamos de usar. (2) Outro sentido, particular nosso, que diz respeito ao uso de recursos narrativos que não fazem parte da história, mas sim do processo de escritura. Ou seja, *extradiegético* no sentido de *fora da narração*, não pertencente ao domínio do narrador, mas sim do autor-escritor. Nesse sentido, recursos *extradiegéticos* estariam para a atividade de escrita e leitura, não para o produto dessa atividade: o escrito e o lido.

criando diversos efeitos de sentido.

Para “a maioria dos autores, indiferentemente da terminologia utilizada (‘visão’, ‘campo’, ‘ponto de vista’), as relações de saber entre narrador e personagem podem ser resumidas pelo sistema de igualdades e desigualdades proposto por Todorov [1971]” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 166), sobre o qual comentamos a seguir:

(a) Narrador > Personagem: “quando o narrador sabe mais que o personagem ou, mais exatamente, *diz* mais do que sabe qualquer um dos personagens” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 166);

(b) Narrador = Personagem: “quando o narrador só diz aquilo que sabe o personagem” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 166);

(c) Narrador < Personagem: “quando o narrador diz menos do que sabe o personagem” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 166).

Há alguns índices na narrativa em quadrinhos que denunciam o narrador pelo que ele sabe, classificando-o imediatamente pelo seu uso como algum tipo de narrador *não-personagem*:

- (1) A presença de balões de pensamento: seria o equivalente, na narrativa romanesca, a dizer o que o personagem está pensando, revelando certa onisciência, logo um saber > por parte do narrador.



Figura 33: *O Alienista*. Pensamento. (p. 18).

- (2) Enquadramentos extra-humanos: como, por exemplo, vistas aéreas ou de aspectos do mundo ficcional que um personagem-narrador verossímil não poderia empregar.



Figura 34: *O Alienista*. Telhado. (p. 39).

- (3) Presença de narração (nos recordatários) de aspectos emocionais do personagem ou de natureza inacessível por um saber humano verossímil: é o mesmo caso dos índices anteriores, mas o narrador utiliza um recurso que o autor-escritor pode relegar para ele (ou para si): que é um espaço diferenciado para falar.

A presença de qualquer um desses três índices, empregados da maneira que dissemos, caracteriza um narrador onisciente, logo uma *focalização zero*, se aplicarmos as noções literárias de Genette (1972). Na ausência de todos eles, a focalização de uma narrativa em quadrinhos pode variar.

Há outros índices, porém mais raros, estando mais presentes em narrativas de teor humorístico ou de instrução, que caracterizam a focalização de uma forma peculiar – seria algo como uma espécie de *metafocalização*, em que a materialidade do meio quadrinístico fica evidente no universo diegético, quando devia ser apenas no ato de leitura:

- (1) Um personagem tem consciência da materialidade do meio: ocorre geralmente nas metatiras (RAMOS, 2011) ou metanarrativas. O personagem pode ou não ser um narrador-personagem. As três obras de McCloud (1995, 2006, 2008) são exemplos precisos desse tipo focalização.
- (2) O narrador conversa com o leitor através dos recordatários: nesse caso, o narrador não é um personagem, e mantém o universo diegético intacto. Pode ocorrer em manuais de instrução que utilizam a semiótica dos quadrinhos, sendo que a narração visual, nesse caso, configura uma ilustração sequenciada.

Em todo caso, a utilização desses recursos (como manipulação das linhas do balão, rompimento intencional da calha, conversa com o leitor, etc.) caracteriza um tipo de

metanarrador, sendo então, um narrador onisciente. Vale ressaltar que um narrador onisciente, apesar do nome, pode não *saber tudo*, ou não querer *mostrar tudo*, mas sabe mais que todos os personagens.

A postulação de um metanarrador para narrativas do tipo que apresentamos se justifica por analogia da seguinte forma. Em alguns romances, um narrador pode dar mostras de que sabe que está escrevendo (como n’*O Amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos, que tomaremos para exemplo) sem caracterizar um metanarrador. Neste caso, a cenografia exigida é outra: o narrador escreve para alguém que o lerá no mundo diegético. Cabe ao leitor fazer parte desse mundo, e aceitar que está lendo um *romance fictício*, quando, de fato, está lendo um *romance de verdade*.

Se o personagem Belmiro sabia que estava escrevendo *O Amanuense Belmiro*, por certo, sabemos que não é o mesmo livro que nós lemos. A capa o trai pela assinatura de Cyro dos Anjos. Apesar disso, a mensagem de Belmiro enquanto *escritor/narrador* pode ser resumida assim: *eu estou escrevendo um romance*. E o contrato literário diz: *você deve acreditar que sou eu o escritor*. Eis a prova de que o contrato literário só funciona no ato de leitura, no abrir do livro. Só para constar, Belmiro é um narrador-personagem.

O mesmo não ocorre nos quadrinhos. Qualquer narrador que queira dizer “*eu estou escrevendo um quadrinho*” deverá fazer isso pelo estrato verbal e visual, concomitantemente. A natureza narrativa dos quadrinhos sempre criará um metanarrador se a materialidade da obra for exposta. Ao contrário do romance, não há como o *ato de escrever/desenhar* ficar opaco nos quadrinhos, ou seja, o quadrinista não pode ficcionalizar o ato de escrever/desenhar como faz o romancista, pois os processos de produção das duas narrativas são em tudo distintos.

N’*O Amanuense*, o narrador refletia sobre sua escrita, ao mesmo tempo em que a reflexão fazia parte dela. Esse mesmo processo, se empregado nos quadrinhos, exigiria que o quadrinista desenhasse o *narrador que está desenhando o quadrinho*. Se considerarmos que a produção de um quadrinho ocorre em inúmeras fases (roteirização, desenho, arte-finalização, diagramação, etc.), o resultado de uma obra assim deixaria de fora aspectos inerentes à produção quadrinística.

Toda essa reflexão veio para evidenciar alguns pontos: (a) que a *narração* nos quadrinhos é complexa, logo seu narrador faz uso dessa complexidade; (b) que a categorização dos narradores de quadrinhos deve se pautar em suas características narrativas próprias; (c) que a aplicação de modelos teóricos prontos (sobretudo da literatura) não é o suficiente para essa categorização; (d) que os *meios de produção* da obra narrativa interferem

na taxonomia típica que é a atividade classificatória de narradores.⁴⁸

Com isso, queremos justificar eventual deficiência em nossa abordagem da narrativa d’*O Alienista* em quadrinhos. Posto que todo meio narrativo (quadrinhos, teatro, balé, cinema, etc.) deveria ter sua própria grade classificatória, consideramos um trabalho infrutífero utilizar categorias prontas advindas de meios distintos para abordar a narrativa em quadrinhos d’*O Alienista*, que é, além disso, uma narrativa *adaptada* de uma obra literária. Ademais, empreender uma grade assim exigiria a construção de uns *corpora* variados, e nossa abordagem é qualitativa, não quantitativa.

4.3 Transições Ambíguas e Estilo Pessoal

As transições dos quadros são recursos empregados pelo autor-escritor na criação de um estilo de narrativa, ou seja, na criação da personalidade de um narrador. A escolha, por exemplo, de transições de *ação-a-ação* foi bem comum nas narrativas de super-heróis de Jack Kirby, por volta de 1960, e qualifica uma narrativa dinâmica, rápida, e, portanto, um narrador que prefere focar essas nuances.

Embora a utilização desses signos plásticos remeta ao autor-escritor, sendo, portanto, uma estratégia discursiva, vemos que no universo diegético eles caracterizam o modo como o narrador conta a história: ou seja, sendo o narrador um *ser de fala* que ocupa a instância textual, a maneira como o narratário tem acesso ao objeto narrado é através do olhar do narrador, que escolhe, somente no universo diegético, os ângulos, as mudanças e a distância de cena.

Há uma peculiaridade das transições de quadro-a-quadro que devemos elucidar. Trata-se da transição de uma categoria a outra, quando um mesmo enquadramento assume duas categorias, uma em relação ao quadro precedente, outra em relação ao posterior. Por exemplo, as transições das p. 34-35:

⁴⁸ Essa problemática é presente também na narrativa cinematográfica, cujo cerne do problema é a pergunta: “Quem narra o filme?” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 73). No que concerne à tentativa de emancipação da narratologia literária, o cinema e os quadrinhos *podem-se dizer de mãos dadas*, com a permissão da metáfora. A narratologia fílmica, no entanto, está muito mais avançada, chegando mesmo a criar conceitos como *meganarrador*, *grande imagista*, *enunciador fílmico* etc., ou mesmo a renunciar a necessidade de criar para o filme essa categoria chamada *narrador*, como o fez David Bordwell, pelo fato de que o filme tende a “ocultar” o processo de narração. (GAUDREULT; JOST, 2009).



Figura 35: *O Alienista. O terror.* (p. 34-35).

Nessa sequência, a narração nos recordatários não dá pistas de passagem temporal, de modo que cada um dos quatro enquadramentos a partir do primeiro pode representar ou tempos/espacos diferentes ou só espacos diferentes. Ou seja, a sequência da p. 34 até o Q3 da p. 35 pode ser lida pela transição de cena-a-cena ou pela transição de aspecto-a-aspecto.

No caso de optar por uma leitura de transição de aspecto-a-aspecto, que ideia ou estado de espírito seria realçado? A pista está na narração verbal: “O terror acentuou-se.” (MOON; BÁ, 2007a, p. 34), e depois: “Positivamente o terror.” (MOON; BÁ, 2007a, p. 35). Cada enquadramento realça um aspecto do terror que assolava Itaguaí por causa das incidentes prisões feitas pelo alienista.

Outro exemplo são as transições que ocorrem na p. 20 d’*O Alienista*.



Figura 36: *O Alienista*. De uma transição a outra. (p. 20).

Sendo a organização dos quadros linear e contínua, toda vez que mudar o tipo de transição, muda o sentido do quadro anterior. No recorte da p. 20 acima, a transição do Q1-2 é de momento-a-momento: mostra Simão e Crispim tornando a casa, montados, respectivamente, em um cavalo e em uma besta ruana. Não há corte brusco de tempo nem de espaço. Vemos uma “única ação retratada em uma série de momentos.” (McCLOUD, 2008, p. 15). Em seguida, a transição do Q2-3 mostra o horizonte (Q3), ou seja, um *aspecto da atmosfera da cena*. O Q2 assume duas interpretações: ora é um momento seguinte do Q1, ora é um aspecto anterior do Q3, que, por sua vez, também assume dupla interpretação. Esse mesmo Q3 serve para mudança de cena, da p. 20 para a p. 21, configurando uma transição de cena-a-cena.

Considerando o caráter polissêmico que alguns quadros apresentam, a interpretação das transições pode se tornar subjetiva demais, de modo que um único quadro e a transição que dele se origina podem ser classificados em mais de uma categoria. Essa constatação pode tornar nossa contagem das transições um pouco imprecisa, é verdade. Mas é uma pequena margem de erro aceitável, e que se justifica pelo fato de que algumas das 331 transições que contamos podem ser classificadas em mais de uma categoria devido à ambiguidade presente em alguns quadros. As transições de cena-a-cena e de aspecto-a-aspecto, por exemplo, são muito parecidas, de modo que podem ser confundidas em uma sequência.

A transição de cena-a-cena estabelece uma ruptura no tempo e/ou no espaço. Já a transição aspecto-a-aspecto também estabelece uma ruptura no espaço, mas o tempo é o mesmo. A diferenciação entre essas duas modalidades de transição só se dá pela interpretação do conteúdo dos quadros e/ou pelo texto verbal. Mas em todo caso, ainda é possível ter uma noção aproximada da quantidade de transições e do tipo de narrativa valorizada pelos autores

n' *O Alienista*. Mesmo com a margem de erro, o gráfico auxilia a visualização:

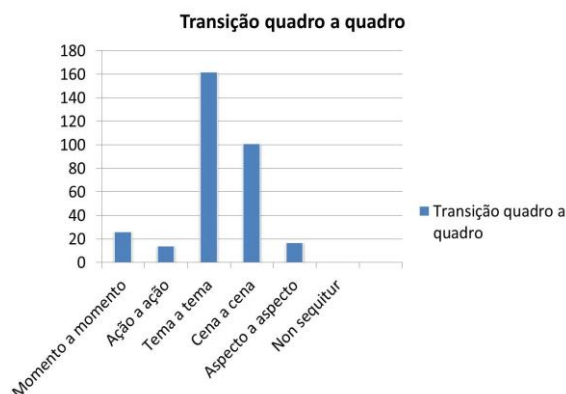


Figura 37: Transições de quadro-a-quadro n' *O Alienista*

McCloud (1995) fez uma comparação do percentual de cada categoria de transição quadro-a-quadro nos quadrinhos americanos e europeus por volta das décadas de 1960-70. O resultado demonstrou certa recorrência de uma narrativa do tipo dinâmica e objetiva, voltada para ações e eventos. Essa recorrência foi representada pelo alto índice de transições de ação-a-ação, e ausência quase absoluta de momento-a-momento e de aspecto-a-aspecto.

Em seguida, o autor comparou essa contagem com a contagem das transições dos quadrinhos japoneses, e notou uma diferença no gráfico que privilegiava narrativas lentas e subjetivas, voltadas para a descrição visual e atmosfera, o que demonstrava uma recorrência notável de transições de aspecto-a-aspecto e menor índice de ação-a-ação. Segundo o autor, a arte e a literatura ocidentais não divagam muito, estando orientadas pelo objetivo (McCLOUD, 1995). Já o oriente, “tem uma *tradição* de obras de arte *cíclicas* e *labirínticas*. Os quadrinhos japoneses parecem *herdar* essa tradição, enfatizando mais o *estar lá* do que o *chegar lá*.” (McCLOUD, 1995, p. 81).

A narrativa d' *O Alienista* não é imediatista como as narrativas dos quadrinhos americanos e europeus analisados por McCloud (1995). Ela privilegia um tipo de enredo mais presente nos quadrinhos japoneses (embora ainda esteja longe de configurar uma narrativa tipicamente oriental). Além do mais, é permeada por enquadramentos polissêmicos e narração verbal dinâmica, subjetiva, digressiva – herdada do texto machadiano que foi mantido –, o que permite o leitor atuar melhor na construção daquilo que não é mostrado. A imposição do texto machadiano sobre o trabalho de tradução intersemiótica parece transparecer na fala de Gabriel Bá ao comentar a ausência de diálogo característica d' *O Alienista* machadiano:

Machado de Assis é um cara que narra muito, descreve muito as coisas e a gente tinha que ter uma fala de vez em quando. Muito do que era descrito a gente mostrou em

imagens. Então nosso estilo foi importante nisso: saber o que podia transformar em imagem e saber aproveitar o texto ao máximo. (MOON; BÁ, 2007b, entrevistados por FLORO).

O fato de o texto machadiano quebrar o ritmo da história acaba por se relacionar de maneira muito própria com o estrato visual da narrativa em quadrinhos. Diferente das narrativas românticas, voltadas para ação, as narrativas machadianas, com suas tradicionais digressões, possibilitam criar inúmeras cenas sobrepostas em um único trecho.

Algumas passagens davam novas camadas à história, e foram mantidas. Outras somente reforçavam o “estilo” do texto, quebrando o ritmo da história sem quebrar o ritmo da leitura, que é uma característica maravilhosa da prosa. Como funcionam de maneira diferente nos Quadrinhos, algumas passagens foram transformadas em imagens ou cortadas. (MOON, 2010, entrevistado por COSTA; LOPES, p. 130).

O Alienista machadiano tem poucas ações descritas e poucas falas de personagens. Não é como nas obras aventurescas do romantismo, cuja ação é dinâmica. Isso refletiu na versão em quadrinhos, que não é como as histórias de super-heróis, que também privilegiam a ação, fazendo uso de recursos narrativos que garantam o ritmo acelerado da história.

A polissemia dos estratos verbal e visual que compõem a linguagem de *O Alienista* em quadrinhos está marcada no texto através de inúmeras maneiras: pelas imagens mudas, sem falas de personagens ou do narrador; pelas relações instituídas entre narração verbal e visual (por vezes, sendo relações de *revezamento*, que veremos adiante); pelas passagens do texto machadiano que não foram transformadas em imagens e que aludem a episódios anteriores à história do médico alienista; pela ambiguidade própria da história, que pode ser lida com tons de comédia ou de drama, etc.

Sendo uma narrativa um conjunto de *eventos* organizados num *tempo* e num *espaço* durante uma *narração*, ou ainda, a organização do *tempo* através da organização dos *eventos* que compõem a história (COSTA, 2010), é natural achar que quem organiza a narrativa possa privilegiar certos pontos em detrimento de outros. Uma narrativa verbal se compõe não só pelo que é dito, mas também pelo que é silenciado. Uma narrativa visual se compõe, igualmente, não só pelo que é mostrado, mas também pelo que não é. E ainda, pelo modo como o objeto mostrado é enquadrado (valorização) e pelo modo como os eventos são organizados visualmente no tempo e no espaço (a transição das cenas).

Diante dessa realidade, só nos cabe fazer uma leitura de alguns aspectos da narrativa de *O Alienista*, e pontuar no que consistiriam os recursos empregados pelo narrador *durante a sua narração*, bem como distinguir o que não é do universo diegético, do enunciado narrado,

mas sim do *ato de fazer a narrativa*, ou seja, do ato enunciativo.

4.4 Análise da Narrativa

A análise seguinte se pautará nos elementos que compõem o esquema quinário da narrativa (REUTER, 1995). Entendemos que a separação dos eventos quinários é um procedimento metodológico de seleção e análise ao mesmo tempo, pois consiste em visualizar a narrativa por uma lógica que lhe parece universal, depreendendo a estrutura da história em si, indo além do estilo (que seria ornamental e variável). A divisão se dá assim:

- (1) Situação inicial: conjunto de eventos da narrativa em que são apresentados personagens principais, ambiente, tempo e local da história, dentre outros elementos predeterminantes da trama;
- (2) Evento perturbador: ocorrência de um evento que modifica a situação inicial e dá início à *busca* do protagonista;
- (3) Desenvolvimento: desencadear de eventos decorridos do evento perturbador;
- (4) Clímax: ponto da história em que a tensão dramática é maior, em que os eventos decorridos no desenvolvimento demonstram mudar de forma radical a situação da história;
- (5) Desfecho: declínio gradativo do clímax, levando a história para uma resolução (positiva ou negativa) do evento perturbador e estabelecimento de uma nova situação (favorável ou não à situação inicial).

Dessa forma, não nos ateremos às micro-histórias que são encaixadas no decorrer do enredo, como a história de D. Evarista, de Crispim Soares, do albardeiro, do Costa, por exemplo. Dentro dos recortes, também abordaremos passagens da obra que, embora aparentemente não contribuam para o avançar da história, apresentam uma combinação digna de observação dos recursos característicos da linguagem dos quadrinhos.

A estrutura que depreendemos aqui por meio do esquema quinário serviria para a análise d'*O Alienista* machadiano também. A história do alienista, seja em prosa ou quadrinho, poderia ser assim resumida: um médico decide cuidar dos loucos da cidade (situação inicial) e postula uma teoria que acaba por considerar a maioria da população como louca (evento perturbador), encerrando-a no asilo (desenvolvimento), e causando a revolta do

restante da cidade (clímax) que reage sem nada conseguir. Após postular nova teoria, liberta os loucos e encerra o restante da população, libertada depois. Termina por encerrar a si mesmo, considerando-se louco (desfecho). A tabela a seguir resume a lógica narrativa:

Tabela 3: Resumo da lógica narrativa por meio do esquema quinário
O Alienista em quadrinhos: divisão quinária

Componentes da divisão	Arco principal da história	Micro-histórias encaixadas ou paralelas
Situação inicial	Simão retorna ao Brasil. Percebe um problema na maneira como os loucos da vila de Itaguaí eram tratados. Busca reformar tal maneira. Pede à Câmara autorização para construir uma casa de orates. A Câmara autoriza: êxito da busca.	1. Os loucos da Casa Verde. 2. D. Evarista. 3. A partida da comitiva para o Rio de Janeiro.
Evento perturbador	Simão engendra uma nova teoria que amplia o território da loucura, invertendo sua lógica inicial.	
Desenvolvimento	Simão inicia o recolhimento da população de Itaguaí à Casa Verde. A população se intimida. O Barbeiro Porfírio se opõe (surge o principal antagonista). Busca, junto com o povo, a destituição da Casa Verde diante da Câmara. A Câmara nega: fracasso na busca.	1. A fortuna do Costa 2. O tio do Costa 3. O albardeiro 4. A chegada da comitiva do Rio de Janeiro
Clímax	Inicia-se a Revolta dos Canjicas, liderada por Porfírio. Os Dragões se opõem, mas metade se alia ao barbeiro. Porfírio destitui a Câmara e assume o poder. Não destitui a Casa Verde. É deposto e recolhido. Simão continua recolhendo a população.	1. A angústia do boticário
Desfecho	Postulação de uma nova teoria por Simão Bacamarte. Os loucos da Casa Verde foram soltos. Inicia-se o recolhimento da outra metade da população. Simão “cura” a outra metade dos loucos, e liberta-os. Simão reconhece ser o único louco de Itaguaí. Recolhe-se à Casa Verde. Não encontra a cura de si mesmo: fracasso na busca.	

Ao longo da análise, tentaremos diferenciar o uso de recursos técnicos da narrativa e o uso de recursos de narração. Isso é, basicamente, distinguir durante a leitura o que é pertencente ao *tempo enunciativo* (presente na instância ergo-textual) e ao *tempo ficcional* (presente na instância textual). Esse modo de leitura se justifica: essas distinções, que não serão exaustivas, possibilitam saber o que o autor-escritor *comunica* e o que o narrador *narra*.

Em suma, a *mise en scène* da narrativa põe em agência sujeitos desdobrados em instâncias, em níveis. E em cada nível há um conjunto de signos que lhe é próprio. O contrato de leitura de uma obra de ficção consiste em deixar parte desses signos para trás à medida que o leitor vai se aprofundando no universo ficcional. A *mise en scène* da linguagem narrativa ficcional organiza os mundos de cada instância em uma espécie de *mise en abîme*. Passemos

então às análises.

a) A situação inicial

A narrativa quadrinística d’*O Alienista* começa com o mesmo parágrafo do conto, transcrito num *recordatário* em que o narrador evoca as “crônicas da vila de Itaguaí” para contar sua história. O narrador começa a história apresentando Simão Bacamarte, *falando* sobre ele e o *mostrando*. Voltaremos a este ponto adiante, quando caracterizarmos o personagem Simão Bacamarte.

Depois, o narrador adianta o tempo (transição de cena-a-cena) para narrar sobre o pedido do Dr. Bacamarte (que ainda não era um médico alienista) de permissão para cuidar dos loucos da cidade. O último quadro da p. 9 representa uma visão panorâmica da audiência que o alienista teve com a Câmara.

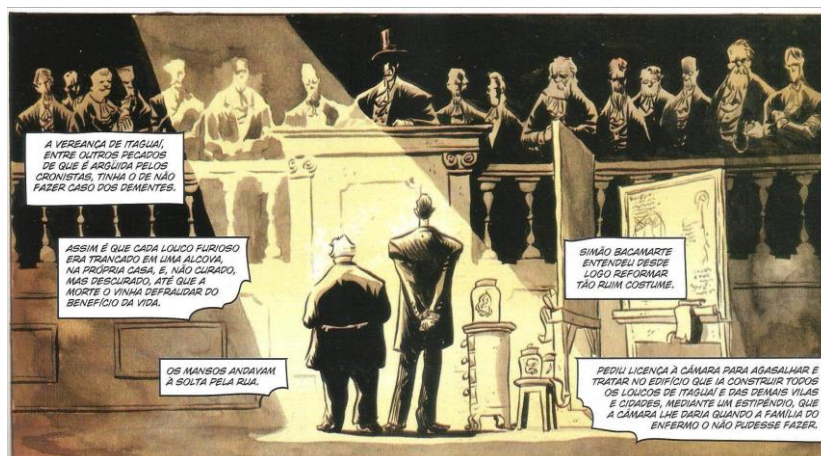


Figura 38: *O Alienista*. Simão na Câmara. (p. 9).

Sua forma é retangular, indo de um lado ao outro da mancha gráfica. A disposição dos recordatórios é um procedimento que institui o caminho do olhar do leitor, obrigando-o a percorrer todo o quadro.

A proposta de cuidar dos loucos da cidade em um só lugar “excitou a curiosidade de toda a vila” (MOON; BÁ, 2007a, p. 10), e preocupou a esposa, de modo que Simão Bacamarte decidiu voltar à Câmara, “onde os vereadores debatiam a proposta, e defendeu-a com tanta eloquência que a maioria resolveu autorizá-lo...” (MOON; BÁ, 2007a, p. 10). A imagem mostra Bacamarte indo até a câmara, numa combinação *específica da palavra*.

A cena que se segue na câmara não é mostrada, é apenas dita. Esse recurso narrativo caracteriza um narrador disposto a dar margem a interpretações diversas sobre a matéria

narrada. Ao optar pelo *dizer* em detrimento do *mostrar*, esse narrador permite o narratário imaginar o que ocorreu na cena, preenchendo os hiatos do estrato verbal e o vazio do estrato visual.

A medida encontrada pela Câmara dos Vereadores para angariar imposto a ser repassado à Casa Verde é descrita da seguinte forma no conto:

Depois de longos estudos, assentou-se em permitir o uso de dois penachos nos cavalos dos enterros. Quem quisesse emplumar os cavalos de um coche mortuário pagaria dois tostões à câmara, repetindo-se tantas vezes esta quantia quantas fossem as horas decorridas entre a do falecimento e a da última bênção na sepultura. *O escrivão perdeu-se nos cálculos aritméticos do rendimento possível da nova taxa; e um dos vereadores, que não acreditava na empresa do médico, pediu que se relevasse o escrivão de um trabalho inútil.* (ASSIS, 1977, p. 11, grifos nossos).

A parte em destaque não consta na história em quadrinhos. A ironia machadiana cede lugar à ironia quadrinística de Moon e Bá. Após tomar nota pela fala do narrador da medida encontrada pela Câmara, o leitor se depara com a imagem de dois cavalos emplumados, de tal modo que chega a parecer que os cavalos estão conscientemente posando e exibindo as plumas. A leitura desse quadro é de um humor refinado, herança machadiana: os dois cavalos são visivelmente maiores que o espaço do quadro e estão em direções opostas. O movimento inclinado da cabeça faz parecer que eles se alinharam para caber no espaço do quadro, de modo a exhibir as plumas. Moon, na sua pessoa de autor-escritor, poderia ter desenhado todo o coche mortuário por uma visão panorâmica, utilizando um quadro maior. A questão aqui não é mostrar *o que o autor (não) quis dizer*, e nem *o que o leitor possa entender*, mas sim *o que o texto permite dizer*. A seguir, a sequência que acabamos de comentar:



Figura 39: *O Alienista*. Simão vai defender a proposta. (p. 10).

No Q1, o estrato visual mostra Simão indo à Câmara; no Q2, a imagem consiste em uma *prolepse*, o narrador adianta o tempo no estrato visual e mostra os cavalos emplumados, mesmo quando o estrato verbal ainda diz que a Câmara discutia a matéria do imposto. Aliás, esse uso da prolepse é presente em vários pontos da narrativa. É uma forma de comprimir muita informação (verbal e visual) em pouco espaço no quadrinho.

A situação inicial se estabelece com a construção da Casa Verde, “nome dado ao asilo, por alusão à cor das janelas, que pela primeira vez apareciam verdes em Itaguaí.” (MOON, BÁ, 2007, p. 11). O narrador foca, então, a Casa Verde, em plano panorâmico.

