

ARIANE LAURA DE SOUZA GALDINO

O GUARANI DE ALENCAR:

Do Texto Clássico aos Quadrinhos: Tradição e Mídia

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Agosto/2013**

ARIANE LAURA DE SOUZA GALDINO

O GUARANI DE ALENCAR:

Do Texto Clássico aos Quadrinhos: Tradição e Mídia

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Generosa Ferreira Souto

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Agosto/2013**

G149g Galdino, Ariane Laura de Souza.

O Guarani de Alencar [manuscrito] : do texto clássico aos quadrinhos: tradição e mídia / Ariane Laura de Souza Galdino. – 2013.

145 f. il.

Bibliografia: f. 141-145

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2013.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Generosa Ferreira Souto.

1. Histórias em quadrinhos. 2. Tradução intersemiótica. 3. Alencar, José de, 1829-1877 – O Guarani – Estudo. I. Souto, Maria Generosa Ferreira. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título. Do Texto clássico aos quadrinhos: Tradição e mídia.



Dissertação de Mestrado, intitulada **O GUARANI DE ALENCAR: do texto aos quadrinhos: tradição e mídia**, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **Ariane Laura de Souza Galdino**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.ª. Dr.ª. Maria Generosa Ferreira Souto – (Unimontes)

Prof. Dr. Júlio Cesar Machado Pinto – (PUC/MG)

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva – (Unimontes)

Prof.ª. Dr.ª. Telma Borges da Silva

Coordenadora Adjunta do Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 08 de agosto de 2013.

Dedico este trabalho aos amores da minha vida: ao meu marido Leonardo, ao meu filho Benício, ao meu enteado Gabriel, à minha cadela, também companheira de toda trajetória de escrita, Yoko.

AGRADECIMENTOS

A Deus por todas as oportunidades e por me fazer, de certo modo, compreender que o impossível não é o fim, mas o início de uma trajetória desafiadora.

Ao meu marido, Leonardo, amor da minha vida, pelo carinho, paciência e apoio incondicional.

Ao meu filho, Benício que, gerado juntamente com esta pesquisa, veio ao mundo para iluminar os meus dias e renovar minha expectativa de vida. Ao meu querido e questionador enteado Gabriel, pelo carinho.

Aos meus pais, por compartilharem de vitórias como esta. Em especial à minha mãe, pelo exemplo de superação. Às minhas irmãs: Karine, Adriana e Karoline, por estarem sempre por perto. E às minhas sobrinhas, princesas que acrescentam leveza aos meus dias.

Agradeço a minha orientadora, Dra Maria Generosa F. Souto, por ter acreditado no tema desta pesquisa e por ter contribuído para um pensamento autônomo.

Aos professores Dr. Osmar Pereira Oliva e Dra. Rita de Cássia Silva Dionísio, pelas importantes contribuições no Exame de Qualificação.

À Cássia, colaboradora da secretaria do Mestrado em Letras/Estudos literários, pelo carinho, apoio e paciência.

Agradeço aos colegas de mestrado pelo convívio e amizade, em especial, ao colega e amigo de todas as horas, Rafael Guimarães. E aos professores, pelo conhecimento compartilhado.

Aos amigos queridos e eternos que escutaram e escutaram... em especial à Letícia, Felipe, Gilze, Edson e Aline.

Ao amigo, Fábio Camargo Figueiredo, pelo incentivo ainda nas disciplinas isoladas e pelos exemplos de dedicação e profissionalismo.

À Telma Borges, pelo exemplo de competência, pelo carinho e pela doçura de sua presença na minha vida.

Ao amigo Elpídio Rocha, que despertou em mim a paixão pelo tema dos quadrinhos. Às amigas, Márcia Braga e Andrea Martins, pelo carinho e conversas proveitosas.

Ao teórico francês, Roland Barthes, pelas provocações deixadas acerca da linguagem, as quais iluminaram o meu olhar na trajetória desta pesquisa, confortando-me sempre com a leitura prazerosa de sua escrita.

Agradeço a CAPES e a FAPEMIG pelos incentivos que possibilitaram intercâmbios de conhecimento e que foram tão importantes para a conclusão desta pesquisa.

Enfim, agradeço a todos que de algum modo fizeram parte destes últimos dois anos, nos quais, apesar de ter enfrentado inúmeros desafios e desalentos, preferi e consegui ver as flores que estavam no caminho ao invés dos espinhos. Tempo em que me realizei enquanto mulher e aprendi a ser mais forte e compreensiva.

O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias
– pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu.

Roland Barthes

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto a tradução da obra *O Guarani* (2009) realizada a partir do suporte das histórias em quadrinhos, pelos artistas Luiz Gê e Ivan Jaf e suas relações com a narrativa romântica de José de Alencar (1857). Além da análise que é realizada em *O Guarani* em quadrinhos, a pesquisa proposta apresentou um estudo da obra que foi escrita por Alencar no século XIX, no intuito de estudarmos os desdobramentos narrativos a partir de interseções intersemióticas nos dois suportes midiáticos. Investigamos até que ponto a obra de José de Alencar abriu espaço para que novas estruturas sógnicas fossem engendradas a partir do seu aparato textual, além de perceber na tradução intersemiótica a intencionalidade do tradutor, através das suas escolhas de interpretantes, influências ideológica e cultural. Afinal, Poderíamos denominar essa obra contemporânea como um novo romance de *O Guarani* em quadrinhos? Quais as possibilidades de tradução do texto-fonte? Afinal, como o autor-tradutor leu imagetivamente o texto-fonte? Quais foram as relações existentes entre hipotexto e hipertexto? Tais questionamentos nos levaram a constatar que a mídia histórias em quadrinhos renovou o discurso alencariano, revigorando-o na contemporaneidade; e que quando esses dois sistemas sógnicos se imbricam no processo de resignificação, um não supera a outro, mas se complementam na construção de significações. São estas e outras reflexões que nos possibilitam afirmar que com esta pesquisa colaboramos para ampliar, ainda mais, o campo de análise e estudo sobre a literatura e seu diálogo com outras mídias.

PALAVRAS-CHAVES: Histórias em quadrinhos; Tradução intersemiótica; O Guarani; José de Alencar; Ivan Jaf e Luiz Gê.

RESUMEN

Esta disertación tiene por objeto la traducción de la obra *O Guarani* (2009) que se llevó a cabo con el apoyo de libros de historietas, de los artistas Ivan Jaf y Luiz Ge y sus relaciones con la narrativa romántica de José de Alencar (1857). Además del análisis que se realiza en el cómic *O Guarani*, la investigación propuesta presentó un estudio de la obra que fue escrita por Alencar en el siglo XIX, con el fin de estudiar el desarrollo narrativo de las dos intersecciones de medios de acogida intersemióticos. Se investiga en qué medida la obra de José de Alencar dio cabida a nuevas estructuras de signos se generó a partir de su aparato textual y la traducción intersemiótica damos cuenta de la intención del traductor, a través de sus opciones de intérpretes, las influencias culturales e ideológicas. Después de todo, podríamos llamar a este trabajo como una nueva novela contemporánea *O Guarani* cómic? ¿Cuáles son las posibilidades de la traducción del texto-fuente? Después de todo, como el autor-traductor imageticamente leer el texto-fuente? ¿Cuáles fueron las relaciones entre hipotexto e hipertexto? Estas preguntas nos llevan a ver que los medios de comunicación cómico renovan el discurso alencariano, parece revitalizado en los tiempos contemporáneos, y que cuando estos dos sistemas de signos se superponen en el proceso de reformulación, uno no supera al otro, sino que se complementan entre sí en la construcción de significados. Son estas y otras reflexiones que nos permiten afirmar que con esta investigación colaboramos para ampliar aún más el ámbito del análisis y estudio de la literatura y el diálogo con otros medios de comunicación.

PALABRAS CLAVE: Historietas (cómic books), traducción Intersemiótica; *O Guarani*, José de Alencar, Ivan Jaf y Luiz Gê.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIG. 01: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	30
FIG. 02: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	31
FIG. 03: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	52
FIG. 04: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	54
FIG. 05: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	59
FIG. 06: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	61
FIG. 07: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	72
FIG. 08: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	77
FIG. 09: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	78
FIG. 10: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	80
FIG. 11: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	90
FIG. 12: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	92
FIG. 13: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	94
FIG. 14: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	96
FIG. 15: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	104
FIG. 16: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	106
FIG. 17: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	107
FIG. 18: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	108
FIG. 19: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	109
FIG. 20: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	110
FIG. 21: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	113
FIG. 22: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	114
FIG. 23: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	117

FIG. 24: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	120
FIG. 25: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	121
FIG. 26: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	124
FIG. 27: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	125
FIG. 28: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	126
FIG. 29: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	128
FIG. 30: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	131
FIG. 31: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	134
FIG. 32: ilustração de <i>O Guarani</i> em quadrinhos	135

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
-------------------------	----

CAPÍTULO I. POÉTICAS DA NARRATIVIDADE ALENCARIANA

1.1 <i>O Guarani</i> de Alencar	18
1.2 Imagens da nação alencariana.....	26
1.3 O homem e o mito – A linguagem poética e o herói.....	38

CAPÍTULO II. POÉTICAS DA LETRA E DA IMAGEM: O GUARANI DE IVAN JAF E LUIZ GÊ

2.1 Teorias Semióticas.....	47
2.2 As marcas culturais e ideológicas na tradução.....	57
2.3 Uma nova narrativa - O Complexo mundo dos quadrinhos.....	67

CAPÍTULO III. INTERSEÇÕES INTERSEMIÓTICAS: NARRATIVA LITERÁRIA VERSUS QUADRINHOS

3.1 Civilização x barbárie	99
3.2 Bem x mal	110
3.3 Vida x morte	122

CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
-----------------------------------	-----

REFERÊNCIAS

INTRODUÇÃO

Neste estudo, tem-se como objeto a tradução intersemiótica de *O Guarani* (1857), romance de José Martiniano de Alencar, realizada a partir do suporte das histórias em quadrinhos (HQ), em 2009, pelos artistas Luiz Gê e Ivan Jaf. Além da análise realizada em *O Guarani* em quadrinhos, a pesquisa proposta apresentou um estudo desta narrativa de Alencar publicada primeiramente em folhetins e depois em livro, além do estudo de algumas interseções intersemióticas das obras e dos desdobramentos narrativos nos dois suportes midiáticos.

Nosso objeto é uma visão articulada representada por traços e cores, que nos envolve por uma atmosfera moderna e carregada de saber, de um conhecimento que parte de todo aparato a respeito de um autor canonizado por sua trajetória literária, de signos (índio, herói, cidadão burguês, religião, amor, caráter, etc.) socialmente construídos/instituídos, representados e reconhecidos. A obra em prosa de José de Alencar, que denominamos nesta pesquisa como texto-fonte, parece ganhar fôlego com o projeto criativo de Ivan Jaf e Luiz Gê com a tradução intersemiótica para os quadrinhos.

O discurso alencariano já foi atualizado em muitas outras traduções desde a sua origem no século XIX. Em 1870, *O Guarani* foi traduzido por Carlos Gomes na Ópera intitulada “Il Guarany”, que estreou no Teatro Scala em Milão, com libreto de Antônio Scalvini. James W. Hawes traduziu e publicou a obra em inglês, em 1893, ainda no século XIX. No ano de 1912, sabe-se que *O Guarani* foi traduzido pela primeira vez para o cinema mudo; porém, o filme que é considerado um clássico está incluído numa grande parte do cinema brasileiro que se encontra perdida. O filme foi produzido por Vittorio Capellaro, que também traduziu o clássico, *Inocência*, na mesma época. Em 1979, Fauzi Mansur dirige o longa-metragem produzido pela Embrafilme; em 1996 o romance serve de mote para o longa-metragem de Norma Bengell, do qual participaram os artistas Márcio Garcia como Peri e Tatiana Issa como Cecília (além destas, foram realizadas mais seis produções). Em 1991, a extinta Rede Manchete produziu e exibiu *O Guarani* em formato de minissérie; foram necessários 35 capítulos. O texto foi escrito por Walcyr Carrasco e dirigido por Marcos Schechtman. Em 1937, 1948, 1950 e 1967 foram realizadas traduções de *O Guarani* em quadrinhos, a primeira foi lançada pelo jornal *Correio Universal*; a segunda pela Editora Brasil-América, mais conhecida como EBAL; a terceira pela Editora

Vida Doméstica para a revista *Vida Juvenil* e a quarta pela Editora Abril na famosa série *Edição Maravilhosa*.

A quinta tradução foi realizada pelos irmãos Walter e Eduardo Vetillo, pela Editora Cortez, em 2009, ano também em que a sexta tradução em quadrinhos foi lançada pela Editora Ática, obra escolhida como objeto deste trabalho. Essa tradução conta com uma indústria gráfica diferente, com um projeto-gráfico mais moderno, além do fato de que surge num tempo no qual as concepções a respeito do tema da tradução intersemiótica e da própria semiótica ou teoria da imagem são assuntos mais discutidos, apesar de não menos complexos. Outro fator que contou para que esta fosse escolhida (afinal de contas, neste mesmo ano temos outra tradução), são as concepções apresentadas na obra acerca de alguns critérios que optamos por trabalhar dentro das teorias literária, da tradução e da semiótica. Luiz Gê nos apresenta inúmeros trabalhos dentro da perspectiva de tradução intersemiótica; também traduziu para os quadrinhos outras linguagens como música, cinema, rádio, audiovisual, televisão; enfim, trata-se de um artista e estudioso consciente do seu trabalho e que, cada vez, mais desenvolve técnicas e experiências diversificadas quanto ao ramo da tradução. Ivan Jaf é reconhecido autor de roteiros para cinema, quadrinhos, peças teatrais e livros, os quais somam mais de 40 obras, entre as quais apresenta roteiros e projetos-gráficos diferenciados, voltados para uma perspectiva mais consciente da imagem e da palavra. Em 2012, ano em que esta pesquisa já se encontrava em andamento, surge mais uma tradução intersemiótica em quadrinhos de *O Guarani*, porém, baseada na ópera de Carlos Gomes, realizada pela Editora Scipione e roteirizada por Rozana Rios. Uma tradução engendrada a partir de outra, ou seja, o texto-fonte deixa de ser o de Alencar e passa a ser o de Carlos Gomes. Sabemos que nosso estudo apenas inicia a discussão sobre como o texto *O Guarani* é literatura fértil e dialoga livremente com diversos suportes midiáticos ou, dentro da perspectiva semiótica, sistemas sígnicos distintos.

Dentro do que almejamos alcançar com esta pesquisa, buscamos perceber o resultado gerado pela tradução do objeto em questão e até que ponto esta teve como objetivo a reprodução de semelhanças do texto-fonte ou foi além e objetivou transcriar, ou seja, traduzir inventivamente, modificando, inclusive, o enredo.

Esta pesquisa utilizou dos aportes teóricos dos críticos literários, da semiótica, da imagem e da tradução. Almejou-se perceber até que ponto o texto escrito por José de Alencar abre espaço para que novas estruturas sígnicas sejam engendradas a partir do seu

aparato textual. Para obter tais respostas, regressamos ao texto de Alencar no primeiro capítulo e percebemos a sua lei, a sua traduzibilidade; por isso, lançamos mão de autores como Antonio Candido, Mikhail Bakhtin, Maria Cecília Boechat, Alfredo Bosi, além da contribuição de outros estudiosos que aprofundam na crítica literária, com o intuito de avançarmos na discussão sobre a obra alencariana e, principalmente, de tentarmos acrescentar ao vasto acervo crítico do autor de *Iracema* questões atuais que fazem com que sua obra persevere na contemporaneidade.

Após tais reflexões, analisamos a tradução e mergulhamos no complexo mundo das histórias em quadrinhos no segundo capítulo, no qual teóricos da semiótica, da tradução intersemiótica e da imagem são importantes para embasarmos conceitualmente o que prevê o terceiro capítulo. Da semiótica utilizamos como base a teoria de Charles Sanders Peirce, norteadora nos estudos dos seus seguidores estruturalistas, Lúcia Santaella, Roland Barthes, Umberto Eco dentre outros.

Da tradução, buscamos conhecimento nas teorias de Roman Jakobson, Júlio Plaza, Walter Benjamin, Gérard Genette e escritos de Thaís Nogueira Diniz Flores para consolidar nossas ideias em torno da tradução em HQ de *O Guarani*. No que se refere ao aporte teórico em relação às pesquisas das histórias em quadrinhos como meios de comunicação de massa, manifestação artística e suporte midiático autônomo, utilizamos estudiosos como Marshall McLuhan, Scott McCloud, Will Eisner, Umberto Eco que, por sua vez, também se aprofunda em tal questão, Álvaro de Moya, Antonio Vicente Pietroforte e outros.

No terceiro capítulo, após as reflexões expostas na abordagem teórico-crítica, foi possível mostrar ao leitor como ocorreu o trânsito entre essas linguagens. Nesse capítulo concebemos análises em torno das interseções intersemióticas entre as duas obras, que consideramos como obras de arte, cada qual com suas particularidades, fazendo história dentro da história dos seus suportes sígnicos.

Enfim, buscamos discutir elementos na literatura de *O Guarani* que instigaram tantas traduções. Poderíamos denominar essa obra contemporânea como um novo romance de *O Guarani* em quadrinhos? Quais as possibilidades de tradução do texto-fonte, afinal, como o autor-tradutor leu imageticamente o texto-fonte? Quais são as relações existentes entre hipotexto e hipertexto? Com esta pesquisa julgamos enriquecer ainda mais o acervo discursivo sobre o assunto, além de colaborar para com os estudos literários que, na

atualidade, englobam cada vez mais outros sistemas s ignicos que tamb em valorizam a literatura enquanto arte e dialogam com esta.

Capítulo I
Poéticas da narrativa alencariana

A arte de escrever e expressar é milenarmente exercida pelos indivíduos que creem na capacidade e na elasticidade da palavra para desentranhar os mais profundos dos sentimentos, muitas vezes até o que se pensou intraduzível; alguns o fazem e obtêm sucesso, outros nem tanto; outros nem o almejam.

Roland Barthes (1988) afirma que, ao contrário de Hegel, que interrogava com furor o rumor das folhagens, dos ventos, enfim, dos gestos da natureza a fim de “captar o desenho de uma inteligência” (BARTHES, 1988, p. 95), fazia tal inquirição, também tomado pela paixão, para escutar o rumor da linguagem que, para “homem moderno” era sua natureza. Assim como Barthes, outros teóricos, escritores e artistas, além de observar o movimento das palavras, também as ruminam e, a partir delas, tecem mundos de sentidos outros.

Álvaro de Moya, talvez, sintetize esse sentimento em apenas uma frase: “A letra engoliu o homem que passou a existir como palavra” (MOYA, 1977, p. 117). Aqui, Moya esboça o quão íntima é a relação homem e palavra. A letra que deglute o homem, que o mastiga, o reduz nas suas entranhas e depois o cospe, o vomita, o revive completo enquanto a própria palavra, como uma fênix, signo arrebatador, que simboliza renovação cíclica.

Segundo “o que relataram Heródoto ou Plutarco, [a fênix] é um pássaro mítico, de origem etíope, de um esplendor sem igual [...] que tem o poder, depois de se consumir em uma fogueira, de renascer de suas cinzas” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p. 422). Essa situação também se aplicaria, logicamente, se fosse o inverso, ou seja, o homem que deglute a letra e vomita a poética. Nessa relação submersa de desejo, entrega, busca pela perfeição, talvez haja de se pensar melhor quem é instrumento de quem.

A quem julgaremos enquanto construtor da poética? A palavra por si só representa um dom divino, ou ela funciona apenas como dispositivo que necessita ser acionado por quem seja capaz de fazê-lo? Discorrer a esse respeito nos levaria a uma viagem em espiral, assim como as sinfonias de Bach, que nos fazem sentir embriagados, seguindo em direção a um clímax que nos estremece a carne e não cessa com o gozo, envolta por um movimento de pura fruição. Afinal, “a escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *Kama-sutra* (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura)” (BARTHES, 1987, p. 10), como defende Roland Barthes n’*O prazer do texto*.

Barthes (1987), ao discorrer sobre a teoria do texto, destaca o espaço que a linguagem ocupa, dividindo-o em duas margens – a sensata e a libertina. A respeito da

linguagem forjada por José de Alencar em sua obra, podemos, de acordo com o raciocínio de Barthes, julgar sua escrita dizendo que ela se encontra na “margem sensata” da escritura, definida por Roland Barthes como uma margem “plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura)” (BARTHES, 1987, p. 11). Diferente da outra margem, tomada por uma linguagem libertina, na qual se entrevê a morte da linguagem e que, por sua vez, não se trata de nada enrijecido, pois é, em sua essência, móvel. Mas sobre os recursos literários utilizados pelo canônico Alencar, discutiremos mais adiante.

1.1 *O Guarani* de Alencar

“Escrito por mim aos 27 anos, caiu na imaginação da criança de nove, ao atravessar as matas e sertões do norte em jornada do Ceará à Bahia” (ALENCAR, 1998, p.15). Assim Alencar conta como seu romance de “maior fôlego” veio a ser inspirado. A partir das lembranças do autor, ele nos afirma que *O Guarani* é fruto de uma imaginação motivada pelo contato com a natureza e que o gosto pelos romances nasceu das leituras de aventuras, muitas das quais lia em casa para a mãe, tias e amigas, pois quando ainda pequeno ocupava a função de “ledor” da casa. José de Alencar debulhava novelas e novelas em reuniões informais organizadas pela mãe; muitas vezes lia repetidamente algumas histórias pelo fato de a família não ter um vasto acervo literário, o que não sintetiza sua posição social. Essas histórias da vida pessoal de Alencar, tão exploradas pela crítica, fazem-nos perceber a necessidade de o autor se auto-afirmar ou afirmar sua escrita como algo original, tentando distanciá-la da influência dos textos franceses, além de responder às críticas da época ou mesmo provocá-las.