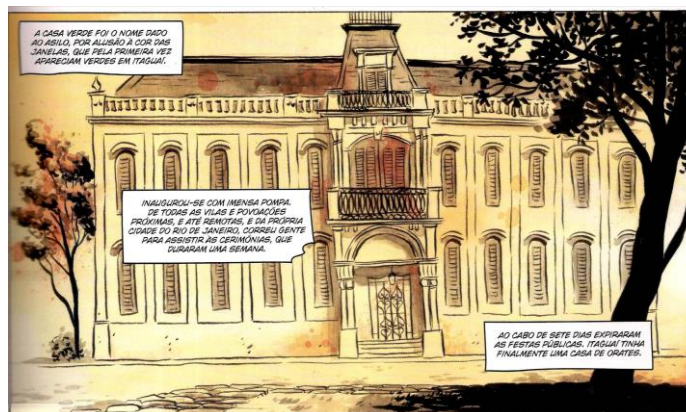


Figura 40: *O Alienista*. A Casa Verde.
(p. 11)

O contrato que institui narrador e narratário como seres ficcionais faz crer que as janelas são verdes, de fato. Pois no mundo diegético há cores, ele não é pintado em tons de sépia. A coloração envelhecida é um recurso do autor-escritor que dialoga diretamente com o leitor-real, que personifica e/ou recupera o leitor-possível.

b) Evento perturbador

O evento perturbador começa na cena em que Simão Bacamarte descobre sua “nova teoria”: de que “a loucura, objeto de [seus] estudos, era até [então] uma ilha perdida no oceano da razão” (MOON; BÁ, 2007a, p. 21), e que agora ele suspeitava que fosse um “continente”. Por outros termos, tratava-se de demarcar definitivamente os limites da razão e da loucura, considerando a razão o perfeito equilíbrio de todas as faculdades do espírito humano (MOON; BÁ, 2007a).

O evento é a deixa para que o Dr. Simão Bacamarte encerrasse na Casa Verde

qualquer indivíduo que apresentasse a menor inconstância de comportamento, fosse moral, religioso ou qualquer que fosse. Ao ampliar o território da loucura, Bacamarte amplia sua intervenção na vida da cidade, ele amplia o território de atuação da ciência, que passa a ter o poder de julgar e condenar os hábitos da população. A nova postura se alinha àquela aplicada por Esquirol, cuja psiquiatria é contemporânea à crítica machadiana. A partir de então, fica implícito que, para Bacamarte, médico nos moldes de Esquirol, a loucura:

[...] é um fenômeno moral e não intelectual. O deslocamento da questão se consubstancia no conceito de monomania que dá conta de casos de alienação mental onde o “delírio é quase imperceptível”. Essa teoria, referindo a loucura ao comportamento moral e social, permitirá, sem que tenha sido, evidentemente, sua intenção, uma interferência da medicina no social. (MURICY, 1993, p. 41).

No quadrinho, a narração do que seria correspondente ao Capítulo 4 do conto salta as partes referentes à D. Evarista e aos hábitos de Dr. Bacamarte, e passa para a parte em que, em recordatário, ou seja, na voz do narrador, diz que: “Um dia de manhã, – eram passadas três semanas, – estando Crispim Soares ocupado em temperar um medicamento, vieram dizer-lhe que o alienista o mandava chamar.” (MOON; BÁ, 2007a, p. 21).

Na história em quadrinhos, exclui-se também a explicação que o narrador faz dos monólogos de Crispim após ser chamado pelo alienista, e continua a narrativa a partir da representação, com Bacamarte dizendo “Estou muito contente.” (MOON; BÁ, 2007a, p. 21), momento em que Crispim chega à sua casa. Em um recordatário, que assume também a função de *didascália*, o narrador introduz o cenário e o tempo decorrido.

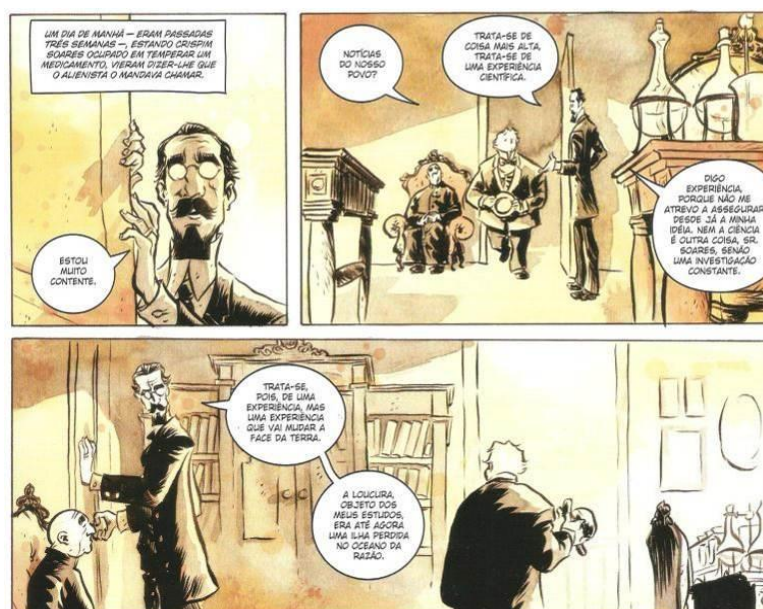


Figura 41: *O Alienista*. Uma nova teoria. (p. 21).

Prosseguindo da fala em que Bacamarte disse estar muito contente, tem-se uma série de três quadros grandes, que possibilitam maior envolvimento do leitor no cenário – como se ele estivesse presente – e maior tempo de leitura das imagens, criando o suspense para a revelação da teoria nova, propósito da cena.

Voltemos ao fragmento acima e observemos: quanto tempo se gastaria para abrir e fechar uma porta o suficiente para uma pessoa passar? E quanto tempo a fala de Bacamarte nos balões acima poderia levar? Dissemos que o som é indicador de tempo quando representado nos balões de fala. Desse modo, um balão de fala com muito conteúdo tende a indicar maior tempo decorrido do que um balão de fala mais vazio. Não existe uma tabela de conversão, o que ocorre é que qualquer leitor pode ter uma impressão intuitiva do tempo que se gasta para dizer, por exemplo, uma saudação ou uma oração complexa. Da mesma forma, gestos simples, como um aperto de mãos, ou elaborados, como um beijo longo, têm sua duração mensurada intuitivamente na mente do leitor.

Assim, as ações representadas pelo estrato visual devem ser coerentes com o tempo “induzido” mostrado pela fala nos balões. A não observância desse paralelismo tende a criar incoerentes disritmias e anacronias verbovisuais nas histórias em quadrinhos, como podem ser atribuídas na sequência acima.

No segundo quadro, um pouco maior, mostrando parte do laboratório de Bacamarte, está um elemento muito importante, e que não constava no início do capítulo, no conto: sentado em uma poltrona, está o Padre Lopes, que só apareceria no conto, no final do capítulo, na voz do narrador: “O Vigário Lopes, a quem ele confiou a nova teoria, *declarou* lisamente que não chegava a entendê-la, que era uma obra absurda; e, se não era absurda, era de tal modo colossal que não merecia princípio de execução.” (ASSIS, 1977, p. 20, grifo nosso). Nesse excerto, não podemos afirmar que a cena ainda é a mesma em que se inseria Crispim, que não tem participação a partir daí, sendo que as ações acontecem entre Bacamarte e o Padre até encerrar o capítulo. No quadrinho, a inserção do Vigário Lopes no início da cena, a passagem do *discurso indireto* em *discurso direto* e a colocação de Crispim em um papel secundário no desfecho da cena possibilitou manter o ritmo e a fluidez das ações na história em quadrinhos. Outro recurso foi inserir o Vigário no meio da fala anterior de Bacamarte, o que anula o pressuposto de que o médico havia confiado sua nova teoria ao Vigário antes do início da cena, o que geraria confusões na narrativa visual.

A ação é representada até a hora em que, em grande quadro, o narrador diz, mais uma vez, através do recordatário: “Simão Bacamarte explicou compridamente a sua ideia [...] E

porque o boticário se admirasse de uma tal promiscuidade, a alienista disse-lhe que era tudo a mesma coisa, e até acrescentou sentenciosamente...”⁴⁹. (MOON; BÁ, 2007a, p. 22). Esse texto completo consiste em apenas uma imagem. Desse ponto até antes da fala de Bacamarte “A ferocidade, Sr. Soares, é o grotesco a sério.” (MOON; BÁ, 2007a, p. 22), em um outro quadro, não houve nenhuma atribuição do discurso direto, e houve até, como fundo da conversa, a visualização, possivelmente, dos pensamentos dos interlocutores, criando um efeito de onisciência.

A narrativa prossegue com o diálogo entrecortado pela fala do Vigário Lopes, conforme já foi dito, até a narração “Itaguaí e o universo ficavam à beira de uma revolução.” (MOON; BÁ, 2007a, p. 23), que corresponde exatamente ao fim do capítulo no conto.

c) Desenvolvimento

Esta parte se inicia com a prisão do Costa, cidadão estimado em Itaguaí, que havia ficado rico por uma herança, e depois pobre por emprestar seu dinheiro a todos, sem o cobrar: essa foi a razão do seu recolhimento à Casa Verde, que o narrador só conta depois pelo uso de uma *analepse*. Antes disso, o leitor tem acesso à notícia em uma cena que mostra pela primeira vez o principal antagonista do médico: o barbeiro Porfírio.



Figura 42: *O Alienista*. Prisão do Costa. (p. 24).

⁴⁹ Em algumas partes do discurso do narrador, os cortes e/ou as mudanças de estrutura na tradução intersemiótica são tão sutis que são irrelevantes para a análise. Por isso, optou pela transcrição dos elementos que podem de alguma forma influenciar no tempo ficcional.

Após a prisão do Costa, sua prima vai à Casa Verde interceder por ele e acaba sendo recolhida também. Depois dela, o Mateus, Martim Brito, e tantos outros foram recolhidos. O terror se acentua em Itaguaí. E Porfírio organiza o povo para pedir à Câmara que fechasse a Casa Verde. Pedido negado. A multidão sai da Câmara para iniciar a *revolta dos canjicas*. Garbuglio (1977) expressa sua opinião sobre o nome da revolta, que nos serve para entender a posição de poder ocupada pelo alienista na cidade e a cena que veio em seguida:

Na verdade, os rebelados chamam-se canjicas porque são fáceis de conduzir e de dominar, de impulsionar e reter. Razão por que vejo estreita relação entre a palavra e seus designados, entre o que está nela e o que ela traduz. Mais ainda pelo caráter vulgar da rebelião, chefiada por um barbeiro impelido por momentos de ambição de poder, sem qualquer qualificativo que lhe desse condição de mando. (GARBUGLIO, 1977, p. 6).

d) Clímax

Com o povo clamando a morte do alienista: assim se inicia o momento de maior tensão na narrativa. O início da tensão é anunciado visualmente no alto da página, com um quadro longo e um *close up* na expressão de D. Evarista. O balão de fala conta com uma tipografia em negrito e maior do que no restante do quadrinho. Ao fundo, as palavras do povo são representadas com fonte ainda maior. O quadro introduz a cena que se seguirá:



Figura 43: *O Alienista*. Morte ao alienista. (p. 41).

Os recursos utilizados acima misturam signos plásticos (a forma do quadro, o enquadramento, o tipo de fonte), signos icônicos (a expressão de D. Evarista, marcada pelas pupilas excessivamente retraídas) e linguísticos (o conteúdo do balão e do fundo) para transmitir o desespero de D. Evarista, enunciado no conto da seguinte forma: “D. Evarista ficou sem pinga de sangue. No primeiro instante não deu um passo, não fez um gesto; o terror petrificou-a.” (ASSIS, 1977, p. 33). Essa mistura, porém, faz parte do discurso, não da história. Esses procedimentos complexos foram engendrados para criar uma atitude simples por parte do narrador: no momento em que a população clamou a morte de Simão, o narrador

focou a expressão de sua esposa. Essa foi a mensagem do narrador. Deve ser entendido que o narrador e o narratário não leem o quadro. Ambos *veem e ouvem* os eventos narrados.⁵⁰

Após ser convocado, Simão vai até a sacada e, ao contrário do que todos esperavam, nega a ordem dos Canjicas de libertar os loucos, com tamanha serenidade que a multidão de rebeldes ficou atônita.

Segue-se daí a loucura do barbeiro com a intenção de tomar a Casa Verde. Mas antes que o fizesse, o corpo dos Dragões, que subia a rua de encontro à multidão, deteve os rebeldes, resultando em “onze mortos e vinte e cinco feridos.” (MOON; BÁ, 2007a, p. 51). O clímax começou a diminuir quando um terço dos Dragões passou a apoiar os Canjicas, culminando na ascensão de Porfírio e queda da Câmara, e depois queda de Porfírio e ascensão de João Pina, outro barbeiro. Nesse ínterim, o poder do Dr. Bacamarte permaneceu inalterado.

e) Desfecho

A situação começa a caminhar para a resolução a partir do momento em que Simão Bacamarte solta os loucos da Casa Verde, que quantificavam quatro quintos da população. Essa observação levou o alienista a reconsiderar sua teoria, sendo que, a partir de então, os loucos seriam aqueles considerados nas condições contrárias às dos que estavam alojados antes.

No conto, o desfecho se inicia sem suspense com o capítulo XI: *O Assombro de Itaguaí*. A notícia foi dada de modo repentino ao leitor, corroborando o efeito de assombro:

E agora prepare-se o leitor para o mesmo assombro em que ficou a vila ao saber um dia que os loucos da Casa Verde iam todos ser postos na rua.
– Todos?
– Todos.
– É impossível; alguns sim, mas todos...
– Todos. Assim o disse ele no ofício que mandou hoje de manhã à câmara. (ASSIS, 1977, p. 45).

Na *graphic novel*, o desfecho se abre com a exploração de recursos diversos, explorando muitas transições, quadros mudos e combinações de palavras e imagens: inicia-se com uma transição de aspecto-a-aspecto, seguida de três transições ação-a-ação e uma de tema-a-tema, fechando a p. 58 com três transições momento-a-momento. A sequência é

⁵⁰ É um contrato de ficção. Quase o mesmo contrato que leva uma criança a deixar de notar o aparelho de TV enquanto acompanha as aventuras de seu personagem preferido em um filme ou um desenho animado. Faz parte do contrato não perceber a materialidade da obra (a menos que ela faça parte do universo ficcional, como nas meta-narrativas) e aceitar o mundo narrado como numa brincadeira de faz-de-conta.

gradativa, vai de um ponto amplo e indefinido, que é a ambientação da cena, para um ponto específico que é o ofício enviado pelo alienista. As combinações de palavras e imagens do Q7 e Q8 são interdependentes, pois isoladas perdem o sentido que veiculam; e do Q9 é interseccional, pois palavras e imagens cobrem como ponto em comum o ofício.

A sequência abaixo estabelece suspense, diferente do que ocorre no conto. O narrador direciona o seu olhar gradativamente, e utiliza o silêncio (ausência de recordatórios e balões) em boa parte da cena, forçando o seu narratário a *enxergar* o que está acontecendo, sem que ele se perca em quaisquer outros detalhes.



Figura 44: *O Alienista*. O assombro de Itaguaí. (p. 58).

A transição do último quadro dessa sequência para o seguinte coincide com a mudança de página, que vem mostrar como a diagramação é um procedimento importante utilizado pelo autor-escritor na construção narrativa.



Figura 45: *O Alienista*. Os loucos postos na rua. (p. 59).

A transição da p. 58 para p. 59 é de cena-a-cena, e a combinação de palavras e imagens é paralela, pois há uma *disritmia* espacial e temporal: o estrato verbal comunica a fala do presidente da Câmara (marcada por aspas) e um fragmento do ofício em suas mãos, e o estrato visual já mostra os loucos sendo postos na rua, sendo assim, uma *prolepse*. Simplificando, o narrador adianta o *tempo de seu olhar*, enquanto o *tempo de seus ouvidos* permanece o mesmo, fazendo com que o narratário experimente o mesmo efeito. A cena anterior não termina, e ele sobrepõe a cena seguinte, repentinamente, em uma visão panorâmica dos loucos saindo da Casa Verde.

Depois disso, a narrativa segue rapidamente, com muitas transições de cena-a-cena e combinações interseccionais para acelerar a narração. O alienista recolhe mais de uma dezena de pessoas consideradas loucas, como anunciara no ofício, que iria alojar na Casa Verde os casos em que o equilíbrio das faculdades mentais e morais fosse ininterrupto. Após o recolhimento, a cura dos alojados veio em seguida, provocando a restituição “do perfeito desequilíbrio das faculdades mentais” (MOON; BÁ, 2007a, p. 66).

Como vimos, transições de momento-a-momento e tema-a-tema são úteis para atrasar a narração e criar uma cena com mais drama. Após soltar todos os loucos, o alienista inicia sua busca pela “última verdade” (MOON; BÁ, 2007a, p. 67), como mostra o seu monólogo. Esse é o ponto mais importante do desfecho. Barbieri (1998) observa que o uso de monólogos nos quadrinhos começou nas histórias de super-heróis, e que a finalidade era mostrar nuances psicológicas e emocionais que de outra forma não seria possível.



Figura 46: *O Alienista*. "Plus Ultra!". (p. 67).

As sequências da p. 67 são todas de momento-a-momento. Elas estabelecem uma lenta gradação no raciocínio do personagem em direção à autoconsciência. Há um clima de suspense que retoma o início da história à medida que Simão vai descobrindo o mistério do seu coração: “O principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura [...]. Este é o mistério do meu coração.” (MOON; BÁ, 2007a, p. 12).

À medida que Simão vai escavando mais fundo na sua descoberta, o narrador vai aproximando o seu olhar em direção ao rosto do personagem, criando uma tensão pela sua

última descoberta – *Sim, há de ser isso!* – que vai ser comprovada *decisivamente* na p. 68, quando o alienista “sendo homem prudente, resolveu convocar um conselho de amigos, a quem interrogou com franqueza” (ASSIS, 1977, p. 54) sobre o seu próprio estado mental e moral.



Figura 47: *O Alienista*. Três eixos. (p. 68).

Nessa cena, as três principais imagens com que caracterizamos Simão Bacamarte se juntam: o sábio, o déspota e o louco. Ironicamente, os três amigos que formaram o conselho foram aqueles personagens cujas funções na narrativa mais reforçaram, por um jogo de contrastes e paralelismos, as *nomeações* e *qualificações* das três imagens que citamos. Os três primeiros enquadramentos são simétricos, estabelecendo o *perfeito equilíbrio* das faces do alienista.

Crispim Soares, em mais de um momento, reforçou com sua parva admiração a imagem do *sábio*. Para ele, Bacamarte era “um grande homem.” (MOON; BÁ, 2007a, p. 61). O *presidente da Câmara* se põe em paralelismo com a figura do *déspota*, *tirando*, e *homem de influência* que foi Simão Bacamarte. O eixo do *poder*, *despotismo* e *influência* quase sempre se manifestou nas relações políticas na história. Já o *Padre Lopes*, desde o início considerou a ciência do alienista puro indício de *alienação*.

Foi decisivo: Simão Bacamarte, encontrando em si o perfeito equilíbrio moral e mental, se viu como o único mentecapto de Itaguaí. O “mistério de seu coração”, tão profundamente estudado, o leva a se trancar na Casa Verde em um *ato contínuo* após a sentença final de sua própria consciência, *induzida ou não pelo seu conselho de amigos*. Observara final e sentenciosamente o Padre Lopes: “Sabe a razão por que não vê as suas

elevadas qualidades, que aliás todos nós admiramos? É porque tem ainda uma qualidade que realça as outras. A modéstia.” (MOON; BÁ, 2007a, p. 68; ASSIS, 1977, p. 55).

O último enquadramento da história é mostrado pelo narrador em um ângulo de visão médio, centralizando a porta do quarto aonde o alienista viria a morrer “dali a 17 meses, no mesmo estado em que entrou, sem ter podido alcançar nada.” (MOON; BÁ, 2007a, p. 70). O narrador quadrinístico encerra o estrato visual de sua narração com a porta fechada, mas deixando em aberto o que se passou ali dentro desde então. O último enquadramento coincide com o fim da história, mas não com o final das indagações do alienista e nem com final da *possibilidade de história*. O que se passou na mente de Simão Bacamarte a partir de então?

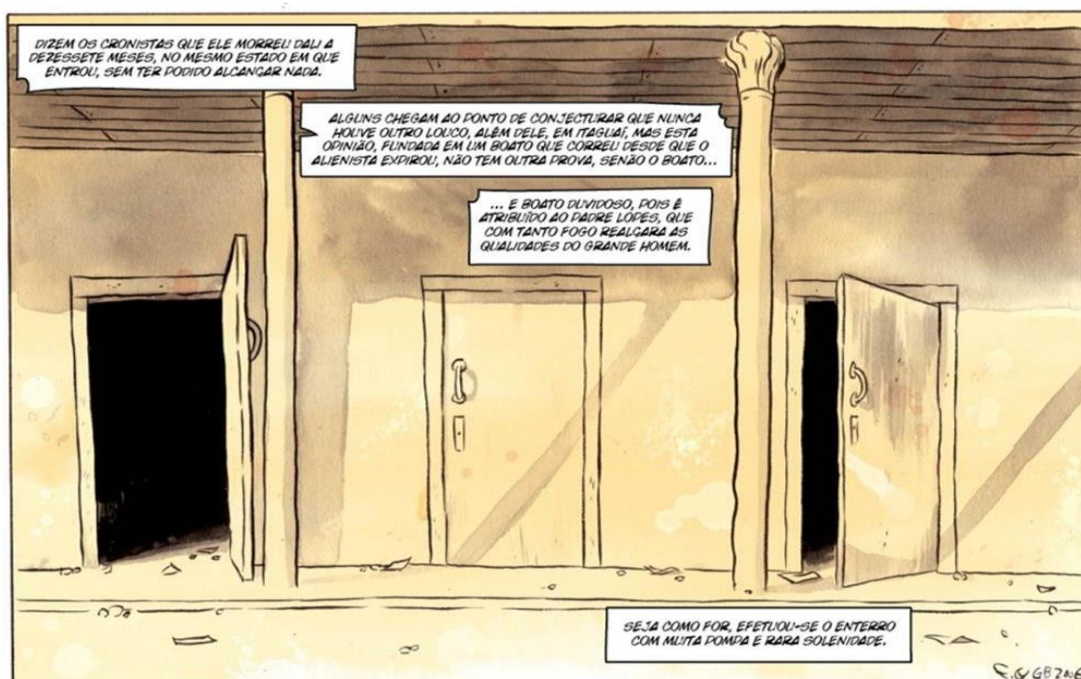


Figura 48: *O Alienista*. Porta fechada. (p. 70).

O estrato visual para, mas a narração continua no estrato verbal. O narrador, com algum conhecimento do que se sucedera após a expiração do alienista, diz ainda que: “Alguns *chegam* ao ponto de conjecturar que nunca houve outro louco, além [de Simão], em Itaguaí [...]” (MOON; BÁ, 2007a, p. 70, grifo nosso). Vê-se que, à época da narração, ainda circulavam boatos sobre a figura do Dr. Simão Bacamarte. As palavras avançam no tempo enquanto a imagem permanece estática mostrando o espaço, numa relação *interdependente* entre elas. Na instância ergo-textual, embora não seja o foco do capítulo, vale dizer que o modo de organização empregado pelo autor-escritor no último enquadramento, além de garantir a coesão verbovisual, favorece um efeito estético que leva o leitor a apreciar toda a dimensão do quadro.

A história que analisamos poderia ser contada de outras maneiras, e de fato é. Há versões d'*O Alienista* para o teatro e para outras obras de quadrinhos. Todas elas contam a mesma história, mas a maneira de contar obviamente muda. Desse modo, a análise da narrativa d'*O Alienista* em quadrinhos não deveria se pautar só na comparação dos recursos utilizados em cada versão. Cada obra, embora conte a mesma história, é uma obra por si só, no que diz respeito à maneira de contar e aos efeitos de sentido que cada maneira possibilita. E cada maneira de contar pode estabelecer uma lógica narrativa própria.



CAPÍTULO 5

Torrentes de Loucos: Uma Caracterização do Dr. Simão Bacamarte

Neste capítulo, com base em estudos de Charaudeau (2008), pretendemos caracterizar o personagem Simão Bacamarte, e para isso, adotamos a descrição como modo predominante de efetuar essa caracterização. Porém, entendemos que a descrição de um personagem nas histórias em quadrinhos não ocorre exclusivamente pelas palavras. De fato, as palavras assumem um papel menos que secundário na descrição de um personagem cujo contexto é majoritariamente visual. Por essa razão, acrescentamos à proposta semiolinguística de Charaudeau (2008) autores como Barthes (1964), McCloud (1995) e Eco (1979a) para apreender com maior eficácia o estrato visual da descrição. Ainda, entendemos que a descrição de um personagem pautada unicamente nas marcas textuais pode deixar sua caracterização aquém de seus efeitos de sentido a nível discursivo. Para evitar que isso ocorra, buscamos resgatar alguns efeitos de sentido da caracterização do personagem Simão Bacamarte, efeitos associados a certos imaginários sociodiscursivos. Para isso, tomamos como base Charaudeau (2007).

Antes de prosseguir, é prudente distinguir os termos *descritivo* e *descrição*, por vezes empregados como sinônimos quando se trata, sobretudo, de análise de textos narrativos, como os literários, que dependem exclusivamente das palavras para caracterizar personagens, ambientes, etc.

Charaudeau (2008) considera que o termo *descritivo* define um *procedimento discursivo* (chamado em nosso arcabouço de *modo de organização do discurso*), e que o termo *descrição* define um texto ou fragmento de texto. “A *descrição* é um resultado, o *Descritivo* é um processo – este detém, então, o mesmo estatuto que o *Narrativo* e o *Argumentativo*.” (CHARAUDEAU, 2008, p. 111).

A descrição tem sido considerada estática, sem efeitos de tempo, em oposição à narração. A proposta de Charaudeau (2008) traz a descrição e a narração como procedimentos complementares que constroem uma narrativa. De fato, sendo uma narrativa composta minimamente por eventos organizados no tempo e no espaço envolvendo ações de ao menos um personagem, é prudente admitir que a caracterização do espaço e do personagem é um procedimento descritivo.

A descrição de um personagem está diretamente ligada à narrativa, pois sua

caracterização dá sentido e justifica suas ações ao longo da história e, principalmente, no desfecho, como é o caso da narrativa d'*O Alienista*.

Enquanto *contar* consiste em expor o que é da ordem da experiência e do desenvolvimento das ações no tempo [...], *descrever* consiste em ver o mundo com um “olhar parado” que faz existir os seres ao nomeá-los, localizá-los e atribuir-lhes qualidades que os singularizam. Entretanto, *descrever* está estreitamente ligado a *contar*, pois as ações só têm sentido em relação às identidades e às qualificações de seus actantes. (CHARAUDEAU, 2008, p. 111).

Sem esse procedimento de fazer existir e singularizar, podemos afirmar que qualquer narrativa perderia sua razão de ser, sendo resumida a uma simples estrutura. Um exemplo disso seria uma história sobre traição amorosa ou triângulo amoroso: por trás de uma estrutura simples envolvendo três personagens, quantas narrativas não foram criadas ao longo das eras? O que torna cada narrativa especial é a forma como ela é singularizada através dos personagens, do cenário, etc., e do modo de narrar.

O ato de descrever, por identificar seres em um mundo, pode gerar alguns efeitos, como o efeito de saber, de realidade e ficção, de confiança. Dependendo do efeito gerado, descrever caracteriza não só o ser descrito em um mundo, mas também o sujeito que o descreve: no caso de uma narrativa, o narrador.

Em nossa abordagem d'*O Alienista* em quadrinhos, privilegiaremos a descrição do protagonista Simão Bacamarte por questões de ordem prática: caracterizar os demais personagens seria um trabalho longo que excederia nossas limitações. Pelo mesmo motivo, acreditamos não ser necessário abordar todas as passagens que descrevem o personagem Simão Bacamarte, visto que algumas encerram semelhanças entre si e que seria um trabalho exaustivo para os nossos objetivos. Tentaremos ainda a difícil tarefa de não lançar considerações sobre a figura do narrador que descreve o personagem, posto que temos um capítulo específico para tratar desse ponto. Contudo, sabemos que alguns procedimentos descritivos dão consistência ao personagem justamente pelo modo como são aplicados, o que torna inevitável alguma menção ao narrador.