Muito do que Alencar lia, principalmente já pós-adolescência, quando ainda se preparava para os exames da faculdade de direito, era obtido em sebos ou por empréstimos dos colegas cujos pais possuíam bibliotecas pessoais mais elaboradas. Dentre os autores lidos, inferimos Balzac, além de Alexandre Dumas (1802-1870), Alfred de Vigny (1797-1863), Chateaubriand (1768-1848) e Victor Hugo (1802-1885). As aventuras marítimas do norte-americano James Fenimore Cooper (1789-1851) e do escocês Walter Scott também fizeram parte do acervo de Alencar, que tanto se dedicou a conhecer obras pertencentes à escola francesa.

Ainda assim, após tantas leituras que, para seus críticos, serviram de berço para o nascimento de sua escrita, e que o autor de *O Guarani* cita em seu relato pessoal intitulado *Como e Por Que Sou Romancista*, publicado em 1873, defende a sua experiência de vida, em que dela retirou inspiração para escrever clássicos como *Iracema* e *O Guarani*: “Esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência e que foram o poético majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria” (ALENCAR, 1998, p. 63). Compreende-se que o autor tentava assim, de certa forma, orientar a crítica a respeito do seu trabalho. Em passagens como esta percebemos que ressalta características de sua escritura, além de justificar e afirmar outras questões. Nessa passagem do seu relato pessoal, o autor afirmava, por exemplo, que introduzia em suas obras aspectos da realidade, afastando a acusação de que tais aspectos eram frutos de uma idealização do que já havia sido escrito por outros escritores.

Nosso “pequeno Balzac”, como o denominou Antonio Candido, contudo não pôde negar o fato de que a escola francesa foi responsável pela admiração que tinha pelo romance como já o fazia na maioridade, pois sabemos que foi desse arsenal romântico que Alencar retirou o molde estrutural da sua narrativa, ou seja, um modelo de estrutura textual.

Acerca do desenvolvimento do texto e das ações encenadas pelas personagens, os tipos de personagens, os picos de suspense, de drama, de romance, enfim, poderíamos arriscar dizendo que o romance francês foi para Alencar como “uma receita de bolo”. Seria o que Antonio Candido denomina como “Ressonâncias”, um dos subtítulos de sua obra *O Albatroz e o Chinês* (2004), na qual entre críticas, ensaios e depoimentos, Candido, ao continuar na linha da dialética, discorre sobre os atos da inspiração e da citação, correlacionando-os aos significados do signo ressonância. O estudioso destaca que esse termo “pode significar não apenas ‘correlação de sons’, mas também, ‘propriedade de aumentar a duração ou intensidade do som’, como diz no dicionário” (CANDIDO, 2004, p. 50). Nesse caso, ele considera a inspiração como algo essencial e fruto de um caráter geral que “afeta o significado do todo” (CANDIDO, 2004, p. 43), ou seja, Alencar dá asas à imaginação, mas após ter aprendido ou apreendido a possibilidade e as fórmulas de voos, ao longo das suas experiências literárias, que por sua vez foram embaladas pela ressonância da poética do romance francês. Tal reflexão nos leva a perceber que o signo

ressonância é alargado por Candido a partir do seu significado denotativo, quando denomina inspiração.

Já a citação é “algo acessório”, “transporte de palavras”; seria o significado mais simples do termo, que representa o reforço da vibração de certo som. O que deveras ocorre num texto quando utilizamos do recurso da intertextualidade para embasar uma ideia, reafirmando-a a partir de outras vozes.

Para defender a originalidade de suas obras, como no caso de *O Guarani*, Alencar afirmava que se inspirava na própria história dos povos deste lado de cá dos trópicos, ressaltando que muitos países do continente americano vivenciaram, no período de conquista, o fato de a etnia invasora destruir a nativa, apesar da representação da relação harmônica entre invasor e nativo, demonstrada pela narração que embala a convivência de Peri no solar de Dom Mariz. Ele justifica seu relato dizendo que “o romancista brasileiro que buscar o assunto do seu drama nesse período de invasão não pode escapar ao ponto de contato com o escritor americano [...] mas essa aproximação vem da história, é fatal, e não resulta de imitação” (ALENCAR, 1998, p. 63). Mais uma vez, ele faz referência aos recortes da vida real, os quais confessava utilizar, tentando afastar a ideia de que o que fazia não era apenas renovar o discurso de suas influências referindo-se, neste caso, às aventuras de Cooper ou Scott.

Essas observações acerca do que o próprio Alencar acredita, ajudam-nos a prever como o contexto de *O Guarani* foi pensado pelo escritor, inclusive como ele se autovalorizava; por isso a necessidade de discorrermos sobre o romance que firmou o compromisso deste cânone com a escrita e com seu público.

Em *Paraísos Artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica* (2003) aborda opiniões de críticos literários no intento de encontrar um equilíbrio entre a ideia de que Alencar desempenhou importante papel na busca pela autonomia brasileira, para representar com a sua prosa o sentimento de nacionalismo, mesmo que tenha exposto isso de maneira imatura, ou ingênuo. Para isso, a autora Maria Cecília Bruzzi Boechat, cita desde Sílvio Romero, José Veríssimo até Antonio Candido em busca de uma linha de raciocínio que demonstre de modo mais conciso a postura do escritor romântico.

Enquanto que para Antonio Candido (1975), todas as criações de Alencar são boas obras que têm sobrevivido à mudança de gosto desde o naturalismo, para Boechat o que

[...] justificaria a permanência de Alencar no cânone literário, portanto, seria o fato mesmo de continuar sendo lido, de conseguir estar presente

numa tradição que não se traça pela opinião ‘esclarecida’ da crítica e da historiografia literárias, mas por sua permanente releitura pelas gerações de escritores e leitores que lhe sucederam (BOECHAT, 2003, p. 67).

Ou seja, na opinião desta autora, Alencar ainda ressoa aos nossos ouvidos nos dias de hoje porque seus romances ainda possuem audiência e não porque são defendidos pela crítica literária mais esclarecida. Seu argumento ainda vem a calhar quando tratamos das várias traduções intersemióticas de *O Guarani* que, ao longo dos séculos, vão sendo (re)construídas e se aproximando continuamente do leitor contemporâneo.

Em *Formação da Literatura Brasileira*, no volume 2, Antonio Candido divide o perfil de Alencar em três: o Alencar dos rapazes, das mocinhas e dos adultos; análise também muito utilizada em diversos textos e críticas a respeito do nosso objeto. O Alencar dos rapazes se demonstra “heróico, altissonante” (CANDIDO, 1975, p. 222), e foi este que criou o ideal indígena brasileiro – Peri. De acordo com Antonio Candido, Peri foi criado para alimentar um desejo da população brasileira por um ideal de herói, numa época em que o país perpassava por desajustes econômicos, sociais e políticos. Historicamente, sabemos que o período em que Alencar escreveu a obra, o Brasil clamava por autonomia diante da metrópole portuguesa. Além disso, ainda surgiam rugas e certa reluta diante de uma colonização que, estupidamente, se acomodava na medida em que os primeiros habitantes de nossas terras literalmente eram obrigados a abrir espaço ao colonizador. Tal aspecto sustenta a afirmativa de Alencar, quando se refere à essência dos seus romances indianistas.

Por outro lado, Alfredo Bosi aborda em *Dialética da Colonização* (1936), reimpresso pela Companhia das Letras pela terceira edição em 1992, precisamente no sexto capítulo, intitulado “Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar”, a relação do indígena com seu colonizador na literatura deste autor como algo contraditório à realidade histórica do século que se passava. Bosi reconhece que a prosa de Alencar poetiza a figura do indígena e que não serve como base para a interpretação do processo colonizador brasileiro.

Apesar da visão alencariana que defendia reluzentes traços da realidade, percebemos que se Alencar almejou se aproximar do romance histórico perdeu de fazê-lo, na opinião de Bosi, por ser fantasioso demais nas suas descrições. Ainda na visão desse crítico, o encontro entre índio e branco é brando, demasiadamente harmônico e prega uma passividade exacerbada dos indígenas diante de personagens que representam os responsáveis por dizimarem tribos e se apoderarem de uma etnia em prol de seus

interesses. De certo modo, ele desconstrói o nosso signo-mor enquanto símbolo de uma valorização realista do nacionalismo brasileiro.

Para o crítico “o romance histórico de Alencar voltou-se não para a destruição das tribos tupis, mas para a construção ideal de uma nova nacionalidade: o Brasil que emerge do contexto colonial” (BOSI, 1992, p. 190). O que encaixa com o desejo nacionalista de auto-afirmação, com a opinião de Candido e de outros críticos pesquisadores.

Enfim, levando-se em consideração as afirmações de Alencar, em seu relato pessoal, mais as indicações da crítica, podemos arriscar a dizer que tudo indica que a rememoração da diversidade natural brasileira, fruto das andanças deste autor pelo Norte do país, não serviu apenas como tinta para que ele pintasse uma de suas obras de arte – *O Guarani*, mas também como modo apologético de tecer a relação entre as duas etnias citadas. Mas Alfredo Bosi alerta:

Há um nó apertado de pensamento conservador, mito indianista e metáfora romântica na rede narrativa de *O Guarani*. Ao tentar desfazê-lo, o leitor crítico deve tomar o cuidado de não emaranhar a análise dos valores do autor, tarefa que compete à história das ideologias, com o julgamento dos seus tentos literários mais criativos (BOSI, 1992, p. 180).

O mundo engendrado por Alencar é calcado nos comportamentos do homem como cobiça, amor, ódio, ingenuidade, coragem, dedicação, todos delineados através das palavras. Apesar de todo o açucaramento da sua escrita, análise um tanto anacrônica, ainda nos dias de hoje, admiramos seus livros e debruçamo-nos sobre os detalhes expressivos de sua narrativa, mesmo que esta não possua mais o prestígio de quase um século e meio atrás. Para Candido, “na língua d’*O Guarani* ainda há um pouco da deslumbrada facúndia de quem descobre uma fórmula de prosa” (1975, p.233). Contudo, Candido completa mais adiante a respeito dos diferenciais deste autor canônico e continua apontando algumas deficiências. Vejamos, pois.

A poesia e a verdade de sua linguagem permitiam-lhe adaptar-se a uma longa escala de assuntos e ambientes, do mato ao salão elegante, da colônia aos seus dias, da desenfreada peripécia ao refinamento da análise. A verdade e a eloquência de muitos dos seus personagens provêm menos da capacidade de análise, que de certos toques estilísticos de força divinatória, que revelam por meio da roupa, da voz, dos detalhes de ambiente. (CANDIDO, 1975, p. 234).

O traço estilístico do autor em sua maioria sobrepunha ou apenas afastava a exposição de uma visão mais realista. Sobre as críticas elogiosas, desde as mais antigas, encontramos o reconhecimento do talento de Alencar como “o primeiro dos nossos romancistas [...] a escrever com elegância” (VERÍSSIMO, 1969, p. 267). E por via das críticas mais ferrenhas conhecemos a dissonância existente na sua obra e a insistência de uma parte da crítica que, ainda ligada ao conceito de língua purista, taxava o escritor, julgando-o descuidado, como o fazia Pinheiro Chagas e Henriques Leal¹. A acusação é a de que nosso autor canônico se desvencilhava cada vez mais da língua portuguesa herdada de Portugal no intuito de afirmar uma escrita brasileira, e de que o fazia, claro, comprometendo a gramática portuguesa. Quanto a esta, Alencar justifica, mas prefere não optar por uma defesa mais pontual e deixa a cargo do futuro a decisão quanto à evolução da nossa língua:

Acusa-nos o senhor Pinheiro Chagas a nós escritores brasileiros do crime de insurreição contra a gramática de nossa língua comum. Em sua opinião estamos possuídos da mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português!

Que a tendência, não para a formação de uma nova língua, mas para a transformação profunda do idioma de Portugal, existe no Brasil é fato incontestável. [...] Se a transformação por que o Português está passando no Brasil importa uma decadência, como pretende o Sr. Pinheiro Chagas, ou se importa, como eu penso, uma elaboração para a sua florescência, questão é que o futuro decidirá (ALENCAR, *apud* BOECHAT, 2003, p. 25).

Por ser Alencar um escritor com várias obras que chamam a atenção do público e da crítica, encontramos na revisão bibliográfica sobre seu acervo muitas referências que se repetem ao longo da história. Por isso, não convém neste trabalho reescrevermos o trajeto literário desse autor já que tantos o fizeram, mas, obviamente, relembrar algumas questões que nos ajudarão a entender o contexto de *O Guarani*, a fim de complementar e situar a nossa pesquisa.

A partir das nossas leituras e aferições até este ponto, é notável que Alencar tentava esboçar algo mais além da poética e fantasia do seu texto: não somente representar os moldes da sociedade da época a partir dos seus romances indianistas e regionalistas, mas induzir a aceitação desses moldes, por certa conveniência.

¹ Conforme citações de Maria Cecília Boechat em seu livro *Paraísos Artificiais*, p. 25.

O texto de *O Guarani*, publicado primeiramente, como já é sabido, nas edições do folhetim do *Diário do Rio de Janeiro*, de fevereiro a abril de 1857, na seção “Ao correr da pena”, pretendia retratar para os seus leitores, os que se dispunham a comprar e a ler o jornal, situações corriqueiras da sociedade, avançando para além da fantasia e do romance. Alencar tocava a sociedade de seu tempo a partir de um exercício anacrônico, ao buscar nos primórdios da nossa colonização situações que sugeriam como as sociedades colonizadora e colonizada se comportavam em termos de hierarquia, de nível social, de convivência entre si. Tal narrativa realmente não se distanciaria dos dias nos quais a obra fora lançada se não fosse pela forma da apresentação dessas relações, que se mostrou como forçosa no momento em que o autor optou por romantizar e abrandar demais a relação entre brancos e índios. Concordamos com a citação de Rita de Cássia Miranda Elias quando, em sua tese, defendida pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2005, intitulada *A formação do leitor e a nação inventada: aspectos da modernidade em José de Alencar*, ela defende que

no romance *O guarani*, as relações que regulam o solar dos Mariz expressa a necessidade de se organizar um mundo desigual a partir da definição de lugares sociais e culturais, de funções e hierarquias. Desde que respeitados os princípios da subordinação e da dependência, a ordem é garantida, funcionando orgânica e harmonicamente. (ELIAS, 2005, p. 121).

Ou seja, desde que Peri aceitasse sua escravidão perante a família Mariz, a paz estaria instaurada. Nesse sentido, Alfredo Bosi (1992) critica e acusa José de Alencar ao dizer que ele fazia apologia à colonização, pois a aristocracia estava posta com toda sua hierarquia de fidalgos e com esta se acertariam os outros que se submetessem ao seu mundo; fossem os mercenários para os quais Dom Mariz dava guarita, fossem os aimorés que respeitavam os limites da casa grande da família até o acontecimento do assassinato de um dos seus. Para Bosi, a mensagem estava clara: a quem se encaixasse nos moldes dominantes dos fidalgos estaria reservada a misericórdia de uma convivência pacífica com os senhores feudais. Alencar tenta, portanto, explorar uma nova cultura da condição do indígena e de como este era tratado pelos colonizadores a partir da figura de Peri.

Ainda discutindo sobre a exposição de valores na obra, é notável que o autor também perpassa a canalhice do homem, daqueles que não possuíam linhagem nem dote, do mercenário que se apodera da herança alheia. Tal situação é ilustrada com a personagem Loredano, que carrega em seu signo toda a ideia de maldade, ódio,

contravenção e cobiça, representando assim a desarmonia na obra e o lado ruim da trama. Além disso, Loredano, que nutria paixão doentia por Cecília, encontrava-se longe de conquistá-la, pois havia entre os dois uma fenda abismal instaurada pela própria condição social condizente com seu estado de pobreza. A única possibilidade de uma união entre essas duas almas, na consciência da personagem Loredano, que parecia ignorar o sentimento de Cecília, seria a partir de uma mudança drástica de *status*, que poderia ocorrer se sua estratégia por encontrar o tesouro de Robério Dias fosse consumada de forma positiva. Ou seja, podemos pensar que os moldes de relacionamento de uma época foram descarnados e apresentados conforme eram recebidos pela sociedade? Talvez sim, no sentido de que a união dos elementos de sangue azul, com dinheiro, título de nobreza, posição social e linhagem era primordial para que os enlaces matrimoniais fossem respeitados diante tal sociedade.

Talvez o espaço de *O Guarani* não tenha sido arquitetado com planos de aprofundar em relações hierárquicas, étnicas e éticas. Mas observamos que elas são expressas e concordamos com Candido quanto ao caráter moralizante de um texto que exige uma leitura mais atenta. Por isso, sobre o criador deste espaço, José de Alencar, podemos inferir, com base em Candido, que “a sua arte literária é, portanto, mais consciente e bem armada do que suporíamos à primeira vista” (CANDIDO, 1975, p. 235). Nesse caso, concordamos com Bosi (1992) quando ele nos alerta para as mensagens subliminares dessa escrita e com Böechat (2003), que analisa José de Alencar de maneira mais aprofundada e longe da luz canônica que, em sua maioria, ofusca a visão da razão.

1.2 Imagens da nação alencariana

José de Alencar caprichosamente cria uma ambientação inicial para *O Guarani* no intuito de que o leitor entre no clima desse enredo inspirado, de acordo com ele, na vida e costumes dos brasileiros no século XVI. A ilustração do primeiro capítulo da primeira parte da história, intitulado – *Cenário*, é realizada de modo primoroso pelo escritor que, ao detalhar a beleza natural das nossas paisagens, nos coloca, quase que fisicamente, em contato direto com toda a ambientação que nos é apresentada.

Assim sendo, o autor afirma sua intimidade com a poética da narratividade e costura sua argumentação com esmero, a fim de narrar com todo efeito as cores e formas de lugares que representam paisagens brasileiras, inclusive sendo colonizadas. No capítulo

posterior – *Lealdade*, observamos a diferenciação de pequenas habitações que, para serem grandes, *necessitavam de fortunas*, conforme ressalta o narrador. Nesse ponto, parece que Alencar quer lembrar a situação dos mais abastados da época, e menciona os pobres e suas humildes moradias, as cabanas, ou seja, demarca nitidamente o desnível social que já se apresentava desde a chegada dos portugueses, época em que o poder dominante passava distante das mãos do povo.

Mas Alencar traduz também o som das aves e segue pintando o cenário de amores, intrigas, dramas e combates entre o homem branco e o indígena, além da relação de afetividade representada pela relação de Peri com a família de Dom Mariz. Ele trabalha a questão da diferença das etnias, valendo-se da descrição de cores. É assim que Peri nos dá indício da consciência que possui de como sua cor representava a diferença em meio à família de D. Mariz: “Não, Peri não te ofende; mas sabe que tem a pele cor de terra.” (ALENCAR, 1979, p. 80).

É notável que Peri, com toda a ingenuidade da sua figuração, soubesse seu lugar na história, que tivesse consciência da subjugação da sua etnia por parte dos soberanos e não apresentava problemas quanto a aceitar isso: “Resolveu não dizer nada a quem quer que fosse, nem mesmo a D. Antônio de Mariz: duas razões o levaram a proceder assim; a primeira era o receio de não ser acreditado, pois não tinha provas com que justificasse a acusação, que ele, índio, ia fazer contra homens brancos [...]” (ALENCAR, 1979, p. 87). Peri foi tecido propositalmente como essa personagem consciente, branda em relação ao espaço que ocupava e sobre qual era o significado dessa posição para os que o subjugavam.

Das poucas vezes em que ele foi desobediente à sua senhora, Ceci, e ao seu senhor, D. Mariz, ironicamente ele apresentou indignação apenas ao ser comparado a um escravo. E, mesmo assim, quando ele queria efetivar alguma ação, que por ventura, representava uma questão proveniente do seu desejo em realizar um sacrifício pelos que prezava, tal questão não o incomodava. Ou seja, o índio queria ser livre para encarnar as atribuições de um escravo. Se o fato de representar a diferença não incomodava nosso herói, pode-se dizer que se trata de uma verdade com a qual ele sabia lidar. Passivo por vocação ou obrigação, Peri demonstrava-se acomodado com sua história na história. Mais adiante aprofundaremos na discussão do mito representado pela personagem de Peri e avançaremos no assunto da subserviência.

Podemos afirmar que as personagens e os cenários vão sendo engendrados com uma escrita ficcional que não se economiza em detalhes. Peri, descrito como um ser cor de

cobre, cabelos pretos, tez lisa e olhos grandes “com cantos exteriores erguidos para a frente: a pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte, mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto pouco oval a beleza inculta da graça, da força e da inteligência” (ALENCAR, 1979, p. 21) nos remete a traços mais robustos dignos, de um indígena, até que tropeçamos no restante da descrição que delineia um índio com mãos delicadas e pés pequenos. Tal afirmação traz certo tom cômico quando pensamos num ser que vive no meio da mata, roçando galhos secos com as mãos para fazer fogo, matando animais selvagens com a força do corpo, correndo sobre rochedos; é como se não houvesse espaço para tanta delicadeza. Um índio, “um junco selvagem”, ora com traços ditos singelos, repercute certa dissonância quando pensamos em tudo que nos remete ao signo índio, ainda mais quando atrelado obviamente a outros signos, como o de selvagem.