Por fim, caracterizar os personagens machadianos é sempre um risco, pois não se tratam de personagens estanques, facilmente enquadráveis, e sim de personagens ambíguos. O narrador machadiano se exime da responsabilidade de afirmações sobre certos personagens relatando o que outros personagens têm a dizer sobre aqueles. Temos em mente que nossa intenção de caracterização do Simão Bacamarte do quadrinho compartilha dessa dificuldade que existiria se o trabalho fosse feito com o Simão Bacamarte machadiano.

5.1 Componentes e Procedimentos Descritivos

O personagem Simão Bacamarte é descrito tanto verbal quanto visualmente. Como acreditamos que uma análise da linguagem quadrinística deva operar o verbal e o visual de modo que o resultado seja uma mensagem única – sem a separação em duas mensagens –, o ideal de nossa análise seria uma abordagem global da obra do que é dito pelas palavras e do que é dito pelas imagens concomitantemente. Ou seja, de alguma forma, tudo o que é dito verbalmente na obra que caracterize o alienista e tudo o que dito visualmente compõem um único conjunto de ideias sobre o personagem. Esses enunciados são coesos, pois não haveria em uma obra de ficção o que não lhe seria pertinente. Tudo assume um significado.

No entanto, a caracterização do personagem do modo que desejaríamos aqui – da obra toda – seria um outro recorte de análise, que se estenderia de tal modo que ofuscaria o restante de nossa abordagem. Por isso, ciente de que não conseguiremos abarcar toda a descrição (verbal e visual) do personagem Simão Bacamarte, optaremos por uma descrição panorâmica, de modo que focaremos algumas passagens verbais e algumas passagens visuais. O critério que usamos para selecionar as passagens se baseou em três eixos que julgamos ser os principais para constituir a imagem do alienista: (1) Ciência, Sabedoria, Conhecimento; (2) Loucura, Alienação; (3) Poder, Despotismo, Influência. Esses três eixos, veremos, constituem três faces possíveis do Dr. Simão Bacamarte, que nomeamos: (1) o grande homem; (2) o alienista alienado; (3) o déspota poderoso.

Ademais, acreditamos que uma imagem pode remeter a outra imagem, tal qual um segmento verbal pode remeter a outra passagem da obra, criando um texto coeso e coerente. Constatar essa característica inerente ao texto quadrinístico não torna a análise menos complicada. Pelo contrário, evidencia a dificuldade que temos enfrentado na análise desse tipo de texto a fim de se chegar a *um* possível discurso.

Faremos concomitantemente a descrição verbal presente nos recortes que fizemos da *graphic novel*, com base em Charaudeau (2008), e a descrição imagética, sempre considerando as relações de ancoragem e revezamento, como postula Barthes (1964, 1990), e as categorias postuladas por McCloud (2008) sobre a interação entre palavras e imagens nas histórias em quadrinhos. Como dissemos, das sete categorias propostas por McCloud (2008), três podem ser consideradas como *ancoragem* e quatro como *revezamento*. O resultado que se pretende parte da síntese dos pressupostos desses autores.

Para a caracterização descritiva de Bacamarte partiremos dos três componentes do modo de organização descritivo: nomear, localizar-situar e qualificar, lembrando que eles podem estar intimamente ligados em uma passagem da obra (CHARAUDEAU, 2008). Por essa razão, explicaremos separadamente cada um deles, usando como exemplo a abertura d’*O Alienista*, e depois seguiremos com as análises dos excertos ressaltando os seus aspectos descritivos que se fizerem pertinentes.

a) Nomeação

A *nomeação* como recurso da construção descritiva do alienista nos oferece pontos de análise que retomam as questões do narrador, quer se esteja analisando o conto ou o quadrinho. *Nomear* é mais que dar nome ou etiquetar. É relacionar signos em uma operação de diferença/semelhança e classificá-los em um universo de outros signos por essa operação de oposição. “Como essa *percepção* e essa *classificação* dependem do sujeito que percebe, [...] consideramos que *é o sujeito que constrói e estrutura a visão do mundo.*” (CHARAUDEAU, 2008, p. 112). Em outras palavras, no universo da diegese, é o narrador o responsável pela *nomeação*, à medida que faz existir seres significantes na história. Qualquer “tentativa de sintetizar as maneiras possíveis de caracterização de personagens esbarra necessariamente na questão do narrador, esta instância narrativa que vai conduzindo o leitor” (BRAIT, 1993, p. 52). Por essa razão, a questão do narrador quadrinístico suscitou uma abordagem à parte.

No estrato verbal, a atividade descritiva de nomear se baseia em procedimentos discursivos de *identificação*, que podem se dar de forma *genérica* ou *específica*. Na identificação genérica os seres são designados por *nomes comuns* que os singularizam. Na identificação específica eles são designados por *nomes próprios*.

O Alienista se abre com um trecho que contém *nomeações* acompanhadas de inúmeras *qualificações* e *localizações*. Vejamos, por ora, como se dão as nomeações. No excerto a seguir, é possível notar o procedimento de identificação genérica pela palavra *médico*, e a identificação específica, pelo nome *Dr. Simão Bacamarte*.

As crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo *médico*, o *Dr. Simão Bacamarte*, filho da nobreza da terra e o maior dos *médicos* do Brasil, de Portugal e das Espanhas. Estudara em Coimbra e Pádua. Aos 34 anos regressou ao Brasil [...]. (MOON; BÁ, 2007a, p. 9, grifos nossos).

Dissemos que o narrador é o responsável por evidenciar certos personagens de acordo

com o seu posicionamento ou engajamento na narrativa. No estrato visual da narrativa em quadrinhos, os procedimentos de identificação se utilizam de recursos baseados nos signos plásticos e icônicos. O narrador quadrinístico, por meio do *uso autorizado pelo autor-escritor* desses signos, *singulariza* (ou não) os personagens, o que é mais que a atividade de *nomear*.

De fato, se nomear é “dar existência a um *ser* [...] através de uma dupla operação: *perceber uma diferença* [...] e simultaneamente *relacionar essa diferença a uma semelhança*” (CHARAUDEAU, 2008, p. 112), então a construção descritiva nos quadrinhos extrapola a concepção de *identificação* baseada em *nomes*. O narrador quadrinístico, como vimos, pode identificar um personagem pelo direcionamento de seu olhar: a opção por um enquadramento, ângulo e distanciamento específicos podem singularizar um personagem num quadro. São recursos empregados pelo autor-escritor, é verdade, mas uma vez no universo da história, temos a impressão de que alguma entidade seleciona, arbitrariamente ou não, o que veremos.

No enquadramento abaixo, só vemos a figura do alienista, destacada na escuridão por uma luz indireta vinda de sua esquerda e do alto.



Figura 49: *O Alienista*. Dr. Simão Bacamarte. (p. 9).

Conjugada com o estrato verbal do recordatário (a nomeação específica em negrito) e da fala do balão (o uso do possessivo de primeira pessoa do singular), a sua figura é facilmente identificável como sendo o Dr. Bacamarte. Dessa forma, o componente de *nomeação* como construção descritiva nos quadrinhos assume a forma de *singularização*, e faz uso de procedimentos visuais (signos plásticos e icônicos) para isso, *diferenciando*, *realçando*, *focando* ou *centralizando* o objeto.

b) Localização-situação

Pelo arcabouço teórico-metodológico que adotamos da Semiologia, o personagem pode ser caracterizado ainda por sua localização-situação espacial. A localização-situação nos quadrinhos faz uso de procedimentos verbais, visuais ou verbovisuais, caracterizando o personagem pelo espaço em que costuma agir e frequentar, como se o lugar pudesse dizer algo sobre seus hábitos. E, de fato, o diz. O lugar em que o sujeito atua o determina ao mesmo tempo em que é determinado por ele. Em sua maior parte, o alienista é situado dentro dos limites da Casa Verde, que é também a sua morada, conforme denunciam as imagens da *graphic novel*. Dos 184 quadros em que aparece explicitamente a figura do Dr. Bacamarte, em 137 ele estava na Casa Verde. Sem contar as sequências dos quadros de transição tema-a-tema, que compõem uma cena com a presença do personagem, mas sem o seu enquadramento. A recorrência reforça aspectos sobre o alienista que dizem respeito à sua função na história.

De fato, uma narrativa conjuga os eventos em torno de um personagem no tempo e espaço. Logo, o objeto da narrativa “depende, para a sua existência, para a sua função, ou seja, para a sua razão de ser, de sua posição espaço-temporal.” (CHARAUDEAU, 2008, p. 113). No mesmo fragmento que selecionamos para a nomeação, podemos grifar os procedimentos linguísticos usados para situar o personagem Simão Bacamarte, caracterizando-o pelo que essa localização-situação possa significar dentro da história:

As crônicas *da vila de Itaguaí* dizem que em *tempos remotos* vivera *ali* um certo médico, o Dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do *Brasil*, de *Portugal* e das *Espanhas*. Estudara em *Coimbra* e *Pádua*. Aos 34 anos regressou ao *Brasil*, não podendo el-rei alcançar dele que ficasse em *Coimbra*, regendo a *universidade*, ou em *Lisboa*, expedindo os negócios da monarquia. (MOON; BÁ, 2007a, p. 9, grifos nossos).

Dito isso, meteu-se em *Itaguaí* [...]. (MOON; BÁ, 2007a, p. 9, grifo nosso).

Nas narrativas verbovisuais, os procedimentos de configuração da descrição vão além dos procedimentos discursivos e linguísticos. Nos quadrinhos, esses procedimentos podem ser dispensados, uma vez que os recursos plásticos e icônicos constroem de maneira “objetiva” um mundo que é verificado visualmente. Dessa forma, o componente descritivo de *localização-situação* se complementa com o procedimento visual de *enquadramento* e *transição* de quadro a quadro, como veremos:



Figura 50: *O Alienista*. Localização. (p. 9).

Do primeiro quadro ao segundo, ocorre um brusco corte tempo-espaçial que só é possível perceber em uma análise comparada com o conto. A fala de Bacamarte no conto faz parecer que o médico está possivelmente em Portugal, antes da partida para o Brasil, na presença de Sua Majestade: “A ciência, disse ele a Sua Majestade, é o meu emprego único, Itaguaí é o meu universo.” (ASSIS, 1977, p. 9, grifos nossos). No primeiro quadro, a interpretação é polissêmica: Bacamarte pode ter falado com qualquer pessoa, pois não há pistas o suficiente que garantam a identidade de seu interlocutor, nem sua localização espaço-temporal. No segundo quadro, é possível identificar Itaguaí pelo estrato verbal e pelo signo icônico da igreja, que aparece em outras passagens.

c) Qualificação

A qualificação é um componente descritivo que constitui seres ressaltando atributos que lhes são pertinentes, diferenciando-os de maneira *mais* ou *menos* objetiva, pois “toda qualificação tem origem no olhar que o sujeito falante [o narrador] lança sobre os outros seres e o mundo, testemunhando, então, sua subjetividade.” (CHARAUDEAU, 2008, p. 115).

Os procedimentos linguísticos utilizados para qualificar seres humanos realçam os aspectos físicos, gestuais, indumentários, os gostos, a identidade (idade, sexo, altura, etc.), as manias, comportamentos, palavras, os objetos possuídos, etc. No fragmento que estamos utilizando, realçamos alguns desses aspectos:

As crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico, o Dr. Simão Bacamarte, *filho da nobreza da terra e o maior* dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas. Estudara em Coimbra e Pádua. *Aos 34 anos* regressou ao Brasil [...]. (MOON; BÁ, 2007a, p. 9, grifos nossos).

Na história em quadrinhos, alguns procedimentos visuais de *mostração*, que consistem

em utilizar signos icônicos para qualificar os personagens, são conjugados com procedimentos linguísticos e discursivos. Na verdade, os procedimentos visuais tendem a substituir certas qualificações linguísticas na história em quadrinhos, através do uso de signos icônicos que constroem a imagem de Simão Bacamarte, como o terno, os óculos, o cavanhaque, os gestos recorrentes, os objetos de que o alienista faz uso, etc.

Todos aqueles procedimentos linguísticos que Charaudeau (2008) propôs podem ser conjugados com os procedimentos visuais que explanamos acima para caracterizar o personagem principal. No fragmento usado como exemplo, essa combinação é a que McCloud (2008) categorizou de *específica da palavra*, que, como vimos, consiste em legar às palavras o peso da narrativa, informando tudo o que precisa ser informado, e deixando ao estrato visual a liberdade de mostrar qualquer aspecto do que foi descrito. A imagem na combinação *específica da palavra* está *ancorada* ao estrato verbal, e sua significação é condicionada a ele.

No estrato verbal do fragmento que usamos de exemplo temos os três componentes descritivos (nomear, localizar-situar, qualificar), como acabamos de ver. Adiante, efetuaremos a análise de outros recortes da narrativa para a caracterização do alienista levando em conta, como anunciamos, os pressupostos sintetizados de Charaudeau (2008), Barthes (1964, 1990) e McCloud (2008) com que trabalhamos até agora.

5.2 Uma Nota sobre o Comportamento do Dr. Bacamarte

Retomando alguns conhecimentos de teoria literária, podemos afirmar que, nas narrativas de estética realista, a interação da personagem com o enredo (e com o *meio social* à sua volta na história) é de total relevância para os efeitos de sentido da obra, uma vez que é o caráter das personagens que mobiliza a trama, assim como os seus motivos dominam a ação.

Relacionando-se com a psicologia, o Realismo teve “a sorte de coincidir com o desenvolvimento da ciência da alma humana. Por isso, realizou-se em duas direções: para o corpo e a vida exterior, e para o espírito e a vida interior.” (COUTINHO, 1986, p. 10). Não vamos nos aprofundar nessa questão. Por ora, queremos só dizer que na narrativa machadiana essa premissa é notável, sendo preservada na *graphic novel*: a trajetória do alienista se direciona, ao longo da história, para a sua vida interior, culminando na “descoberta” que o encerrará na Casa Verde.

Pereira (1988), ao tratar das personalidades encontradas nas obras de Machado, expõe

uma tese que muito dialoga com as nossas *crônicas (em quadrinhos) de Itaguaí*:

Mas não só o fluir dos anos altera a personalidade, e nem só a sua volta tem o poder de restituí-la tal qual era; sem unidade, antes várias e complexas, muitas das personagens machadianas precisam, para ter consciência de si mesmas, de se projetarem em algo de tangível, de exterior. (PEREIRA, 1988, p. 234).

Esse aspecto é inerente à história d'*O Alienista*, seja conto ou quadrinho. Como tipo introvertido, Simão Bacamarte impôs ao mundo o que ele buscava descobrir em si mesmo, e depois de observar este mesmo mundo, acaba por se descobrir. As colocações de Ballone (2005) reforçam o que acabamos de dizer:

Os introvertidos concentram-se prioritariamente em seus próprios pensamentos e sentimentos, em seu mundo interior, tendendo à introspecção. O perigo para tais pessoas é imergir de forma demasiada em seu mundo interior, perdendo ou tornando tênue o contato com o ambiente externo. O cientista distraído, estereotipado, é um exemplo claro deste tipo de pessoa absorva em suas reflexões em notável prejuízo do pragmatismo necessário à adaptação. (BALLONE, 2005, web).

O confinamento de toda uma sociedade nada mais é do que o confinamento de si mesmo; a busca de Bacamarte, como ele mesmo afirma, é o “segredo do seu coração”. A narrativa se move paralela ao aprofundamento mais e mais da psique de Simão, de fora para dentro – dos alienados para o alienista. Vemos como os traços da personalidade do alienista contribuem para os efeitos de sentidos da narrativa.

5.3 Traduzindo Palavras e(m) Imagens

No plano das imagens, os recursos expressivos utilizados para singularizar um personagem – posições, gestos, fisionomias, vestimentas, etc. – contribuem para delimitar e/ou reforçar um conceito sobre ele. É o que acontece constantemente nas adaptações cinematográficas. Gomes (2004) disse que, no cinema, a palavra tem papel preponderante na constituição de um personagem, mas a cristalização se dá definitivamente por um contexto visual. Isso serve para outras artes visuais. Em outras palavras, a leitura dos autores da *graphic novel* – a visão deles acerca dos *actantes* do conto – pode criar ou recriar conceitos que ora partiriam primordialmente dos leitores da obra original. A utilização de recursos visuais acrescenta sentidos outros, ora revezados ora ancorados nessa relação entre palavras e imagens.

Manifestada sob a espécie de um conjunto descontínuo de marcas, a personagem é uma unidade difusa de significação, *construída* progressivamente pela narrativa [...]. Uma personagem é, pois, o suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa, é constituída pela soma das informações facultadas sobre o que ela *é* e sobre o que ela *faz*. (HAMON, 1983 *apud* REIS; LOPES 1988, p. 216).

Nos quadrinhos, a relação do *ser* e do *fazer* de uma personagem está submetida a mecanismos verbo-imagéticos que são gerenciados pelos processos de *conclusão*, expostos por McCloud (1995). O estrato verbal *diz* o que o alienista *é* e *faz*, o estrato visual *mostra* o que ele *é* e *faz*. Essa propriedade dos quadrinhos muitas vezes os exime de descrever verbalmente os personagens no que diz respeito às suas características físicas. “Essa definição física completa imposta pelo cinema [ou pelo quadrinho] reduz a quase nada a liberdade do espectador [ou leitor] nesse terreno.” (GOMES, 2004, p. 111).

Perde-se a liberdade de *imaginar* a figura do personagem nas obras visuais. Mas a tradução intersemiótica é uma negociação. A caracterização das personagens em uma obra imagética tem a faculdade de lhes preservar em maior escala as características psicológicas, pois, por vezes, interpretar/compreender uma emoção *vista* é mais incerto do que uma emoção *dita*. De fato, muitas das colocações do texto machadiano que construiriam uma imagem psicológica sólida de Simão Bacamarte – salvaguardando as devidas e propositais ambiguidades – foram retiradas na história em quadrinhos, sobretudo por estarem essas colocações na voz do narrador.

No que tange ao personagem, podemos dizer que esse processo de tradução intersemiótica da narração em prosa para narração visual é uma espécie de *tradução dramática*, pois o quadrinista precisa representar por signos visuais as imagens que sua leitura suscitou, criando toda uma mensagem *cenográfica*, com figurino, gestos, ambientação e até entoação, possível de se variar alterando a tipografia das falas.

A questão mais importante na análise da tradução dramática dos textos de Machado de Assis para as artes que se utilizam de elementos visuais (quadrinhos, cinema, teatro) não é mostrar quais as leituras que esses textos possibilitam. Para esse fim, já existem as milhares de teses que comprovam que o texto machadiano tem diversas formas de representação – a ambiguidade cênica em diversos momentos de *Dom Casmurro* serve como exemplo. O ponto mais importante, então, dessa dramatização em torno do personagem é saber que a tradução intersemiótica é *um* discurso e significa *uma* visão dos quadrinistas sobre a figura de Bacamarte.

O texto machadiano é labiríntico, digressivo, envolvente. Sua estrutura complexa permite ao leitor reestruturá-lo constantemente. Haja vista as inúmeras versões em quadrinhos

da obra que estamos analisando. A tradução intersemiótica d'*O Alienista* ou de qualquer outra obra literária para quadrinhos exige que o texto original seja “destruído” e “reconstruído” – e isso é muito mais do que mera transposição semântica, como parece a princípio.

Embora o texto d'*O Alienista* não seja dramático *per se*, as dificuldades de tradução das ações dos personagens são similares. Tanto o tradutor interlinguístico quanto o intersemiótico precisam interpretar visualmente (no sentido de formar imagens) os significados da cena antes de passá-los aos seus respectivos signos. Os dois precisam ter em mente o conhecimento contextual da cena e um repertório de representação visual adquirido da experiência de observador (repertório que, no caso de Simão, reforça certos imaginários sociodiscursivos). Assim, o quadrinista, o tradutor de textos dramáticos e o ator compartilham de conhecimentos comuns quando se trata de representação.

Posturas, gestos, vestimenta e objetos ou atributos possuídos caracterizam o personagem por procedimentos visuais, qualificando-o. De acordo com Bremond (1979), “na banda desenhada [outra designação para *história em quadrinhos*], a significação dos gestos e mímica é fundamentalmente de ordem narrativa” (BREMOND, 1979, p. 138). Desse modo, a caracterização de um personagem no que tange ao seu gestuário empregado na narrativa pode se relacionar com o seu papel na história. Três posturas do alienista são recorrentes na história em quadrinhos:

- (1) Com as mãos para trás, e às vezes ao caminhar. Essa postura está associada à vigilância constante do alienista. O alienista é representando assim em inúmeras passagens: quando passeia pela Casa Verde ou pela vila, deixando “correr pela multidão um olhar inquieto e policial” (MOON; BÁ, 2007a, p. 20); quando vai verificar a loucura do albardeiro Mateus; quando esperava a comitiva de sua esposa chegar do Rio de Janeiro; etc.;
- (2) Com as mãos em ogiva, com os dedos ligados. Postura associada aos pensadores, e aparece na narrativa em situações que mostram o alienista em estado de observância e reflexão, como na situação que a prima do Costa foi interceder por ele; ou no desfecho da história, quando o alienista reflete sobre sua própria situação;
- (3) Fumando um cachimbo, objeto que ficou consagrado como ícone de esperteza, prontidão, pensamento científico e sagacidade, por seu uso pelo personagem Sherlock Holmes, de Conan Doile. O cachimbo também é um símbolo fálico que teve valor ornamental nos hábitos masculinos do séc. XVIII. O cachimbo podia ser de várias categorias, com adornos diversos, e seu uso era traço distintivo na sociedade burguesa

masculina da época.

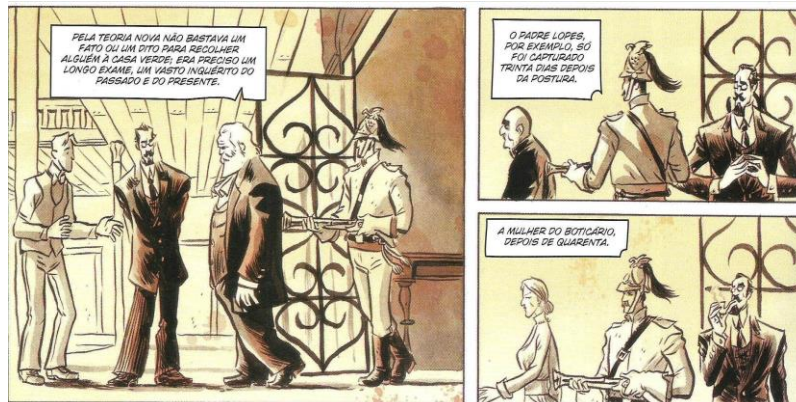


Figura 51: *O Alienista*. Gestos de Simão. (p. 62).

Comentemos o primeiro caso, das mãos para trás, que é o mais recorrente. De acordo com Pease e Pease (2005), caminhar com a cabeça levantada e com as mãos para trás das costas são gestos comuns nos policiais que percorrem as ruas, do diretor de escola ou de qualquer pessoa que detém autoridade, demonstrando superioridade, vigilância e segurança.

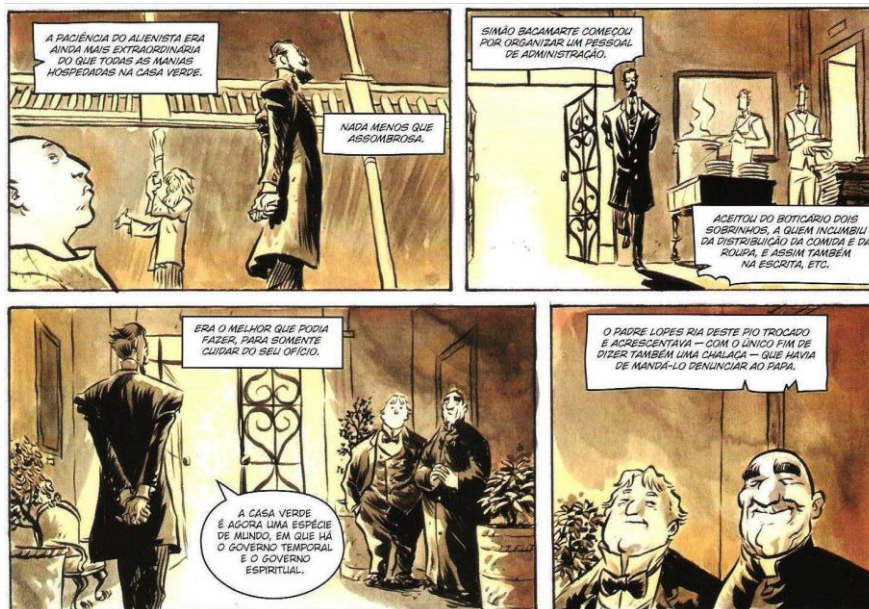


Figura 52: *O Alienista*. Caminhando. (p. 140).

No Q1 do fragmento acima, além dessa caracterização visual pelo gesto, temos a fala do narrador qualificando o alienista pela sua paciência: “A *paciência* do alienista era ainda mais *extraordinária* do que todas as manias hospedadas na Casa Verde. Nada menos que *assombrosa*.” (MOON; BÁ, 2007a, p. 14, grifos nossos). Aqui, o narrador compara as manias dos loucos com a paciência do alienista, uma forma sutil de dizer que tal atributo era indício

de loucura também. No Q1, pela conjugação dos procedimentos, o alienista é autoritário, confiante, vigilante, superior, paciente, extraordinário e assombroso.

Essas são algumas qualificações atribuíveis ao personagem Simão Bacamarte. Veremos como esse personagem pode ser descrito pelo uso de outros procedimentos, e como sua descrição multifacetada assume um papel importante na produção de efeitos de sentidos sobre o personagem e sobre a narrativa em si.

5.4 Torrente de Alienistas: Múltiplas Faces do Dr. Bacamarte

De acordo com Eco (1979a), apesar das histórias em quadrinhos utilizarem instrumentos próprios na caracterização de um personagem, sua *iconografia* “nos reporta a estereótipos já realizados em outros ambientes (o cinema, por exemplo)” (ECO, 1979a, p. 144). Essa observação se direciona ao personagem Steve Canyon, de Milton Caniff, personagem cuja imagem foi lida pelo teórico como uma mensagem. Tal como Eco (1979a) leu a mensagem iconográfica que caracterizava o personagem Steve Canyon, podemos fazer o mesmo com o personagem Simão Bacamarte.

Para Eco (1979a), os fatos plásticos⁵¹ de que o personagem Steve Canyon se reveste assumem uma qualidade de “signo” que reporta, com função hieroglífica, “a uma série de tipos [hollywoodianos], de padrões, de ideias da virilidade que fazem parte de um código conhecido pelos leitores [da época].” (ECO, 1979a, p. 137). No caso de Simão Bacamarte, a construção estereotipada do personagem aponta para a imagem, dentre muitas, do cientista detentor de uma inteligência acima do normal (para não dizer *anormal*). Algumas dessas construções remontam imaginários sociodiscursivos sobre o cientista (leia-se, o cientista louco), por exemplo. “Bacamarte se apresenta como a própria encarnação do clichê do cientista, sobretudo o médico, que o século XIX forjou, sendo a obra de Machado ‘criada [...] sob a impregnante influência do espírito científico’”. (LIMA, 1991, p. 261).

Os imaginários sociodiscursivos estão relacionados à ideia de discurso como conjunto de saberes compartilhados e sustentados por um grupo social, estando esses saberes depositados na memória coletiva desse grupo. Os imaginários são formas históricas de

⁵¹ Os fatos plásticos a que Eco (1979a) faz referência são os traços que compõem a aparência do personagem, traços que retomam uma série de estereótipos hollywoodianos. Esses fatos plásticos não devem ser confundidos com os *signos plásticos* que Joly (2007) emprega. Podemos substituir a noção de Eco (1979a) pela de *estilo*, que se refere aos traçados empregados pelo desenhista, ou mesmo pela noção de *signo icônico*, por esses fatos plásticos *representarem* valores socialmente cunhados.

saberes. Assim, para Charaudeau (2007):

O imaginário é um modo de apreensão do mundo que nasce da mecânica das representações sociais, com a qual, diz-se, se constrói a significação sobre os objetos do mundo, os fenômenos que nele se produzem, os seres humanos e seus comportamentos, transformando a realidade em real significante. Ele resulta de um processo de simbolização do mundo de ordem afetivo-racional através da intersubjetividade das relações humanas e se deposita na memória coletiva. Assim, o imaginário tem uma dupla função de criação de valores e de justificação das ações. (CHARAUDEAU, 2007, p. 53, tradução nossa).⁵²

Os imaginários representam o modo de ver que um grupo social tem de um determinado objeto, fenômeno ou acontecimento social. Vários imaginários podem perpassar um mesmo grupo. E da mesma forma, vários grupos podem compartilhar um mesmo imaginário. Deve-se tomar o cuidado para não delimitar um grupo por um recorte ou seleção de imaginários. Os imaginários não são estanques, eles são engendrados no interdiscurso. Os imaginários podem ser depreendidos dos procedimentos (linguísticos, discursivos, visuais) que compõem o modo de organização descritivo.

A construção estereotipada – aqui já seria melhor dizer: *imaginários sociodiscursivos* – do alienista acumula atributos que acabam por lembrar outros personagens igualmente estereotipados/representativos que estiveram presentes em outras obras, cujas imagens se perpetuaram em diversos meios semióticos outros:

As imagens engendram palavras que engendram imagens, num movimento sem fim. As imagens alimentam as imagens: encontramos assim filmes que contam histórias de quadros ou de fotografias [ou de personagens da literatura]. A própria publicidade está repleta de citações de outras imagens, de outras publicidades, de obras de arte, de imagens de televisão, de imagens científicas, etc. (JOLY, 2007, p. 121-122).

O uso do ícone do cachimbo, como dissemos, lembra o investigador Sherlock Holmes, personagem que também era possuidor de uma mente científica. Tanto nesse personagem quanto no alienista, o uso do cachimbo reforça a imagem do homem pensante, envolvido interiormente na solução de questões, de enigmas, de problemas que exigem alto grau de pensamento lógico e concentração para serem solucionados. O ato de fumar, para esses personagens, pode ser tomado como uma maneira de proteger os *altos trabalhos mentais* da

⁵² No original: *L'imaginaire est un mode d'apprehension du monde qui naît dans la mécanique des représentations sociales, laquelle, on l'a dit, construit de la signification sur les objets du monde, les phénomènes qui s'y produisent, les êtres humains et leurs comportements, transformant la réalité en réel signifiant. Il résulte d'un processus de symbolisation du monde d'ordre affectivotionnel à travers l'intersubjectivité des relations humaines, et se dépose dans la mémoire collective. Ainsi, l'imaginaire a une double fonction de création de valeurs et de justification de l'action.*

interferência externa do ambiente.

Fumar cigarros, como fumar em cachimbo, é um deslocamento da tensão interna que permite demorar as coisas. Não obstante, o fumante de cigarros toma suas decisões mais rapidamente que o fumante de cachimbo. Na verdade, quem fuma cachimbo precisa de mais tempo que o proporcionado por um cigarro. (PEASE; PEASE, 2005, p. 50).

Os dois personagens – o primeiro, investigador de crimes, o segundo, de mentes – tomavam suas decisões depois de profundas reflexões e apurações dos fatos.



Figura 53: *O Alienista*. Cachimbo. (p. 28).

E também a aparência física de Simão, associada ao seu fim trágico e à companhia constante do parvo Crispim Soares, direcionam o personagem para a imagem de Dom Quixote – imagem reforçada pela situação em que Simão e Crispim voltavam para casa montados em um cavalo e uma besta ruana (mula), respectivamente.



Figura 54: *O Alienista*. Quixotesco. (p. 20).

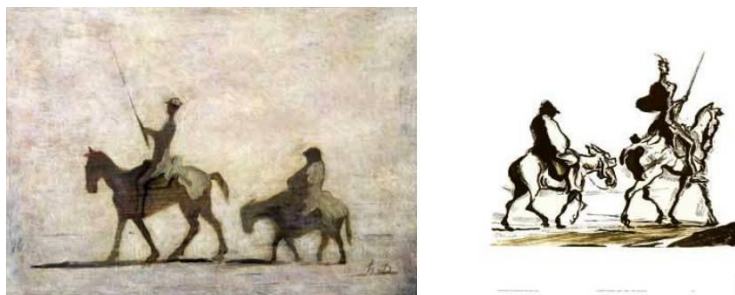


Figura 55: Representações de Dom Quixote. Autores desconhecidos.

Há um estudo de Moisés (2001) que faz um paralelo d'*O Alienista* machadiano com a obra de Cervantes, *Dom Quixote*.⁵³ A passagem que serviu de partida para o estudo de Moisés (2001) coincide com a passagem do conto machadiano:

E partiu a comitiva. Crispim Soares, ao tornar a casa, trazia os olhos entre as duas orelhas da besta ruana em que vinha montado; Simão Bacamarte alongava os seus pelo horizonte adiante, deixando ao cavalo a responsabilidade do regresso. Imagem vivaz do gênio e do vulgo! Um fita o presente, com todas as suas lágrimas e saudades, outro devassa o futuro com todas as suas auroras. (ASSIS, 1977, p. 17-18).

A aparência de Simão Bacamarte na obra de Moon e Bá é puramente quixotesca: corpo delgado, cavanhaque, e sempre contrastante com a figura de um homem baixo e gordo. Isso vem mostrar que uma tradução é um exercício de leitura, ou, em outras palavras, “a tradução é crítica” (CAMPOS, 1976, p. 31), é a maneira mais atenta de ler. A direção em que aparentemente caminha a construção do personagem Simão Bacamarte no conto é do geral para o específico, ou seja, do *tipo*⁵⁴ para o personagem com aprofundamento psicológico. O caminho que Moon e Bá aparentemente fizeram foi o inverso: a leitura d'*O Alienista* possibilitou decompor as características do personagem principal, equiparando-o a um *tipo*, representado hoje pela figura do Quixote, e aproximando essa figura da do cientista louco.

A afirmação de Moon sobre a escolha por uma imagem épica, grandiosa, da história reforça nossa suposição de que o personagem do alienista pode ser visto de muitas formas, de que ele assume várias faces ao longo da história, sobretudo na versão machadiana. Ora ele é visto como louco, ora como grande sábio, ora como um déspota. Loucura, ciência e poder. Vale antecipar e dizer que as três identidades que aqui separamos são indissociáveis no

⁵³ À guisa de curiosidade, ao indagar a Fábio Moon se ele havia lido o estudo supracitado, sua resposta foi: “Não li esse estudo, mas enxerguei o paralelo durante a leitura do conto [...]. Acho que tanto Bacamarte como Quixote eram norteados pela loucura, uma loucura épica, e foi esse aspecto épico que eu quis passar para a adaptação.” (MOON, 2010, entrevistado por COSTA; LOPES, p. 131).

⁵⁴ *Tipo* é o personagem paradigmático da ficção, que representa aspectos coletivos de personalidade. No caso do conto, tratava-se do modelo de cientista da época, que Machado soube satirizar. Hoje, figuras como o Quixote, Don Juan, Romeu podem se configurar como *tipos* similares àqueles do teatro de Gil Vicente.

personagem enigmático e ambíguo que Machado de Assis criou, e esse traço é herdado em maior ou menor grau na tradução intersemiótica. Se focarmos o louco, as características do erudito isolado e do governante tirano vêm reforçar aquela identidade. Se dermos atenção ao sábio, os traços de loucura se amenizam e a tirania toma ares de razão incompreensível pela população. Se construirmos o déspota, vemos como o poder *sobe à cabeça* e como o conhecimento é uma forma de poder. Essas são as identidades mais evidentes na obra, as quais focaremos.

a) O alienista alienado

Quem “nos afirma que o *alienado* não é o alienista?” (MOON; BÁ, 2007a, p. 39). Não faltam passagens do alienista envolto à sua própria reflexão, reforçando sua imagem de homem “de ciência, e só de ciência” (MOON; BÁ, 2007a, p. 20), alheio a tudo e a todos.

Alienado e *de ciência* são procedimentos linguísticos que qualificam o personagem, ora ressaltando seu estado mental de *introversão*, ora seu comportamento científico. Dessas passagens, cabe ainda ressaltar aquelas que mostram o personagem estudando, lendo, trabalhando, e alheio ao ambiente a sua volta, de onde podemos extrair alguns procedimentos que o caracterizam:



Figura 56: *O Alienista*. Simão trabalhando. (p. 16).

Além dos procedimentos visuais que fazem uso de signos icônicos conjugados, como

os livros, a pena, a vela, etc., para mostrar o estado de absorção do alienista em si mesmo e nos seus afazeres, podemos citar outro procedimento visual para demarcar o estado de alienação do alienista: o uso dos enquadramentos de *planos em perspectiva* no Q1 e no Q4 consiste em marginalizar a esposa, D. Evarista, na sequência acima. O uso desses signos plásticos da maneira que se deu, faz ver D. Evarista em segundo plano. Esse recurso de exclusão é reforçado quando associado ao Q5, que foca em *primeiro plano* a expressão desolada da esposa, expressão ancorada à informação do estrato verbal: “[...] de um cabo a outro do jantar, sem dizer uma só palavra a D. Evarista.” (MOON; BÁ, 2007a, p. 16). A sequência acima exemplifica como a conjugação de signos linguísticos, icônicos e plásticos nos quadrinhos pode revelar uma complexidade digna de análises mais profundas.

Outro exemplo de alienação é a sequência da cena em que a população de Itaguaí vai à Casa Verde para depor o alienista, gritando por sua morte.



Figura 57: *O Alienista*. Simão não ouve. (p. 41).

A relação entre palavra e imagem no Q1 é *interseccional*. Ou seja, cada estrato transmite uma informação nova enquanto cobre um tópico comum da mensagem: o estrato visual diz “Simão está lendo” e o estrato verbal diz “D. Evarista o chama.” Ambos os estratos têm em comum a figura do alienista. Da esquerda para a direita, a figura do alienista, absorto em sua leitura, é identificada pelo grito de D. Evarista que não está enquadrada. O signo plástico do balão direcionado para fora do quadro comunica a localização da esposa, que aparece no quadro seguinte. A combinação desses recursos descreve Simão de duas formas evidentes: pelos procedimentos visuais de enquadramento, mostrando que ele lê; e pelo procedimento linguístico de identificação específica.

No texto machadiano, nessa mesma cena, notamos a distração do alienista por complexos procedimentos linguísticos que o qualificam:

Quando ela ali entrou, precipitada, o ilustre médico escrutava um texto de Averróis; *os olhos dele, empanados pela cogitação*, subiam do livro ao teto e baixavam do teto ao livro, *cegos para a realidade exterior*, videntes para os profundos trabalhos mentais. D. Evarista chamou pelo marido duas vezes, *sem que ele lhe desse atenção*; à terceira, ouviu e perguntou-lhe o que tinha, se estava doente. (ASSIS, 1977, p. 33, grifos nossos).

Sobre a caracterização do alienista através do seu comportamento alienado, pode-se partir ainda do nome: “Simão” significa “aquele que ouve” – e não faltam exemplos no conto da alienação do alienista, fechado para tudo a sua volta, voltado unicamente para a Ciência, para os estudos; tal *nomeação* revela um traço da tradicional ironia machadiana.

A personificação de Simão na história em quadrinhos através do comportamento se dá também de forma gestual, pois, similar ao que acontece nos palcos da parte dos atores, na “arte dos quadrinhos, o artista deve desenhar com base nas suas observações pessoais e no inventário de gestos comuns e compreensíveis para o leitor.” (EISNER, 1999, p. 101). Nesse ponto, como em muitos outros, a tradução intersemiótica deixa de traduzir “apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma...” (CAMPOS, 1976, p. 24). Tem-se uma tradução da dramaticidade implícita na obra, uma tradução dramática, como dissemos.

Desde o início da história, a figura do louco Bacamarte começa a surgir, por meio de alusões pela voz dos personagens, como nos procedimentos linguísticos e visuais a seguir:



Figura 58: *O Alienista*. Virar o juízo (p. 10).

O narrador se exime mais uma vez de uma assertiva que poria em risco a ambiguidade presente na construção do personagem. Ele modaliza ao dizer que a ideia de Simão “pareceu” um sintoma de demência, e logo em seguida, o Padre Lopes é quem diz que *estudar sempre, sempre, vira o juízo*. Nas ruas de Itaguaí, o povo conjurava explicações para os inúmeros atos de recolhimento que o médico da Casa Verde efetivava: “Castigo de Deus. *Monomania* do

médico.” (MOON; BÁ, 2007a, p. 29, grifo nosso). Tudo vem corroborar o imaginário sociodiscursivo do médico louco, com “mil outras explicações, que não explicavam nada, tal era o produto diário da imaginação pública.” (MOON; BÁ, 2007a, p. 29).

Simão não escapou da sua nova teoria sobre a natureza da loucura, que consistia em encerrar como loucos aqueles que apresentavam um perfeito equilíbrio das faculdades mentais.

Simão Bacamarte achou em si os característicos do perfeito equilíbrio mental e moral. Pareceu-lhe que possuía a sagacidade, a paciência, a perseverança, a tolerância, a veracidade, o vigor moral, a lealdade, todas as qualidades enfim que podem formar um acabado *mentecapto*. (MOON; BÁ, 2007a, p. 68, grifo nosso).

A identidade de louco justifica o fim trágico do personagem: seu próprio encerramento na Casa Verde na busca de uma resposta para uma questão científica, resposta que nunca encontrou.

b) Um grande homem

Como acabamos de ver, a figura do sábio, do erudito, do grande homem de ciências se associa com a do alienado. O desafio de caracterizar esse personagem percorre o rastro das decisões dos quadrinistas na sua representação visual, pois, em relação ao conto:

Na caracterização de Simão Bacamarte, a linguagem perde o empolado para reduzir-se ao mínimo. Predominam agora signos [verbais] extraídos dos componentes da natureza – pedra, metal, ferro –, geradores do comportamento de frieza do alienista-cientista. Assim, evita as expansões sentimentais que inexistem na personagem [...]. O personagem é isolado pela linguagem num universo que se dobra sobre si mesmo [...]. (GARBUGLIO, 1977, p. 7).

A descrição desse perfil identitário de Bacamarte, de maneira geral, se apoia na seriedade com que ele trata o seu trabalho, no racionalismo de suas decisões e na humildade que apresenta diante dos *louros imarcescíveis* com que a ciência estaria se cobrindo com suas descobertas, como o qualifica bem o narrador: “Exteriormente era *modesto*, segundo convém aos *sabedores*.” (MOON; BÁ, 2007a, p. 9, grifos nossos).

Simão Bacamarte tinha uma “rara *sagacidade* que o distinguia” (MOON; BÁ, 2007a, p. 10, grifo nosso), capaz de penetrar as intenções das pessoas, como ocorreu mais de uma vez com sua esposa. A mesma força que leva o leitor a crer na loucura de Simão, o faz acreditar no contrário quando o médico decide internar a própria mulher. O narrador joga com a

dúvida, levando o leitor a compartilhar das nuances de sentimentos dos personagens em relação ao alienista:



Figura 59: *O Alienista*. Grande homem austero. (p. 57).

O narrador é um descritor que recorre a procedimentos linguísticos e visuais. Ele manifesta sua subjetividade na qualificação do médico – *grande homem austero* –, comparando-o ainda a Hipócrates, o pai da medicina, e a Catão, famoso político e militar latino, considerado o primeiro escritor em prosa latina de importância. Também o enquadramento em plano fechado do Q2 e a associação de signos icônicos e plásticos mostram a serenidade do grande homem diante de sua convicta decisão, qualificando-o: cabelos alinhados, olhos fechados, a delicadeza com que segura a xícara, igualmente delicada, forte iluminação no ambiente vinda da janela ao fundo, dando leveza à expressão.

A *eloquência* de Simão é ressaltada em inúmeras passagens. Duas merecem destaque: a primeira, quando vai à Câmara defender sua proposta de construção da casa de orates, defendendo-a “com tanta *eloquência* que a maioria resolveu autorizá-lo ao que pedira” (MOON; BÁ, 2007a, p. 10, grifo nosso). A segunda é quando foi ter com os revoltados canjicas, respondendo-os de tal maneira que a “multidão ficou atônita. Era claro que não esperava *tanta energia* e, menos ainda, *tamanha serenidade*.” (MOON; BÁ, 2007a, p. 42, grifos nossos). Além desses exemplos que qualificam o personagem pelos atributos possuídos (*eloquente, enérgico, sereno*), vale lembrar que o discurso de Simão é tão convincente e legitimado “que é capaz de produzir a loucura.” (GOMES, 1993, p. 150). E, de fato, o fez três vezes.

A imagem de erudição é forjada também pelos diversos signos visuais que outrora elencamos, representativos da figura do alienista: os livros, a pena, os óculos, etc., sendo conjugados de forma a mostrar Simão estudando e trabalhando arduamente. O enquadramento

de plano fechado a seguir é mais um exemplo. A associação de procedimentos linguísticos de localização-situação no tempo e de procedimentos visuais de mostração sem a intervenção do som de balões de fala criam o efeito de constância da atividade de pesquisa do alienista.



Figura 60: *O Alienista*. Notas. (p. 15)

Segundo o narrador, a grandeza do alienista – maior médico da época, respeitado pelo El-Rei, correspondente dos sábios da Itália e Alemanha – foi reconhecida pela população local, como mostram os procedimentos que o qualificam:

Simão Bacamarte, *ativo* e *sagaz* em descobrir enfermos, excedeu-se ainda na diligência e penetração com que principiou a tratá-los. Neste ponto todos os cronistas estão de pleno acordo: o *ilustre* alienista fez curas *pasmosas*, que excitaram a mais viva admiração em Itaguaí. (MOON; BÁ, 2007a, p. 65, grifos nossos).

A recorrência das imagens do Dr. Bacamarte exercendo sua função de médico e/ou estudando os textos antigos em busca de *curas pasmosas* reforça aspectos sobre o alienista sábio, erudito, trabalhador.

c) Poder e tirania

Partiremos dos procedimentos de localização-situação para abordarmos aqueles lugares que *evidenciam* a trajetória de poder do alienista, esteja essa *evidência* não tão evidente assim, como na *voz* do narrador ou dos personagens, esteja essa *evidência visível*, quando compartilhamos do *olhar* do narrador através dos enquadramentos. Aqui, a Casa Verde não é vista como o lugar do médico, do louco, ou do cientista. Ela é vista como o lugar do tirano, do déspota, do governante, como mostram inúmeras passagens da obra: o próprio Simão disse que a “Casa Verde é [...] uma espécie de mundo, em que há o governo temporal e o governo espiritual.” (MOON; BÁ, 2007a, p. 14). E não houve quem não pudesse dizer que a “Casa Verde é um cárcere privado.” (MOON; BÁ, 2007a, p. 29).

O poder de Simão Bacamarte o caracteriza, e pode ser notado pelos seus lugares de

atuação. Não apenas lugares geográficos, mas, sobretudo, sociodiscursivos. Talvez uma das principais contribuições do trabalho de Foucault (1979, 2009) para as teorizações da AD tenha sido não só evidenciar a existência do discurso como um *lugar*, mas sim estabelecer suas ligações com o poder, tornando-o um *lugar de poder*.

Assim, “a fala da medicina psiquiátrica é tratada como exercício de poder: o que autoriza Bacamarte a agir ‘virgulando as falas de um olhar que metia medo aos mais heroicos’” (GOMES, 1993, p. 147). O discurso, dessa forma, não seria só o meio através do qual se exerce o poder, mas também o *lugar* pelo qual se luta para exercê-lo. *Luta-se por meio do discurso, no discurso, pelo discurso*. O poder *dentro* desse *lugar* é uma questão de legitimação como pessoa que tem o direito de fala.

A organização material das instituições [...] delimita não só o status daquele que fala. Tal organização delimita também o que significa tomar o discurso, tomar o direito de falar. A tomada da fala se dá pelas regras de uma dada instituição, mas essa enunciação precisa ser evidenciada por mecanismos da própria instituição, para que fique claro que aquele espaço – o espaço de fala – é o lugar de poder. (COSTA, 2012, p. 3).

Vejamos, então, como se dá a trajetória de poder do alienista e a formação de sua imagem de déspota ao longo da narrativa. A cena a seguir é do início da história, ocasião em que Simão, somente como o “maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas” (MOON; BÁ, 2007a, p. 9), vai ter com a Câmara para lhe pedir autorização para construir uma casa de orates, legitimando-se, assim, como um *médico alienista*.

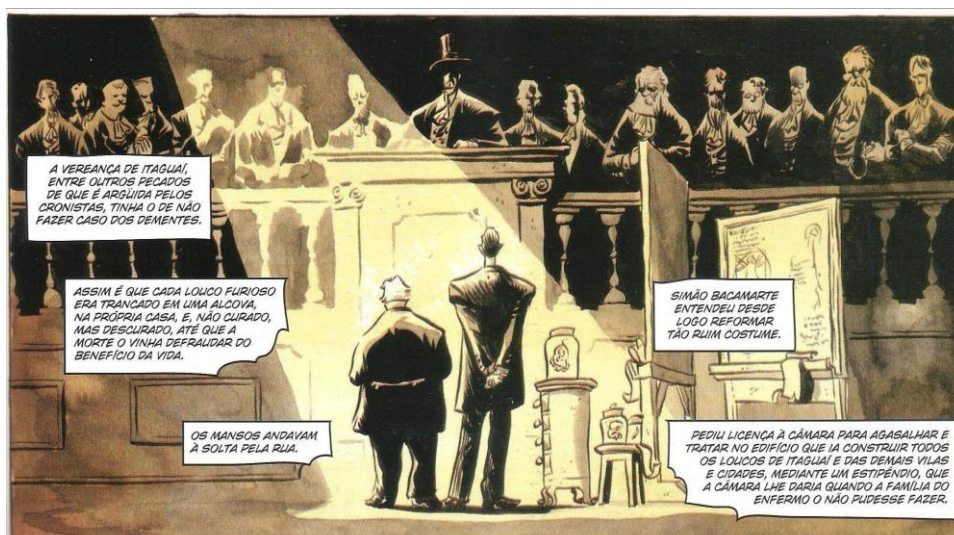


Figura 61: *O Alienista*. Relações de poder. (p. 9).

A atmosfera da cena é sombria, e o Dr. Bacamarte está defronte da vereança de Itaguaí

composta por dezesseis membros ocupando um ponto superior do salão. É o único momento em que o alienista é retrato em posição inferior de poder, estando abaixo dos vereadores, e lhe pedindo “licença” para agir como médico, respeitando supostamente as regras do decoro. O estrato verbal, além de confirmar a localização, anuncia os locais futuros de atuação do alienista. Nele, Simão é descrito como homem que vai à Câmara, que tem poder de voz diante dela (apesar do decoro), e que pretende ter influência em outros locais. No fragmento, grifamos os procedimentos linguísticos de localização: “Pedi licença à *Câmara* para agasalhar e tratar no *edifício que ia construir* todos os loucos de *Itaguaí*, e das *demais vilas e cidades* [...]” (MOON; BÁ, 2007a, p. 9, grifos nossos).

Em outra cena, após inúmeros recolhimentos à Casa Verde, Simão é descrito por um procedimento de identificação genérica que está marcado na voz do povo, atrelado a um procedimento linguístico de qualificação que o antecede: “Morra o *tirano!* Morra! Morte ao *alienista!*” (MOON; BÁ, 2007a, p. 42, grifos nossos). O alienista se mostra como um tirano cujo poder temporal é dividido com o poder espiritual, como mostra bem as constantes audiências com o Padre Lopes, e a atribuição, por medo do vigário, da frase do frontispício da Casa Verde a Benedito VIII – frase retirada do Corão, porém. A sequência que mostraremos a seguir serve para marcar visualmente o lugar de poder que a Casa Verde vem a se tornar.



Figura 62: *O Alienista*. Sacada. (p. 42).

Utilizados em procedimentos visuais, o signo icônico da sacada (pois é uma representação de sacada) e os signos plásticos do enquadramento e do ângulo reforçam a posição de poder do alienista e de superioridade ao povo.

A cena da p. 9, do pedido de licença junto à Câmara, se contrasta perfeitamente com esta da p. 42, em que, do alto da sacada da Casa Verde, o Dr. Bacamarte afirma diante de quase toda a população de Itaguaí: “Não dou razão dos meus atos de *alienista* a ninguém,

salvo aos *mestres* e a *Deus*.” (MOON; BÁ, 2007a, p. 42, grifos nossos). Aqui, Simão se reconhece, ou melhor, se *nomeia* como alienista, e se coloca abaixo apenas dos mestres (sobretudo os árabes e os gregos, citados mais de uma vez) e de Deus. Para o Dr. Bacamarte, a “ciência não deve explicações a ninguém, tem suas próprias normas de auto-avaliação, o que compete apenas a ela própria discutir. Acima do bem e do mal, imune às suspeitas, o sábio (encarnação da ciência) não tem por onde ser contestado.” (GOMES, 1993, p. 158). Essa ideia casa perfeitamente com a concepção de discurso constituinte engendrada por Maingueneau (2008a). O alienista, então, assume por esse viés dupla face: é um grande cientista, logo um grande homem; e é um déspota incontestável, pois legitima o seu poder por um discurso que não precisa de outra razão de ser senão ele próprio.

Mais tarde, após a destituição do barbeiro Porfírio do cargo de “defensor de Itaguaí”, a posição de inferioridade em relação à Câmara se modifica: o próprio presidente da Câmara é entregue à Casa Verde. Os procedimentos visuais de *enquadramento*, *angulação* e *mostração* mais uma vez atuam para evidenciar a influência de Simão Bacamarte, escolhendo a *distância* adequada do objeto, o *ângulo* certo e o *objeto* em si.



Figura 63: *O Alienista*. Presidente da Câmara. (p. 54).

Um elemento interessante dessa cena é o soldado do corpo dos Dragões guiando o presidente da Câmara, do mesmo modo que faz com outros personagens considerados loucos. Após a revolta dos Canjicas, “entrou na vila uma força mandada pelo Vice-Rei” (MOON;

BÁ, 2007a, p. 53) para reestabelecer a ordem, força esta que constituía novos integrantes do corpo dos Dragões. A partir daí, os recolhimentos à Casa Verde foram efetuados por esses soldados a mando do Dr. Bacamarte. Os soldados são *mostrados* atuando em nome do alienista. Por uma associação metonímica e metafórica, eles se tornam os braços do médico. Logo, Simão Bacamarte tem o poder dos Dragões. Esses dados não estão inscritos no estrato verbal, só no estrato visual. Não há passagem na obra machadiana que afirma que os loucos iam guiados para o asilo por essa guarda. Notemos que os Dragões, no quadrinho, usavam como arma um bacamarte, sendo que na obra machadiana essa informação também não existe.



Figura 64: Bacamartes: armas dos dragões.



Figura 65: O Alienista. Os dragões. (p. 44)

“Não é preciso crer que, pelo fato de que o sentido de cada elemento da obra equivale ao conjunto de suas relações com os outros, todo personagem se defina inteiramente por suas relações com os outros personagens.” (TODOROV, 1971, p. 223). Nesse ponto, a descrição de Simão Bacamarte pura e simples pelos componentes do modo de organização descritivo se faz insuficiente sem uma prática associativa dos elementos da história.

Prosseguindo com a descrição pelo componente de localização-situação, na próxima cena em que o alienista encontra os vereadores, sua situação não é mais de submissão, embora situado abaixo fisicamente: lá, ele pede o recolhimento à Casa Verde de um vereador, apontando-lhe o dedo indicador, e a Câmara vota unanimemente a favor. Mais uma vez, o

jogo de alteridade entre personagens serve para qualificar e nomear o alienista.