Longe da descrição física, deparamo-nos com um índio “civilizado” e europeizado, comparado quase a um servo livre e, por outro lado, a um escravo do amor que nutria por Cecília. O próprio Dom Mariz, em determinado momento, comenta que Peri mais parecia um cavaleiro português em pele indígena, fugindo à regra, pois se tratava de um selvagem com boa índole e caráter forte, características que na opinião do feudatário eram próprias dos cavaleiros portugueses. As características interiores de Peri, que são intencionadas no início da narração, são gradativamente melhor descritas ao longo da trama que demonstra o perfil de um indivíduo corajoso, fiel, inteligente, amoroso, justo e capaz de atos heroicos.

As moças Cecília e Isabel são apresentadas no título do capítulo V da primeira parte – *Loura e Morena*. Cecília, musa de Peri e filha de D. Mariz, é narrada com feições europeias, alva, delicada, angelical, olhos claros e cabelos louros. Isabel, com pele cor de jambo, feições indígenas, lábios carnudos e provocantes, é prima de Cecília, mas, na verdade, haveria de ser filha bastarda do fidalgo D. Mariz. Duas moças descritas como lindas e desejáveis. A primeira representa a mulher angelical, que inspirava devoção; a outra pode ser lida como uma mulher diabo, que inspirava ao pecado. Nesse caso, também percebemos uma associação com a cor da pele. A prima Isabel tinha traços mais mulheris, mais marcantes, capazes de incitar desejos mais voluptuosos, aspectos típicos do romantismo do século XIX, que explorava o poder da mulher erótica. Enquanto isso, a tez branca de Cecília remete-nos ao que era divino e intocável. A mãe de Cecília, D. Lauriana, é mulher mais séria, religiosa, embrutecida e preconceituosa. O pai da jovem, D. Antônio de Mariz, é um dos fundadores do Rio de Janeiro; português abastado; cavaleiro fiel ao rei, lutou em batalhas, defendeu a coroa e seu brasão. Afastado das batalhas por escolha

própria, passa a viver em meio à mata com a família. Dom Diogo é irmão de Cecília e protegido de D. Lauriana; ao matar uma índia, o rapaz assanha a ira dos aimorés contra sua família e dá início à batalha chave da trama. Suas ações na história são apagadas; se não fosse pela ação citada, poderia ser considerado uma personagem dispensável. Os outros membros da história, como Aires Gomes, fiel escudeiro de D. Mariz; Álvaro de Sá, cavaleiro de confiança, também apaixonado pela filha do fidalgo; Loredano, o signo da farsa; e outros que vão aparecendo no decorrer da narrativa vão sendo tecidos de acordo com as situações em que vão sendo colocados, desta forma, as insinuações físicas e comportamentais vão compondo as personagens.

Um dos artifícios narrativos utilizados por Alencar na história, inclusive, é o *flash-back*. Esta ferramenta dá ao autor a possibilidade de apresentar as personagens com suas características de modo gradativo, assim também demonstra como as relações propostas crescem na trama. Para isso, retoma momentos que vão sendo encaixados no romance, complementando fatos e incorporando novos elementos. Típico efeito dos romances de folhetins; assim a trama retém a atenção do leitor e garante o desejo pela continuidade da leitura no dia seguinte.

Nos quadrinhos, por exemplo, os *flash-backs* também são traduzidos. Na narrativa imagética os autores o fazem de duas formas: uma delas ocorre assim como na narrativa escrita, com o uso do signo verbal, quando utilizam o balão que traz certa legenda, um dos artifícios dos quadrinhos para situar o leitor. Como na narrativa literária em prosa, a noção de tempo é revelada ao leitor a partir de datas, indícios de *flash-backs* ou através da fragmentação abrupta, conforme ocorre em alguns romances de autores contemporâneos como João Gilberto Noll ou Sérgio Sant'Anna. Nos quadrinhos, muitas vezes o autor utiliza do formato das molduras para provocar no leitor a sensação de que certa ação é desenvolvida em determinado tempo. No exemplo abaixo, a passagem de tempo é insinuada no canto esquerdo superior da página com a frase – Um ano antes – indicando uma retrocessão nos fatos. Veja que a borda do desenho também indica uma passagem diferenciada:



FIG. 01: ilustração de *O Guarani* em quadrinhos.
FONTE: Luiz Gê e Ivan Jaf, 2009, p. 26.

Em outras ocasiões, Ivan Jaff e Luiz Gê apresentam as ideias dos capítulos respeitando as possibilidades de coerência nos quadrinhos; fogem da linearidade da história de José de Alencar e traduzem a ordem da narrativa em outra perspectiva. Desse modo, fatos são suprimidos, *flash-backs* são apresentados como ações simultâneas e outras ocorrências são mais ou menos valorizadas. No caso do texto de Alencar, ele narra nos capítulos X, XI e XII da terceira parte da história, momentos que explicarão fatos posteriores e que os tradutores não inserem na trama em quadrinhos. O capítulo X de *O Guarani* de Alencar conta como Loredano constrói sua estratégia para adentrar a casa de Dom Mariz; narra toda a ação do mercenário que, na calada da noite, estuda uma forma de surpreender a todos sem ser pela porta da frente da casa, que era protegida como uma fortaleza; ao fazê-lo encontra uma parede mais frágil que possibilita sua entrada de forma rápida a fim de evitar reações simultâneas.

O resultado dessa estratégia será narrado no capítulo V – *O Paiol* – da quarta e última parte da história escrita por Alencar. Nas histórias em quadrinhos, tal situação é sintetizada em dois quadrinhos, os quais nos mostram o comparsa de Loredano, chamado Martim Vaz, constatando a fragilidade da parede, que se esfarela com o toque de um punhal. Na sequência, Loredano explica apenas que o companheiro está cavando uma

parede que dá para a despensa da casa, por onde eles atacam a família reunida em frente ao oratório que compõe exatamente a divisória entre sala e despensa.

Portanto, esses dois quadrinhos entram no enredo da HQ como o início da busca de Loredano pela entrada da casa; além disso, percebemos um fato importante, a ferramenta de *flash-back* é substituída pela ação de simultaneidade. Ou seja, a imagem de Martim Vaz ilustra a fala de Loredano aos companheiros, que conta resumidamente e sem muitos detalhes uma ação que, longe deles, já está em andamento. Diferente de como acontece no texto em prosa, no qual somente nove capítulos depois o ato dos bandidos aparece como o desfecho da descoberta da brecha na fortaleza de Dom Mariz. Segue figura:



FIG. 02: ilustração de *O Guarani* em quadrinhos.

FONTE: Luiz Gê e Ivan Jaf, 2009, p. 65.

Dessa forma, demonstramos que os autores da história em quadrinhos desenvolvem ou desdobram autonomamente o efeito *Flash-back* da obra literária e que, em alguns momentos, optam por outras ferramentas que no mundo dos quadrinhos oferecerão maior fluidez e entendimento ao leitor. Notamos que esse tipo de autonomia se desenvolve a partir dos limites que uma linguagem apresenta para ser traduzida em outra, ou seja, começamos a delinear espaços da narrativa em prosa que demonstram a possibilidade ou não da sua traduzibilidade em outros sistemas sígnicos. Por isso, o autor tradutor rompe com o texto-fonte, o hipotexto, em alguns momentos ou em sua totalidade, pois a tradução sempre esbarrará na diferença das linguagens. No terceiro capítulo desta pesquisa, verificaremos mais pontualmente a existência dessas possibilidades e a falta delas.

A metáfora da tinta e pintura que utilizamos na discussão que compõe o subtítulo anterior, se encaixa muito bem ao discorrermos sobre essa obra que apresenta um texto

plástico, que discursa sobre cores e belezas de uma nação brasileira. Uma parte da crítica literária nos afirma que “a vida, artisticamente recortada pelo romancista, sujeita-se docilmente a um padrão ideal e absoluto de grandeza épica” (CANDIDO, 1975, p. 223). Isso justificaria, por exemplo, a descrição das vestimentas das personagens *à la* Balzac, como a que é feita da primeira aparição de Cecília:

Tinha sobre o vestido branco de cassa um ligeiro saiote de riço azul apanhado à cintura um broche; uma espécie de arminho cor de pérola, feito de penugem macia de certas aves, orlava o talho e as mangas fazendo realçar a alvura de seus ombros e o harmonioso contorno de seu braço arqueado sobre o seio (ALENCAR, 1979, p. 24).

Os traços reais da história brasileira, que são utilizados como toques iniciais para as pinceladas ficcionais de Alencar, como o próprio D. Mariz, figura pública da sociedade carioca, que assistiu à edificação de São Sebastião no Rio de Janeiro e foi combatente contra a França e até juiz da Alfândega, demonstram na escrita de Alencar questão que já discutimos anteriormente, apontamentos de um romance histórico. O Rio Paquequer, integrante da geografia fluminense, conhecido como ponto de referência, além de outros lugares cariocas, bem como a exposição de seus costumes, são elementos que agregam características da cor local, tema que será desenvolvido em obras posteriores como *O Sertanejo* e *O Gaúcho*. De acordo com alguns críticos, esses pontos do texto de *O Guarani* não representam algo de grandioso na obra alencariana, no sentido de que Alencar não surpreende, apenas se mantém na linha romântica, principalmente do excesso sentimental e da fantasia.

Maria Cecília Boechat não só parece empenhada em esclarecer fatos e afirmações de outros críticos, mantendo a obra de José de Alencar como algo que continuou dentro de um estilo sem causar surpresas, como também procura desmitificar outras críticas que defendem e dão destaque ao que chamam de traços realistas na obra alencariana:

[...] isso não é o que oferece o romance de Alencar, ou a narratividade romântica brasileira, que, ao contrário, resiste a esse processo de *naturalização*, ou de *desromantização*: desmesuradamente idealista e “romântico”, verborrágico, há sinais evidentes de que José Veríssimo chamaria de inverossimilhança na representação do real (BOECHAT, 2003, p. 89).

Ou seja, para a Boechat, a escrita alencariana não impôs ou estimulou desdobramentos literários, pois mesmo estando o romantismo em processo de evolução, desde a sua criação, já apresentava certos padrões de escrita que estavam solidificados em determinada linha de tempo, nos quais tal literatura se enquadrava.

Avançando na discussão de Boechat, buscamos em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (1998), de Mikhail Bakhtin, uma visão mais abrangente a respeito do gênero romance e, conseqüentemente, almejamos perceber se José de Alencar nos surpreende acrescentando algo mais com sua arte. Bakhtin aprofunda na metodologia do estudo do romance e o defende como um gênero inacabado, em ativa formulação, que continua sendo alimentado pela era moderna: “O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade” (BAKHTIN, 1998, p. 400). O autor ainda diz que o romance atrai todos os gêneros à sua órbita, “justamente porque esta órbita coincide com a orientação fundamental do desenvolvimento de toda literatura” (BAKHTIN, 1998, p. 400-401). Poderíamos justificar com esta citação os pontos de realidade e regionalismo que muitos críticos especificam na obra alencariana, inclusive, Boechat?

Perpassando essa discussão sobre o gênero do romance e sua capacidade de reformulação e de como ainda é alimentado pela atualidade, podemos dizer em contrapartida que essa atualidade também se alimenta desse gênero literário, no sentido de que outros suportes midiáticos encontram no romance e, logicamente, em outros gêneros, motivação para oferecer ao indivíduo moderno outras formas de leitura. No segundo capítulo discutiremos a HQ como linguagem, inclusive, ressaltando sua autonomia, mas adiantamos com esta discussão, já em resposta a uma das problemáticas aqui apresentadas, que *O Guarani* de José de Alencar sempre instigou reconstruções sígnicas em outros suportes midiáticos, como vimos na introdução deste trabalho.

Enquanto romance, o clássico continua sendo apresentado, representado, reconstruído, traduzido em outros espaços sígnicos. O que ocorre dentro da possibilidade da representação de uma mídia em outra, em suportes diferentes. Afinal, José de Alencar nos apresentou um mundo épico, representado aos moldes da idade média, uma fase que, inclusive, o Brasil não vivenciou. Ou seja, o herói alencariano foi caracterizado com elementos da literatura europeia embasados na construção dos heróis medievais que fazem parte de uma história da qual não participamos.

Entretanto, Ivan Jaff e Luiz Gê mantêm o traço épico representado aos moldes deste período, descrito a partir de uma literatura do século XIX em outro suporte midiático, não menos importante, e que parece suprir uma demanda de leitores que passaram por uma transformação de gosto, pois o aspecto da imagem ganha maior valorização na segunda metade do século XX. Queremos nos referir com esta análise, na qual objetivamos o didatismo e não a redundância, o fato de a HQ transportar, enquanto suporte, para outra linguagem, personagens e ambientação épicas para uma modernidade que valoriza mais a imagem do que, neste caso, a poética da criação dos românticos do século XIX.

Portanto, enquanto Bakhtin vê no romance um estilo que evolui com o passar do tempo, discussão que nos remete à perspectiva de que José de Alencar evoluiu sua escrita, que toca essa órbita de que fala Bakhtin. Boechat e Candido nos mantêm em certo patamar, no qual pensamos um José de Alencar trivial, que se manteve restrito a um gênero e sua padronização literária. Talvez esse último raciocínio sintetize demasiadamente a visão desses autores, mas eles nos esclarecem uma crítica que tem opiniões distintas e que, por acaso, continua com suas pesquisas nos colocando em contato com o mundo de José de Alencar. Autor canônico que nos apresentou uma nação que, se não for brasileira, seja por se apresentar idealizada ou fantasiosa demais, trata-se de uma leitura extremamente poética e significativa na história da nossa literatura.

De certa maneira, até este ponto do nosso trabalho temos tocado na formação estrutural da linguagem alencariana enquanto produtora de um discurso literário romântico. Já sabemos que sua base veio a ser constituída a partir da escola francesa; afinal, o autor não deu indícios de reservas ao expor sua prateleira de influências quando citou uma a uma no seu relato pessoal *Como e Por Que Sou Romancista* e, por último, que Alencar buscou por originalidade.

Racionalmente, diremos que a tradição romântica nos oferece como base de sua narrativa um enredo que cresce passo a passo, juntamente com suas personagens e seu público. Esse enredo acaba sendo fruto de uma exigência universal, forjado a partir de arquétipos conhecidos da sociedade, mas que, por outro lado, busca surpreender. Logicamente, existe também uma política financeira por trás dessa estratégia que atija a curiosidade do leitor a fim de alcançá-lo todos os dias, no caso de uma publicação seriada, e ainda, com vistas a ampliar seu público. Boechat afirma que

para a proeminência histórica de Alencar contribui o leitor a quem a obra se dirige – o leitor previsto pelo texto, ou o leitor implícito,

despreocupado e risonho, literariamente desqualificado –, mas também o leitor empírico mimetizado pelo texto, o público consumidor, que não pode ser desconsiderado por uma história da literatura que se propõe a contemplar o polo da recepção, assumindo o pressuposto de que ‘não existe literatura de que há apenas notícias nos repertórios bibliográficos ou quejando (*ipses literis*) livros de erudição e consulta (BOECHAT, 2003, p. 66).

Sendo assim, cabia mesmo ao escritor criar uma linguagem autônoma, envolvente, “original”, que se tornasse conhecida do leitor e com a qual este se identificasse.

A outra face da nossa análise, que se distancia do racional e do anacronismo em relação a certos valores prevê que, mesmo que seja uma literatura risonha, como julgam alguns críticos das obras do autor, que Alencar inicia um projeto literário com *O Guarani* e, como já afirmamos anteriormente, instaura um compromisso com o seu público. O mesmo impetrou uma busca ao fazer com que seu público se identificasse com suas histórias e, obviamente, as consumisse mais, o que gerou mais críticas a respeito do “caráter comercial” de suas obras. A tais críticas ele responde “de forma explícita em dois textos de sua perigrafia, ambos publicados na década de 70, colocando diretamente em questão sua produção mais recente, mas evidentemente não se restringindo a ela” (BOECHAT, 2003, p. 33). Um dos textos é o prefácio de *Sonhos d’ouro*, no qual José de Alencar comenta a relação da produção literária *versus* o mercado consumidor que, inclusive, é anterior ao seu relato escrito em 1873, intitulado *Como e Por Que Sou Romancista* no qual ele, em tom mais sisudo, demonstra sua opinião contra certos julgamentos que o tinham como total subserviente ao gosto do público:

Mas muita gente acredita que estou cevando em ouro, produto de minhas obras. E, ninguém ousaria acreditá-lo, imputando isso a crime, alguma coisa como sórdida cobiça.

Que país é este onde forja-se uma falsidade e para quê? Para tornar odiosa e desprezível a riqueza honestamente ganha pelo mais nobre trabalho, o da inteligência! (ALENCAR, 1998, p. 76).

Esse desabafo muito utilizado como citação pelos críticos, inclusive pela própria Boechat em seu livro, nos revela a consciência que José de Alencar tinha a respeito da crítica a seu trabalho, além da sua postura em respondê-la num mesmo patamar.

Já para Augusto Meyer, que no ensaio “Alencar”, intertítulo de sua obra *Textos Críticos* (1986), faz analogias entre *O Guarani* e o romance de cavalaria: Alencar nos presenteou com suas novelas “com um pouco de ilusão”, para prazerosamente gozarmos do exercício da leitura. Meyer nos apresenta sua opinião a respeito da literatura desse

cânone e nos chama a atenção para um lado da crítica que demonstra ser um tanto quanto cética demais. Ele o faz fugindo da crítica elogiosa, porém não se intimida ao destacar que “diante de uma arte tão alada e gratuita, quase feminina em seu manifesto desejo de agradar ao leitor, dando quase sempre uma impressão de fantasia livre, soberana graça e improvisação genial, a reação da crítica tem sido, sem muito exagero – a de um boi de canga diante de uma borboleta” (MEYER, 1986, p. 256). Para esse crítico, a nossa busca por todos os pontos nos “is” nos faz perder a sublime noção do deleite diante de obras como as de Alencar.

Enfim, esse apanhado da crítica literária brasileira, a respeito do nosso objeto, é importante nesta pesquisa a partir do momento que nos ajuda a delinear e demarcar características do texto de autoria do romancista brasileiro. Independente do teor, elas iluminam nossa leitura para que esta não seja nem menos nem mais ingênua.

Voltando às características da escrita alencariana, na história do índio Peri, verificamos a cautela do escritor com os detalhes da narratividade, indiscutivelmente marca registrada de Alencar. O cuidado com a descrição pormenorizada nos leva a conceber cenas de toda a aventura imagetivamente mais autênticas. O modo como o autor amarra a história aos *flash-backs*, ou vice e versa, mantém o leitor na linearidade dos acontecimentos, no sentido de que este não perde o fio da meada, justamente por conta do didatismo com o qual escreve. A descrição das vestimentas, das habitações, da personalidade e aparência das personagens, tudo isso recheia o enredo e, por meio de eventos trazidos do que é exterior à fantasia, como os fatos que já citamos anteriormente – os traços da história do Brasil, que podem ser verídicos ou não, como nos chama a atenção Heron de Alencar no estudo *José de Alencar e a ficção romântica* (1969) –, criam a expectativa de que sempre há algo por vir, de que se lermos mais um pouco nos depararemos com novos fatos.

Para Boechat, a linguagem da literatura romântica é instituída “na idealização da realidade” (BOECHAT, 2003, p. 32), o que nos leva a pensar o conceito de representação no romantismo de Alencar, que acreditava que a realidade só poderia ser atingida por meio do ficcional.

Atentando-nos para outros pontos da linguagem forjada por esse autor, e concebendo o fato de que a narrativa de Alencar, bem ao molde dos românticos do século XIX, se trata de uma leitura que exige mais atenção, porém preocupada com o suspense da trama, ocorre-nos que talvez certa gama de leitores não se interesse tanto em ler a obra em

prosa nos dias de hoje, questão que não se restringe somente a Alencar, mas porque se nega a prestigiar um estilo de escrita que, de certo modo, encontra-se ultrapassado em meio a tantas obras que objetivam outros tipos de linguagem e recursos literários que ora podem ser resultado de uma demanda advinda do próprio público, assim como as traduções intersemióticas, sejam as realizadas em quadrinhos ou cinematográficas, sejam as que atualizam o discurso alencariano e o mantêm em voga.

É o estilo pictórico do autor, utilizado como recurso literário que, inclusive, propicia a possibilidade de tradução dessa obra para outros sistemas sígnicos; por isso, em vários momentos nesta pesquisa nos referimos à escrita de Alencar como um desenho com palavras ou como uma pintura de ideias. Heron de Alencar (1969), também citado por Maria Cecília Boechat (2003) e pelo próprio Augusto Meyer (1986), concorda que a técnica do romance no século XIX é, logicamente, mais primitiva que as atuais, mas que naquela época o modo como a narrativa estava sendo pensada, sendo construída com marcação de tempo atrelada à execução da ação, podia ser considerado uma evolução. E como já vimos em outras discussões nesta pesquisa, realmente há esse deslocamento progressivo de ideias. Para Heron de Alencar,

O Guarani é romance bem feito, de sólida estrutura e mesmo de ousada arquitetura, a permitir a afirmativa de que Alencar, ao publicar os primeiros livros, não era um principiante a hesitar na solução desse ou daquele problema narrativo; mostrava-se, ao contrário, um romancista senhor do seu ofício, dono de uma técnica que não fora antes revelada e, mesmo depois, só seria ultrapassada por Machado de Assis (ALENCAR, Heron, 1969, p. 242).