No Brasil dos séculos XVIII e XIX, a prática do alienismo se alinhava aos interesses de uma sociedade que queria se ver livre dos loucos, dos bêbados, dos mendigos, dos revoltosos, dos bandidos e de todo o tipo de marginalizados e indesejáveis que andavam pelas ruas. A constituição de hospícios, então, funcionou mais como forma de manter afastada essa gente sob o diagnóstico da loucura, legitimado pela ciência, do que como forma de caridade ou interesse de saúde pública. Segundo Freitas, “as pretensões de poder do alienista sobre o alienado correspondiam às pretensões da sociedade [...] de ser senhora de si mesma, decidir o seu destino, buscar nela própria os seus fundamentos, ser soberana sobre o bem e o mal”. (FREITAS, 2004, p. 90).

O estilo alusivo e sorrateiro da narrativa machadiana retratou muito bem essa falta de limites entre o território da política e da medicina. Porém, se no conto a relação existente entre política (os vereadores) e ciência (o alienista) carece de *descrições detalhadas*, no quadrinho de Moon e Bá essa mesma relação é evidenciada pela associação de signos plásticos e icônicos como uma relação de poder que se torna assimétrica: os enquadramentos, a localização-situação dos personagens, o apoio dos Dragões, e, até mesmo, os gestos contribuem para a atribuição de poder do alienista em relação à vereança de Itaguaí.

5.5 Quem Foi Simão Bacamarte?

Os procedimentos usados para qualificar o alienista são vários, e em sua maioria subjetivos, chegando mesmo a incorrerem em contradições, ambiguidades, e todo tipo de incertezas ao longo da história. No fragmento a seguir, por exemplo, Simão Bacamarte é ao mesmo tempo traçoeiro e ilustre: “A notícia desta *aleivosia* do *ilustre* Bacamarte lançou o terror à alma da população.” (MOON; BÁ, 2007a, p. 26, grifo nosso).

O texto machadiano, muito presente na história em quadrinhos, põe em xeque aquele tipo de descrição objetiva e inquestionável de um personagem, pois o narrador machadiano reporta a opinião e as falas de inúmeros personagens e do discurso que ele leu nas crônicas de Itaguaí. O discurso de um narrador sobre um personagem tende a ser menos questionado se ele for um narrador heterodiegético e, conseqüentemente, extradiegético. Seu discurso é tido como verdade por ele aparentar saber de tudo, o que seria pura ingenuidade por parte de um leitor. O narrador machadiano não nos dá nenhuma certeza, só dúvidas.

Na *graphic novel*, a descrição do alienista é ainda mais questionável em termos de

precisão, pois muito do que seria reportado pelo narrador é dito diretamente por um personagem, através dos balões de fala. Um personagem não pode, no universo diegético, saber de tudo. O que se conclui disso é que a descrição do Dr. Bacamarte, em seus aspectos morais, pelo menos, não é objetiva. Cada personagem teve dele uma visão, e que pôde ainda ser modificada ao longo da narrativa. Quem foi Simão Bacamarte? Um tirano, louco ou um grande sábio? Ele foi muitos sujeitos, e lhe foram atribuídas muitas *máscaras*. Aqui abordamos três, mas poderíamos ainda construir sua imagem de *benfeitor da humanidade*, de *marido*, de *homem temente a Deus* (ou *à Igreja?*), de *visionário*, etc. A ambiguidade machadiana cede lugar à ambiguidade de Moon e Bá, permanecendo abertas as possibilidades de interpretação.

A tabela seguinte sintetiza os procedimentos utilizados para caracterizar Simão Bacamarte ao longo da história. Os procedimentos visuais foram substantivados de maneira genérica. Os procedimentos verbais foram retirados *ipsis litteris* da narrativa, podendo aparecer como substantivo, verbo, adjetivo ou locução. Os eixos de caracterização foram baseados nas três faces que trabalhamos anteriormente atribuídas ao personagem: o grande homem, sábio e cientista; o louco, alienado; e o tirano, déspota. Por fim, as conotações foram postas de forma geral, representando apenas um ou outro aspecto dos significados possíveis na história.

Tabela 4: Síntese dos procedimentos descritivos.

SÍNTESE DOS PROCEDIMENTOS DESCRITIVOS					
Eixos de caracterização	Componentes descritivos	Procedimentos Visuais		Procedimentos verbais	Conotações atribuíveis
		<i>Signos icônicos</i>	<i>Signos plásticos</i>	<i>Signos linguísticos</i>	
Ciência. Sabedoria. Conhecimento.	<i>Nomeação/ Singularização</i> ⁵⁵	A figura do personagem	Enquadramento. Ângulo. Cores. Traços distintos	Alienista. Médico. Doutor. Simão Bacamarte.	Destaque. Distinção Trabalho. Estudos. Razão. Sabedoria. Ciência.
	<i>Localização-situação</i>	Casa Verde. Biblioteca		Casa Verde. Itaguaí.	
	<i>Qualificação</i>	Cachimbo. Óculos. Pena. Vela. Livros. Manuscritos		Ativo. Sagaz. Hipócrates. Grande homem. Sagacidade. Estudos. Ilustre. Sábio. Austero. Perspicaz. Modéstia. Grande arabista.	
Loucura. Alienação.	<i>Nomeação/ Singularização</i>	A figura do personagem. Isolamento na Casa Verde.	Enquadramento. Ângulo. Cores. Traços distintos	Alienista. Simão Bacamarte.	Distinção. Alienação. Loucura.
	<i>Localização-situação</i>	Casa Verde. Biblioteca. Aposento.		Casa Verde. Biblioteca.	
	<i>Qualificação</i>	Gestos. Livros. Manuscrito. Isolamento.		Alienado. Louco. Vira o juízo. Assombrosa. Monomania. Mentecapto.	
Poder. Despotismo. Influência.	<i>Nomeação/ Singularização</i>	A figura do personagem	Enquadramento. Ângulo. Cores. Traços distintos	Alienista. Doutor. Filho da nobreza. Simão Bacamarte.	Destaque. Reconhecimento. Distinção Influência. Despotismo. Poder. Tirania.
	<i>Localização-situação</i>	Casa Verde. Sacada. Câmara. Biblioteca.		Casa Verde. Câmara. Brasil. Portugal. Espanhas. Cárcere privado. Bastilha da razão humana.	
	<i>Qualificação</i>	Gestos. Vestimenta. Dinheiro.		Catão. Influência. Déspota. Tirano. Aleivosia. Cobiça. Ilustre. Velhaco. Energia.	

⁵⁵ Vimos que pelos procedimentos visuais o componente descritivo de nomeação não é possível, tornando-se, assim, um componente descritivo de singularização, visando o mesmo efeito que a nomeação tem no modo descritivo: fazer identificar seres num mundo.



CAPÍTULO 6

Dois Lindos Casos: Heterogeneidade Enunciativa n'*O Alienista*

O *Mesmo* e o *Outro*: o discurso se constitui em uma relação de alteridade. *O Alienista* em quadrinhos nos leva a lidar com tipos particulares de instituições e valores, a saber: a Literatura e os Quadrinhos – um discurso constituinte e um discurso com pretensões constituintes. Por sua pretensão autoral, *de obra* de quadrinhos, de *discurso perene*, estamos lidando com um enunciado escrito e *inscrito*.

A ideia de *inscrição* com a qual trabalhamos aqui vem de Maingueneau (2006, 2008a). Para esse autor, *inscrever-se* (em uma instituição) significa “seguir os traços de Outro invisível, que associa os enunciadore-modelo de seu posicionamento” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 47). A inscrição se reveste da autoridade que a instituição discursiva pode lhe conferir. O termo *inscrição* está associado aos discursos constituintes, como, por exemplo, o literário, cujo estatuto enunciativo está além de um “enunciado”, “obra” ou “texto” – trata-se, afinal, de uma *inscrição*. Por esse viés, o discurso quadrinístico de Moon e Bá teria, então, uma *pretensão constituinte* à medida que tenta instituir as formas e conteúdos característicos de suas enunciações e moldar seus enunciadore de maneira apropriada.

O Alienista, de Moon e Bá, pretende ser um texto com *status* de livro, uma obra de quadrinhos inscrita na instituição discursiva quadrinística. Mas afinal, o que faz de um enunciado uma obra (autoral)? Como os autores e suas obras estão relacionados entre si no vasto *campo discursivo*⁵⁶ de sua legitimação? A emergência de uma obra, certamente, não se dá com sua simples escritura. Há um movimento dialógico entre o ambiente sociodiscursivo e a materialidade do texto, movimento de tomada da palavra pelo autor em um dado *campo discursivo*, lugar em que diferentes enunciadore se colocam constantemente (e sem consciência, por vezes) em negociação de uma posição. *Falar*, em uma dada instituição discursiva, é *fazer dizer* a sua voz em detrimento da voz do(s) Outro(s). Moon e Bá

⁵⁶ Partimos de Maingueneau (2008c) ao usarmos a ideia de campo discursivo. O autor insere essa noção entre duas outras, formando uma apreensão panorâmica do Discurso, que passa pelo *universo discursivo*, pelo *campo discursivo* até o *espaço discursivo* – tomado como recorte pelo analista conforme seus objetivos de análise. Por *universo discursivo* entende-se o conjunto de formações discursivas de todos os tipos, que interagem em uma conjuntura. Embora finito, o universo discursivo é irrepresentável. Dentro desse universo, o analista recorta os *campos discursivos*, que são definidos como um conjunto de formações discursivas que estão em concorrência, que se delimitam mutuamente por uma posição enunciativa em certa região. O *espaço discursivo* “delimita um subconjunto do campo discursivo, ligando pelo menos duas formações discursivas [...] cruciais para a compreensão dos discursos considerados” (MAINGUENEAU, 1997, p. 177).

constituem sua identidade autoral e também a identidade discursiva d'*O Alienista* – de *um Alienista* – por meio do silenciamento elaborado do discurso machadiano. “O silêncio pode, desse modo, ser concebido, aqui, como uma presença real na constituição social do(s) sentido(s), dos múltiplos sujeitos da enunciação e da linguagem.” (MELLO, 2002b, p. 89).

A problemática da legitimação de um discurso se intensifica quando se trata da emergência de uma obra adaptada, ou melhor, de uma tradução intersemiótica. Quem, num dado campo discursivo, tem autoridade para tomar o texto do *Outro* e fazê-lo seu enunciado? Nesse caso, o atravessamento de instituições discursivas gera um *campo de confronto de posicionamentos estéticos e éticos (o direito de falar a fala do outro)* cuja característica latente é a *interdiscursividade*.

Tratar da inscrição de uma obra de ficção significa percorrer o trajeto de sua existência *numa certa rede discursiva*. Naturalmente, uma obra não surge sem ser atravessada já em sua *gênese* por inúmeros discursos e sem suscitar outros atravessamentos em seu campo. Logo, uma obra de ficção, assim como outros textos, é essencialmente *heterogênea em sua enunciação*: ela agrega muitas vozes e, portanto, muitos *sujeitos*.

Authier-Revuz (1984) fornece-nos um material primordial sobre a heterogeneidade enunciativa. Em seu trabalho, ao trazer os conceitos de heterogeneidade mostrada e constitutiva, a autora evidencia que a relação de um texto com outros textos se dá não só nos enunciados, mas, sobretudo, na enunciação, onde se instalam os sujeitos e seus discursos. Sua proposta de encarar também uma heterogeneidade do *dizer* (da enunciação), não só do *dito* (do enunciado), torna possível afirmar que os autores Fábio Moon e Gabriel Bá estabelecem uma relação com Machado de Assis não somente no nível do enunciado através das marcas explícitas em sua obra, mas que também sua enunciação se coloca de modo radical em *concorrência* com a enunciação machadiana.

Por sua vez, Maingueneau (2006) e Charaudeau e Maingueneau (2008), ao conceituarem a *cena de enunciação* de uma obra, ressaltam o caráter de encenação da linguagem pelos sujeitos envolvidos na produção e recepção de um texto. Cada discurso surge em uma cena de enunciação que é mais que o local de sua emergência: é também parte significativa desse discurso. E cada discurso encena sua linguagem da maneira que lhe é própria, instituindo no processo sua identidade: o discurso quadrinístico tem sua própria encenação.

Charaudeau (2008) propõe ainda que, diante do exercício da linguagem, os sujeitos

assumem diferentes papéis, fragmentando-se/desdobrando-se⁵⁷ em instâncias discursivas por meio de um *modo de organização do discurso*. Vê-se em Charaudeau (2008) que a encenação da linguagem ocorre de uma maneira específica em uma situação de comunicação, mais ou menos ritualizada, e por sujeitos específicos. Razão pela qual nos perguntamos se a *linguagem machadiana* não seria uma *linguagem outra* na *encenação quadrinística*.

Em seu trabalho, Costa (2010) propôs, a partir de Charaudeau (2008) e Maingueneau (2006), uma abordagem do texto narrativo que levasse em conta o desdobramento dos sujeitos nas três instâncias que compõem uma obra: a social, a enunciativa, e a enunciada, que ele chamou de *tempo real*, *tempo enunciativo* e *tempo ficcional*, respectivamente. Tais instâncias foram agrupadas sob o termo *tempo narrativo*, tomado da narratologia e ampliado no quadro da AD. A separação em três instâncias do *tempo narrativo* coincide com três categorias de instâncias de sujeito na produção e recepção da obra. Apesar de Costa (2010) levar em consideração que os sujeitos/discursos são heterogêneos, fragmentados, dispersos, seu trabalho teórico se foca na manifestação de apenas um tipo de obra narrativa: o romance.

As questões concernentes à legitimidade de obras de tradução intersemiótica como *O Alienista* em quadrinhos permaneceram em aberto no arcabouço teórico-metodológico trabalhado por Costa (2010) e Maingueneau (2006). Questões como: se houver um “limite” entre o discurso literário machadiano e o discurso quadrinístico de Moon e Bá, que “limite” seria este? De que e como se constitui a heterogeneidade entre esses discursos? De onde Moon e Bá retiram autoridade enunciativa para tomar o enunciado machadiano e fazer dele o seu enunciado? E se a presença machadiana for mais importante do que seu enunciado? De que se constitui a interdiscursividade quando a obra ulterior reconfigura espaços discursivos dentro de seu próprio campo?⁵⁸

Uma vez que “a identidade discursiva está construída na relação com o Outro” (MAINGUENEAU, 1997, p. 119-120), qual a identidade discursiva dessa obra? Como compreender esse relacionamento? É no interior do campo discursivo “que se constitui um discurso e levantamos a hipótese de que essa constituição pode deixar-se descrever em termos de operações regulares sobre formações discursivas já existentes” (MAINGUENEAU, 2008c,

⁵⁷ *Fragmentar-se e desdobrar-se* definem o paradoxo da constituição do sujeito: por um lado, ele se fragmenta, de modo que cada parte seja constituinte de seu todo. Por outro lado, cada uma dessas partes é em si mesma um todo significativo, para a qual o sujeito se desdobra, sendo a *parte de um todo e todo em sua parte*.

⁵⁸ Essa última questão retoma saberes de crença compartilhados sobre os quadrinhos. Como disse Bá (2007), o público pode gostar da obra por ser quadrinho, e pode valorizá-la como “obra” por ser (tomada como) literatura. A proposta manifesta de Bá (2007) é mudar esse cenário, não desperdiçando as oportunidades de “dar mais visibilidade aos Quadrinhos com trabalhos fracos, adaptações baratas e recortadas”. (BÁ, 2007, web).

p. 34). Assim, como uma tradução intersemiótica opera os discursos envolvidos?

Essas questões são problemáticas, e retomam trabalhos de prática de análise discursiva que têm se voltado para o interdiscurso, sem, no entanto, atingir o centro do problema. A razão talvez esteja na natureza fugidia do objeto: ao encarar a heterogeneidade enunciativa, os analistas precisam distinguir duas formas de presença do Outro em um discurso: a *heterogeneidade mostrada* e a *heterogeneidade constitutiva*. Sendo que:

Só a primeira é acessível aos aparelhos linguísticos, na medida em que permite apreender sequências delimitadas que mostram claramente sua alteridade [...]. A segunda, ao contrário, não deixa marcas visíveis: as palavras, os enunciados de outrem estão tão intimamente ligados aos textos que elas não podem ser apreendidas por uma abordagem linguística *stricto sensu*. (MAINGUENEAU, 2008c, p. 31).

Neste capítulo, tentaremos apreender a alteridade do discurso quadrinístico n’*O Alienista* e proporcionar algumas respostas para as questões acima. Cientes de nossas limitações e de que *O Alienista* em quadrinhos traz sequências que mostram claramente sua alteridade, tentaremos acessar a heterogeneidade do discurso de Moon e Bá em relação ao discurso machadiano naqueles fragmentos menos evidentes, nos quais não se encontra um trecho machadiano visível, mas sim uma *imagem sem palavras*, que pode estar ou não íntima e diretamente ligada a um trecho d’*O Alienista* de Machado. Em todo caso, trata-se de uma tentativa de silenciamento. Observamos que:

[...] o silêncio contém uma multiplicidade de significações e que ele fala tanto ou mais que as palavras, tornando-se uma forma estratégica de expressão e até mesmo uma tática de comportamento deliberado. Dito de outra forma, o silêncio revela-se um elemento essencial na comunicação textual. (MELLO, 2002b, p. 87-88).

É um paradoxo constitutivo da linguagem, do sentido, do discurso, buscarmos a presença de Machado na(s) tentativa(s) de ausentá-lo. Os silêncios fazem parte da heterogeneidade dos discursos, pois sem o silêncio não há alternância de vozes. (MELLO, 2002b). O silêncio n’*O Alienista* em quadrinhos é constitutivo do seu sentido (interno e externo): constitutivo do sentido da história em si e da sua razão de ser um *Alienista* outro. “Este silêncio estabelece o que fica fora para se poder significar.” (MELLO, 2002b, p. 100). Por meio das imagens sem palavras, objetivamos rastrear as marcas machadianas silenciadas na criação da identidade discursiva d’*O Alienista* em quadrinhos. Para esse fim, teceremos considerações sobre as linhas teóricas que nortearão nossas análises subsequentes.

6.1 Do Dito ao Dizer

Se tomarmos em conta alguns enunciados e a situação em que eles ocorreram, poderemos resgatar algumas marcas textuais que remetem a outros discursos, a outros enunciados em outras situações de enunciação. Uma tradução intersemiótica em quadrinhos de uma obra literária pode trazer explicitamente na capa o nome da obra de “origem”, seu autor e títulos “originais” e os autores responsáveis pela tradução intersemiótica. Devido às peculiaridades de cada sistema semiótico, cada obra poderá circular em ambientes distintos, e sofrer leituras diferenciadas.

É possível mostrar marcas de um discurso em outro, de modo que podemos dizer que essa operação é analisar a heterogeneidade discursiva. Mais que isso, analisar a heterogeneidade discursiva talvez seja buscar entender por que um discurso se constitui de tal maneira e não de outra, ou seja, por que motivo podemos falar de tais relações e não de outras, e ainda, como essas relações se dão e quais os sentidos daí depreendidos. Isso leva os analistas a explicarem a gênese dos discursos, e buscar relacionar não só os textos, os enunciados, mas, sobretudo, as suas enunciações, tomadas separadas apenas metodologicamente. “Nesse íterim, há uma relação que: envolve os sujeitos, passa pela história, implica um campo correlato, e envolve a materialidade do enunciado.” (FERNANDES, 2007, p. 52).

De maneira geral, podemos dizer que a heterogeneidade enunciativa é o funcionamento de uma relação radical do “interior” do discurso com o seu “exterior”. Mas é importante frisar que não há de fato um lugar interior e outro exterior no discurso, pois as “formações discursivas não possuem duas dimensões [portanto] é *preciso pensar, desde o início, a identidade como uma maneira de organizar a relação com o que se imagina, inevitavelmente, exterior.*” (MAINGUENEAU, 1997, p. 75, grifos do autor).

De acordo com Brandão (2004), a “formação discursiva determina ‘o que pode e deve ser dito’ a partir de um lugar social historicamente determinado.” (BRANDÃO, 2004, p. 107). Dito de outra forma, o conceito de formação discursiva “designa todo sistema de regras que funda a [suposta] unidade de um conjunto de enunciados sócio-historicamente circunscrito.” (MAINGUENEAU, 1998, p. 68). Ao considerarmos as formações discursivas sobre *O Alienista* dentro de um *campo* e depois dentro de um *espaço discursivo*, levamos em conta que apenas uma parte do dizível é acessível, e que ela forma um sistema de enunciados e uma identidade para o discurso.

As formações discursivas não são estáveis, delimitadas – de modo que não há como

dizer com exatidão o que é *interior* e o que é *exterior* a elas. As fronteiras que delineiam as formações discursivas se deslocam conforme os confrontos interdiscursivos. Em resumo, sendo a formação discursiva uma realidade heterogênea, é preciso defini-la a partir de seu interdiscurso, não o contrário.

Assim, a relação interdiscursiva da tradução intersemiótica d’*O Alienista* se apresenta problemática por no mínimo dois motivos: (a) uma *graphic novel* visa ser distinta de outras manifestações dentro do panorama dos Quadrinhos, devido ao seu caráter assumidamente autoral; (b) a tradução intersemiótica d’*O Alienista* altera a configuração não só do sistema traduzido, mas reatualiza as formas e os usos da linguagem do sistema tradutor. Ou seja, “quando passamos o estilo de um gênero para outro, não nos limitamos a modificar a ressonância desse estilo graças à sua inserção num gênero que não lhe é próprio, mas destruímos e renovamos o próprio gênero” (BRAIT, 2005, p. 90). É estabelecida, assim, uma relação de alteridade da obra consigo mesma e com aquela que, de maneira equivocada, chamamos “original” ou “exterior”.

Propor o estudo do interdiscurso como forma de compreender a identidade discursiva de um enunciado é dar atenção às interações entre formações discursivas, à relação do Mesmo com o Outro (dentro, como dissemos de um espaço discursivo recortado). Obviamente, não seria o caso de se distinguir “duas partes em um ‘espaço discursivo’, a saber, as formações discursivas por um lado, e suas relações por outro” (MAINGUENEAU, 1997, p. 120), mas sim de entender que todos os elementos são retirados da interdiscursividade.

A relação estabelecida entre Moon e Bá e Machado de Assis ocorre não somente por meio das recorrências das marcas formais, da instância textual, mas também por meio da atividade languageira e do trabalho com a linguagem, na instância ergo-textual. Ou seja, levantamos a hipótese de que o dito de Moon e Bá traz em si o dito machadiano, mas é o direito do dizer que é de fato o objeto de confronto, pelo qual se luta no campo discursivo.

Ao trabalhar a heterogeneidade mostrada, Authier-Revuz se propõe a descrever “como formas linguísticas representam os modos diversos de negociação do sujeito falante com a heterogeneidade constitutiva de seu discurso.”⁵⁹ (AUTHIER-REVUZ, 1984, p. 99, tradução nossa). Podemos extrapolar as formas linguísticas e considerar qualquer sistema semiótico como passível de negociação do dito e do dizer. Assim, damos foco às traduções intersemióticas coexistentes entre literatura, cinema, quadrinhos, música, etc.

A negociação que o falante estabelece entre o seu discurso e o discurso do Outro é um

⁵⁹ Texto original: [...] *comme formes linguistiques représentant des modes divers de négociation du sujet parlant avec l’hétérogénéité constitutive de son discours.*

movimento que altera o seu dizer através das marcas do seu dito e daquele com quem assume uma atitude responsiva, no sentido bakhtiniano, de que o discurso se constrói pelo atravessamento de outros discursos. O autor precisa da palavra já “habitada” por outras ressonâncias para tomar uma atitude responsiva.

Não podemos dizer que a enunciação d’*O Alienista* em quadrinhos se reduz a fazer uma paráfrase d’*O Alienista* machadiano. Nem mesmo a paráfrase é uma relação puramente textual entre enunciados.

Ao tentar compreender a função das formas da heterogeneidade mostrada no processo enunciativo como a emergência de um outro tipo de heterogeneidade, a constitutiva, [Authier-Revuz] assinala que o contato entre elas não se faz por uma relação linear de um plano ao outro, ou seja, a heterogeneidade mostrada não é um espelho, dentro do discurso, da heterogeneidade constitutiva. (FLORES; TEIXEIRA, 2008, p. 83).

Nos materiais teóricos da AD, veem-se geralmente exemplos curtos, fragmentos ou simulações de fragmentos de discursos maiores. Esses exemplos tornam a análise possível quando se trata de confronto entre discursos, ou seja, quando se focam as relações interdiscursivas. Mas como dissemos, não se pode considerar uma formação discursiva como algo de limites estáveis, de modo que um interior e um exterior estejam traçados definitivamente. As “fronteiras” de uma formação discursiva se deslocam em função dos embates da luta ideológica. Alguns discursos estabelecem relações de concorrência uns com os outros, sem que essa relação seja uma operação direta e transparente entre seus enunciados, chegando às vezes a negarem-se simultaneamente. Por exemplo, o discurso protestante nega o discurso católico, embora ambos incidam sob ou sobre o discurso cristão.

O que pretendemos dizer com isso é que é preciso reduzir discursos extensos e complexos a enunciados operáveis para a AD. De fato, isso ocorre em maior ou menor escala quando delimitamos um campo discursivo e em seguida um espaço discursivo: não se estuda, por exemplo, todo o discurso quadrinístico ou literário. Estuda-se parte deles, em uma operação metonímica.

Talvez possamos partir, por exemplo, de um dos aspectos da heterogeneidade mostrada – a negação – trabalhados por Maingueneau (1997). Interessam-nos particularmente as formas de negação não marcadas por *ne... pas* [não], mas sim aquelas marcadas por construções como *ne... que* [senão, somente, apenas], como no exemplo: “La constance des sages n’est que l’art de renfermer leur agitation dans leur coeur. [A constância dos sábios não é *senão* a arte de encerrar sua agitação em seus corações].” (MAINGUENEAU, 1997, p. 81). Esse tipo de negação iguala dois enunciados curtos, porém complexos (afinal, o que

interpretar de *encerrar sua agitação em seus corações?*), e, por meio de uma relação comutativa, afirma que *X não é outra coisa senão X*, que *X é ele mesmo em oposição ao que ele não é*.

Salvaguardando as tautologias, para empreender o mesmo pensamento sobre *O Alienista* é preciso um exercício de abstração: tomando-o como um enunciado complexo, deve-se resumi-lo de modo que seu resumo seja ele mesmo, encerrado no título – *O Alienista*. A negação *não é senão* uma afirmativa de algo contrário a uma proposição anterior. Assim, estariam Moon e Bá, em seu dizer, se colocando em concorrência ao dizer de Machado ao afirmar a sua obra, tomando-a e adquirindo o direito de enunciá-la? Assim, Moon e Bá, em sua enunciação, estariam dizendo “*O Alienista machadiano não é senão o nosso O Alienista*”? Digamos que seja o mesmo enunciado, mas a enunciação é diferente.

Uma enunciação tem pretensões e efeitos que podem ser resumidos em enunciados – asseverações – representativos de tal discurso. Afinal, o que afirma/nega o discurso quadrinístico (de F. Moon e G. Bá) que o discurso religioso, o jurídico, o literário, o feminista, o marxista, etc., não o fazem? Que tipo de asseveração pode ser vista como exclusivamente representativa desses discursos, de modo que os resumam? Se cogitar sobre estas questões for possível, talvez também o seja pensar que *O Alienista* de Moon e Bá diz algo em relação a *O Alienista* machadiano, e que os Quadrinhos, enquanto instituição discursiva, dizem algo em relação à Literatura.

6.2 Ancoragem e Revezamento no Discurso

A relação palavras e imagens permeia toda análise do discurso quadrinístico, sobretudo o de uma tradução intersemiótica, em maior ou menor grau. A análise discursiva de sequências de histórias em quadrinhos por meio do arcabouço semiolinguístico é uma empreitada repleta de obstáculos teórico-metodológicos. De fato, mais metodológicos do que teóricos, uma vez que o projeto semiolinguístico ainda está em desenvolvimento no que diz respeito a *corpora* como os quadrinhos ou o cinema, ou seja, no trato de imagens. Em todo caso, apesar dos obstáculos que a Semiologia vem enfrentando em sua busca pela apreensão de *corpora* com estrato visual proeminente, essa busca reflete o alcance previsto por Charaudeau (2008) já nos primórdios da teoria:

[...] diremos que uma análise semiolinguística do discurso é Semiótica pelo fato de

que se interessa por um objeto que só se constitui em uma intertextualidade. Esta última depende dos sujeitos da linguagem, que procuram extrair dela possíveis significantes. Diremos também que [...] é Linguística pelo fato de que o instrumento que utiliza para interrogar esse objeto é construído ao fim de um trabalho de conceituação estrutural dos fatos linguageiros. (CHARAUDEAU, 2008, p. 21).

Dissemos que a linguagem dos quadrinhos consiste numa semiótica particular, que conjuga signos verbais (as palavras), não-verbais/não-fônicos (os silêncios), plásticos (enquadramentos, cores...) e icônicos (as figuras) na sua construção de sentidos. Segundo Joly (2007, p. 29), “abordar ou estudar certos fenômenos em seu aspecto semiótico é considerar seu *modo de produção de sentido*, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações”. De outra forma, coaduna-se com uma abordagem semiolinguística.

Essa conjugação de signos nos levou ainda a considerar uma teoria que tratasse os múltiplos estratos de uma mensagem verbovisual de forma concomitante. “Estudar a imagem sob [um] ponto de vista semiológico significa considerá-la não um aglomerado, mas como um sistema de signos. A partir desse pressuposto, Roland Barthes deu início à chamada *Semiologia das Imagens*, estudando mensagens visuais.” (MELO, 2003, p. 15). Assim, no Capítulo 3, propomos um alinhamento entre os pressupostos de McCloud (1995) e Barthes (1964, 1990). E até aqui, viemos tentando engendrar interpretações das passagens coligidas d’*O Alienista* de forma a considerar concomitantemente os estratos que formam sua semiótica, sobretudo na superfície textual em que se pode ver a ligação entre palavras e imagens.

As imagens dos quadrinhos são fabricadas (BARTHES, 1964). Elas são encenadas de uma forma particular para representarem coisas do mundo. N’*O Alienista*, por se tratar de uma tradução de um texto ficcional, a representação assume camadas de sentido diversas: o *mundo a representar* pelos quadrinistas e o *mundo representado* pelo texto machadiano. Desse modo, as imagens da *graphic novel* mantêm uma relação muito íntima com o texto machadiano, mesmo no caso de *enquadramentos silenciosos*, como postulamos no Capítulo 3: enquadramentos sem qualquer presença do estrato verbal, mesmo nos recordatários.

Para Barthes (1964, 1990), as duas funções do estrato verbal de uma mensagem em relação ao estrato visual são a *ancoragem* e o *revezamento*. Esses dois recursos têm por função fixar os sentidos flutuantes das imagens em geral. As sequências de quadros *sonoros* e *mudos* n’*O Alienista* mantêm relação com o texto machadiano por meio de marcas visíveis em balões de fala ou recordatários. Essas relações podem ocorrer por meio de *ancoragens* ou *revezamentos* (BARTHES, 1964, 1990; McCLOUD, 1995). Os quadros *silenciosos*, porém, podem figurar um *acréscimo* sem relação visível com o texto machadiano ou uma *supressão*

que pode ser claramente demarcável n' *O Alienista* de Machado. Para a primeira relação, consideramos *ad hoc* a noção de *revezamento*. Para a segunda, a de *ancoragem*.

Com base em Melo (2003), acreditamos que revezamento e ancoragem podem ocorrer tanto da imagem para a palavra quanto o contrário. No revezamento, o enquadramento silencioso *complementa* o sentido da(s) passagen(s) *supostamente* equivalente(s) no conto. Dizemos *supostamente* por dois motivos: (a) a equivalência da imagem pode não ser localizável no conto em comparação a fragmentos precedentes e procedentes; (b) a localização da imagem pode ser equivalente por meio da comparação dos fragmentos circundantes, mas os signos figurativos são totalmente distintos em termos de referentes e representação. Já na ancoragem, imagens e palavras funcionam juntamente como reprodução umas da outras do que é representado naquela cena. A diferença em termos textuais é que uma não *limita* a interpretação da outra, posto que não estão juntas. Mas, sabendo que um dos textos é a tradução intersemiótica do outro, dizemos que uma imagem ou palavra está relativamente ancorada na sua outra parte.

Com essas observações, seguiremos com nossas intenções de análise da heterogeneidade do discurso quadrinístico.

6.3 Enquadrando o(s) Silêncio(s)

A gama de empregos e possibilidades de uso do silêncio faz confirmar “que o *silêncio* é algo significante na vida e no discurso. O silêncio fala, significa. O silêncio é linguagem. Assim, a questão central levantada, aqui, é: como situar o silêncio no texto ficcional?” (MELLO, 2002b, p. 87). Ou ainda, como o silêncio faz parte do discurso quadrinístico e como ele foi empregado no texto de Moon e Bá?

Mello (2002a, 2002b) ressaltou em seus trabalhos sobre o(s) silêncio(s) na literatura a fugacidade e efemeridade do silêncio. Seu trabalho partiu das manifestações do silêncio na tessitura linguística do texto literário. Nesses trabalhos, Mello (2002a, 2002b) se propôs a “dar um conteúdo linguístico ao silêncio [...]” (MELLO, 2002b, p. 90). Para o texto literário, essa proposta é pertinente, mas nos parece que, para o texto quadrinístico, o conteúdo do silêncio não é de base linguística apenas (ou seja, na língua), embora ainda seja discursivo.

Nas artes verbovisuais ou audiovisuais, no entanto, o silêncio não é tão fugaz ou efêmero assim: suas marcas podem ser visíveis (como nas histórias em quadrinhos) ou “audíveis” (como no cinema). Nestes casos, a ausência da palavra e/ou do som (como forma

do silêncio) conta com signos mais precisos para sua representação.

Para também insistirmos “no aspecto funcional do silêncio, no seu estatuto enunciativo e na sua força ilocucional” (MELLO, 2002b, p. 90), devemos ver o silêncio quadrinístico na ordem da produção discursiva, sem buscar necessariamente no texto machadiano o seu sentido. A base linguística oferecida pelo texto de Machado se faz aqui como uma possibilidade de sentido apenas. Não podemos afirmar que Moon e Bá “quiseram” dizer em quadrinhos as partes suprimidas do conto.

O silêncio pode se manifestar nos quadrinhos de inúmeras formas. De maneira geral, dizemos que se manifesta: (a) nas *sarjetas*, sendo este silêncio constitutivo da linguagem quadrinística; (b) nas *reticências* dentro dos balões de fala ou por meio de *balões vazios*, embora sejam recursos raros; (c) nos *quadros sangrados*, como forma de alusão ao que está fora da demarcação do quadro (fora da mancha gráfica), mas que tem existência presumida; (d) nos *quadros mudos*, apenas com *recordatários*, sobretudo nas combinações *paralelas*, em que a discrepância tempo-espacial entre palavras e imagens é maior; e (e) nos *quadros silenciosos*, sem falas de personagens e de narrador (sem recordatários). O silêncio n’*O Alienista* é um espaço diferenciado da produção de sentidos: é um espaço aberto, onde o leitor pode atuar com maior liberdade: cada leitor pode atribuir às marcas do silêncio sentidos diversos, de acordo com seu repertório pessoal de possibilidades.

Assim, vê-se que o trabalho de adaptação/tradução intersemiótica passa por uma negociação das partes que serão excluídas e transmutadas. Posto isso, consideraremos aqui os *enquadramentos silenciosos*. Esses quadros podem esconder um fragmento demarcável do conto, ou podem figurar um acréscimo dos quadrinistas, sem algum tipo claro de ancoragem ao texto machadiano.

Os procedimentos para seleção dos fragmentos comparáveis do conto com os *enquadramentos silenciosos* da *graphic novel* foram os seguintes: primeiro, (a) coligimos todos os quadros que traziam esse tipo de enquadramento. Depois, (b) buscamos no conto as cenas a que esses quadros correspondiam. Em seguida, (c) extraímos, quando presente, o fragmento do conto que fosse equivalente à localização do quadro na *graphic novel*: para isso, foi preciso considerar, na história em quadrinhos e no conto, os trechos do estrato verbal em comum. Dessa forma, quando a localização do trecho do conto foi equivalente à localização do enquadramento silencioso, (d) consideramos esse o ponto de comparação. Quando não houve essa equivalência, ou seja, quando o quadro silencioso figurou um acréscimo de informação sem equivalência verbal imediata no conto, a análise seguiu outro caminho: (e) buscamos interpretar o enquadramento silencioso com as informações contextuais. Em ambos

os casos, buscamos interpretar as supressões e os acréscimos de informação.

A tabela a seguir evidencia o alto número de ocorrências desses quadros e as páginas *supostamente* equivalentes na edição d’*O Alienista* machadiano que adotamos, bem como sua localização na organização quinária da narrativa em quadrinhos. Constatamos que houve um maior uso desse tipo de quadro nas partes de maior tensão no *desenvolvimento*, no *clímax* e no *desfecho*. Na p. 58, por exemplo, tivemos seis ocorrências de quadros silenciosos.

Tabela 5: Ocorrência e localização de quadros silenciosos na narrativa

Componentes do esquema quinário	Pág. na HQ/Ocorrências de quadros silenciosos (Pág. no conto)
Situação inicial (p. 9-11)	Sem ocorrência de quadros silenciosos
<i>Espaço de micro-histórias paralelas e/ou encaixadas</i>	17/1 (10); 18/4 (15)
Evento perturbador (p. 21-23)	24/3 (21)
Desenvolvimento (p. 24-39)	26/1 (23); 29/4 (25); 30/3 (26); 33/2 (28); 34/1 (28); 37/2 (31); 38/2 (31); 39/1 (32)
Clímax (p. 40-46)	43/3 (34); 46/1 (36)
<i>Espaço de micro-histórias paralelas e/ou encaixadas</i>	51/1 (41)
Desfecho (p. 58-70)	58/6 (45); 68/1 (??) 69/1 (55)
	Total de ocorrências: 37

Nossa intenção na análise do(s) silêncio(s) n’*O Alienista* não é criar uma tipologia voltada para o silêncio nos quadrinhos. Tal proposta, embora louvável (e, talvez, inatingível), está além de nossa alçada que parte de um único exemplar do discurso quadrinístico. Nossa intenção com o estudo do silêncio (e do silenciamento) em Moon e Bá é, portanto, fazer falar a voz de Machado pela comparação. “Abordaremos a questão do silêncio porque sabemos que ele é elemento constitutivo e essencial da linguagem” (MELLO, 2002b, p. 88), e que pela tentativa de ausentar o Outro, ele faz existir esse Outro no fio do discurso. Em suma, Machado se faz presente também nas tentativas de ausentá-lo.

Contudo, pelas nossas limitações, não nos será possível abordar todas as 37 ocorrências de quadros silenciosos. Contentar-nos-emos às passagens destacadas na tabela por acreditarmos serem essas as mais representativas do fenômeno que pretendemos analisar: a heterogeneidade entre os discursos, a relação de relativa ancoragem/revezamento com o texto machadiano, e a tentativa de criação de marcas autorais pelo silenciamento da voz machadiana. A seleção dessas passagens, embora um tanto arbitrária, é verdade, já consiste numa interpretação do conjunto.

6.4 Lendo o(s) Quadro(s) Silencioso(s)

A heterogeneidade do discurso é o que “liga de maneira constitutiva o Mesmo do discurso com o seu Outro ou, em outros termos, que permite a inscrição no discurso daquilo que se costuma chamar seu ‘exterior’.” (BRANDÃO, 2004, p. 87). Se a heterogeneidade mostrada é uma relação intertextual visível, cujas manifestações são recuperáveis a partir de diversas fontes de enunciação, a heterogeneidade constitutiva está presente no interdiscurso, não é visível, mas sobre ela é possível levantar hipóteses de análise através do interdiscurso.

Há várias marcas de heterogeneidade mostrada n’*O Alienista*, algumas são partes explícitas comuns nos dois textos. Outras são operações ancoradas em algum fragmento do conto que foi omitido. Neste caso, algumas partes do conto machadiano que foram transcritas em imagens, do ponto de vista textual, são diferentes, mas do ponto de vista discursivo, podem dizer a “mesma” coisa.

No entanto, se o texto machadiano pode ser mantido *ipsis litteris*, essa forma se dá apenas no estrato verbal. O texto machadiano pode ser *retextualizado*, *ad hoc*, pelo texto em quadrinhos. Logo o discurso verbal machadiano pode continuar presente nas passagens de estrato verbal do quadrinho, mas a alteração, retextualização, reformulação ou quadrinização⁶⁰ usando signos visuais já deixa de ser um tipo de heterogeneidade mostrada mais evidente – a intertextualidade externa⁶¹ – e passa a constituir um tipo de heterogeneidade menos evidente se não for pela comparação *pari passu* dos textos – que tipo seria esse, posto que há relativa liberdade criativa do quadrinista em relação ao fragmento verbal omitido?

Alguns aspectos da narrativa machadiana são, de fato, um ponto de difícil tradução intersemiótica. A linguagem verbal oferece uma gama de recursos sintáticos e semânticos distintos dos da linguagem visual. Embora tanto a palavra quanto a imagem sejam capazes de metáforas, a matéria dessas metáforas será operada de forma diferente. Ainda, aspectos subjetivos de uma narrativa são, em tudo, voláteis para uma interpretação, e a tradução é também uma interpretação, como veremos a seguir.

⁶⁰ Usamos sem qualquer filiação teórica definida os processos elencados. Vale lembrar que *retextualização* é um termo ligado à Linguística Textual. *Reformulação* é tida por Jakobson (1970) como tradução intralinguística, dentro dos limites da mesma língua. *Transmutação*, pelo mesmo autor, é a tradução intersemiótica. Para esse último, é comumente utilizado por quadrinistas o termo *quadrinização*.

⁶¹ Cf. MAINGUENEAU (1997, 1998): a *intertextualidade externa* se estabelece por uma relação de citação entre discursos de campos discursivos distintos, como entre o discurso literário e o quadrinístico. Por outro lado, a *intertextualidade interna* é uma relação de citação estabelecida entre discursos do mesmo campo.

a) Olhos agudos como punhais

Após o Costa ter sido recolhido à Casa Verde, a população de Itaguaí ficou assustada. O Costa era muito estimado na cidade e a população intercedeu por ele. A última pessoa a fazer isso foi a sua prima. Ela contou ao alienista que a razão pela qual o primo gastou tão rapidamente a fortuna que herdara do tio não havia sido loucura, mas sim uma praga que o tio havia recebido: “‘Todo o seu dinheiro não há de durar mais de sete anos e um dia, tão certo como isto ser o sino-salamão!’ E mostrou o sino-salamão⁶² impresso no braço.” (ASSIS, 1977, p. 23). A prima atribuiu a isto a razão da rápida dissipação da herança do Costa.



Figura 66: *O Alienista*. Prima do Costa. (p. 26)

O que se pode dizer sobre a imagem do Q2, acima? Não por falta de conteúdo, mas pela natureza imprecisa do silêncio, somos levados a interpretações diversas. As complexas significações atribuíveis ao(s) silêncio(s) “são, na verdade, reflexos de nossa consciência e que um simples silêncio é o suficiente para desencadear sentidos que espelham todas essas complexidades.” (MELLO, 2002b, p. 120).

Em primeiro lugar, o silêncio liberta o leitor para imaginar o que aconteceu desde a fala da prima até o seu encerramento na Casa Verde. O gesto das mãos em ogiva, comumente associado aos pensadores e observadores, pode ser tomado como uma tentativa de perscrutar a alma da personagem antes de sua internação. O olhar com as sobrancelhas levemente arqueadas pode atribuir piedade ou desdém por parte do alienista, mas seus óculos vazios podem conter a *agudeza de um punhal*. Em suma, não há muito que afirmar: são apenas conjecturações, mas que podem percorrer inúmeros sentidos. No trabalho de (re)elaboração do texto machadiano por meio da linguagem quadrinística, o “silêncio é a condição de

⁶² Sino-salamão ou signo-de-salomão é um amuleto de onde proviria o poder ilimitado desse profeta dos muçulmanos.

possibilidade de o dizer vir a ser outro. No silêncio, o sentido ecoa no sujeito.” (ORLANDI, 2007, p. 154).

A parte do conto equivalente ao quadro silencioso acima (Q2) e às ações subsequentes daí é a seguinte, que pôde ser facilmente delimitada:

Bacamarte espetara na pobre senhora um par de *olhos agudos como punhais*. Quando ela acabou, estendeu-lhe a mão *polidamente*, como se o fizesse à própria esposa do vice-rei, e convidou-a a ir falar ao primo. A mísera acreditou; *ele levou-a à Casa Verde e encerrou-a na galeria dos alucinados*. (ASSIS, 1997, p. 23, grifos nossos).

O narrador machadiano faz parecer que o alienista agiu com perfídia: foi educado, cortês, como na tentativa de esconder as intenções de um olhar agudo, para em seguida recolher a senhora. Essa impressão é silenciada na *graphic novel*, exceto pelo procedimento de *qualificação* de aleivosia, que permaneceu em outro recordatário. A “aleivosia do ilustre Bacamarte lançou terror à alma da população.” (ASSIS, 1977, p. 23).

O silêncio de Moon e Bá *não diz* o que aconteceu, mas também *não desdiz* Machado. O enquadramento silencioso *faz dizer*, ele *faz supor que algo aconteceu* dali até o encerramento da senhora na galeria dos alucinados. Para este fim, o recurso da calha tem proeminência. A imagem não corrobora o dito machadiano, embora também não o contradiga. Ela lança o excerto do conto para o espaço da calha, onde todo tipo de interpretação é possível. Desse modo, as duas passagens (quadrinho e conto) são negociáveis, não excludentes. Postas lado a lado, digamos que elas se *revezam*, sem se fecharem.

Em detrimento da imagem de perfídia do alienista criada por Machado nesse fragmento, Moon e Bá abriram espaço para outras faces do personagem. Estava mesmo alucinada a prima do Costa? Ou foi a voz da loucura de Simão que lhe falou interiormente?

b) Entre a admiração ou curiosidade do primeiro vulto de Itaguaí

Mateus ficara rico do fabrico de albardas. Com isso, construiu uma casa grandiosa, dita a mais bela de Itaguaí. “De manhã, com efeito, era costume do Mateus estatelar-se, no meio do jardim, com os olhos na casa, namorado, durante uma longa hora [...]” (ASSIS, 1977, p. 24). O alienista desconfiava de sua loucura já algum tempo, dizendo que o albardeiro talvez padecesse *do amor das pedras*. Mas como Mateus tinha o hábito de posar na janela de sua casa suntuosa, Crispim vem discordar do alienista, alegando que o albardeiro “de manhã examina a obra, não a admira; de tarde, são os outros que o admiram a ele e à obra.” (ASSIS, 1977, p. 25; MOON;

BÁ, 2007a, p. 28). O alienista considerou esse hábito de Mateus um sintoma de loucura e foi verificar. A sequência mostra Simão e Crispim perscrutando a casa de Mateus.



Figura 67: *O Alienista*. Admiração do primeiro vulto (p. 29).

O narrador foca ora um tema ora outro da cena, alternando os personagens focados. As transições de tema-a-tema são funcionais para expressar confronto entre personagens. Elas podem ser conjugadas com enquadramentos silenciosos e planos gradativos indo do mais aberto ao mais fechado. O Q2 pode ser considerado o que na literatura chamamos de *discurso indireto livre*, pois o ponto de vista pode ser tanto do narrador quanto do personagem Dr. Bacamarte. O mesmo não pode ser dito sobre o Q4, pois o plano americano mostrado aqui representa uma aproximação visual não compatível com a localização de Bacamarte.

A descrição técnica nos serve para compreender a natureza das imagens e da cena da qual elas fazem parte. Trata-se de um confronto, de um diálogo sem palavras, cuja tensão aumenta gradativamente. No Q4, do alto de sua casa, Mateus jazia imponente. Por outro lado, com um olhar policial – óculos opacos, frios, mãos unidas atrás das costas –, o alienista observou que algo estava errado. O último enquadramento em plano fechado (Q5) encerra a cena. No enquadramento seguinte, o narrador comunica pelo recordatário o desfecho da cena: o recolhimento de Mateus à Casa Verde. No fragmento que recolhemos do conto, grifamos as partes que constam também na história em quadrinhos, por meio de recordatários:

O alienista guiou para os lados da casa do albardeiro, viu-o à janela, passou cinco, seis vezes por diante, devagar, parando, examinando as atitudes, a expressão do rosto. O pobre Mateus, apenas notou que era objeto da curiosidade ou admiração do primeiro vulto de Itaguaí, redobrou de expressão, deu outro relevo às atitudes... Triste! Triste, não fez mais do que condenar-se; no dia seguinte, foi recolhido à Casa

Verde. (ASSIS, 1977, p. 25, grifos nossos).

Haveria tido Mateus a intenção de redobrar sua expressão diante do olhar do alienista? No conto, a resposta pende para o *sim*, embora devêssemos considerar que o narrador não seja confiável: que tipo de narrador pode demonstrar tamanha onisciência sobre a atitude de um personagem sendo um narrador de primeira pessoa? Já na história em quadrinhos, permanece a dúvida, mais uma vez. Por fim, lidas comparativamente, as marcas do texto machadiano se sobressaem, e o sentido dos quadros silenciosos em sequência parece se *ancorar* no sentido do texto do conto, figurando como tradução intersemiótica sem acréscimos destoantes.

c) Gesto nublado de suspeitas

O fragmento a seguir é a cena do suposto ciúme de Simão Bacamarte na ocasião das festividades de boas-vindas de D. Evarista, que chegara do Rio de Janeiro. Durante o jantar, “D. Evarista foi o assunto obrigatório dos brindes, discursos, versos de toda a casta, metáforas, amplificações, apólogos”. (MOON; BÁ, 2007a, p. 33; ASSIS, 1977, p. 27). Diante de alguns elogios, que muito agradavam a D. Evarista, o Dr. Bacamarte teceu o comentário: “A retórica permite tais arrojados sem significação.” (MOON; BÁ, 2007a, p. 33). O último quadro da sequência de transições abaixo é *silencioso*, não tem narração nem diálogos, e ocorre após um elogio exacerbado do personagem Martim Brito a D. Evarista.

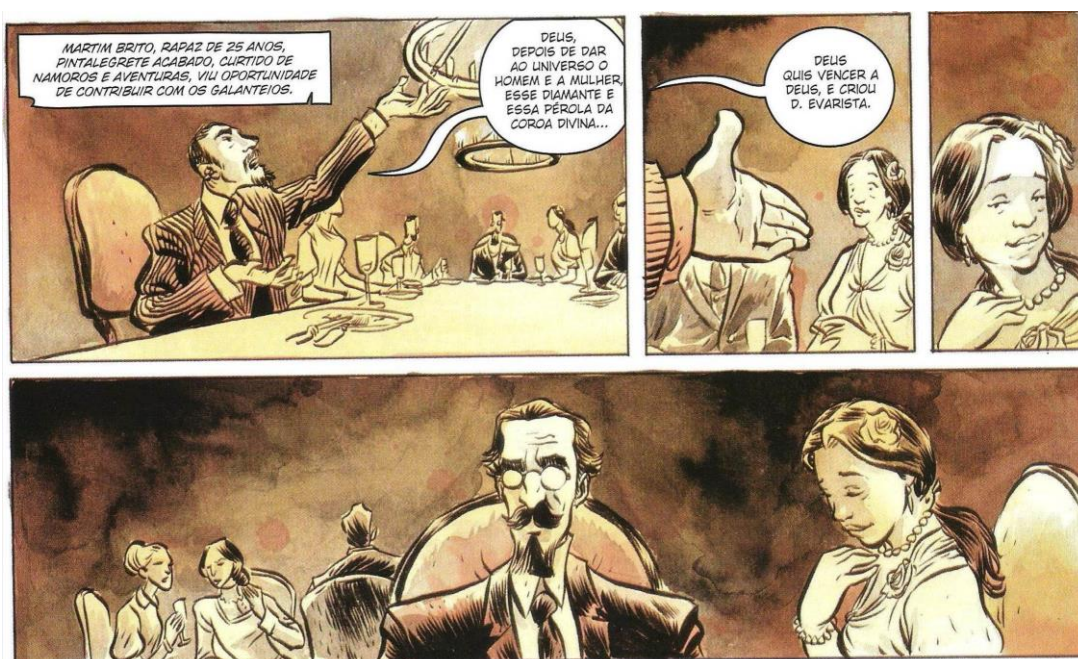


Figura 68: *O Alienista*. Gesto nublado. (p. 33).

Antes de tudo, cabe distinguir, a partir de Bakhtin (2003), *silêncio* de *quietude*. Embora ambos incidam sobre uma ausência, o silêncio é a ausência da *palavra*, ele só se desfaz pela palavra. A quietude é a ausência de som. Algumas passagens da *graphic novel* podem significar de fato *silêncio* ou até *quietude*. Outras podem ser um *silenciamento* de passagens de uma cena em que haveria palavras, seja na narração ou nas falas de personagens. Seja como for, o uso do(s) silêncio(s) na história em quadrinhos denota uma intencionalidade, como no uso de reticências no texto literário. Segundo Maingueneau (1986) as reticências têm uma função singular no texto em relação aos outros sinais de pontuação. Elas podem ser uma intenção do autor. Uma omissão intencional de uma informação perceptível no mundo diegético, mas ofuscada ao leitor, negando-lhe acesso a uma parte desse mundo.

A ausência da representação de som no último enquadramento não significa silêncio absoluto na cena, no universo contado. Vê-se, ao fundo, duas senhoras conversando, as mesmas que em cena posterior afirmarão que a atitude do alienista de prender Martim Brito na Casa Verde se deu por ciúmes. Analisando a cena isoladamente, o leitor pode ser levado a concordar com as senhoras na cena ulterior. Mas, considerando as razões que levaram Bacamarte a se casar com D. Evarista, e o comportamento racional do alienista, cabe perguntar: Simão Bacamarte sentiu ciúmes ou não? Ou o gesto oblíquo, nublado, silencioso, seria a constatação de mais um louco de Itaguaí diante dos seus olhos? Eis um efeito de sentido que um quadro silencioso é capaz de perpetuar: a dúvida.

A forma do quadro, que também é um recurso utilizado pelo quadrinista (o autor-escritor), interfere também na leitura do tempo e do sentido do silêncio. Sendo um quadro alongado, sua forma visa direcionar o olhar do leitor pelo seu conteúdo por mais tempo, indo de um lado ao outro da mancha gráfica. Nos quadrinhos, o tempo (representado no interior dos enquadramentos) e o espaço (da página, ocupado por diferentes formas de quadros) estão intimamente ligados, sendo a mesma coisa (McCLOUD, 1995). Ao sugerir a demora na leitura do enquadramento, o autor-escritor convida o leitor a divagações sobre a situação representada.

Elementos plásticos assumem conotações à medida que a cena é interpretada: as manchas escuras espalhadas pelo fundo da imagem podem ser interpretadas como sinal negativo, indicativos de que a atmosfera emocional ficou carregada. O plano médio frontal com a figura de Bacamarte centralizada dá seriedade e gravidade à sua expressão. D. Evarista é colocada como signo secundário, e, ao fundo, as duas mulheres conversando são signos em posição terciária. Elas são indicativos de que outros sentidos estão latentes, mas circundantes ao sentido da figura de Simão. O homem sentado à direita de Simão (Q1) é omitido no Q4: seu significado não podia concorrer com o de D. Evarista.