O trecho acima tem como propósito manter a aura ao redor dessa obra canônica que, indubitavelmente, pertence às bases de um dos estilos literários mais importantes da nossa história, e que ajudou a constituí-las. Impossível escrever a respeito do estilo de José de Alencar e não costurar isso às críticas que foram sendo realizadas ao longo do seu trabalho, porque elas nos ajudam a alcançar uma definição do que previa esse autor, além do que, passamos a conceber um escritor mais consciente de sua produção. Por outro lado, também entendemos como seus artifícios na escrita são recebidos pelo público e por aqueles que têm como ofício julgar a produção literária do nosso país. Tratar somente das características literárias de seus textos talvez deixasse a leitura desta pesquisa muito monótona e redundante. Afinal, discutimos a respeito de uma produção visitada e revisitada na história da crítica literária.

Em resumo, inferimos dessa discussão que a linguagem alencariana se pauta pelo exagero romântico em algumas ocasiões. Especificamente, em *O Guarani*, ele utiliza de recursos intertextuais; afinal, insere no enredo da história a aura dos cavaleiros medievais, a referência do conceito de mito, de herói e de nacionalismo.

Este processo de rememoração que pratica Alencar também é pensado por Gérard Genette em seu *Parlimpsestos* (1982), palavra última que em seu sentido literal podemos entender como hipertextos, quando ele analisa a poética e o modo como as formas de discurso se encontram, como os textos se unem ou se perpassam de algum modo. Segundo Gérard Genette (1982), o conceito de hipotexto nos remete ao texto primeiro ou primário, aquele talhado a partir de uma fagulha de pensamento geradora de um texto exclusivo. Já o hipertexto, manifestação da intertextualidade, é constituído por estruturas advindas ou transferidas do texto primeiro. Pode-se dizer que, baseadas no conceito de Genette, as histórias de cavalarias da Idade Média seriam hipotextos (texto matriz) de onde brotou *O Guarani* de Alencar, o nosso hipertexto (novo texto).

Para considerar *o Guarani* de Alencar como um hipertexto neste momento, levamos em consideração suas formas de novos signos e significação e respectivas influências, assim como seria com a obra *O Guarani* em quadrinhos. Ou seja, além de estar ligado ao texto anterior, é tradução de um texto em outro. Genette define intertextualidade “de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro.” (GENETTE trad. COUTINHO, 2006, p. 8).

Por isso, podemos afirmar que o hipertexto se trata de um mecanismo ou desdobramento do conceito de intertextualidade; afinal, esse não só nos remete a outros textos mas também nos apresenta formas diferentes e atualizadas de uma narrativa primeira, indo além da recordação, do que é explícito em citações formais ou informais. Estes conceitos de hipotexto e hipertexto são importantes para repensarmos a produção literária em geral, tendo vista que as influências parecem circular incessantemente.

1.3 O homem e o mito – A linguagem poética e o herói

Neste ponto, tocamos nos conceitos de mito e de herói, e em como foram utilizados na construção da personagem protagonista da obra. Alencar agregou ao índio Peri o *status* de herói; transferiu funções e criou sua personagem à luz desse signo. Tudo indica que

Luiz Gê e Ivan Jaf também traduziram criativamente para sua personagem funções de herói, além de utilizar de outros signos para a configuração do Peri traduzido.

Vladimir Propp defendeu em seu livro *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1984) sua tese sobre a “lei da transferibilidade”, que é uma das características dos contos maravilhosos, não importando o que ou quem é a personagem, mas quais as suas funções, ou seja, quais ações desenvolvem na narrativa. Portanto, quando Alencar agrega a Peri, personagem épico, o signo de herói, transfere dos grandes heróis dos contos gregos, egípcios, celtas as características de um guerreiro, de um cavaleiro medieval, com essência de pureza e bravura, além disso, tece em torno dessa personagem um aura mítica.

Os conceitos de mito e herói não são sinônimos, ao longo deste trabalho faremos as devidas distinções. Alfredo Bosi (1992) perpassa a esse respeito no capítulo “Um mito sacrificial: O indianismo de Alencar” do livro *Dialética da Colonização*, no qual comenta que o mito nos ajuda mais a compreender o tempo em que foi criado do que o universo para o qual foi pensado. Isso nos leva a pensar que, além da sua edificação ser permeada por valores, não é realizada de modo gratuito.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant, o herói “simboliza a união das forças celestes e terrestres” (1989, p. 488), mesmo que não goze de imortalidade, pois vive com ares de um poder sobrenatural como se fosse à prova de todos os males, um ser supremo, poderoso. Peri goza desse *status* de imortal; tornou-se um mito na mente dos brasileiros no século XIX e segue mitificado pela literatura brasileira.

Levando em consideração a complexidade da discussão sobre mito, podemos dizer que o fabuloso personagem criado por José de Alencar nos remete a todo tempo à significação simbólica do que é adorado e valorizado, ou do que vive para sempre, é imortal. O final do romance nos deixa esse ar de continuidade, o mito não tem fim. O mesmo se solidifica no imaginário do indivíduo porque ganha força e valor por meio do sentido que lhe é forjado. Na opinião de Augusto Meyer, “Peri é a versão indígena de um cavaleiro sem mancha nem medo” (1986, p. 296), o cavaleiro que se contrapõe a qualquer ameaça ou perigo.

Outras interpretações que surgiram antes mesmo do cristianismo expressam que os mitos acabam por representar vidas passadas, atos heroicos, aventuras, e também ligam tais fatos à divindade. Assim como Alencar fez com Iracema, Peri é o mito das origens do Brasil, é a partir deste signo que ele nos força a retornar à origem da relação índio x colonos. Para Platão, o mito nada mais é do que o que pertence à ideia do senso comum e

foge da explicação científica. Ou seja, perpassando as ideias expostas entendemos que todas tratam da realidade humana e da existência de uma capacidade imaginativa que, por sua vez, agrega valor a certos símbolos transmitindo verdades e concepções.

Para Roland Barthes, que já discute a questão do mito como narração em *Mitologias* (1980), livro em que reúne vários ensaios publicados pelo autor entre 1954-1956, destacando o seu aspecto de ele ser uma fala, um discurso, seja ele, o mito, uma linguagem verbal ou não-verbal, a sua função “é transformar uma intenção histórica em natureza, uma contingência em eternidade” (BARTHES, p. 162). O mito para o teórico francês seria algo despolitizado, pois rotula o óbvio e transforma o incerto em constatação, impõe ao homem uma maneira de perceber as coisas, afinal, “É a história que transforma o real em discurso; é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica” (BARTHES, 1980, p. 200).

Ou seja, a história interfere no modo como percebemos tais coisas. A narrativa mítica ganha ares de um discurso verdadeiro, *O Guarani* enquanto epopeia, logicamente, trata-se de uma história grandiosa sobre um ser grandioso que produz feitos admiráveis. Peri passa a representar uma coletividade, uma nação. Pode-se afirmar que José de Alencar acabou ressignificando o sentido do indígena com a criação de Peri, interferindo no modo como o índio era percebido por uma época criando assim o mito de origem, satisfazendo essa necessidade de uma identidade nacional, tornando-o símbolo de um povo, representante de um sistema fundado a partir de signos positivos, virtuosos.

Já Alfredo Bosi (1992), apresenta-nos uma visão diferenciada acerca de Peri enquanto mito, a qual é destacada no capítulo “Um mito sacrificial: O indianismo de Alencar” do livro *Dialética da Colonização*, quando trata a personagem Peri como uma das representações alencarianas do signo sacrifício. Tal personagem é trabalhada como signo de proteção e devoção na trama; ele se interpõe entre a família Mariz e perigo a todo o momento. Para Bosi, existe uma espécie de “complexo sacrificial na mitologia romântica de Alencar” (BOSI, 1992, p. 179), pois algumas das suas personagens aceitam o risco de sofrimento e morte muito passivamente em prol dos seus protegidos:

Comparem-se os desfechos dos seus romances coloniais e indianistas com os destinos de Carolina, a cortesã de *As asas de um anjo* (remida e punida em *A expiação*), de Lucíola, no romance homônimo, e de Joana, em *Mãe*. São todas obras cujas tramas narrativas ou dramáticas se resolvem pela imolação voluntária dos protagonistas: o índio, a índia, a mulher prostituída, a mãe negra. A nobreza dos fracos só se conquista pelo sacrifício de suas vidas. (BOSI, 1992, p. 179).

Analisando por essa perspectiva de Bosi, passamos a vislumbrar um Peri construído com segundas intenções, com o intuito de induzir o leitor a aceitar passivamente a diferença entre estas duas nações retratadas: a indígena e a colonizadora, no sentido de aceitar as hierarquias conforme são impostas pela sociedade; reconhecer a distinção dos povos e apoiar a demarcação social, maquiando a real situação do escravismo no país. Um mito que ressoa certo tom político e religioso, mas que foi aceito e enaltecido pelo povo brasileiro.

De acordo com Mircea Eliade, “o mito se torna segredo exemplar de todas as atividades humanas significativas” (ELIADE, 1972, p. 9), ou seja, o autor dilata o conceito de mito enquanto sobrenaturalidade e nos guia ao encontro de um significado que atinge o de herói, principalmente quando pensamos neste como um ser exemplar, como modelo de conduta, de físico e de comportamento, independentemente de sua divindade. O mito religioso também é criado com segundas intenções; é edificado de modo a ser reconhecido, valorizado e adorado como mito. Assim a imagem ganha aura sagrada e valor simbólico. Nas ideias sobre mito expostas anteriormente também vimos algo parecido, o mito sendo instaurado a partir das conjecturas de um povo que formula símbolos para expressar certa concepção ou o mito que já aparece instaurado, surge de cima para a grande massa que o recebe e o retransmite, concebendo-o como uma tradição.

Portanto, Peri, enquanto herói, foi forjado para representar e por que não preencher uma lacuna dentro do aspecto de símbolo nacional de heroísmo, como representação mítica de uma nação virtuosa. Como resultado, muitos críticos, como Antonio Candido, julgam Peri como o primeiro herói a representar a nação brasileira e José de Alencar como “o único escritor de nossa literatura a criar um mito heróico” (CANDIDO, 1975, p. 223). Sendo assim, a nação abraça a criação alencariana como signo modelo e exemplar:

as Iracemas, Jacis, Ubiratãs, Ubirajaras, Aracis, Peris, que todos os anos, há quase um século, vão semeando em batistérios e registros civis a ‘mentira gentil’ do indianismo, traduzem a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção que dá a um país de mestiços o alibi de uma raça heróica, e a uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário. (CANDIDO, 1975, p. 222).

Com essa criação, Alencar cumpriu um papel, o qual exercia e exerce a igreja, por exemplo, quando cria suas divindades e atrela a estas certos valores que convencem a

sociedade de seu misticismo. Há muito, os meios de comunicação participam desse exercício de persuasão, confeccionam símbolos que tocam a coletividade que, por sua vez, participam do crescimento destes. As imagens míticas que são instauradas alcançam a psique humana e se enterram nesta que não as quer perder e as guarda instauradas na tradição. Quando a população brasileira passa a batizar seus filhos com nomes tupiniquins, percebe-se que o mito foi enraizado e que os brasileiros pensavam assim valorizar sua nacionalidade, enaltecer sua identidade perante outras etnias.

Capítulo II
Poéticas da letra e da imagem: O Guarani de Ivan Jaff e Luiz
Gê

A partir do aparato teórico-crítico construído no capítulo anterior, buscamos neste segundo capítulo refletir os conceitos de tradução, para que no terceiro capítulo possamos verificar as interseções semióticas entre mídia em prosa e a mídia em quadrinhos.

De acordo com Umberto Eco (2002), ler um texto estético é utilizar de todos os tipos de raciocínio possíveis, seja este indutivo², por retrodução³ ou dedutivo⁴, na tentativa de entender sua estrutura narrativa. Segundo ele, “o texto estético torna-se assim fonte de um ato comunicativo imprevisível” (ECO, 2002, p. 233), no qual o leitor se embrenha espontaneamente e é levado aos diversos níveis da narrativa, fomentando interpretações e formas mentais. Por isso, conhecendo o nosso objeto e o modo como se pretende enfocá-lo nesta pesquisa, este capítulo propõe um mergulho nas poéticas da linguagem, observando os movimentos da palavra, da imagem, indo além da percepção da tessitura do signo não-verbal a partir do signo verbal. A tradução de *O Guarani* (1857), realizada a partir do suporte das histórias em quadrinhos pelos artistas Luiz Gê e Ivan Jaf e suas relações com a narrativa romântica de José de Alencar, proporciona uma possibilidade de análise no sentido de aplicarmos conceitos elaborados por grandes estudiosos para teorizar a respeito do processo de tradução intersemiótica.

De acordo com Roman Jakobson, a relação entre palavra e mundo diz respeito a qualquer espécie de discurso, para quem

numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria dos signos, vale dizer, à semiótica geral. Esta afirmativa, contudo, é válida tanto para a arte verbal como para todas as variedades de linguagem, de vez que a linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles (traços pansemióticos) (JAKOBSON, 2008, p.119).

Assim como Jakobson, pensamos literatura como uma arte que dialoga o tempo todo com outras, diálogo que muitas vezes é instaurado pela tradução intersemiótica que busca essa transformação de signo em signo ou de interpretantes sendo traduzidos em interpretantes.

² Com base nos conceitos elaborados por Charles S. Peirce em *Semiótica* (editora Perspectiva, 1977); trata-se de uma conclusão aproximada.

³ Ou abdução: que adota uma hipótese provisória e verifica-se a partir de todas as suas possíveis consequências a coerência dos resultados (PEIRCE, 1977, p. 6).

⁴ Que percebe a partir de premissas existentes as relações que estão implícitas (PEIRCE, 1977, p. 6).

Aprendemos que o discurso alencariano já foi traduzido intersemioticamente para muitos outros suportes midiáticos desde sua origem, no século XIX, e que a tradução entre literatura e quadrinhos constitui um processo extremamente relevante no campo das artes; afinal, a (re)criação de signos e a ampliação dos seus sentidos revelam muito mais nesta tradução do que simplesmente interação entre ambas. Júlio Plaza destaca que na

[...] tradução intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas. (PLAZA, 2001, p. 71).

Depreendemos, a partir do excerto acima, a afirmativa do nosso principal teórico nos estudos de tradução, cujos termos tratam de “Tradução Intersemiótica ou ‘transmutação’” (JAKOBSON, 2001, p. 11) são utilizados, de certa maneira, como sinônimos, porque significam a mesma coisa, como veremos mais adiante, no subtítulo desta pesquisa dedicado à análise desse processo.

Além destes, utilizaremos em alguns momentos os termos transcriar ou transcrição, no sentido de dilatar a ideia de tradução intersemiótica, pois esse termo nos leva a pensar a tradução como criativa e renovadora. Trata-se de uma evolução do conceito de tradução. Júlio Plaza diz o seguinte: "Na tradução intersemiótica como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução" (PLAZA, 2001, p. 71).

As traduções de *O Guarani* foram realizadas por meio de suportes como o cinema, quadrinhos, televisão, teatro e música. Cada uma com suas particularidades e interpretações. Ao longo das leituras realizadas para iniciar este trabalho, ficou perceptível que não conseguiremos aqui encerrar um ciclo de análise, dar soluções engenhosas para os problemas da tradução ou desenhar um método que operacionalize permanentemente esse processo, mesmo porque concordamos com a afirmação de Eco (2002) de que as marcas semânticas não de ser sempre alargadas. Roland Barthes (1984) também repete a mesma afirmativa a partir de outras escolhas lexicais quando insiste em dizer que o signo é uma *coisa*. Tal afirmativa abrange o sentido do que é signo não só a despeito do seu conceito, mas também em relação ao modo como pode ser interpretado. A teórica Lúcia Santaella

afirma em *A teoria geral dos signos*: como as linguagens significam as coisas que, conceitualmente, podemos dizer

qualquer coisa de qualquer espécie, imaginada, sonhada, sentida, experimentada, pensada, desejada... pode ser um signo [...] de modo que qualquer coisa, seja ela de que espécie for, que chega à mente, é imediatamente convertida em signo, mesmo que a natureza deste signo seja a mais tosca, rudimentar, tenra, frágil, precária, evanescente, vulnerável e fugidia. (SANTAELLA, 1995, p. 119).

Ou seja, a tradução intersemiótica exige maior liberdade de entendimento por parte dos estudiosos, pois ao mesmo tempo em que se almeja desenhar o processo pelo qual esta ocorre, verificamos que a resignificação pode ser eterna, o que nos exige maior reflexão quanto às artes e comunicações contemporâneas. Ela também não pretende dizer que seja possível prever um signo metamórfico. Mesmo porque, logicamente, notamos que o signo tem uma regularidade de interpretantes; este seria uma representação desse signo e, portanto, outro signo. Peirce, Saussure, Haroldo de Campos, Santaella, Eco e tantos outros semioticistas preencheram páginas e páginas com discussões às vezes abstratas demais a fim de tornar essas questões inteligíveis, por isso não é necessário prolongar tanto o assunto. Por ora, basta que saibamos que o signo se instaura a partir de uma relação triádica (signo+objeto+interpretante).

As inferências aqui realizadas pretendem traçar linhas de raciocínio que expliquem como ocorre o trânsito do suporte midiático livro para os quadrinhos; discutir os problemas de tradução existentes no objeto escolhido e entender qual foi o método utilizado pelos tradutores nesse processo, lembrando que o pesquisador também é destinatário e ao decodificar a mensagem desenvolve um trabalho peculiar.

Por isso, trataremos desse processo tradutório e observaremos suas marcas sem almejar reduzi-lo ou limitá-lo em estruturas universais. No entanto, desviaremos o olhar para o que nos apresenta singularidade, principalmente porque compartilhamos da ideia de que cada tradução tem suas especificidades e cada uma merece um estudo em particular.

Visualizar no aglomerado de palavras e imagens um mar de signos prontos para serem deglutidos, e nos entregarmos ao complexo jogo que prevê a compreensão dos mesmos, requer de nós abertura para a prática de uma interpretação infinita, levando em consideração a máxima de Charles S. Peirce (1977), que se baseia na afirmativa de que signos se transformam em signos e assim sucessivamente. Fica estabelecido, portanto, que

os signos verbal e não-verbal estão expostos à dilatação infinita dos seus sentidos e que nossa pesquisa abarca as possibilidades de interpretação que a palavra e a imagem nos permitirem, lembrando que nesse processo todos somos destinatários e, provavelmente, obteremos melhores resultados na análise se também percorrermos o veio da abstração.

Roland Barthes propõe que a narrativa está onde houver linguagem e também provoca essa discussão interlinguagens, na qual ele defende 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 as substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura [...], no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação (BARTHES, 2008, p.19).

Barthes, semioticista estruturalista, discute o texto como um sistema aberto, plural e que “não deve ser entendido como objeto computável” (BARTHES, 1984, p. 72). Para ele, o texto é um espaço onde as linguagens circulam. As análises semióticas de Roland Barthes, a respeito da escrita, sempre nos levam a várias outras; dificilmente ele fecha o círculo de discussões, justamente porque o texto não “pode, pois, depender de uma interpretação” (BARTHES, 1984, p. 74). Em *Rumor da Língua* (1998), livro no qual Barthes reúne alguns artigos, é possível discorrer juntamente com o autor a respeito de vários temas em torno da escritura, da linguagem, da literatura e da leitura. Além de nos apontar possibilidades para vários vetores de análise, o estudioso nos propõe indagar a respeito da pluralidade do texto, e da projeção do leitor sobre a obra e, por que não, da intensidade de projeção do tradutor sobre a obra. Tentaremos, portanto, desenvolver análises motivadas por essas ideias.

2.1 Teorias Semióticas

Vários estudiosos teorizaram e ainda propõem estudos sobre a tradução intersemiótica, ou seja, o processo da tradução de um sistema de signos para outro, como ocorre nesta pesquisa que verifica a transmutação da narrativa tradicional da prosa para a narrativa imagética dos quadrinhos. As terminologias da tradução intersemiótica ou transmutação começaram a ser mais difundidas ainda na década de 50, do século XX, a partir dos estudos de Roman Jakobson, inicialmente compilados no livro intitulado *The*

Translation Studies Reader (1959). Entretanto, trata-se de uma questão que ainda está em processo de desenvolvimento nos meios acadêmicos. Vale lembrar que o autor restringiu o campo de estudo da tradução classificando-a em três tipos: intralingual, interlingual e intersemiótica. Porém, foi essa conceituação que deu suporte para inúmeros outros estudos nos quais se desvelou a complexidade dessa área de conhecimento, inclusive para seu discípulo, Júlio Plaza. Jakobson nos incita a rever o conceito de linguagem, desviando nosso olhar para além do modelo verbal, assim como Charles Sanders Peirce (1839-1914), teórico norte-americano, considerado um dos fundadores da semiótica contemporânea, que nos provoca afirmando que a linguagem não está em nós, e sim nós é que estamos na linguagem.

Para Júlio Plaza, atualmente a tradução intersemiótica visa enxergar além da passagem de signos linguísticos para não-linguísticos, observando as transformações dos próprios signos entre si, independente do meio, suporte ou código em que eles se inserem; eis a pluralidade que toca tal percepção:

[...] a Tradução Intersemiótica, pelo seu caráter de abrangência, vale dizer, caracteres de multi e interlinguagens, desmitifica os meios, evidenciando a relatividade dos suportes e linguagens da história e os contemporâneos. Isto porque esses meios e linguagens inscrevem seus caracteres nos objetos imediatos dos signos, intensificando a historicidade, tornando proeminente o trânsito intersensorial, a sensibilidade contemporânea, a “transculturação” (PLAZA, 2001, p. 209).

Autores como Umberto Eco e Haroldo de Campos também refletem sobre tal questão que, assim como o signo, pode ser pensada como uma *coisa*, no intuito de que seu sentido seja elasticamente alargado a partir de como as discussões em torno da questão da tradução aumentam e podem gerar outras. Afinal, trata-se de um assunto do qual emergem vários outros questionamentos, que nos levam a visitar a todo o momento os conceitos semióticos, provocando-nos a reinventá-los e a utilizá-los de modos distintos. Para Haroldo de Campos,

[...] tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido como

signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”) (CAMPOS, 2006, p. 35).

A tradução intersemiótica nos leva a pensar o limite dos códigos porque, em se tratando desse método, buscamos desde o nosso interior pensamentos que possam explicar outros; e somente a ciência dos signos para embasar tal discussão. De acordo com Júlio Plaza, “todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funcionará como interpretante” (PLAZA, 2001, p. 18).

À primeira vista, a observação do autor acima citado parece mais uma divagação sobre o ato do pensamento, porém é necessário supor a tradução no nosso interior primeiramente, onde nos deparamos com signos que requerem uma interpretação. Por isso, Plaza nos denomina como observadores-leitores. Quando discorre sobre o método, lembra que é no nosso interior, onde dialogamos conosco em busca de traduzir o nosso pensamento, que nos libertamos dos rigores da língua, e que, por fruição, conseguimos concluir esse primeiro estágio de interpretação e processar a comunicação de forma que o outro possa compreender o que pensamos. Somente nesse segundo nível, quando existir a necessidade de nos comunicarmos com outra pessoa é que será necessário observar as regras da sintaxe para tornar possível a participação do destinatário da mensagem no processo de comunicação, que agora requer alcançar entendimento do que lhe é exterior. Afinal,

o pensamento pode existir na mente como signo em estado de formulação, entretanto, para ser conhecido, precisa ser extrojetado por meio da linguagem. Só assim pode ser socializado, ‘pois não existe um único pensamento que não possa ser conhecido’. Pensamento e linguagem são atividades inseparáveis: o pensamento influencia a linguagem e esta incide sobre o pensamento (PLAZA, 2001, p. 19).

É importante que fique clara a função de representação do signo que denota algo para alguém. Esse alguém recebe o signo e o interpreta em outro que pode ser a mesma coisa, menos ou mais desenvolvido que o signo recebido. Quando pensamos numa recepção que progride, remetemo-nos automaticamente ao campo da criação, porque nesse instante o signo é alargado, traduzido ou transmutado, palavra que em seu sentido literal quer dizer transformação. O signo como “processo de remessa” (PLAZA, 2001, p. 22), que

é jogado para fora, depois para dentro e talvez para fora novamente, é acrescido em seus sentidos, porém “um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância” (PLAZA, 2001, p. 27). Por esse veio acreditamos no signo da transmutação ou transcrição como a melhor denominação para guiar nossa abordagem.

Para compreender a transmutação inventiva ou a tradução intersemiótica, devemos elevar nosso grau de entendimento e de compreensão das coisas para observarmos o método da tradução como complexo e pormenorizado. Nossa atenção deve estar voltada para o movimento entre o texto-fonte e tradução, o entrelugar onde as representações são constituídas; afinal, ambos sempre estarão de algum modo conectados, mesmo sabendo que a linguagem que os suporta é diferente. A tradução toca o texto-fonte a todo o momento e, por sua vez, desafia a compreensão da sua tradução quanto às suas possibilidades de desdobramento dos sentidos. As linguagens transcodificadas possibilitam a intercomunicação dos diversos sentidos humanos: tátil, visual, verbal e auditivo. É essa colaboração que viabiliza a tradução intersemiótica dos signos.

Não pretendemos traçar uma linha de raciocínio subjetiva demais, apenas abrir espaço para elucidar, guiar o leitor em busca do reconhecimento do percurso no qual se inscreve, a partir da ferramenta escolhida pelo tradutor, a transmutação do código primeiro. Ou seja, não desejamos a objetividade extremada, rígida, pois ela pode nos guiar perigosamente e obstinadamente a explicar ou rotular demais. Pretende-se respeitar a traduzibilidade da obra, que em dado momento também há de se interpor ao tradutor-criador. É esse movimento, esse trânsito que nos interessa, pois também é o espaço do lidar com a diferença, de traduzir o intraduzível, ou não. Assim como o tradutor, nós também teremos que alcançar a capacidade para ler em meio à diversidade das linguagens, para entendermos além dos rótulos, a fim de alcançar o que se passa no interior do processo.

Também há de se perceber que por mais que a tradução toque o texto-fonte, o suporte eleito pelo tradutor pode provocar um afastamento maior entre os dois sistemas sógnicos ou suportes midiáticos. Primeiro, pelo fato das novas concepções que serão constituídas a partir da interpretação dos signos; as novas estruturas geradas se formarão de acordo com as conveniências da língua escolhida. Lembrando que o sucesso de uma tradução depende, inclusive, das escolhas que o tradutor fará ao longo trabalho e das suas interpretações e de como estas serão nos apresentadas. Quando discorremos a esse respeito, concordamos com Júlio Plaza que nos diz que “leitura, tradução, crítica e análise são

operações simultâneas, embutidas e/ou paralelas que serão sintetizadas na tradução” (PLAZA, 2001, p. 30), o que exigirá mais do que a habilidades do tradutor. Por fim, concebemos que o método da tradução sempre se enveredará pelo caminho da criação de novas realidades, porque

é assim que, embora a tradução seja transparente, pois que não oculta o original nem lhe rouba a luz, não obstante todo tradutor tem o desejo secreto de superação do original que se manifesta em termos de complementação com ele, alargando seus sentidos e/ou tocando o original num ponto tangencial do seu significado, ‘para depois com a lei da fidelidade na liberdade, continuar a seguir o seu próprio caminho’ que seria o da tradução criativa, isto é, icônica (PLAZA, 2001, p. 30).

O percurso que Plaza segue com suas análises perpassam as ideias de Décio Pignatari (1975), o qual se embasou no pensamento de Walter Benjamin (1921), a partir do artigo “A tarefa do tradutor”, em que a questão da fidelidade e liberdade, “velhos conceitos alegados em qualquer discussão sobre tradução” (BENJAMIN, s/d, p.9), são necessários para que compreendamos que em qualquer tipo de tradução, seja ela intralingual, interlingual ou intersemiótica, o “elemento original do tradutor é a palavra e não a frase” (BENJAMIN, s/d, p.10). Porque a literalidade da frase é a cerceadora do seu sistema e a busca pela tradução objetiva do sintagma mata a criatividade e marca um mau tradutor pela limitação da sua capacidade de ampliar o sentido do signo e de querer roubar a luz do seu “original”. Quando o oposto ocorre, fica constatado que o tradutor quer mesmo ecoar além do texto-fonte e não roubar-lhe a luz, mas renová-lo. Lembremos que a tradução não deve ser analisada a partir do conceito de mimese, mesmo que os dois sistemas possuam equivalências, tendo em vista que os estudos sobre as traduções continuam alargando sua definição enquanto transformação. Ou seja, a tradução é muito mais do que uma representação, na maioria dos casos se trata de outro objeto.

Ainda é cedo para julgarmos o objeto de nossa pesquisa, mesmo porque não poderíamos prever uma homogeneidade de funções sógnicas sendo aplicadas de maneira isolada ou programada no processo tradutório que está em foco; por alguns momentos perceberemos a tradução ocorrendo como indicial. A tradução indicial ocorre ponto a ponto, pois este tipo de tradução também “se pauta pelo contato entre original e tradução. Suas estruturas são transitivas, há contiguidade entre original e tradução. [...] ela indica a relação de contato físico com o objeto, muito mais do que a transposição por invenção” (PLAZA, 2001, p.92). Ou seja, observaremos uma tradução mais literal, que representa um

outro objeto, apenas pela distinção dos suportes, porque ao transpor o signo do texto-fonte para a linguagem dos quadrinhos o mesmo absorve as qualidades do meio para o qual é traduzido. Contudo, a tradução será uma transposição.



FIG. 03: ilustração de *O Guarani* em quadrinhos.

FONTE: Luiz Gê e Ivan Jaf, 2009, p. 8.

O índio, sorrindo e indolentemente encostado ao tronco seco, não perdia um só desses movimentos, e esperava o inimigo com a calma e serenidade do homem que contempla uma cena agradável: apenas a fixidade do olhar revelava um pensamento de defesa.

Assim, durante um curto instante, a fera e o selvagem mediram-se mutuamente, com os olhos nos olhos um do outro; depois o tigre agachou-se, e ia formar o salto, quando a cavalgata apareceu na entrada da clareira.

Então o animal, lançando ao redor um olhar injetado de sangue, eriçou o pelo, e ficou imóvel no mesmo lugar, hesitando se devia arriscar o ataque. O índio, que ao movimento da onça acurvara ligeiramente os joelhos e apertara o forçador endireitou-se de novo; sem deixar a sua posição, nem tirar os olhos do animal, viu a banda que parava à sua direita.

Estendeu o braço e fez com a mão um gesto de rei, que rei das florestas ele era, intimando aos cavaleiros que continuassem a sua marcha (ALENCAR, 1979, p. 43).

Observamos na interpretação de uma obra de arte por outra a multiplicação de códigos e linguagens, o pensamento do leitor-tradutor a respeito do texto-fonte sendo traduzido por outra linguagem instituindo um novo objeto que é lido por nós. Neste objeto de estudo, portanto, temos instaurada uma relação triádica (Primeiridade/signo: livro; secundidade/objeto: HQ; terceiridade/interpretante: sua análise).

Na imagem acima, as cores que nos são apresentadas só valorizam a obra de arte engendrada pelos autores-tradutores da HQ, pois nos remetem ao mundo em que Peri estava embreado. A cor verde sobressaltada aos olhos nos transpõe em meio à natureza, esta que é berço do nosso herói indígena, na qual ele se comporta naturalmente como nos indica o próprio texto de Alencar. Ainda a partir desta imagem começamos a conhecer esse índio forte, viril, de músculos bem definidos que não se inclina negativamente ou se amedronta diante de um dos animais mais fortes da nossa fauna brasileira, pelo contrário, Peri é tracejado de modo inclinado em direção ao animal feroz já nos remetendo aos signos que circulam na atmosfera que envolve o nosso herói, sempre elevando o nível de coragem da personagem. Os olhos que se fixam no animal, conforme conta o narrador de Alencar, são traduzidos literalmente na obra em quadrinhos. Ao pedir que os cavaleiros ficassem imóveis e não interferissem na situação, Peri apenas gesticula sem desviar o olhar.

Em outros momentos percebemos a tradução intersemiótica como icônica que “estará desprovida de conexão dinâmica com o original que representa [...] produzirá significados sob a forma de qualidades e de aparências entre ela própria e seu original. Será uma transcrição” (PLAZA, 2001, p.93). Ou seja, este tipo de tradução alarga os sentidos, acrescenta sentidos, complementa, transcria. Segue imagem e texto:



FIG. 04: ilustração de *O Guarani* em quadrinhos.

FONTE: Luiz Gê e Ivan Jaf, 2009, p. 8.

A partir do penúltimo quadrinho, em que paramos o exemplo de ícone na figura de número 3 observe com a leitura do trecho abaixo que a tradução deixa de acompanhar o final do texto e segue criando uma continuidade, inclusive a fala no balão de um dos cavaleiros que indica aos companheiros que o índio na mata se trata de Peri. No texto de Alencar, temos o seguinte:

Como, porém, o italiano, com o arcabuz em face, procurasse fazer a pontaria entre as folhas, o índio bateu o pé no chão em sinal de impaciência, e exclamou apontando para o tigre, e levando a mão ao peito:

- É meu!... meu só!

Estas palavras foram ditas em português, com uma pronúncia doce e sonora, mas em tom de energia e resolução (ALENCAR, 1979, p. 21).

Outra percepção que é a defendida aqui é o fato de que, mesmo a tradução intersemiótica sendo um processo, de certo modo metódico, seria no mínimo complexo julgar que ela se faz de modo padronizado. Logicamente confabulamos aspectos de um

padrão, traçar uma linha reta e contínua seria previsível, mas é contrária ao signo da criatividade. Por outro lado, é necessário um conjunto de regras como, por exemplo, a lógica do raciocínio ou a quebra dessa lógica. Mas trata-se de um jogo, não de algo pronto, definitivo. A qualidade da tradução há de ser pensada; ainda há que se tratar a questão temporal, pois como toda tradução prevê atualização, logo foi realizada de modo diacrônico. No nosso contexto, significa que o crescer do tempo, o desenvolvimento da língua, dos gostos não de interferir na linguagem do livro (texto-fonte).

Os quadrinhos expostos acima demonstram que a tradução intersemiótica inventiva ou a transcrição alcança a renovação e o acréscimo das coisas (signos) são como lampejos que atizam nossa imaginação. Esses lampejos são epifânicos, ou seja, trata-se de um instante irrepitível. Concebemos a coisa, o signo, não o processo. É o que Peirce chama de qualissigno, o *ícone em estado genuíno*, que é considerado um nível de invenção. Somente quando da reflexão a respeito da estruturação desse signo inventado é que passamos a outro nível de invenção, quando articulamos seu sentido. Mas perceba que não tratamos mais do lampejo. Partindo para esse veio, o da análise de como se articulou o sentido do novo, pensar o novo “entra em conflito com o existente, quer dizer, ele pode ser checado e comparado, submetido às leis, entrando em conflito com a historicidade de seus suportes. Em outras palavras: é um novo relativo, datado” (PLAZA, 2001, p. 43).

A continuidade dos enquadramentos seguem valorizando a altivez e perspicácia da personagem indígena. A cara da fera que se delinea por traços fortes que indicam ferocidade, quer mesmo assustar o leitor-espectador e levá-lo ao entendimento do perigo que o nosso herói enfrenta em meio a mata virgem que margeia o rio Paquequer. A maneira como os tradutores expressam a luta entre Peri e o animal narra imageticamente a postura resolvida do índio especificada na narrativa, no sentido de que ele toma o bicho somente para si.

Dentro da perspectiva do que é e como o processo de tradução intersemiótica ocorre, importa esmiuçar, principalmente, o posicionamento do tradutor enquanto leitor. Traduz-se o que se quer traduzir, o que compreende o projeto criativo de cada autor-tradutor. “Leitura para a tradução é movimento hermenêutico onde o tradutor escolhe e é escolhido. É evidente que tudo parece traduzível, mas, não é tudo que se traduz [...] não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco sintoniza como eleição da sensibilidade, como ‘afinidade eletiva’” (PLAZA, 2001, p. 34). As escolhas do tradutor são o que determina um bom trabalho.

Já é sabido que *O Guarani*, de José de Alencar, afirma-se no tempo como uma obra inspiradora, traduzida para diferentes suportes midiáticos. Vários críticos já elogiaram seu poder descritivo e verificamos desde o primeiro capítulo, e continuaremos analisando essa questão, o quanto o texto Alencariano se torna sugestivo à tradução. Júlio Plaza (2001) afirma que o processo de leitura por parte de um tradutor não é de todo racional, nem diz respeito somente ao ego do leitor-tradutor, mas se trata de uma “consciência de linguagem” que, por sua vez, será a “consciência de transmutação”. No decorrer do texto, Plaza elenca níveis de leitura e classifica os interpretantes dos signos de modo complexo, porém inteligível.

Júlio Plaza classifica a leitura nos seguintes níveis: o primeiro é imediato, diz respeito a uma espécie de consciência superficial do signo, uma provocação primeira e análoga de uma leitura à primeira vista; o segundo nível interpretante já tem caráter singular, representa um fruto do esforço mental: “Trata-se da experiência real com o texto-fonte a ser traduzido, o efeito que aquele produz na relação de leitura. Este interpretante é realmente o significado singular do signo original, a maneira pela qual cada mente recebe e a ele reage” (PLAZA, 2001, p. 35). O terceiro nível interpretante, o autor define como aquele no qual ocorre o processo de cognição, ou seja, de aprendizado que ainda será elevado ao estágio de síntese, no qual “o projeto tradutor como arte não consiste em apresentar um interpretante em si que se proponha como único e final” (PLAZA, 2001, p. 35), justamente porque ele se definirá pelas divergências de seus interpretantes. Dessa forma, pode-se compreender que os interpretantes são concebidos em níveis distintos e sofrem influência do tempo e do espaço. Por isso, o autor alerta que a “leitura do original também exige a leitura das condições de sua produção” (PLAZA, 2001, p. 36); porém, isso não impede o processo de recodificação, o qual podemos seguramente analisar na obra em quadrinhos *O Guarani*.

O leitor-tradutor começa, portanto, a partir do segundo nível do interpretante, a fazer associações que podem ser projetadas no nível da consciência ou da experiência, desenvolvendo um esquema mental que se dá no processo de tradução e no qual este conectará vários dados, a fim de exteriorizar o sentido do signo expresso pela linguagem eleita. Os interstícios do texto-fonte que, por sua vez, foram tecidos a partir do movimento dos sentidos serão emendados pelo leitor-tradutor que agora toma para si o texto-fonte, já como arte fixa e pensada, para constituir sua arte, dar vida a seu projeto de tradução num

momento de epifania, um instante “irrepetível”, o instante da transmutação inventiva, do qual falamos anteriormente.

O tradutor, portanto, realiza várias leituras da obra a ser traduzida, recupera sentidos, provoca a outras significações, projeta uma releitura e por fim nasce um outro objeto. É possível afirmar que no final desse processo surja outra obra de arte, porque, lembramos novamente, tratamos de duas obras distintas que são instauradas em suportes diferentes. Isso ocorre a partir de um sistema sógnico também distinto e o artista ou autor-tradutor se dedica a esta que se torna sua criação no sentido autônomo da palavra. E quanto mais a estrutura narrativa primeira for rica em detalhes, quanto mais ela estender os sentidos dos signos, mais possibilidades de tradução terá o leitor-tradutor. Mais possibilidades de leituras, mais informações ele obterá para formar seus construtos mentais e mais motivação o seu cérebro terá para elencar aspectos externos que coincidirão com sua contemporaneidade e que estarão carregados de valores atuais.

2.2 As marcas culturais e ideológicas na tradução

É primordial observarmos qual a relação do tradutor com o texto-fonte, no sentido de pensar os desdobramentos da ideologia intrínseca a este e a própria influência cultural. Logicamente, o leitor-tradutor também tem suas ideologias, também engendra na sua mente noções ideais as quais acaba por impregnar na tradução, como discorreremos acima. Quais são os pontos de *O Guarani* em quadrinhos nos quais podemos visualizar esses fenômenos?

Um dos momentos da tradução em HQ que nos ressalta o modo diferente de pensar dos tradutores, e como a própria questão cultural influencia nesta, é a cena de banho da jovem Cecília. José de Alencar a descreve no texto-fonte no capítulo XI da primeira parte – *O banho*. Alguns parágrafos antes, ainda no capítulo anterior, ele descreve a vestimenta que Cecília usava para se banhar no Rio Paquequer: “um traje feito de lingerie estamemha que ocultava inteiramente sob a cor escura as formas do corpo, deixando-lhes os movimentos livres para nadarem” (ALENCAR, 1979, p. 43).

Ainda mais adiante, já no capítulo em que o acontecimento é todo narrado, e após narrar o susto que um passarinho causa na menina ao sair do meio das folhagens gritando: “– Bem-te-vi”, expressão que é iconicamente traduzida para a HQ, o narrador de Alencar continua: “Cecília riu-se do susto que tivera, e acabou o seu vestuário de banho que a

cobria toda, deixando apenas nus os braços e o pezinho da menina” (ALENCAR, 1979, p.47). Com essa descrição, verificamos como a construção da personagem enquanto angelical e o pudor da época foram importantes na composição do momento; a menina tomava banho vestida com um tipo de túnica que a permitia nadar, mas que cobria e guardava seu corpo de qualquer olhar fortuito que fosse.

Na história em quadrinhos, Ivan Jaf e Luiz Gê erotizam esse ponto da narrativa e nos retratam uma Cecília menos pudica, que se despe totalmente para tomar banho. Todo o modo da narrativa imagética é apresentado em poses erotizadas. A prima Isabel, a qual Alencar apenas informa participar da cena com a passagem: “(...) Isabel sentou-se na relva” (ALENCAR, 1979, p. 46), é também apresentada de modo voluptuoso, com metade dos seios à mostra, além do joelho e panturrilha, ou seja, sua figura é harmonicamente combinada com a ideologia exposta na cena. Enfim, a imagem fala por si só:



FIG. 05: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos.
FONTE: Ivan Jaff e Luiz Gê, 2009, p. 19.