Mais do que evidenciar aspectos textuais, devemos lembrar que os personagens são signos complexos: sua significação é mutável e está atrelada às funções que desempenham na trama. Cabe indagar: numa cena cujo ponto de atenção era D. Evarista, por que os signos plásticos se convergiram para o signo icônico do personagem Simão Bacamarte, sem qualquer menção verbal por parte do narrador? O que se passou na mente de Bacamarte que justificasse a articulação do texto da maneira que se deu? Como outros escritores de ficção, os quadrinistas usam o silêncio “dando-lhe forma como opção de linguagem e construção de sentidos para caracterizar um mundo interior onde as palavras, ou melhor, a linguagem, não dá conta de dizer os sentidos.” (MELLO, 2002b, p. 120).

O quadro silencioso faz surgir a possibilidade de sentidos pela omissão de outros já configurados no texto machadiano. Silenciar Machado é condição ínsita para fazer falar Moon e Bá. “Dessa concepção de silêncio como condição [e possibilidade] de significação, resulta que há uma incompletude constitutiva da linguagem quanto ao sentido.” (ORLANDI, 2007, p. 69). Busca-se desfazer essa incompletude na relação do Mesmo com o Outro. Essa incompletude aponta para a primazia do interdiscurso, e “não deve ser vista como falta, mas como horizonte.” (MELLO, 2002a, p. 289). O quadro silencioso acima coincide com o ponto do texto machadiano que recortamos:

D. Evarista baixou os olhos com exemplar modéstia. Duas senhoras, achando a cortesanice excessiva e audaciosa, *interrogaram os olhos do dono da casa; e, na verdade, o gesto do alienista pareceu-lhes nublado de suspeitas, de ameaças e provavelmente de sangue*. O atrevimento foi grande, pensaram as duas damas. E uma e outra pediam a Deus que removesse qualquer episódio trágico – ou que o adiasse ao menos para o dia seguinte. Sim, que o adiasse. Uma delas, a mais piedosa, chegou a admitir consigo mesma que D. Evarista não merecia nenhuma desconfiança, tão longe estava de ser atraente ou bonita. Uma simples água-morna. Verdade é que, se todos os gostos fossem iguais, o que seria do amarelo? Esta ideia fê-la tremer outra vez, embora menos; menos, porque o alienista sorria agora para o Martim Brito [...]. (ASSIS, 1977, p. 28, grifos nossos).

Nublados de suspeitas parecem ser os comentários que o narrador faz no conto. O narrador tem a capacidade onisciente de dizer o alvoroço mental pelo qual as convidadas passavam, mas não diz uma só verdade onisciente sobre a figura do alienista. Aliás, essa é uma característica do narrador que permeia todo o conto, segundo já nos afirmou Garbuglio (1977) sobre a caracterização de Simão Bacamarte, que evita expansões sentimentais inexistentes no personagem. Tal como ocorre no conto, o gesto do alienista na *graphic novel* se preza a interrogações: esse gesto *não é*, na plenitude objetiva do *ser* que poderíamos afirmar na fala de um narrador onisciente em terceira pessoa. Esse gesto *só parece*.

A cena que imediatamente decorre daí, na *graphic novel*, vem reforçar a atitude que o alienista teve quando efetuou o recolhimento do albardeiro à Casa Verde. O alienista parece se aproximar sorrateiramente e atento, com o mesmo e repetido gesto que parece anunciar o recolhimento de Martim Brito. Essa recorrência de informações está ausente no conto:

[...] e, levantados todos, foi ter com ele [Martim Brito] e falou-lhe do discurso. Não lhe negou que era um improviso brilhante, cheio de rasgos magníficos. Seria dele mesmo a ideia relativa ao nascimento de D. Evarista ou tê-la-ia encontrado em algum autor que?... Não, senhor; era dele mesmo [...]. (ASSIS, 1977, p. 28).



Figura 69: *O Alienista*. Martim Brito. (p. 34)

Apontamos mais de uma vez um tipo de enquadramento que se aproxima do *discurso indireto livre* da literatura, algo como um *foco indireto livre*, recurso empregado pelo autor-escritor na tentativa de diminuir os limites entre o olhar do narrador e o olhar do personagem. Esse recurso é recorrente em vários pontos d'*O Alienista* em quadrinhos. O Q6 da sequência acima é um desses enquadramentos, e tem função crucial no fechamento dessa cena. Ele faz o fechamento da cena permanecer na incerteza: não se pode afirmar se o recordatário resume o pensamento de Simão ou se é narração. Trata-se de um *quadro mudo*, como postulamos no Capítulo 3. Já no conto, o narrador (quase) desmente a hipótese de ciúmes por parte do alienista como causa do recolhimento de Martim Brito ao externar um pensamento do

médico: “Pobre moço! pensou o alienista. E continuou consigo: Trata-se de um caso de lesão cerebral: fenômeno sem gravidade, mas digno de estudo...” (ASSIS, 1997, p. 28).

O Q4 da p. 33 traduz uma parte do excerto machadiano equivalente. Nesse sentido, certos signos estão *ancorados* uns aos outros. Por outro lado, no mesmo excerto há sentidos que de forma alguma foram representados, de modo que uma outra camada de sentido permaneça em *revezamento* com o Q4.

Já no Q1 da p. 34, não podemos desconsiderar os efeitos de sentido que a caracterização do Dr. Bacamarte possibilita, como no Capítulo 5. Dizer apenas que *o alienista foi ter com Martim Brito*, no sentido de encontrá-lo, é reduzir consideravelmente o papel da imagem na história em quadrinhos. Neste ponto, enquanto as palavras machadianas tentam ancorar e limitar os sentidos da imagem quadrinística, a imagem, reforçada por todo o contexto diegético, amplia os sentidos das palavras que, sozinhas, se reduzem à informação actancial.

Essa constatação mostra que a análise em torno da relação entre palavras e imagens nas histórias em quadrinhos é distinta da análise de uma publicidade de massas, por exemplo, pois são distintos os usos que se fazem desses signos. Constata-se também que a presença do Outro na tradução intersemiótica é um processo dialético que consiste em renovar não apenas o sentido do Outro *no Mesmo*, mas também os sentidos do Outro *em seu próprio sistema*. Como vem dizer Bassnett (2003, p. 61): “[...] o tradutor pode por vezes enriquecer ou esclarecer o texto original como resultado direto do processo de tradução.”. A marca autoral de Moon e Bá se instala no limiar dessa renovação, na possibilidade subjetiva, situacional, sócio-histórica de novos sentidos.

d) Almas suspensas

Como representar por meio da linguagem quadrinística um trecho como este? “A notícia deste ato tão nobre, tão puro, suspendeu um pouco a alma dos rebeldes.” (ASSIS, 1977, p. 31). O trecho machadiano narra a disposição dos rebeldes ao ouvirem a notícia de que o alienista desistira do estipêndio pago a ele pelos trabalhos na Casa Verde, justificando essa decisão por se tratar “de fazer experiências de alto valor psicológico” (ASSIS, 1977, p. 31; MOON; BÁ, 2007a, p. 37).

As passagens dessa cena em que o discurso dos personagens se dava de forma indireta foram transformadas em discurso direto, com os personagens representando por meio de balões de fala. São trechos marcados visivelmente por uma intertextualidade com Machado. No entanto, o fragmento acima sobre o estado espiritual dos rebeldes após a notícia não está

marcado no texto quadrinístico, pelo menos não verbalmente. O Q2 a seguir se põe exatamente no que seria o lugar dessa passagem:

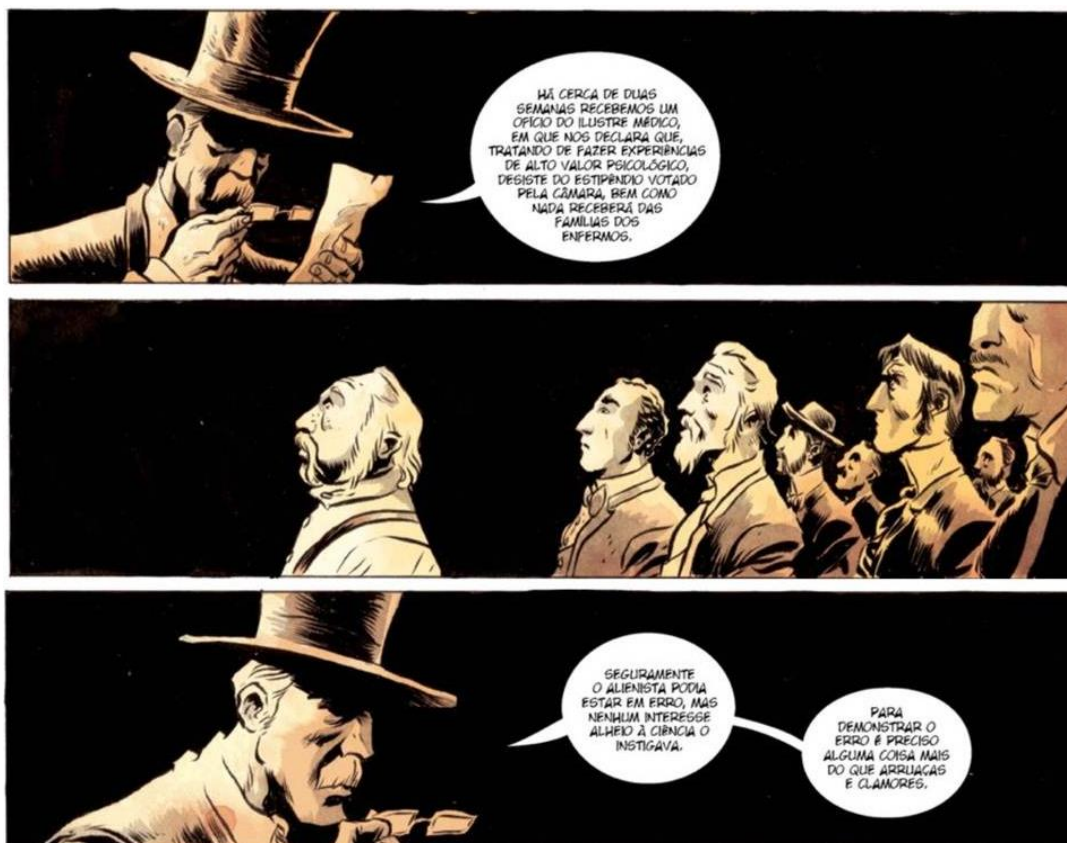


Figura 70: *O Alienista*. Almas suspensas. (p. 37-38).

A representação de que a notícia do ato nobre e puro do alienista havia *suspendido a alma* dos rebeldes pode ter se dado dessa maneira representada no Q2, se pudermos afirmar que Moon e Bá visaram algum efeito de sentido similar ao causado pelo texto machadiano.⁶³ No quadro analisado, qualquer tentativa de explicação do sentido do silêncio representado ali recorreria à linguagem verbal, logo, hipoteticamente, poderíamos fazer o caminho inverso da tradução intersemiótica e traduzi-lo pela passagem machadiana, fazendo um juízo de valor do ato do alienista e usando a mesma metáfora da alma suspensa⁶⁴ feita por Machado. Ou, hipoteticamente, poderíamos simplesmente dizer que os rebeldes ficaram surpresos (pela interpretação dos signos icônicos gestuais e expressivos) e em silêncio (pela ausência de

⁶³ Devemos desde já esclarecer que não se trata da relação *silêncio e implícito*, relação em que o não-dito remete ao dito. Por mais que o quadro silencioso possa ser localizável em sua equivalência com o excerto machadiano, não podemos afirmar que se trata de um não-dito ou silêncio remetendo ao dito do conto. O silêncio mantém sua capacidade significativa mesmo quando não remete a um dito previamente estabelecido, e ainda mantém a possibilidade de referir ao dito necessariamente excluído. O silêncio é a maior possibilidade de *dizeres*.

⁶⁴ O verbete *suspender* guarda os seguintes significados: “1. Deixar pendente; [...]. 2. Interromper temporariamente [...]. 3. Fazer cessar 4. Punir [...] com suspensão [...]”. (XIMENES, 2000, p. 711).

indicadores de som). Então, como compreender tal manifestação de heterogeneidade?

Sabemos que o Q2 ocupa exatamente o lugar correspondente ao estrato verbal do conto. O leitor de quadrinhos deve estar habituado a reconhecer nuances básicas de expressão, e perceber que há traços específicos para representar a fúria de rebeldes (o estado inicial) e qualquer estado emocional outro que seja oposto a esse, um que possa ser tomado por *suspensão das almas diante de um ato nobre*. Se colocadas juntas, as duas passagens manteriam uma relação de ancoragem, *específica da palavra* (McCLOUD, 1995): a imagem poderia ser interpretada em sua polissemia, mas o estrato verbal estaria lá para direcionar a leitura de modo contextual. De fato, o estrato verbal diria tudo o que fosse preciso, cabendo à imagem resgatar apenas um aspecto da palavra: os rebeldes *suspensos, parados, ou punidos* pela própria consciência. Sem o estrato verbal, no entanto, a interpretação transita por outros caminhos, podendo variar tanto quanto varia a possibilidade de leitores.

Vê-se que “não é possível falar de silêncio no singular, ou seja, ele não tem um sentido único. O silêncio é relativo, plural e intersubjetivo [...]” (MELLO, 2002b, p. 88). Tal como a palavra, o sentido do silêncio é contextual e se estabelece na interação. Dito de outra forma, o leitor de quadrinhos tem relativa liberdade na interpretação das marcas do silêncio presentes.

6.5 De Um Por Outros

Pode um sujeito se declarar autor de um enunciado outro, de um texto outro, já consagrado a outro autor? Pierre Menard quis escrever *o Quixote* e ser dele o autor. E o fez. Palavra por palavra e linha por linha. “Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha a copiá-lo.” (BORGES, s.d., p. 57). No conto de Jorge L. Borges, intitulado *Pierre Menard: autor do Quixote*, um narrador crítico literário fala da obra de Pierre Menard, um personagem escritor, em cujas obras estava o *Quixote*. Não o *Quixote* de Cervantes, mas o *Quixote* de Menard, embora o texto fosse exatamente o mesmo. No universo criado por Borges, Menard havia escrito *Dom Quixote, ipsis litteris*, e Cervantes também. Os paradoxos existentes na narrativa de Borges nos levam a pensar em temas como autoria(lidade) e originalidade, dentre outros.

A problemática *ficcionalizada* por Borges pode ser relativamente compartilhada ao considerarmos a obra que estamos analisando e os seguintes dizeres da capa:

GRANDES CLÁSSICOS
em GRAPHIC NOVEL

ALIENISTA

de MACHADO DE
ASSIS

por FÁBIO MOON
& GABRIEL BÁ

Figura 71: *O Alienista*. Dizeres da capa.

De Machado por Moon e Bá. O uso das preposições (a primeira indicando *posse*, a segunda, *modo*), associadas às marcas tipográficas dos dizeres, parece revelar uma tentativa de demarcação de fronteiras entre a Literatura e os Quadrinhos, de legitimação do quadrinho pela autoridade literária, ou de crédito da autoria machadiana pelo silenciamento da voz autoral dos quadrinistas. O mesmo paralelismo continua nos pares *Grandes Clássicos* (a obra de Machado) e *Graphic Novel* (a obra em quadrinhos). Os dizeres da capa seguem uma padronização da editora, e podem ser conferidos nas outras *adaptações* da série. Tais dizeres parecem reforçar antigas crenças sobre os quadrinhos:

Temos visto também um grande número de projetos de *adaptações literárias* em Quadrinhos, como foi o caso do nosso *Alienista*. Não é uma iniciativa dos autores, mas de editoras que viram uma possibilidade de apelo às escolas e outros órgãos públicos, além de também agradar ao público em geral que pode ter certo preconceito contra Quadrinhos. *As editoras estão investindo nessa possibilidade*, criando um segmento do mercado de Quadrinhos que pode ser amplamente desenvolvido. *Sendo uma adaptação de uma obra clássica, deve ter algum valor. E sendo em Quadrinhos, deve ser mais fácil de ler.* Nestas duas frases está o grande preconceito, mas vamos adiante. (BÁ, 2007, web).

Do mesmo modo, as palavras da capa parecem trair certas intenções subentendidas dos autores: “A gente tem orgulho de todo livro que a gente fez. Desde todos os *10 Pãezinhos* [...] até o *Alienista*, que foi um convite da editora, mas que a gente abraçou e é o “nosso” *Alienista*, é um negócio que a gente tem um apego muito pessoal [...]”. (BÁ; MOON, 2009, entrevistados por GHQ). De Machado e de Moon e Bá. Ao longo deste trabalho, empreendemos análises *governadas por duas leis polares*, tal qual foi governado o trabalho de Menard:

(1) “[...] ensaiar variantes [ou melhor, análises] de tipo formal ou psicológico” (BORGES, s.d., p. 60), de modo a pensar *o Alienista* como *outro Alienista*, ou seja, acreditar n’*O*

Alienista de Moon e Bá, vê-lo como obra do século XXI, e não do século XIX;

- (2) *Sacrificar* essas análises “ao texto ‘original’ e a raciocinar de modo irrefutável sobre essa aniquilação” (BORGES, s.d., p. 60), de modo a engendrar uma análise da obra em quadrinhos que não seja uma análise da obra machadiana.

Posto isso, indagamos: por que falar de autoria(lidade) seria importante acerca d’*O Alienista*? Porque os autores d’*O Alienista* em quadrinhos não só trabalham o texto machadiano, mas também o complexo enunciado que resumimos no nome “*O Alienista*”. Salvo pela mudança linguística ao longo das edições, o texto machadiano é, por assim dizer, imutável, em uma dada *forma* que aceite a *função autor* proposta por Foucault (1992).

Já o enunciado está inscrito nas formações discursivas que o texto ajuda a engendrar. O enunciado não tem uma forma pré-definida, ele se forma no(s) texto(s) e a partir dele(s). O enunciado é histórico, mutável: sentidos lhe são agregados. Se, num exercício de abstração, separarmos *O Alienista-enunciado* d’*O Alienista-texto*, veremos que a questão acima sobre autoria(lidade) se valida, pois são textos distintos postos em jogo aqui.

A diferenciação aqui proposta se coaduna com a noção de autoria de Foucault (1992, p. 44) que diz que o nome de autor “permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos.”. Então, vê-se que a autoria é uma relação textual, antes de tudo, e está ancorada no texto para...

[...] caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o facto de se poder dizer ‘isto foi escrito por fulano’ ou ‘tal indivíduo é o autor’, indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto. (FOUCAULT, 1992, p. 45).

O enunciado é uma relação discursiva, está suspenso no discurso. Pode circular de maneiras diversas, materializando-se em textos diversos.⁶⁵ Se encomendarmos *O Alienista* em

⁶⁵ Se tomarmos em conta alguns enunciados e a situação em que eles ocorreram, poderemos resgatar algumas marcas textuais que remetem a outros discursos, a outros enunciados em outras situações de enunciação. Um exemplo: em 17 de agosto de 2005, a revista *Veja* lançou uma matéria de capa retratando o então Presidente Lula cabisbaixo, em fundo negro, com as seguintes informações: “Lulla: Sem ação diante do escândalo [...], Lula está com uma situação que já lembra a agonia da era Collor”, com a fonte e os dois “ll” grafados de forma similar às do Ex-presidente Fernando Collor em época de campanha eleitoral. Mais do que remeter a uma grafia, a uma marca explícita, esse enunciado compartilha significados gerados em outras situações de enunciação. Sua gênese está ligada à de outro discurso. Em Fernandes (2007), há uma análise detalhada desses dois “ll” no nome de Lula. O texto de Fernandes (2007) é ainda interessante por desnaturalizar a noção de enunciado como mero texto – este último seria apenas uma forma material para o enunciado, que não deve ser ainda confundido com suporte.

quadrinhos para cinco quadrinistas diferentes, teremos cinco *Machados* diferentes. A questão de ver Machado na adaptação não é textual, é ver a possibilidade vasta de enunciados possíveis a que a sua obra faz valer. É ver a complexidade que assumem as formações discursivas em jogo na obra machadiana.

Talvez tomar *O Alienista* de Moon e Bá pelo *Alienista* de Machado, ou vice versa, seja assumir postura semelhante à de Menard, que considera as releituras e aqueles livros “parasitários que situam Cristo num bulevar [...] ou Dom Quixote em Wall Street [...] somente aptos [...] para produzir o plebeu prazer do anacronismo ou [...] para atrair-nos com a ideia primária de que todas as épocas são iguais [...]” (BORGES, s.d., p. 56-57), e, portanto, de que os sujeitos são iguais; de que a situação de comunicação é igual; de que a cena de enunciação é a mesma; de que o sentido é dado, e não construído.

O Alienista machadiano é visto por muitos estudiosos como uma crítica ao pensamento científico que imperava à sua época. Já foi dito na fortuna crítica sobre *O Alienista* que Machado antecipou as discussões sobre a loucura em aproximadamente quatro décadas. Mais prudente seria dizer que as formações discursivas à época de Machado eram tais que possibilitaram a criação d’*O Alienista*, e que essas formações discursivas sofreram transformações, vindo a desembocar nas discussões ora ditas prenunciadas na obra machadiana. Tal observação tira o caráter de *vidente* de Machado, ou até mesmo de *visionário*, e associa ao escritor os atributos de um homem inserido em seu tempo, de cujas lentes eram mais perspicazes e capazes de enxergar minuciosamente o que acontecia à sua volta.

Essas observações são pautadas no contexto da obra e na situação de comunicação da mesma. Machado assume uma atitude responsiva em relação a incontáveis discursos que circulavam na época: em seu conto ou novela, é possível ver marcas da observação dos costumes, das políticas, dos valores, das crenças, etc. Tudo isso de maneira sutil, sem muita descrição e com muita discrição. Em suma, Machado responde à sociedade de seu tempo.

O Alienista em quadrinhos, no entanto, não faz a mesma crítica. Afinal, que razão teria Moon e Bá para engendrar uma crítica ao cientificismo do século XIX?

O texto de Cervantes [Machado] e o de Menard [Moon e Bá] são verbalmente idênticos [e só verbalmente], mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambiguidade é uma riqueza.). (BORGES, s.d., p. 61).

Moon e Bá não compartilham da visão machadiana. Seus anseios não podem ser os

mesmos. Quer queiram ou não, os autores engendram um discurso *não* sobre a psiquiatria e as correntes científicas e filosóficas do séc. XIX, como o fez Machado. Moon e Bá, inevitavelmente, engendram, dentre muitos, um discurso sobre a obra machadiana, partindo do seu lugar de fala que é a instituição quadrinística. Moon e Bá respondem a Machado. Destarte, por que não dizer: Moon e Bá engendram um discurso sobre a própria literatura, sendo esses porta-vozes da instituição quadrinística que movimenta esse *discurso sobre*. Corporificado nesses quadrinistas, e materializado na *graphic novel*, o discurso quadrinístico responde ao discurso literário.

Embora o texto permaneça “intocado” em alguns fragmentos, há outros que foram omitidos, sendo esses, muitas vezes, carregados do veneno mordaz de Machado. E outros, ainda, foram (re)escritos em signos visuais. Ademais, a situação de comunicação é outra. Embora *O Alienista* seja o *mesmo*, ainda é *outro*, afinal, como encerrou seu conto Borges (s.d., p. 63): “Atribuir a Louis Ferdinand Céline ou a James Joyce a *Imitação de Cristo* [ou a Fábio Moon e Gabriel Bá o *Alienista*] não é suficiente renovação dessas tênues advertências espirituais?”.

“*Plus ultra!* era a sua divisa. Não lhe bastava ter descoberto a teoria verdadeira [...]; alguma coisa lhe dizia que a teoria nova tinha, em si mesma, outra e novíssima teoria.”
O Alienista, Machado de Assis

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Plus Ultra!

Dissemos, desde o início, que esta é uma análise do discurso quadrinístico. Dada à pluralidade de sentidos que o termo *discurso* pode movimentar no quadro da AD, devemos ressaltar principalmente a concepção de *discurso* como um “sistema de regras que define a especificidade de uma enunciação” (MAINGUENEAU, 2008c, p. 19), sem, no entanto, excluir as outras definições. Essa definição costuma ser marcada distintivamente das outras por *Discurso*, em maiúscula. Por essa distinção, podemos falar de *Instituição Discursiva Quadrinística* e da semiótica particular das histórias em quadrinhos (do *discurso*), buscando alinhar esses tópicos respectivamente às noções de *restrições discursivas* e *formais* postuladas por Charaudeau (2004) em sua proposta de abordagem de gêneros.

Em nosso trabalho, a distinção entre *discurso* e *Discurso*, embora relevante, está em segundo plano, pois acreditamos que o *modo de falar* e o *ambiente sociodiscursivo de fala* estão intimamente ligados. A análise de um esbarra na observação do outro, e vice versa. É por essa razão que nossa análise transitou entre os dois pontos, e que não tentamos um maior esforço em distinguir as duas concepções.

Ainda assim, cabe afirmar: é preciso ler *quadrinhos* em termos de *Quadrinhos*, não em termos de Literatura ou Cinema – áreas com as quais eles dialogam. Só depois disso é possível pensá-los devidamente em termos de Linguística, Quadrinologia ou Narratologia. Nossa base linguística de análise nos obriga a partir da língua em direção a outros tipos de sistemas, a saber, o sistema verbovisual próprio dos quadrinhos, que é diferente do sistema verbovisual do cinema ou das publicidades. Nossa tentativa ambiciosa foi de ver o discurso quadrinístico atravessando o *sistema*, e igualmente a interação dos *sujeitos* e o *processo histórico*, posto que o sentido se manifesta concomitantemente nesses três níveis (MARI, 2008).

Cada “discurso tem uma forma própria de materializar-se [...], aproveitando, de uma forma ou de outra, os seus recursos de expressão.” (BRUNELLI, 2008, p. 19). Logo, embora utilizamos na análise do discurso pressupostos de diversas áreas da Linguística e de outras áreas do conhecimento, não se pode dizer que o ponto de vista é daquela ou desta área. Usamos diversos pressupostos de quadrinólogos, mas não fizemos uma quadrinologia. Tentamos, ambiciosamente, pensar os quadrinhos em termos de quadrinhos, sem, no entanto,

fugir de uma proposta de análise do discurso. Pois o discurso possui sua própria ordem e é deste ponto de vista que é preciso avaliá-lo.

O discurso quadrinístico, tal como outros discursos, sofre coerções de todo tipo que afetam todos os seus planos: sistema semiótico; vocabulário; estatuto dos sujeitos; instâncias de enunciação; temáticas; modos de produção, circulação e recepção, etc. Nessa concepção, o discurso se restringe e se estratifica em três níveis: um *social*, um *enunciativo* e um *textual*, ou, podemos dizer, um nível *situacional*, um *ergo-textual* e um *textual*. Em todo caso, esses níveis/estratos estão interligados e estão de acordo com nossa abordagem d'*O Alienista* em quadrinhos como centro dos pilares: sociedade, sujeitos e discurso.

Nossa análise buscou colocar em primeiro plano o discurso quadrinístico d'*O Alienista*. A partir dos pilares acima, tentamos responder a três perguntas: *Onde fala o discurso? Quem fala a quem? Como é falado o discurso?* Esperamos ter respondido de maneira satisfatória a cada pergunta: no Capítulo 1, a primeira pergunta; no Capítulo 2, a segunda; nos demais capítulos, a terceira pergunta.

No Capítulo 1, com o apoio da proposta de abordagem de gêneros de Charaudeau (2004) e da concepção de instituição discursiva de Maingueneau (2006), elaboramos o complexo espaço simbólico das práticas languageiras quadrinísticas. As especificidades dessa instituição ou domínio vieram mostrar a necessidade de uma teoria dos gêneros quadrinísticos que facilitasse responder questões em torno de como cada gênero aborda sua matéria ficcional.