Outro fato interessante é que a tradução em HQ apresenta ao leitor uma Cecília com idade mais avançada do que a que nos é contada em prosa. É na página 13 da tradução que os autores narram: “Cecília, a filha, tinha dezoito anos e era a deusa daquele pequeno mundo” (2009, p. 13). Alencar cria uma Cecília ainda na flor da adolescência e também indica no texto-fonte a idade da personagem: “Apesar da sua fé cristã, não pode vencer essa inocente superstição do coração [...] Qual é o seio de dezesseis anos que não abriga uma dessas ilusões encantadoras, nascidas com o fogo dos primeiros raios do amor?” (ALENCAR, 1979, p. 211). Os tradutores de *O Guarani* se preocuparam com o olhar moderno sobre essa questão da sexualidade, já que existem leis que regulamentam a conduta dos menores e de suas relações com a sociedade e certos assuntos. Afinal, o jovem de 16 anos no Brasil do século XXI é considerado um indivíduo legalmente dependente e dependendo do contexto que envolva a questão do sexo, este torna-se inadequado para menores. Portanto, pensamos que para possibilitar uma personagem mais sensual e despojada e, talvez, antes de tudo, para justificar sua erotização perante uma sociedade atual, que poderia entender o conteúdo da HQ como inapropriado para menores, os tradutores preferiram torná-la maior de idade. Nada de apologia ao sexo para menores.

Como já é sabido, o tradutor enquanto leitor trabalha com um mecanismo regido por leis semióticas, a partir do qual ele há de desenvolver algo a mais que o leitor-comum, pelo fato de materializar sua tradução, porém com todas as peculiaridades sofridas por este no ato da leitura. A preocupação e a responsabilidade do leitor-tradutor é algo a mais no processo de leitura, justamente porque a ele convém fomentar um projeto criativo de tradução. Esse indivíduo não é blindado; nele também refletem todas as influências culturais, sociais, psicológicas advindas do texto-fonte e das que são externas a este. Thaís Flores Nogueira Diniz, estudiosa da tradução intersemiótica, defende que

a tradução [...] nunca acontece num vácuo, onde se pressupõe que as línguas se encontram, mas no contexto da tradição de todas as literaturas, no ponto de encontro entre os tradutores e os escritores, que é cultural. Os tradutores se apresentam, pois, como os mediadores das tradições literárias, entre culturas, não com o intuito de trazer o original à tona de maneira neutra e objetiva, mas para torná-lo acessível em seus próprios termos. Os termos do tradutor, por outro lado, são limitados pelo contexto em que ele vive e podem até não se constituírem em algo intrinsecamente seu. A tradução, pois, não é produzida em perfeitas condições de laboratório, esterilizado e neutro, e sim no entrelugar de várias tradições,

culturas e normas. Toda tradução é, portanto, uma tradução cultural. (DINIZ, 1996, p. 80-81).

Difícilmente, o leitor-tradutor não estará atento às diversas questões que rondam a demanda das traduções, principalmente no que diz respeito à carga de conhecimento que regulará suas opções de interpretantes receptados por outros leitores. Na verdade, ele estará sempre submerso em questões sógnicas do tipo. Nesse sentido, assim como não é possível negligenciar em uma tradução as influências exteriores, que podem modificar parcialmente ou completamente a ideologia que se pressupõe que esteja sendo traduzida, também não poderíamos deixar de notar certos acasos, questões que fujam à sua atenção ou senão situações que são forjadas propositalmente. Na tradução intersemiótica de *O Guarani*, por exemplo, encontramos uma alteração num diálogo entre Cecília e Isabel; temos uma troca de enunciação. Cecília profere o discurso que seria de Isabel no texto-fonte e vice versa. Seria isso um erro? Uma alteração inconsciente? Ou fez parte da autonomia do tradutor, realizado de modo proposital?

A passagem concebida no texto de Alencar se trata de um diálogo entre as moças, que perceberam a chegada dos cavaleiros na residência; foi então que Cecília perguntou, após demonstrar sua satisfação:

- Soltou um grito de surpresa, de alegria e susto ao mesmo tempo.
- Que é? perguntou Cecília correndo para sua prima.
 - São eles que chegam.
 - Eles quem?
 - O Sr. Álvaro e os outros.
 - Ah!... exclamou a moça corando.
 - Não achas que voltaram muito depressa? Perguntou Isabel sem reparar na perturbação de sua prima.
 - Muito; quem sabe se houve alguma coisa!
 - Dezenove dias apenas... disse Isabel maquinalmente.
 - Contastes os dias?
 - É fácil! respondeu a moça corando por sua vez; depois de amanhã faz três semanas.
 - Vamos a ver que lindas coisas eles no trazem!
 - Nos trazem? Repetiu Isabel carregando sobre a palavra com um tom de melancolia (ALENCAR, 1979, p. 27).

Vejamos a imagem:



FIG. 06: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos.
 FONTE: Ivan Jaf e Luiz Gê, 2009, p. 12.

Em *Palimpsestos*, Gérard Genette (1982) afirma o que temos discutido neste estudo, ou seja, que “nenhuma tradução pode ser absolutamente fiel e todo ato de traduzir altera o sentido do texto traduzido” (1982, p. 30). Para ele, dá-se o nome de *forjação* quando um autor expressa claramente o discurso de outro posicionando o seu de modo diferente. Poderíamos, contanto, levantar a hipótese de que os nossos tradutores almejavam forjar o sentido desse breve momento na história de *O Guarani*? Por ora ficaremos na dúvida; o importante é que o leitor tenha a noção de que tal questão pode ser um propósito dessa outra obra que é *O Guarani* em HQ.

Sendo assim, poderemos também observar se tal tradução está ou não comprometida em servir ao leitor e como essa discussão pode desacatar o fato da criatividade que prevê algo livre de amarras. Também no terceiro capítulo, desenvolveremos melhor a ideia de intertextualidade, inclusive com exemplos retirados das obras, artifício comum utilizado na literatura e, principalmente, no ato da tradução, porém já num estágio mais avançado denominado como hipertextualidade por Gérard Genette (1982), no qual trabalharemos os termos hipotexto (texto-fonte) e hipertexto (tradução).

Avançando na discussão sobre o tradutor como leitor, além dos níveis de leitura, é importante ressaltar qual é o papel dos sentidos humanos nos estágios em que ocorre a transmutação dos signos. São eles, os sentidos: tátil, visual e acústico (som) que mediarão tanto a produção quanto a recepção sígnica. De acordo com Júlio Plaza, quando “organizamos o signo, estamos também organizando a construção do olhar” (PLAZA, 2001, p. 52). O sentido visual recebe informações as mais diversas, mas também constrói

informações a partir da sua recepção; as divisões anatômicas do olho nos possibilitam enxergar detalhes e com maior sensibilidade. Júlio Plaza decorre sobre a questão dos sentidos a fim de esmiuçar o mundo perceptivo e correlacioná-los às experiências de tradução intersemiótica. Demonstra a partir das suas inferências como a condição de construção dos objetos imediatos dos signos interdepende dos espaços de criação a partir das relações perceptivas, e como a arte “pode ser vista como uma ‘história da sensibilidade’” (PLAZA, 2001, p. 61).

O leitor-tradutor fará uso dos seus sentidos de forma simultânea e intuitiva, e ao materializar seus processos mentais o fará a partir de operações sensitivas que envolverão desde o canal visual como receptor exclusivo que organiza o mundo, “o tempo e o espaço de modo uniforme”, assim como o sentido do tato “como receptor imediato (que) nos provê uma percepção mais integrada e menos especializada” (PLAZA 2001, p. 57) até o canal acústico que, ao invés do canal visual – que pode selecionar a informação que deseja focalizar –, “é obrigado a perceber em simultaneidade várias sucessividades [...] O espaço acústico tem assim um caráter mais qualitativo e analógico do que o sentido visual” (PLAZA 2001, p. 59). Enfim, é embasado nesta complexa cadeia de acontecimentos intrínsecos ao ser humano que o leitor-tradutor participa de algo muito maior, que exige mais sensibilidade e entendimento do que efetuar uma leitura rasteira. Utilizando de todas as propriedades sensitivas é que ele exerce seu papel artístico no processo de tradução intersemiótica, articulando em favor do seu poder de comunicação de modo inteligível. Pensamos que o escritor passa pelo mesmo processo, apenas utiliza de um modo muito mais expressivo para descrever sentidos múltiplos, que é a palavra, a qual traduzirá o seu pensamento.

Até este ponto da pesquisa valorizamos os sentidos humanos (tátil, acústico e visual) e as possibilidades de leituras, seus níveis e o papel das percepções nesse processo. Como lembra Jacques Aumont, em seus estudos sobre a teoria das imagens, afirmando que elas “são feitas para serem vistas” (AUMONT, 1995, p. 77), por isso na análise que se segue o sentido da visão ganha maior relevância, assim como seu portador, o qual trataremos em princípio, neste momento da pesquisa, como espectador. A discussão em torno da teoria da imagem embasará ainda mais nossa pesquisa sobre o leitor enquanto tradutor que, por sua vez e como veremos adiante, ganha *status* de espectador.

Desde a antiguidade, a tradição tem se preocupado em privilegiar o olhar. No século XIX, Alencar influenciou a literatura também nesse sentido, se aproximando mais

da realidade. O labor em torno da descrição do real, da sua idealização ou de sua representação é fator primordial no sentido de induzir o leitor a imaginar cenas ricas em detalhes, um verdadeiro espetáculo imagético que, por sua vez, ocorre a partir da leitura do suporte da escrita, da interpretação da narrativa em prosa. Ao serem tocados por essa obra, os tradutores de *O Guarani* para os quadrinhos engendraram, utilizando-se do mecanismo da tradução intersemiótica, seu projeto criativo, transcribando em imagens o mote alencariano. Sendo assim, trabalharam a perspectiva do leitor enquanto espectador na contemporaneidade, a qual abarca uma pluralidade de meios de comunicação que têm se adequado ao desenvolvimento dos seres sociais e focado no sentido da visão.

A visão é o resultado de operações ópticas, químicas e nervosas, ou seja, o olho é um dos instrumentos da visão que apresenta um mecanismo complexo. Já a “experiência cotidiana e a linguagem corrente nos dizem (apenas) que vemos com os olhos” (AUMONT, 1995, p.18), simplificando todo o processo visual. Portanto, apesar da sua complexidade, interessa-nos compreender que o indivíduo, portador da visão, que utiliza o olho para olhar as imagens, sofre várias intervenções psicossociais e culturais nesse intercurso.

A primeira ideia, talvez um pouco vaga, que se tem de visão é que ela nos remete à realidade, assim como a realidade reflete através dela (a visão) a pura e absoluta verdade do objeto, do acontecimento ou instante. Popularmente, a maioria não reflete sobre como a visão é processada, ou se atém aos conceitos de representação e simulacros baseando-se num entendimento um tanto superficial da captação de imagens por parte do indivíduo. Para nosso estudo, focaremos na afirmativa de que a visão não deve ser entendida como neutra, apenas para enfatizar que não se trata de um sentido passivo, pois é o que nos permitirá tratar do indivíduo enquanto espectador e formador de olhares. Além dos processos químicos que envolvem a visão, sabemos que no cérebro, quando conectada a sentidos específicos e a impulsos nervosos, obteremos a formatação do que é visto. Essa ligação entre os sentidos e o próprio raciocínio são como ruídos, filtros, interferências na construção de um olhar que, como dito, não há de ser neutro. Concordamos com Jacques Aumont quando ele trata o espectador como um sujeito ativo. Para o autor,

Esse sujeito não é de definição simples, e muitas determinações diferentes até contraditórias, intervêm em sua relação com a imagem: capacidade perceptiva, entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura) (AUMONT, 1995, p. 77).

Saber que o mecanismo da visão envolve tantas facetas distintas, e entender que o indivíduo que a opera não o faz de todo inconscientemente, servirá como base neste estudo e como excelente argumento para defender que o espectador interfere, pois tem, além da opção de olhar e ver, a possibilidade de olhar e reter a visão, de não ver.

Roland Barthes discorre a esse respeito quase que poeticamente em seu livro *A Câmara Clara*, que versa sobre o tema da fotografia. Assim como os quadrinhos, a fotografia é uma imagem plana e, ao se colocar como o intérprete íntimo das fotos, as quais comenta na sua produção, acaba por tecer teorias sobre a relação do indivíduo com os processos óticos de reprodução da imagem. Em uma de suas análises, ele nos apresenta uma imagem antiga de um garotinho segurando, próximo ao rosto, um filhote de cachorro, para o qual inclina sua face. A foto de 1928, intitulada *Cãozinho*, foi realizada em Paris por André Kertés, um dos artistas estudados por Barthes, dentre tantos outros citados nesse estudo. Da imagem, Barthes abstrai que a criança olha “a objetiva com os olhos tristes, ciumentos, medrosos [...] De fato, ele não olha nada; ele *retém* para dentro seu amor e seu medo: é isto o olhar” (BARTHES, 1984, p. 167). O semioticista francês nos diz que o olhar pode fazer uma espécie de “economia da visão” quando nada olha. Além de bela e subjetiva, o que nos interessa na observação de Barthes é o modo com que ele classifica um olhar que conscientemente não quer ver, ou que inconscientemente nada vê. Além disso, pode-se prever que visão e olhar, apesar de fazerem parte do mesmo interpretante do signo olho, não são totalmente análogos e obviamente tratam de outros signos que, por sua vez, fabricam novos interpretantes e alargam o sentido do signo primeiro: o olho. Barthes constrói essa explicação através do olhar do outro que é olhado pelo operador da câmara, como espectador do momento e por ele que, como espectador da imagem, sabe exatamente o que vê. Mas a definição de um olhar que economiza visão é importante para pensarmos o papel e a autonomia dentro do conceito de espectador de imagens, mesmo porque auferimos que “o olhar é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão” (AUMONT, 1995, p. 59).

Discutir a relação existente entre o leitor, o pensar imagético, o ato do olhar e da própria leitura é o que nos auxilia a entender o indivíduo como espectador de imagens. O leitor visualiza as descrições literárias dos escritores por um processo semiótico, que é instaurado por meio de propriedades cerebrais que determinam, de certo modo, um mecanismo de leitura, que também será influenciado pela recepção desse leitor. Já sabemos

da capacidade do leitor-comum de engendrar em seu cérebro as imagens que lhes propõem as palavras. É a transformação de interpretantes em interpretantes, da qual tanto falamos. Concluimos assim que o espectador está mergulhado num processo cíclico de tradução, interior e exterior, que é provocado pelas palavras, pela imagem e que tem o poder de escolha em suas mãos, pois é, além de tudo, um crítico.

Contudo, já alertamos que esse olhar que se encontra com o mundo em busca de algo, ou que é apenas mais um alvo dos suportes midiáticos, da comunicação em geral, pode não ser tão casual como acredita Roland Barthes. Jacques Aumont trata o *olhar fortuito*, como mito, e concorda com E. H. Gombrich, quando trata dessa questão na sua Teoria da Imagem:

a percepção visual é um processo quase experimental, que implica um sistema de expectativas, com base nas quais são emitidas hipóteses, as quais são em seguida verificadas ou anuladas. Esse sistema de perspectivas é amplamente informado por nosso conhecimento prévio do mundo e das imagens: em nossa apreensão das imagens, antecipamo-nos abandonando as ideias feitas sobre nossas percepções (AUMONT, 1995, p. 86).

O espectador complementa com outros signos os interstícios a partir de um conhecimento prévio que emendará os sentidos das imagens. Pensando na leitura de histórias em quadrinhos, por exemplo, que, hipoteticamente, utilizam apenas signos não-verbais, ou seja, não utilizam do recurso de balões com texto, o leitor-espectador continuará a sequência dos enquadramentos da mesma maneira, interligará os sentidos dos quadrinhos e o fará pelo mesmo processo de leitura convencional.

Aumont sugere que a participação do espectador é *projetiva*, justamente porque “a imagem é, pois, tanto do ponto de vista de seu autor quanto de seu espectador, um fenômeno ligado também à imaginação” (AUMONT, 1995, p. 90). Parece ser esse o fator que possibilita o incremento de detalhes, pois “o papel do espectador segundo Gombrich é um papel extremamente ativo” (AUMONT, 1995, p. 90).

Somente para evitar ambiguidades de conceitos na pesquisa é necessário esclarecer que tratamos de dois tipos de espectador ao longo desses tópicos, aquele que lê e produz a imagem em termos de produção artística e o que apenas efetua sua leitura, porém os dois exercem a crítica. O leitor comum, enquanto espectador, observa a linguagem imagética e, por isso, pode ser tratado enquanto aquele indivíduo construtivista, que a partir do que lê complementa e obtém o sentido da linguagem à qual é exposto. Já o produtor de imagens

também pode ser julgado, digamos assim, de acordo com sua concepção de mundo, pois ele lida tanto com o que lhe engendra interiormente quanto com o que tem a dizer para o outro.

Quando pensamos *O Guarani* em quadrinhos logo nos remetemos às composições de cenários, personagens, cores e formas utilizadas pelos artistas Luiz Gê e Ivan Jaf, e em como eles realizaram a transcrição dos signos do texto-fonte para essa obra contemporânea. A memorização, por exemplo, com certeza foi uma ferramenta utilizada na construção desses ícones, ao mesmo tempo em que mediram essa produção em vista do público que se pretendia atingir e alargaram os signos do texto-fonte transcribando sentidos outros. Os tradutores então exerceram a função de leitores criativos e poderemos, mais à frente, desenvolver melhor as análises sobre essas questões.

Levando em consideração as observações propostas até agora, reconhecemos que lidamos com um sujeito (leitor-tradutor) que tem autonomia a respeito dos seus sentidos, principalmente da visão, o qual mais nos interessa neste momento e que, atualmente, tem sido mais estimulado ainda por uma sociedade que aposta no olhar, que conquista o leitor enquanto espectador. Lucia Helena afirma que “no mundo das imagens, o leitor contemporâneo é, também, um *espectador* de imagens” (HELENA, 2008, p. 11), pois a todo o momento ele é provocado a engendrará-las interiormente ou a extasiar-se com formas e cores que estão à sua volta.

Seria possível presumir, e apesar de prevermos que seria também necessária uma pesquisa sociológica para isso – o que não é um dos objetivos propostos por esta pesquisa –, acabamos por afirmar que a narrativa em quadrinhos de *O Guarani* mantém vivo o discurso alencariano, de modo que pode alcançar mais leitores na atualidade, por se tratar de um suporte midiático mais moderno; talvez possamos julgá-lo também como mais atrativo com base na perspectiva com a qual tratamos sua relação com a imagem. Por isso, o leitor então se comporta como espectador de imagens. Deleitando-se com os mais diversos estímulos visuais da sociedade do olhar. Por este veio, nossa pesquisa não é gratuita. Tocamos aqui num ponto chave da tradição: o beletismo das letras que são transcribadas em sistemas sígnicos distintos que, no caso das histórias em quadrinhos e das suas particularidades, muitas vezes eliminam por completo o signo verbal de suas produções. Apesar de que, em alguns casos, a imagem pede pelo complemento da escrita; mesmo assim é importante ressaltar a autonomia de texto e imagem, além da

independência de ambas no espaço em que são produzidos. Scott Mccloud, pesquisador da linguagem das histórias em quadrinhos sintetiza isso com clareza:

Imagens são informações recebidas, ninguém precisa de educação formal pra ‘entender a mensagem’. Ela é instantânea. A escrita é informação percebida. É preciso conhecimento especializado pra decodificar os símbolos abstratos da linguagem. Quando as imagens são abstraídas da ‘realidade’, requerem maiores níveis de percepção, como as palavras. Quando as palavras são mais audaciosas, mais diretas, requerem níveis inferiores de percepção e são recebidas com mais rapidez como imagens. Nossa necessidade de uma linguagem unificada em quadrinhos nos leva ao centro, onde palavras e imagens são como dois lados de uma mesma moeda, só que a nossa necessidade de sofisticação nos quadrinhos acaba nos levando pra fora, onde palavras e imagens são separadas (MCCLLOUD, 1995, p. 49).

Enfim, imagens, palavras e outros ícones formam o vocabulário da linguagem do nosso objeto de estudos: complexo e repleto de especificidades que, por sua vez, elevam o nível de discussão a esse respeito.

2.3 Uma nova narrativa - O Complexo mundo dos quadrinhos

Como resultado das nossas discussões a respeito do olhar, do espectador e das imagens, enveredamos pelo mundo das histórias em quadrinhos (HQ) que, durante muitas décadas de existência, foram tratadas como gênero literário ou como subgênero literário, categorizar a HQ dessa maneira significa retirar desta arte sua autonomia. Por muito tempo foi entendida como arte simplista, ou nem sequer tinha espaço de discussão ou era digna de qualquer classificação do tipo, principalmente antes da década de 1950. Eram tidas como entretenimento e desvalorizadas quanto à complexidade da sua dimensão. Tais lembranças possuem ar de recalque, mas, faz-se necessário recordar tais fatos a fim de valorizar as histórias em quadrinhos, que hoje são conhecidas em todo o mundo e, além disso, são respeitadas, tidas como objetos de estudos e de análises.

Além de serem reconhecidas como um meio de comunicação de massa, as histórias em quadrinhos também são consideradas uma manifestação artística e, por ora, ainda literária. Prova disso foi o Pulitzer de 1992, dedicado à obra *Maus*: a história de um sobrevivente, de Art Spiegelman, reconhecido autor de histórias em quadrinhos.

O romance, também considerado uma *Graphic Novel* (romance em quadrinhos ou romance visual), foi publicado inicialmente em duas partes, uma em 1986 e a outra em

1992. No Brasil, *Maus* foi publicado em 2005 pela Companhia das Letras; a história retrata a vida do próprio autor, um judeu polonês que viveu com a família anos a fio na época do holocausto. O prestigiado prêmio foi dedicado à obra, classificada na premiação enquanto romance autobiográfico.