A produção discursiva quadrinística não se limita mais à produção e recepção de obras de quadrinhos. Ao longo de décadas, esse meio de comunicação foi se diversificando (em suas temáticas e formas) de modo que outras produções, conseqüentemente outros agentes, foram se agregando à comunidade quadrinística, a tal ponto de hoje podermos falar em instituição quadrinística. De certa forma, a aparente semelhança do campo quadrinístico com o campo literário contribui para a constituição de meios de produção, circulação e recepção concomitantes, de agentes duplos que atuam nos dois campos. Não é preciso uma obra de adaptação – como *O Alienista* ou tantas outras – para aproximar Quadrinhos e Literatura.

Existem obras de quadrinhos que disputam espaço nas livrarias, e não raro, percorrem o mesmo trajeto até o leitor: o trajeto da crítica (em amplo sentido, tomando os especialistas legitimados pela academia até os entusiastas de colunas de jornais). Também não podemos esquecer a crescente tendência de *autores de quadrinhos* de falarem *sobre quadrinhos*. Eles mostram cada vez mais uma consciência crítica e ideológica, indo além de um *projeto de fala*

que consiste apenas em *fazer quadrinhos*, como é o caso do precursor Eisner, seguido de McCloud, Moon e Bá.

Em suma, a produção discursiva da instituição quadrinística perpassa e incorpora diversos gêneros, como notícias, revistas especializadas em quadrinhos, resenhas, *blogs* e *sites* especializados, entrevistas, manifesto de autores, livros teóricos e/ou historiográficos, trabalhos acadêmicos, premiações, etc.

No Capítulo 2, a revisão bibliográfica e análise se voltaram para o texto narrativo e para a diferenciação das instâncias e dos recursos operados em cada uma por meio de um processo de *mise en abîme* dos sujeitos. Podemos ver que tomar a palavra em um domínio de atividade específico significa alterar seu estatuto de sujeito, aderindo a um conjunto de práticas sociais, discursivas e textuais próprias daquele domínio.

Acreditamos que uma análise do discurso que leve em conta as sutis diferenças entre autor-indivíduo, autor-escritor e narrador possa se beneficiar de uma maior compreensão do texto narrativo, e perceber o que no processo de produção desse texto há o que é do *ato de trabalhar a linguagem* e o que *resulta desse trabalho* como mundo diegético.

No Capítulo 3, abordamos os aspectos da *gramática* dos quadrinhos. Ao mostrarmos como os elementos constituintes da linguagem quadrinística presente n’*O Alienista* se organizam, se concatenam, demos foco à sua *sintaxe*. A sua *semântica* é um aspecto que foi abordado, de forma mais profunda, nos capítulos posteriores, posto que esse aspecto excede uma abordagem estrutural, estando atrelado ao contexto e ao cotexto.

Pode-se estudar a interação dos sujeitos e o contexto sócio-histórico da obra, mas sem compreender como funciona o sistema da linguagem, sem o entendimento desses aspectos da gramática dos quadrinhos, podemos afirmar que o entendimento dos efeitos de sentido do discurso quadrinístico fica comprometido.

Nossa intenção não foi mostrar um fazer técnico, embora parecesse. Devemos ressaltar que há uma diferença em mostrar o fazer técnico e os aspectos estruturais dessa semiótica particular que consideramos como a linguagem dos quadrinhos. O primeiro consistiria em mostrar *como fazer*, o segundo consiste em mostrar *como pode ser feito*.

O Capítulo 4 veio mostrar que os modelos narratológicos voltados para a narrativa literária se mostram deficientes para uma abordagem da narrativa em quadrinhos, pois foram elaborados para um tipo de narração que faz uso apenas de signos verbais. De todo modo, nossa abordagem serviu mais para *problematizar* do que para *propor* categorizações. Para essa última intenção, seria necessário compor uns *corpora* de quadrinhos diversos, a fim de mapear recorrências de forma e conteúdo das narrações.

É possível que em uma narrativa extensa como a d'*O Alienista* ou de outras *graphic novels* ocorram ao mesmo tempo vários recursos de narração (balões de pensamento, recordatários, foco indireto livre...), criando tipos de narradores tão difíceis de categorizar como os narradores machadianos. Também é possível encontrar narrativas cujo estilo seja mais homogêneo no que concerne ao uso de recursos de linguagem (as tirinhas, por exemplo).

A abordagem narratológica das histórias em quadrinhos precisa descobrir quais são os seus critérios *contratuais*, ou seja, quais os efeitos de sentido que a narrativa e a narração em quadrinhos pretendem criar: o romance epistolar, por exemplo, cria um efeito de leitura de cartas, como se o leitor tivesse acesso a uma documentação que não lhe foi endereçada ou como se ele próprio fosse o destinatário. Tal efeito tende a se anular nos quadrinhos, pois não se escrevem cartas em quadrinhos. Aqui podemos falar de *cenografia*, de acordo com Maingueneau (2006). A exclusividade de certas cenografias para alguns gêneros suscita certos modelos de narração igualmente exclusivos.

Não queremos com essas observações justificar alguma deficiência em nossa análise da narrativa d'*O Alienista* em quadrinhos. Buscamos atentar para um aspecto narratológico que precisa ser revisto: o tipo de narração. Também não descartamos os pressupostos narratológicos até então engendrados, mas insistimos que é preciso ler as histórias em *quadrinhos* em termos de *Quadrinhos*, não de Cinema ou Literatura.

No Capítulo 5, descrevemos a figura do complexo personagem Simão Bacamarte. A caracterização de Simão Bacamarte foi abordada recorrendo ao modo descritivo de Charaudeau (2008), sobre o qual fizemos diversas observações para a análise conjunta de palavras e imagens (que considerasse a especificidade dos gêneros e dos diferentes usos da imagem). Mas a construção do personagem poderia ter sido abordada pelo viés da *tipicalização* também. Em maior ou menor grau, trabalhamos com a noção de *tipo* ao evocarmos os imaginários sociodiscursivos.

Personagens típicos representam a visão panorâmica dos estratos sociais de sua época. Essa forma de visão, podemos dizer, sempre esteve no imaginário constituinte das formas de ficção, mas, de fato, “a configuração do típico foi uma conquista do Realismo, um progresso da consciência estética em face do arbítrio [...] de engendrar criaturas exóticas e enredos inverossímeis [...]” (BOSI, 2001, p. 170).

Machado trabalha, na obra em questão, com o tipo do cientista ideal, louco, enclausurado, mas diferentemente dos seus antecessores no Romantismo, a *tipicalização* do personagem em *O Alienista* serve como plano básico para a construção profunda da personalidade de Simão, através de um processo de desconstrução do *tipo* por meio do

aprofundamento psicológico do personagem, num processo gradativo. Interessante é notar que mesmo ao aprofundar a psique de Simão, Machado usa de características vistas pelo senso comum de sua época como traços esperados em relação ao modelo de cientista; em outras palavras, o mestre usa das próprias atitudes estereotipadas de um cientista para moldar a mente de Bacamarte, com muito humor e ironia.

O resultado foi um personagem universal, digamos assim, daqueles que se perpetuam no imaginário popular, como os *Quixotes* e *Don Juans*, ou ainda como os *Super-Homens* e *James Bonds*, todos constantemente revisitados. Dessa universalidade se apropriaram Fábio Moon e Gabriel Bá para criarem o *seu* alienista, como vimos ao longo do capítulo.

No Capítulo 6, escolhemos uma das muitas formas de investigar a heterogeneidade enunciativa no discurso quadrinístico d'*O Alienista*: o silêncio. Por meio dos quadros silenciosos, buscamos mostrar como os quadrinistas operam o texto machadiano a fim de instituírem sua própria marca autoral, distinguindo-se e distanciando-se de Machado através de uma tentativa de silenciamento. O Outro não é visto como mera “presença que se manifesta, quer explícita ou implicitamente, mas como uma ausência, como uma falta, como o interdito do discurso.” (BRANDÃO, 2004, p. 93). Tentamos mostrar parte de um trabalho incessante do discurso quadrinístico em relação ao discurso do Outro-machadiano: o trabalho de reconfiguração do dito do Outro pelo dizer do Mesmo.

Por muitos motivos, diríamos que *O Alienista* de Moon e Bá é o mesmo *Alienista* de Machado. O mesmo, pois não há como negar a presença de Machado, sua presença se impõe a partir de seu nome na capa. Mas diremos que *O Alienista* de Moon e Bá é outra obra. É um *Alienista* outro, pois a situação de comunicação, as condições de discurso, o contexto são outros (as palavras machadianas deixam de ser palavras machadianas à medida que não mais respondem ao paradigma científico do séc. XIX e são (re)configuradas pelo discurso quadrinístico). Devemos evitar uma confusão: enquanto outro *Alienista*, a obra de Moon e Bá é o Mesmo. O seu Outro é a obra de Machado.

Machado estava inserido em um sistema de valores que pregava certas regras de escrita, de comportamento, de crenças, de ideologias, etc. Sua atitude com *O Alienista* foi em resposta a uma parte desse sistema de valores. Estudiosos têm dito que a preocupação de Machado foi criticar tal sistema. A preocupação de Moon e Bá não foi essa, pelo menos não é isso que o(s) texto(s) nos diz(em) – sua obra, suas entrevistas, as críticas. O sistema de valores de Moon e Bá é outro. Se há uma crítica, certamente ela não se apropria do mesmo discurso machadiano (mas sim do mesmo texto), pois sua utilidade é outra. A crítica de Moon e Bá se utiliza dos meios quadrinísticos.

Podemos substituir a noção reducionista de sistema de valores pela de campo discursivo. Por sua ligação com a Literatura, Moon e Bá podem falar para dois campos: o literário e o quadrinístico. Porém, só podem falar situados em um desses campos: o quadrinístico. Falar para a Literatura sem se situar no campo literário pode parecer uma contradição ou inconsistência teórica. Mas, por meio do interdiscurso, acaso não seria possível os Quadrinhos dizerem algo à Literatura?

Parece que deslocamos os sujeitos Moon e Bá e deixamos que o discurso quadrinístico fale por si só. Não é o caso. Não trabalhamos com toda a instituição discursiva literária e quadrinística. Pela zona de intercompreensão existente entre os sujeitos que ocupam esses lugares, é possível cogitar que, por uma operação metonímica, o discurso quadrinístico responde ao discurso literário.

Com *O Alienista* machadiano, lidamos com um cânone. E como tal, ele é sacramentado, ou melhor, “monumentado”. E o monumento é aquilo que foi criado não só para resistir ao tempo (como um discurso constituinte), mas para fazer resistir também uma ideia que existe por trás dele. Aí reside um paradoxo com o qual deve lidar a crítica literária que, tendo que preservar esse “monumento”, sempre acaba por modificá-lo de alguma forma. Para os estudos discursivos, porém, a ideia de monumento que atribuímos aqui cai por terra e dá lugar à concepção de formação discursiva. É a partir dessa postura que enxergamos que:

[...] as obras literárias são componentes de uma estrutura discursiva mais vasta e geradora de sentido, que o tempo rói à medida mesma que o cânone, para preservá-las, vincula-as a um *télos* ora nacional, ora modernista, ora revolucionário, quando não tudo isso ao mesmo tempo. Daí resulta que o cânone, por respeitável que seja, não figura senão uma galeria fantasmagórica de ruínas discursivas, cuja compreensão adequada exige a restauração dos monumentos de que, em algum ponto do passado, fizeram parte. (PARRON, 2011, p. 201).

É por essa e outras razões que não seguimos com a intenção de um estudo comparado das duas obras. A abordagem da obra machadiana exigiria perscrutar uma cadeia discursiva muito vasta que faria extinguir o teor de nossos objetivos e poria em risco a abordagem do discurso quadrinístico como tal.

Para compreender e apreender *O Alienista* machadiano numa análise comparada seria preciso contextualizar a(s) obra(s). Isso já seria motivo para outro trabalho, pois a tentativa de contextualização d’*O Alienista* machadiano seria trazer à tona os discursos da época que ecoam na obra: a luta pelo poder entre Igreja e Estado; o cientificismo em voga; as práticas sociais atravessadas pelo discurso médico, e o discurso médico interferindo na administração da sociedade; as tentativas de separar da sociedade burguesa os indivíduos indesejáveis por

meio da prática do alienismo, etc. Esses discursos, tão evidentes no texto machadiano, são apenas uma sombra na obra em quadrinhos.

Nossa tentativa de esquiva da análise comparada pode fazer crer que não consideramos a primazia do interdiscurso. Muito pelo contrário. É por considerar tal primazia que entendemos que a identidade de um discurso se forma por sua rede de relações com outros discursos. Isso nos permite (ou nos obriga) a trazer outras vozes, sobretudo a voz machadiana, para a análise do discurso quadrinístico na obra de Moon e Bá, sem, no entanto, engendrar uma análise comparada *pari passu*.

Uma análise de discurso enfrenta o desafio de tentar traçar uma rede semântica a partir de um objeto que é, por natureza, heterogêneo. Segundo Maingueneau (2008c), a unidade de análise não se centra no discurso, mas sim em um espaço de trocas entre vários discursos escolhidos. Destarte, a identidade de *O Alienista* se forma a partir da relação interdiscursiva, e não de forma independente dos outros discursos. O diálogo com Machado não está apenas marcado na superfície textual pelas citações ou pela atribuição nominal a partir da capa da *graphic novel*. Tampouco Machado é um Outro redutível apenas a uma figura de interlocutor de Moon e Bá, preservando ambos alguma identidade homogênea. A relação com o Outro-machadiano existe além das formas de alteridade claramente marcadas.

REFERÊNCIAS

- AMOSSY, R. La double nature de l'image d'auteur. *Argumentation et Analyse du Discours*. [On line], n. 3, p. 1-13, 2009. Disponível em: <http://aad.revues.org/662>. Acesso em: 04 nov. 2012.
- ANJOS, C. *O amanuense Belmiro*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1979 [1937].
- ASSIS, M. *O alienista*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1977.
- ASSIS, M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ INL, 1977 [1881].
- AUTHIER-REVUZ, J. Hétérogénéité(s) énonciative(s). *Langages*, n.73, vol. 19, 1984. p. 98-111. Disponível em: dx.doi.org/10.3406/lgge.1984.1167. Acesso em: 05 maio 2011.
- BÁ, G. A virgindade e a experiência. *10 Pãezinhos*. 2006. Disponível em: http://10paezinhos.blog.uol.com.br/arch2006-10-01_2006-10-31.html. Acesso em: 03 out. 2012.
- BÁ, G. Profissão: quadrinhista. *10 Pãezinhos*. 2007. Disponível em: http://10paezinhos.blog.uol.com.br/arch2007-05-01_2007-05-31.html. Acesso em: 03 out. 2012.
- BÁ, G; MOON, F. Entrevista Gabriel Bá e Fábio Moon. Depoimento [2009]. *GHQ: Garagem Hermética Quadrinhos*. Entrevista concedida a GHQ. Disponível em: <http://ghq.com.br/gabriel-ba-e-fabio-moon/>. Acesso em: 20 out. 2012.
- BAGNARIOL, P. *et al. Guia ilustrado de graffiti e quadrinhos*. Belo Horizonte: Fapi, 2004.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Introd. e trad. do russo Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BALLONE, G. J. Carl Gustav Jung. *PsiquWeb*. On line. Revisto em 2005. Disponível em: <http://www.psiqweb.med.br/>. Acesso em 10 out. 2012.
- BARBIERI, D. *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós, 1998.
- BARTHES, R. Rhétorique de l'image. *Communications*, n. 2, vol. 4, p. 40-51. Paris, 1964.
- BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____. et al. *Análise estrutural da narrativa: seleção de ensaios da revista Communications*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971, p. 18-58.
- BARTHES, R. A retórica da imagem. In: _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990, p. 27-43.
- BARTHES, R. *Elementos de semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BASSNETT, S. *Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina*. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.

- BENVENISTE, E. O aparelho formal da enunciação. In: _____. *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes, 1989, p. 81-90.
- BORGES, J. L. Pierre Menard, autor do Quixote. In: *Ficções*. S.d., p. 53-63.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- BOURDIEU, P. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp, 2008.
- BOWCHER, W. L. Field and multimodal texts. In: HASAN, R.; MATHIESSEN, C.; WEBSTER, J. *Continuing discourse on language: a functional perspective*. Vol. 2. Equinox, 2007, p. 619-646.
- BRAIT, B. *A personagem*. 5. ed. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- BRAIT, B. Estilo. In: _____. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 79-102.
- BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à análise do discurso*. 2ª. ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.
- BREMOND, C. Para um gestuário da banda desenhada. In: GREIMAS, A. G.; KRISTEVA, J.; BREMOND, C. (Orgs.). *Práticas e linguagens gestuais*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Editorial Vega, 1979, p. 135-144.
- BRUNELLI, A. F. Notas sobre a abordagem interdiscursiva de Maingueneau. In: POSSENTI, S.; BARONAS, R. L. (Orgs.). *Contribuições de Dominique Maingueneau para a análise do discurso do Brasil*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2008, p. 13-26.
- CAGNIN, A. L. *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.
- CAMPOS, H. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.
- CHARAUDEAU, P. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992.
- CHARAUDEAU, P. Uma teoria dos sujeitos da linguagem. In: MARI, H. *et al. Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD-FALE/ UFMG, 2001, p. 23-38.
- CHARAUDEAU, P. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. (Orgs.). *Gêneros: reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004, p. 13-41.
- CHARAUDEAU, P. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.
- CHARAUDEAU, P. Les stéréotypes, c'est bien, les imaginaires, c'est mieux. In: BOYER, Henri (Org.). *Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène*. Paris: L'Harmattan, 2007, p. 49-63.
- CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, P. Histoire d'un emprunt. Histoire d'une coïncidence: un hommage à Jean Peytard. In: *Synergies Monde*, n. 10, 2012. Anais do colóquio Miroir: Un hommage à Jean Peytard: précurseur de l'analyse de discours et de la didactique des langues, 2012. Disponível em: <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Monde10/charaudeau.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2013.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.

COSTA, L. P. A. *Uma abordagem semiolinguística da narrativa: o "tempo narrativo" na instituição literária*. 2010. 72 p. Monografia (Licenciatura em Letras). Universidade Federal de Viçosa, Minas Gerais.

COSTA, L. P. A. A ADC faircloughiana: concepções e reflexões. *Linguasagem*, n. 20, 2012. Disponível em: <http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao20/ensaios/003.pdf>. Acesso em: 09 jan. 2013.

COSTA, L. P. A.; LOPES, E. C. *A contribuição das histórias em quadrinhos nas análises literárias: O Alienista, de Machado de Assis, em graphic novel*. Relatório Final de Pesquisa de Iniciação Científica. Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, MG, 2009.

COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. Vol. IV, 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986.

D'ONOFRIO, S. Elementos estruturais da narrativa. In: _____. *Teoria do texto I: prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1999, p. 53-104.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979a.

ECO, U. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979b.

ECO, U. *A estrutura ausente*. 7ª. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

EISNER, W. *A contract with god and other tenement stories*. 2 ed. Northampton: Kitchen Sink Press, 1996 [1978].

EISNER, W. *Quadrinhos e arte sequencial*. 3ª ed. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EISNER, W. *Narrativas gráficas*. Trad. Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2005.

EMEDIATO, W.; MACHADO, I. L.; MENEZES, W. (orgs). *Análise do discurso: gêneros, comunicação e sociedade*. Belo Horizonte: NAD/ POSLIN/ FALE-UFMG, 2006.

FARACO, C. A. Autor e autoria. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 37-60.

FERNANDES, C. A. A noção de enunciado em Foucault e sua atualidade na análise do discurso. In: _____.; SANTOS, J. B. (Orgs.) *Percursos da análise do discurso no Brasil*. São Paulo: Claraluz, 2007, p. 49-68.

FLORES, V. N; TEIXEIRA, M. Da transparência à opacidade: Jacqueline Authier-Revuz.

- In: _____. Introdução à linguística da enunciação. São Paulo: Contexto, 2008, p. 73-87.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?*. 2ª ed. Trad. António Fernando de Miranda e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. 18ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- FREITAS, F. F. P. A história da psiquiatria não contada por Foucault. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos* [online], n. 1, vol. 11, 2004, p. 75-91. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702004000100005>. Acesso em: 13 dez. 2011.
- GARBUGLIO, J. C. Apresentação. In: ASSIS, M. *O alienista*. São Paulo: Ática, 1977, p. 5-8.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Trad. Adalberto Muller; Ciro Inácio Marcondes; Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora UNB, 2009.
- GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- GENETTE, G. *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- GENETTE, G. *A obra de arte I*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Littera Mundi, 2001.
- GLEDSON, J. *Machado de Assis, impostura e realismo: uma reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia da Letras, 1991.
- GOMES, P. E. S. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 103-119.
- GOMES, R. O Alienista: loucura, poder e ciência. *Tempo Social*. [On line], n. 1, v. 5, 1993, p. 145-160. São Paulo. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v0512/Alienista.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2012.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- JOLY, M. *L'image et les signes: approche sémiologique de l'image fixe*. Paris: Nathan, 1994.
- JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus Editora, 2007.
- KRESS, G.; van LEEUWEN, T. *Reading images: the grammar of visual design*. New York: Routledge, 2006.
- LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- LIMA, L. C. O palimpsesto de Itaguaí. In: _____. *Pensando nos trópicos (dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 253-265.
- LOZANO, J.; PEÑA-MARÍN, C.; ABRIL, G. *Análise do discurso: por uma semiótica da interação textual*. São Paulo: Littera Mundi, 2002.

- MACHADO, I. L. Uma teoria de análise do discurso: a semiolinguística. In: MARI, H. et al. *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: NAD-FALE/UFMG, 2001, p. 39-62.
- MAINGUENEAU, D. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenseller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Trad. Freda Indursky. Campinas, SP: Pontes, Editora da UNICAMP, 1997.
- MAINGUENEAU, D. *Termos-chave da análise do discurso*. Trad. Márcio Venício Barbosa; Maria Emília Amarante Torres Lima. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. Trad. Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MAINGUENEAU, D. Diversidade dos gêneros do discurso. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. (Orgs). *Gêneros: reflexões em análise do discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004, p. 43-74.
- MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MAINGUENEAU, D. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola, 2008a.
- MAINGUENEAU, D. Analyse du discours et littérature: problèmes épistémologiques et institutionnels. *Argumentation et Analyse du Discours* [On line], n. 1, 2008b. Disponível em: <http://aad.revues.org/index351.html>. Acesso em: 2 março 2010.
- MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008c.
- MAINGUENEAU, D. Campo discursivo: a propósito do campo literário. In: _____. *Doze conceitos em análise do discurso*. Trad. Adail Sobral [et al.]. São Paulo: Parábola, 2010, p. 49-62.
- MARI, H. Três dimensões do sentido. In: _____. *Os lugares do sentido*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008, p. 13-32.
- McCLOUD, S. *Desvendando os quadrinhos*. Trad. Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.
- McCLOUD, S. *Reinventando os quadrinhos*. Trad. Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 2006.
- McCLOUD, S. *Desenhando quadrinhos*. Trad. Roger Maioli dos Santos. São Paulo: Makron Books, 2008.
- MELLO, R. *Análise discursiva dos múltiplos sujeitos e silêncios sarrautianos*. 2002a. 428 f. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais.
- MELLO, R. Análise discursiva do(s) silêncio(s) no texto literário. In: MACHADO, I. L.; et alii. *Ensaio em análise do discurso*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002b, p. 87-123.
- MELLO, R. Teatro, gênero e análise do discurso. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. (Orgs).

Gêneros: reflexões em análise do discurso. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004, p. 87-106

MELLO, R. A Análise do discurso e suas interseções com a crítica literária. In: MACHADO, I. L.; EMEDIATO, W; MENEZES, W. (Org.). *Análise do discurso: gêneros, comunicação, e sociedade*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2006; p. 287-297.

MELO, M. S. S. *Estratégias discursivas em publicidade de televisão*. 2003. 302 f. Tese (Doutorado em Linguística). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Trad. de Flávio Wolf. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

METZ, C. *Significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MOISÉS, M. “O Alienista”: paródia de Dom Quixote? In: MOISÉS, M. *Machado de Assis: ficção e utopia*. São Paulo: Cultrix, 2001, p. 127-140.

MOON, F. As próximas duas semanas. *10 Pãezinhos*. 2006a. Disponível em: http://10paezinhos.blog.uol.com.br/arch2006-10-01_2006-10-31.html. Acesso em: 03 out. 2012.

MOON, F. Perguntas, um workshop e vários livros. *10 Pãezinhos*. 2006b. Disponível em: http://10paezinhos.blog.uol.com.br/arch2006-12-01_2006-12-31.html. Acesso em: 03 nov. 2012.

MOON, F. Sob os quadros da Casa Verde: uma entrevista com Fábio Moon. Depoimento [2010]. *Opiniões*. Entrevista concedida a COSTA, L. P. A.; LOPES, E. C.

MOON, F. Gula e a arte final. *10 Pãezinhos*. 2011a. Disponível em: http://10paezinhos.blog.uol.com.br/arch2011-03-01_2011-03-31.html. Acesso em: 20 out. 2012.

MOON, F. Planejando. *10 Pãezinhos*. 2011b. Disponível em: http://10paezinhos.blog.uol.com.br/arch2011-03-01_2011-03-31.html. Acesso em: 03 nov. 2012.

MOON, F.; BÁ, G. *O Alienista: Machado de Assis: adaptação em quadrinhos*. Rio de Janeiro: Agir: 2007a.

MOON, F.; BÁ, G. Contadores de histórias. Depoimento [2007b]. *O grito!*. Entrevista concedida a FLORO, Paulo. Disponível em: <http://www.revistaogrito.com/page/blog/2007/09/29/entrevista-fabio-moon-e-gabriel-ba/>. Acesso em: 20 out. 2012.

MOON, F.; BÁ, G. Entrevista Fábio Moon e Gabriel Bá. Depoimento. [2011]. *Originais Reprovados*. Entrevista concedida a *Originais Reprovados*. Disponível em: <http://comartejr.com.br/originais/wp/archives/279>. Acesso em: 20 out. 2012.

MOYA, Á. *Shazam!*. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

MOYA, Á. *História da história em quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MURICY, K. As desventuras da razão. In: _____. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 33-49.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6ª. ed. Capinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PARRON, T. Disputas de poder no ocaso do império: uma leitura de O Alienista. *Revista USP*, n. 88, p. 199-206, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13864/15682>. Acesso em: 12 dez. 2012.

PEASE, A.; PEASE, B. *Desvendando os segredos da linguagem corporal*. 4. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2005.

PEYTARD, J. La place et le statut du 'lecteur' dans l'ensemble 'public'. *Semen*, n. 1, 1983. Versão *on line* de 2007. Disponível em: <http://semen.revues.org/4231>. Acesso em: 04 de janeiro de 2012.

PEREIRA, L. M. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 6ª ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

RAMIRES, V. Panorama dos estudos sobre gêneros textuais. *Investigações*, n. 2, vol. 18, 2005, p. 39-67. Disponível em: <http://www.revistainvestigacoes.com.br/volume-18-N2.html>. Acesso em: 02 jan. 2012.

RAMOS, P. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

RAMOS, P. Metatira: linguagem dos quadrinhos como estratégia para a produção de humor. In: JORNADAS INTERNACIONAIS DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS, 1., 2011, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. *Anais eletrônicos*. Campinas, SP: Zarabatana Books, 2011, p. 1-13.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

REUTER, Y. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa*. Tomo I. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

SANTOS, L. A. B.; OLIVEIRA, S. P. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SIMÕES, A. C. *A configuração de gêneros multimodais: um estudo sobre a relação gênero-suporte nos gêneros discursivos tira cômica, cartum, charge e caricatura*. 2010. 152 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa.

STIERLE, K. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In: JAUSS, H. R. *et al. A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 119-171.

TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. *et al. Análise estrutural da narrativa*. Communications. 2.ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Ltda, 1971, p. 211-256.

XIMENES, S. *Minidicionário Ediouro da língua portuguesa*. 2ª. ed. São Paulo: Ediouro, 2000.