Spiegelman ilustrou páginas e páginas sem utilizar de cor nos desenhos, apenas traços e metáforas como a do próprio protagonista que utiliza uma máscara de rato durante a trama. Diários do personagem foram transcritos na obra, assim como as memórias dos seus pais. Dessa forma, compreendemos que ainda existem dúvidas quanto à classificação das HQ enquanto veículo independente. No exemplo citado, a obra de Spiegelman foi classificada como obra literária e não como obra autônoma.

O envolvimento da imagem com o texto, essência dos quadrinhos, recebe várias definições de diversos autores. Dentre algumas concepções que envolvem estudos sobre essa linguagem, algumas a tratam como “veículo literário de comunicação de massa” (COUPERIE, 1970, p. 56), porque difunde uma mensagem a ser entendida de forma universal pela massa. Ou, uma forma organizada de informação (KLAWA; COHEN, 1977) que, com a união da imagem e do texto, exprime de forma organizada uma ideia. Ou, “cultura e literatura de massa” (ECO, 1993, p. 151), que destaca a importância das histórias em quadrinhos como manifestação artística e difusora universal de uma mensagem, levando em conta sua complexidade e o espaço que ocupa, atualmente, como gênero de narrativa. Ou, ainda, como “método de comunicação” (EISNER, 1989, p. 25).

Enfim, concepções de diferentes autores que não deixam de estar interligadas e têm o propósito de ressaltar a autonomia dessa linguagem, enquanto inovadora, criadora, independente, assim como é a pintura, o cinema, o teatro e a própria literatura.

Além do fato de os quadrinhos serem produzidos nos mais diversos gêneros, sabemos que são pensados com base em técnicas diferenciadas, aplicadas a partir de concepções artísticas avançadas, que contam com o conhecimento da semiótica e dos artifícios do cinema que, por sua vez, também se apodera de alguns atributos das artes sequenciais. Prova disso é o fato de que as histórias em quadrinhos, quando surgiram em 1935, apresentavam outro tipo de estrutura. De acordo com o teórico das comunicações, Marshall McLuhan,

os primeiros livros de histórias em quadrinhos apareceram em 1935. Não apresentando nada literário ou em sequência, e sendo tão difíceis de decifrar quanto o popular *livros de Kells*⁵, logo fascinaram os jovens. Os anciãos da tribo, que jamais haviam percebido que o jornal diário era tão estranho quanto uma exposição de arte surrealista, dificilmente poderiam perceber que os livros de histórias em quadrinhos eram tão exóticos quanto iluminuras do século XIII. Não tendo percebido nada sobre a forma, nada podiam perceber do conteúdo. A violência e a agressão eram tudo o que percebiam. Em consequência, com uma lógica literária ingênua, prepararam-se para ver a violência inundar o mundo. Como alternativa atribuíam os crimes às histórias em quadrinhos. O mais retardado dos condenados aprendia a resmungar: ‘Fiquei assim por causa das histórias em quadrinhos’. (MACLUHAN, 1969, p. 193).

O comunicólogo demonstra, a partir do seu discurso, certo nível de ironia ao se referir aos preconceituosos da época que viam as HQ's como leituras diabólicas e pífias. Enquanto Mussolini (Itália) censurava os quadrinhos na Itália e Adolf Hitler já controlava o poder na Alemanha ditando suas regras desumanas, Getúlio Vargas, empolgado pelo autoritarismo que se espalhava pelo mundo, criava um batalhão de censores no Brasil, controlava as publicações e proibia outras, como o fazia em relação aos quadrinhos. Os quadrinhos, nesse momento, já almejavam ultrapassar as barreiras da ignorância e conquistar importantes figuras que tentavam impulsionar sua produção.

No Brasil, Roberto Marinho e Assis Chateaubriand foram importantíssimos na década de 1939 para que as publicações em quadrinhos ganhassem força; era um esforço fruto do encantamento pelas novidades surgidas na Europa e nos EUA. “A entrada de Marinho no mercado aumentou o interesse de Chateaubriand pelo tema” (GONÇALO, 2004, p. 91). Nos EUA, o psiquiatra alemão, Fredric Wertham, liderou uma campanha anti-quadrinhos na década de 50; chegou a publicar um livro em 1954 chamado *Seduction Of The Innocent*, no qual ele alertava sobre os efeitos negativos das HQ's em relação ao comportamento (social e sexual) dos jovens.

As histórias em quadrinhos seguem estreitando o contato com outros mecanismos sociais e culturais, que interferem e influenciam, mas que, ao mesmo tempo, podem ser dominadas ou apropriadas e traduzidas também de forma autônoma pelas marcas de sua arte. O pensar no âmbito dos quadrinhos, argumentando que também podem ser autônomo; sua escrita pode ser libertária, sem rótulos ou prejulgamentos, uma linguagem produzida

⁵ Conhecido como o Grande Evangelário de São Columba, foi confeccionado por monges celtas na Idade Média. Contém os quatro evangelhos do Novo Testamento e é considerado relíquia religiosa medieval.

apenas no intuito de expressar ideias que, por sua vez, ultrapassam os ditames do circuito comercial.

Tais afirmativas culminam numa realidade que nos apresenta estilos diversos, todos agrupados no único conceito de história em quadrinhos. São as Graphics Novels, os mangás no Japão, os documentários e as grandes reportagens que utilizam esse suporte midiático, trocando a imagem em movimento pela justaposição de imagens, transcribindo várias obras romanescas e ficcionais, além das aventuras de super-heróis e de personagens marcantes veiculadas por uma mídia que a cada dia ganha mais respaldo. É o mundo dos quadrinhos que segue desenvolvendo, abarcando gêneros e sobressaindo-se a outros suportes. Muitas vezes, isso ocorre num cenário no qual a informação, a crítica, enfim, outros tipos de conhecimentos são enfocados por esse meio de comunicação que deixa de lado o fator entretenimento que, por tantas décadas, rotulou o estilo das HQ. Umberto Eco observa que

[...] as histórias em quadrinhos não são um inócuo do divertimento que, feito para crianças, possa ser igualmente apreciado pelos adultos depois do almoço sentados em suas poltronas, para consumirem as suas quatro evasões sem dano e sem proveito. A indústria da cultura de massa fabrica as histórias em quadrinhos em escala internacional e as difunde a todos os níveis: face a elas (como face à canção de consumo, ao romance policial e ao programa de TV), morre a arte popular, a que vem de baixo, morrem as tradições autóctones, não nascem mais lendas contadas ao pé do fogo, e os cantadores não mais exibem os seus folhetos narrativos durante as festas, no eirado ou na praça. A história em quadrinhos é um produto industrial, encomendado de cima, funciona segundo todas as mecânicas da persuasão oculta, supõe no fruidor uma atitude de evasão que estimula imediatamente as veleidades paternalistas dos comitentes. E os autores, o mais das vezes, se adéquam: assim a história em quadrinhos, na maioria dos casos, reflete a implícita pedagogia de um sistema e funciona como reforçadora dos mitos e valores vigentes (ECO, 1993, p. 281-282).

Ao ler o trecho acima, chegamos a supor que o autor, de certa forma, restringe a função criativa, crítica e politizada da HQ apenas à demanda de um circuito comercial de consumo; como se tudo não passasse de mera padronização no sentido de suprir os gostos de um público, porém a partir da utilização de todos os artifícios possíveis de uma arte elaborada com “módulos estilísticos, talhes narrativos, propostas de gosto indiscutivelmente originais e estimulantes” (ECO, 1993, p. 283). O que Umberto Eco quer nos dizer mais à frente é que “mundo é mundo”, e que para prosperar nele, o artista, seja de artes maiores ou menores, age por reciprocidade, no intuito de trocar certa autonomia por

certas conveniências. Porém, agir de acordo com as regras do sistema, não significa concordar com sua essência, e o que se viu e se vê na produção quadrinhística⁶, fruto desse sistema, são discursos bem elaborados, eficazes e que dominam “todas as condições dentro das quais o discurso, por força das circunstâncias se move” (ECO, 1993, p. 284). Ou seja, trata-se de um meio que diante das *fraquezas contemporâneas*, como denomina o autor, ainda apresenta trabalhos inovadores, fagulhas *underground*, assim como fazem as outras artes. Esse é um aspecto que, de certo modo, assegura a autonomia das HQ’s.

Idealizar a linguagem das histórias em quadrinhos como autônoma nos remete à sua liberdade enquanto meio de comunicação que se constrói em forma e conteúdo, a fim de estabelecer uma conexão com seu público. A HQ enquanto suporte midiático possui características que a solidificam como marca registrada, com linguagem própria e como fruto da cultura de massa.

A linguagem utilizada na HQ nem sempre pode ser definida pela articulação da imagem e do signo verbal, pois a imagem tem o poder de falar por si só. Em *O Guarani* em quadrinhos deparamo-nos com sequências do texto-fonte traduzidas somente em imagens, sem utilização da linguagem verbal, o que confere com a teoria de Jacques Aumont (1995) sobre a participação do leitor-espectador ser projetiva; questão também abordada por Álvaro de Moya, Will Eisner, Scott Mccloud e Umberto Eco, porém com a utilização de outros termos.

A seguir, é possível observarmos o poder da imagem justaposta, que se interliga naturalmente a partir das nossas projeções. A discussão neste momento não pede o trecho completo do texto-fonte como comparativo, justamente porque o interessante é entender com essa imagem como os fatos transcorrem no sentido de que o exercício da leitura da imagem projeta os interstício que correlacionarão cada quadro; ela inserida nos quadrinhos, dispensa apresentações, mas como no nosso trabalho ela aparece sozinha, basta-nos apenas dizer que esta cena acontece quando Peri chega à tribo dos aimorés para efetuar o seu plano, que consiste em matar os índios com a sua carne envenenada, já que os aimorés tinham como cultura o canibalismo.

⁶ Os termos *quadrinhística* ou *quadrinhístico* se referem aos quadrinhos e são utilizados por vários autores como Will Eisner, Álvaro de Moya, Scott Maccloud, dentre outros, porém, não foi encontrada uma explicação etimológica para a palavra, como data de criação do termo ou seu criador. Deve ser esclarecido quando o termo aparece pela primeira vez.

A partir das imagens que seguem abaixo, continuamos a perceber esse Peri invencível que não se curva ao medo ou ameaças de morte. O movimento das cenas demonstram a rapidez com que o indígena enfrenta o inimigo e a perspicácia com que decepa a mão do cacique aimoré. A ação de Peri ao amputar a mão do cacique impregna sangue aos enquadramentos, e nos remetem não somente a expressão de dor e estupor do aimoré que perde uma parte do corpo, mas no modo como a mão aparece solta no ar ainda segurando o tacape, ferramenta de defesa utilizada pelo seu rival. Ou seja, cada cena antecede o raciocínio da que se apresenta posteriormente, assim o leitor não perde detalhes e não se perde na linearidade dos fatos. Segue trecho da tradução:

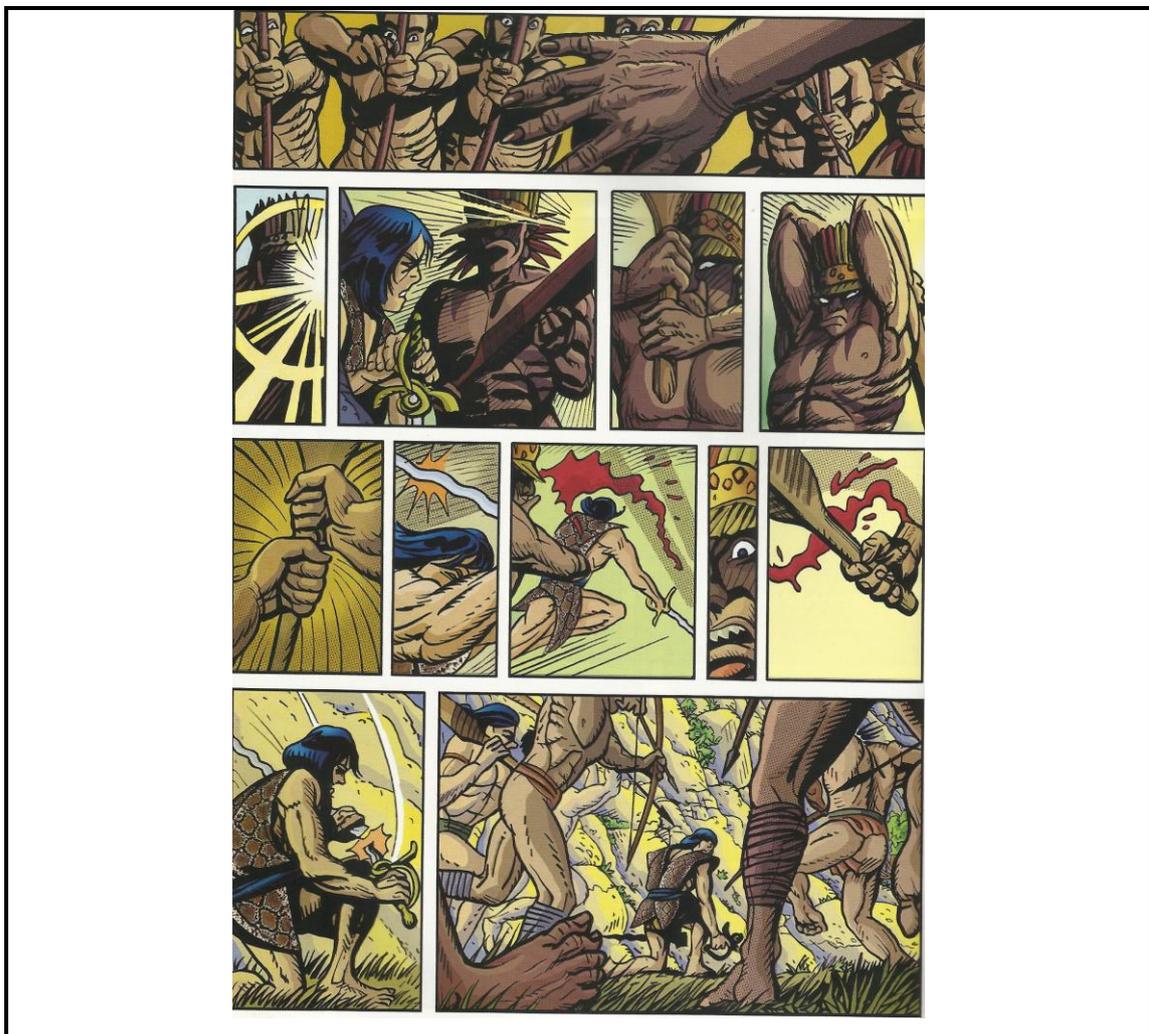


FIG. 07: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos.
FONTE; Luiz Gê e Ivan Jaf. 2009, p. 60.

Na análise que faremos das intersecções semióticas entre texto-fonte e HQ verificaremos que os leitores-espectadores investem alongando as cenas de aventura e

batalhas, assim como essa que valoriza o modo como a mão do cacique foi decepada e a redenção fingidamente pacífica de Peri aos aimorés.

De acordo com Antonio Vicente Pietroforte, autor do livro *Análise textual da história em quadrinhos*, no qual ele analisa, inclusive, o desenhista e roteirista do objeto desta dissertação – Luiz Gê, o autor de quadrinhos, de certo modo, domina os sentidos metafóricos da linguagem quadrinhística. De acordo com ele, “a definição de uma linguagem, além de suas propriedades semióticas enquanto sistema de significação depende das conotações sociais, de ordem sociosemiótica, investidas nela” (PIETROFORTE, 2009, p. 10). Ou seja, de acordo com o autor, a pintura da Capela Cistina realizada por Michelangelo não pode ser considerada uma HQ apenas porque se apresenta nos moldes convencionais deste meio de comunicação, que é a história em quadrinhos; não basta “a sequência de imagens em quadros separados para caracterizar uma HQ” (PIETROFORTE, 2009, p. 10), porque estamos falando de um sistema de significação para o qual já foi atribuído um valor enquanto meio social. Ou seja, existem aspectos que, quando agregados, formam os conceitos dos meios ou das artes. Para definirmos um sistema sógnico como HQ, questões como recursos visuais, da própria língua escrita; aspectos sociais, culturais e ideológicos devem ser observados.

A linguagem dos quadrinhos se confunde muitas vezes com a do cinema e vice-versa. A discussão sobre os enquadramentos da imagem, a profundidade do campo visual, a modelagem do próprio argumento, que serve como mote de criação para uma história; enfim, não seria possível tecer um limite em relação à linguagem das HQ, que permanece em desenvolvimento. Podemos, sim, determinar o termo *Arte Sequencial* para descrever as histórias em quadrinhos. Ele foi criado por Will Erwin Eisner (1999), um dos mais respeitados e comentados desenhistas de histórias em quadrinhos do mundo, que também se especializou em estudá-las e defendê-las enquanto arte autônoma. A ideia de *Arte Sequencial* diz respeito às imagens em sequência, pois uma imagem solitária sem signo verbal, que a localize no espaço, é entendida como figura, mas uma sequência que se apresente engajada já representa a arte das HQ.

Eisner acendeu a fagulha e Scott Mccloud ampliou seu poder incendiário, acrescentando mais detalhes a essa definição: “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (MCCLLOUD, 1995, p. 9). A preocupação de Mccloud foi delinear melhor o que propõem os quadrinhos era justamente para moldar tal conceito e afastá-lo da noção do

que é cinema, por exemplo, que também pode ser considerado uma arte sequencial, por se apresentar em cenas animadas, uma após a outra. Entretanto, o cinema apresenta cenas projetadas no mesmo espaço, numa tela em uma sequência de tempo, uma após a outra; já os quadrinhos ocupam espaços diferentes, por justaposição.

O livro de Scott Mccloud, *Desvendando os Quadrinhos* (1995), foi produzido diferente de uma reflexão tradicional, pois se apresenta em estrutura de história em quadrinhos; inclusive, ele aparece o tempo todo na narrativa, traduzido em uma personagem que, na época, parecia mesmo fisicamente com ele. Nesse caso, o autor utilizou-se do estilo cartunesco em sua produção. A ideia de Mccloud é trabalhar a complexidade dos aspectos da HQ utilizando seus próprios elementos. Na discussão engendrada pelo autor, ele explica logo no segundo capítulo que se dirigirá às imagens dos quadrinhos como ícones, pois “símbolo’ é pesado demais” na sua concepção, e que o termo ícone se aproxima melhor do tipo de linguagem que ele procura para expressar o vocabulário utilizado por essa arte. Assim também, desde o início, tratamos da visão mais complexa do conceito de ícone baseado nos estudos semióticos e, apesar de Mccloud realizar uma exposição mais inteligível, não quer dizer que tratamos de coisas distintas.

Uma das características desse meio, que está ligada à noção de ícone, cuja explicação se embasa na semiótica, é o fato de que, para esse ícone existir, é necessária a participação do indivíduo, porque ele dará vida ao ícone no momento em que lhe atribuir valor. Ou seja, a HQ exige mais atenção por parte do leitor. De acordo com Marshall McLuhan, os quadrinhos, assim como a televisão, são considerados meios frios, os quais exigem maior participação do indivíduo no processo de assimilação. Ele julga então que existem meios de comunicação que são frios e outros que são considerados quentes: “um meio quente é aquele que prolonga um único de nossos sentidos e em ‘alta definição’. Alta definição se refere a um estado de alta saturação de dados” (MCLUHAM, 1969, p. 38). O meio frio seria o contrário, pois emite baixo nível de definição, solicitando maior participação do indivíduo, para que a informação seja compreendida. O telefone e a fala também são considerados meios frios. A linguagem dos quadrinhos pede um raciocínio dedutivo, afinal, vemos “o mundo como um todo, através da experiência dos nossos sentidos” (MCCLOUD, 1995, p. 62), e é essa experiência semiótica uma das principais características desse complexo mundo dos quadrinhos.

Esse aspecto pode ser claramente observado na análise das sequências de *O Guarani*, mesmo porque é necessário encontrar certo equilíbrio quanto às supressões e

acréscimos realizados na tradução para entendermos em que nível Ivan Jaf e Luiz Gê pressupõem a experiência dos seus leitores, deixando-os a cargo das emendas de raciocínio, e qual foi a assimilação dos nossos tradutores quanto aos interstícios deixados por Alencar no texto-fonte.

O tempo e o espaço, por exemplo, são aspectos que diferenciam a HQ de outros meios de comunicação. A forma como se definem visualmente disponibiliza ao desenhista vários modos para extrojetar a passagem do tempo no espaço que possui. Nesse meio de comunicação tempo e espaço ocorrem simultaneamente. Explicaremos melhor: para percebermos o tempo na HQ, necessitamos da visualização do espaço, o conteúdo expresso no quadro – que são as composições de quadrinhos/molduras que estão no entorno da imagem –, assim teremos a ideia do tempo em que ocorre a ação. Se a ação ocorrer em um quadro, o leitor tem a impressão de que tudo ocorre em um momento único e sabemos que certos gestos, pensamentos e falas necessitam de décimos de segundos, segundos, minutos, enfim, pressupõe-se que se gasta determinado tempo para efetuar determinada ação.

Nesse sentido, o quadro “age como um tipo de indicador geral de que o tempo ou espaço está sendo dividido [...] isso nos leva à estranha relação entre o tempo representado nos quadrinhos e o tempo percebido pelo leitor” (MCCLLOUD, 1995, p. 99). Will Eisner (1999) nomeia tal fenômeno como Tempo de Estruturação. Vimos a esse respeito ainda no primeiro capítulo desta pesquisa, no qual exploramos essa questão a partir de cenas da HQ em que a ideia de tempo foi traduzida criativamente em outro tipo de linguagem que, por sua vez, não favorece alto nível de definição. Nesse caso, o desenhista preferiu inserir um auxílio para o leitor-espectador com a função de indicar a passagem de tempo. Verificamos também que o *olho* foi o guia nesse processo, pois além de direcionar a orientação da leitura, ele iniciou o processo de tradução ou assimilação das imagens, inclusive as que representavam movimento.

Além do tempo e do espaço, havemos de pensar a respeito do movimento nas histórias em quadrinhos. Na literatura, o autor-narrador nos indica a situação por meio signo verbal caso o sujeito corra, ande devagar ou rápido, nade, flutue, voe etc.; no caso das HQ, além de provocar sensações, a imagem nos representará essas sensações.

Nos quadrinhos tudo é representado a partir do traço que, com o passar dos anos, foi sendo mais bem desenvolvido, a ponto de ser estilizado. Sendo assim, fica mais direto para o leitor-espectador perceber num único quadro com o desenho de uma maçã, se ela

está caindo. Basta que o autor da imagem represente linhas retas nas laterais da maçã para que possamos concluir que ela está em movimento e caindo.

As linhas ou traços também podem suscitar outros sentidos; podem ilustrar o mau cheiro que exala de um gato morto ou o perfume das flores. Pode também ilustrar a fumaça que emana de um cigarro suscitando que está aceso. Enfim, a esses artifícios chamaremos de metáforas visuais e que também incidem em formas/características traduzidas intersemioticamente, tendo em vista que características de outros sistemas sóicos são ressignificadas em imagens.

No primeiro quadrinho (da esquerda para a direita), exposto abaixo, Loredano, enquanto vivia sua real identidade como Frei Ângelo, quebra um crucifixo, momento em que nega suas crenças e toma para si o signo da traição. Repare nos traços que indicam, no espaço, o movimento de força e sustentação da peça no ar; impossível também não notarmos a expressão da personagem. No segundo quadrinho, a imagem nos apresenta o Cristo em queda livre, passagem de tempo (segundos), e o pé do protagonista da cena que também indica movimento.

A queda do Cristo em posição contrária ao qual ele é sustentado indica simbolicamente a decadência da fé de Loredano, e não se refere apenas a questão da credulidade da personagem, mas ao próprio movimento decadente dos traços em direção ao chão que, com certeza, dizem algo mais. A partir de então, a crença cristã é deixada de lado dando lugar à ambição e a negação do sagrado. A expressão pesarosa do Cristo não só condiz com sua imagem universalizada, mas também nos indica o pesar por uma alma que segue perdida. A borda dos quadrinhos também quer informa uma passagem diferente; nesse caso, estes dois quadrinhos fazem parte do momento em que o narrador retoma fatos que ocorreram no passado e nos conta sobre a origem de Loredano:



FIG. 08: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos.

FONTE: Ivan Jaf e Luiz Gê, 2009, p. 28.

A própria passagem de um quadrinho para o outro propõe movimento; inclusive, pensamos no movimento exigido para que a ação seja deglutida pelo leitor. E também no movimento de câmera ou, no caso da HQ, de enquadramento, quando a imagem tem o plano encolhido para destacar um detalhe, que se refere ao pergaminho que se encontrava dentro do crucifixo. Esse espaço entre os dois quadrinhos exige a participação do leitor que interliga o interstício. Moacy Cirne, em *Quadrinhos, sedução e paixão*, referência em estudos sobre histórias em quadrinhos no Brasil, comenta a respeito do interstício ou corte, marca nos quadrinhos:

Será uma das marcas registradas da especificidade quadrinhística, naquilo que, semioticamente, constitui a sua narrativa. Isto é, nos quadrinhos, o espaço narracional se demarca pelo lugar do corte. Um não-dito que pode ser preenchido pela imaginação do leitor a cada momento, a cada impulso, a cada vazio – o vazio que antecede a nova imagem (CIRNE, 2000, p. 137).

Ou seja, à que nossos olhos vão percorrendo os quadrinhos e interligando seus sentidos, nós, como leitores, produzimos os sentidos faltantes entre os quadros e criativamente seguimos nossa leitura dando coerência às imagens expostas. São os cortes/interstícios entre as imagens que nos permitem montar nossa experiência a partir das justaposições que nos são apresentadas. Enquanto no cinema o corte é opcional, nos quadrinhos é necessário para a evolução da narrativa. Na prosa, como falamos anteriormente, também se verifica os interstícios ou cortes abruptos, porém nos quadrinhos essa montagem é expressiva e tem por finalidade produzir um choque entre duas imagens

no sentido de demarcar tempo e espaço. “Este tipo de montagem tende a produzir, sem cessar, efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazendo-o tropeçar intelectualmente, para tornar mais viva nele a influência da ideia expressa pelo realizador e traduzida pela confrontação de planos” (PLAZA, 2001, p. 142-143).

Outra ação que os desenhistas desenvolvem nos quadrinhos e se parece muito com os efeitos de câmera no cinema ocorre quando, por ventura, nós, leitores-espectadores, somos colocados como agentes na cena, somos inseridos dentro da história como se efetuássemos a ação que se segue, ou como se expiássemos algo. Numa experiência desse tipo nos quadrinhos, fazemos realmente o papel do espectador, no sentido literal da palavra, e expiamos com a permissão do autor, desenhista ou tradutor o que ocorre. No quadrinho abaixo, somos posicionados enquanto leitores e espectadores por detrás dos arbustos, juntamente com os cavaleiros que servem a Dom Mariz:



FIG. 09: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.

FONTE: Ivan Jaf e Luiz Gê, 2009, p.07.

Perceba que o espaço entre os dois cavaleiros nos pertence, pois é nele que nos posicionamos a fim de visualizarmos a onça com que Peri se digladiava no IV capítulo da primeira parte do texto-fonte intitulado – *Caçada*. Esse quadro, por exemplo, trata-se de um ícone criativo, algo a mais na visão dos tradutores; são eles que nos posicionam nesse local, afinal não existe uma menção pontual deste efeito no texto-fonte, apenas imaginamos que neste também estaríamos inseridos na cena pelo narrador, mas não dessa maneira. A beleza da imagem, dos traços e cores nos transportam para o espaço e sensação de realismo da cena que, além do movimento que representa, faz-nos sentir participantes dela.

Não nos interessa aqui, logicamente, realizar uma cronologia de quando aspectos como os efeitos de enquadramento ou câmera surgiram de acordo com a historicidade do desenvolvimento do cinema ou quadrinhos; afinal, seríamos redundantes diante de tantas

pesquisas que esmiúçam tais ferramentas desses meios. Interessa-nos entender que elas existem e como funcionam, a fim de analisarmos sua utilização equiparadamente ao método da narrativa literária.

Outras técnicas da narrativa sequencial em quadrinhos, como os sentidos literal e metafórico também são ilustrados na trama em HQ. A história da arte, com certeza, influenciou e muito a evolução das formas em geral; quanto ao nosso objeto de estudo não foi diferente. A arte sequencial também foi influenciada pelas transformações estilísticas da história da arte:

No final do século XIX e início do XX, estava acontecendo uma coisa meio assustadora quando os impressionistas convenceram os seus contemporâneos de que eles viam o mundo como verdadeiramente é, outro mundo despercebido começou a se tornar visível. Nas obras de Edvard Munch e Vincent Van Gogh, o estudo objetivo da luz, tão prezado pela corrente impressionista foi abandonado em favor de uma abordagem nova e assustadoramente subjetiva. O expressionismo como foi chamado, começou como uma expressão de turbilhão interno que os artistas simplesmente não podiam reprimir. Por trás da ideia havia toda uma ciência (MCCLLOUD, 1995, p.122).

Surgiram as experiências *sinestésicas* que, de acordo com Mccloud, constituem um estilo de arte que pensava não só em ter que unir todos os sentidos na sua percepção, mas em agregar diferentes formas de arte que atraíssem estes. Assim, podemos destacar autores como Chester Goulde com a personagem *Dick Tracy* (1931), Carl Barks criador de *Tio Patinhas* (1947), Charles Schulz, criador de *Peanuts* (1950), dentre tantos outros que expressavam sentimentos, sentidos, emoções e conflitos psicológicos por meio de tracejados, expressando-os a partir de cores e formas.

A história em quadrinhos *Watchmen* (1986/1987) escrita por Alan Moore e ilustrada por Dave Gibbons, por exemplo, é considerada de suma importância para a história evolutiva das HQs, não por ser a primeira a trabalhar tão incisivamente com a representação de emoções, ideologias, conflitos, ética ou ciência, como vimos os exemplos mais antigos, mas por tê-lo feito numa época em que os quadrinhos ganhavam fôlego e eram reconhecidos pelo elevado nível narrativo das historietas. *Watchmen* é compreendida como *Graphic Novel*, um formato de narrativa que, como já vimos, se aproxima do romance literário, justamente, pela utilização do poder descritivo dos fatos e emoções expressos pelo traço.

Desde muito, autores e desenhistas de quadrinhos já conseguiam agregar ares de ingenuidade e inocência às personagens, por exemplo, ou mesmo de sarcasmo e loucura a

partir dos traços de sua arte, sem auxílio do signo verbal. A partir do nosso objeto de estudo percebemos indicadores de que os interpretantes do texto-fonte foram ideologicamente implantados também no visual das personagens, assim como o nariz afilado de Peri que, inclusive, se diferencia dos demais da tribo dos Aimorés, conforme se apresenta na imagem abaixo:



FIG. 10: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.
FONTE: Ivan Jaf e Luiz Gê, 2009, p. 58.⁷

A questão da diferença não é apenas para distinguir Aimorés de Goitacás, mas se trata de algo intrínseco à personagem e ao modo como foi construída ideologicamente. Essa imagem nos revela que o Peri de Alencar foi traduzido iconicamente de acordo com a ideologia que a crítica literária contemporânea exprime da representação do nosso herói: um índio com feições, sentimentos e modos europeizados, o que o diferencia dos demais índios. Se não fosse pelo implemento ideológico da figura de Tarzan ao Peri quadrinizado, do qual falaremos adiante, parece-nos que tal signo buscou mesmo ser traduzido a partir da essência da descrição alencariana. Entretanto, chamamos a atenção para o fato de que outros podem ser intraduzíveis, mesmo que a partir de metáforas. Também não podemos deixar de ressaltar as expressões de dor e sofrimento estampadas na imagem acima.

⁷ Os círculos que destacam os narizes dos aimorés são marcações nossas, foi preciso marca-las afim de explicitarmos melhor a nossa discussão.

Traduzir um signo em seu sentido literal significa construí-lo a partir do seu interpretante, respeitando seu limite. Denotativamente, podemos dizer que o sentido literal de um texto, por exemplo, está sujeito ao rigor das palavras, sentido de dicionário. Já o sentido metafórico nos sugere algo subentendido. Portanto, quando imaginamos o sentido metafórico que pode ser fornecido pela HQ, nos remetemos a outra significação pela qual pode ser substituído com o exercício de comparação, sentido conotativo. Como, por exemplo, traduzir uma música em outro suporte midiático quando neste não consta um aparato capaz de emitir sua sonoridade? Metaforicamente, podemos entender por símbolos que nos remetam a notas musicais que certa sonoridade é representada numa imagem, ou por um aparelho de som. Mas nosso sentido de acústica não será ativado diretamente pelo som, apenas pela rememoração de que aqueles traços indicam música. Este é um signo (música) que por si só impõe um limite quanto à sua tradução em outro sistema sóico que não tenha a acústica como um dos recursos agregados a si.

A representação simbólica num esquema de tradução promove outra conexão de referentes e conta ainda mais com o conhecimento prévio do receptor, pois lidamos assim com o que nos é subjetivo e num sentido em que a cultura acaba por interferir/influenciar. Portanto, os sentidos literal e metafórico das histórias em quadrinhos são constituídos estrategicamente de modo que a experiência do leitor-espectador se torne imgeticamente enriquecida. A tradução simbólica opera por esta concepção. Compreendemos que de todos os elementos citados acima como espaço, tempo, movimento, sentido literal e metafórico das HQ e outros discernimentos relativos à sua linguagem são abarcados pelo termo *macrografia*. Este termo pode ser mais bem entendido se o analisarmos dividido em dois elementos de composição: macro/grafia, como um grande conjunto no qual são exprimidas noções de registros.

Sendo assim, podemos julgar a macrografia do texto-fonte de Alencar como uma narrativa composta por vários aspectos da língua portuguesa, os quais nos possibilitariam analisar figuras de linguagem, ideologias, argumentos, pares de opositores a partir dos quais a trama pode ser constituída. Podemos utilizar também o termo macroestrutural que nos remeterá à mesma logicidade e é utilizado por Júlio Plaza (2001) nas análises que realiza em sua obra.

Em vista da macrografia das histórias em quadrinhos, no caso do nosso objeto de estudo, investigaremos se este expressa o conteúdo que apreendeu no texto-fonte. Vimos anteriormente que tal conteúdo é transmutado da linguagem narrativa para a linguagem

imagética. Se fôssemos pensar a macrografia apenas no sentido literal, poderíamos abstrair que o signo continuaria o mesmo e que a linguagem seria o nosso pano de fundo. Mas, como sabemos, o signo cresce ao ser lido e traduzido para outro sistema sógnico pressupondo que este, por sua vez, pressupõe um arquétipo narrativo peculiar ao seu suporte midiático.

Entendemos que *O Guarani* em quadrinhos, ao nível macrográfico, efetua as mesmas divisões de capítulos da narrativa original, e estes nos são indicados na narrativa quadrinhística. Portanto, os tradutores optaram por organizar a tradução a partir do desenvolvimento de quatro partes, assim como Alencar. Dentro de cada parte, os tradutores desenvolveram outra macroestrutura a fim de transcriar os signos em prosa para o suporte HQ. Logicamente, até mesmo pelo número de páginas do texto traduzido deduzimos que foram utilizados argumentos da trama, mas que não houve tradução de todos os capítulos que compõem cada uma das quatro partes criadas por José de Alencar, intituladas: I- Os aventureiros, II- Peri, III- Os Aimorés e IV- A Catástrofe. Porém, a divisão da narrativa em quatro partes foi utilizada.

Dentro da macroestrutura de cada capítulo na HQ observamos o desenvolvimento das personagens, suas expressões corporais e faciais, a evolução dos espaços, a introdução de novos aspectos de acordo com a história que é contada, suas ações e o apoio dos signos verbais. Também avaliamos das sequências o enfoque dado pelos tradutores em cada capítulo, verificamos qual a estrutura traçada para o desenvolvimento dos argumentos, observamos e compreendemos como as cores e os sentimentos expressos no plano de conteúdo evidenciaram ou não a intenção dos autores-tradutores em exprimirem a ideia do texto-fonte, se for o caso.

Além dos dispositivos já mencionados, temos duas particularidades da tradução intersemiótica em si, que explicaremos neste ponto e abordaremos posteriormente já como ferramentas que nos possibilitem efetuar um embasamento sólido da nossa proposta, assim como os conceitos de hipotexto e hipertexto. São elas o Plano de Expressão e o Plano do conteúdo.

De acordo com Umberto Eco (2009), as discussões desenvolvidas a respeito desses dois elementos precedem a semiótica do linguista dinamarquês Louis Hjelmslev (1943), que, por sua vez, segue e constrói uma linha de pensamento diferente da qual temos trabalhado, formalista, mas que deve ser compreendida a fim de complementar nossa pesquisa e demonstrar clareza quanto aos complexos conceitos da semiótica. Eco, por

exemplo, faz observações a respeito da conceituação engendrada por Hjelmslev quanto aos dispositivos de expressão e conteúdo, criticando o modo engessado como esse teórico pensa tais elementos. Eco esclarece que utilizará esses conceitos como base em sua obra, porém, dará aos mesmos “a mais ampla latitude possível e considerando-se como eventos materiais extrassemióticos não apenas os estados físicos do mundo, mas também os acontecimentos psíquicos, como as ideias que se supõe ‘ocorrerem’ na mente dos usuários das funções sígnicas” (ECO, 2009, p. 43). Por outro lado, também auferimos que se trata de uma questão que prevê certo desenvolvimento; afinal os conceitos vão sendo mais segmentados, pormenorizados e avanços conceituais vão ocorrendo naturalmente, obviamente, devido ao trabalho dos pesquisadores.

Para Eco, a relação plano de expressão e plano de conteúdo ocorre no âmbito da teoria da comunicação, e não é outra coisa senão “a correspondência entre o significado e o significante” (2009, p. 43). Nessa passagem, o autor tenta simplificar apenas o entendimento a esse respeito ao contrário de delimitar. Se pensarmos os dois conceitos aplicados à obra *O Guarani*, de José de Alencar, em prosa, e a de Luiz Gê e Ivan Jaf, em quadrinhos, pode-se delinear o seguinte: na obra de José de Alencar o plano de expressão abrange toda a linguagem utilizada pelo autor na construção do plano de conteúdo, que, por sua vez, trata-se da história em si.

Obviamente, por assimilação, na HQ o plano de expressão abrange também a linguagem utilizada para expressar o conteúdo (a história em si). Portanto, temos dois planos de expressão com elementos que ora são iguais, ora são diferentes. Alencar utilizou de certa estrutura verbal que, organizada, deu forma ao conteúdo da história, que contém sentido e conteúdo, porque foi organizada textualmente pelos princípios cultos da língua, primando pela coerência e coesão da narrativa.

Assim percebemos que o plano de expressão da HQ de *O Guarani* em questão utilizou de uma estrutura diferenciada, não só verbal, mas que projetasse a imagem, que comporta traços, cores, formatos. Ou seja, teremos dois planos de conteúdo distintos, no sentido de que o plano de conteúdo expresso em *O Guarani* em prosa foi forjado a partir de um sistema de unidades semânticas, uma linguagem própria do estilo romântico que gerou uma história em prosa. Quanto à produção em quadrinhos, também temos um plano de conteúdo, logicamente a partir de um sistema de unidades semânticas; porém, ajustado às características de tal suporte midiático, pretende se organizar levando em conta certa estrutura pictórica.

Tais questões foram analisadas como ferramentas capazes de engendrar o diálogo entre a narrativa tradicional e o suporte midiático das histórias em quadrinhos nas interseções realizadas no próximo capítulo. Porém, não nos limitaremos apenas a citar semelhanças e diferenças entre as duas, afinal a pesquisa tem nos apontado pontos importantes que devem ser levados em consideração como a questão ideológica, o modo como o texto é manipulado e a própria questão cultural.

Capítulo III
Interseções Intersemióticas: narrativa literária *versus*
quadrinhos

A construção do processo de formação das imagens dentro das histórias em quadrinhos, que une imagem acústica e conceito e vai além da junção de coisa e palavra, será o ponto principal deste capítulo. São as análises das imagens como signos capazes de constituírem por si só uma mensagem que nos demonstrarão a intenção dos tradutores, emissores dessa mensagem que, tomados pela liberdade do traço, produzem sua comunicação bem ou mal intencionada. É essa intencionalidade que transforma o desenho, o signo em mensagem icônica repleta de outros sentidos, pois o desenho é um traço que nos possibilita afirmar que o autor introduz de fato sua intencionalidade, ou seja, codifica a mensagem, diferente de uma fotografia, por exemplo, que trata de um registro. Antônio Luiz Cagnin, ao persistir em seus estudos sobre os problemas próprios e formais da arte em HQ, expressa em *Os Quadrinhos* o seguinte:

a natureza codificada do desenho se manifesta em três níveis: primeiramente, reproduzir um objeto ou uma cena como desenho leva obrigatoriamente a um conjunto de transposições regulamentadas; não existe uma essência da cópia pictorial e os códigos de transposição são históricos (notadamente no que concerne à perspectiva); depois, o processo do desenho (a codificação) conduz, de imediato e inevitavelmente, a uma seleção entre significante e significado. (CAGNIN, 1975, p. 33).

Isso reafirma nossa discussão a respeito da importância da leitura realizada pelo autor-tradutor. A tradução de certo modo continua mantendo vínculo com o original, afinal é a ela que se deve sua existência, “mas é nela que ‘a vida do original alcança sua expansão póstuma mais vasta e sempre renovada’” (PLAZA, 2001, p. 32). O tradutor que traduz como arte opta pelo que lhe interessa, pelos signos que o fascinam e lhe causam empatia, afinidade. Uma boa tradução não se pauta no sentido de uma história contada, pois são os acréscimos que engrandecem a obra traduzida em relação ao texto-fonte.

Portanto, neste capítulo pretendemos primar pela análise da tradução intersemiótica em HQ da obra *O Guarani*, atrelada à análise literária do texto-fonte. Assim, trabalharemos as interseções semióticas (o hipotexto no hipertexto) buscando os critérios de como essa tradução foi realizada, não apenas em termos de transferência de uma linguagem para outra, mas levando em consideração questões ideológicas, culturais, o posicionamento do tradutor quanto às suas escolhas de interpretantes, principalmente relativos à tradução e ao seu contexto histórico-social enfocando a maneira como a HQ atualiza a leitura do discurso literário atrelando à palavra a imagem. Com este estudo, investigamos as transformações

sígnicas da literatura que são operadas pela tradução intersemiótica. Para isso, recortamos no texto-fonte temas que José de Alencar desenvolve na sua narrativa no sentido de percebermos como ocorre a tradução deles na obra de Luiz Gê e Ivan Jaf.

Entendemos esses temas como argumentos a partir dos quais acreditamos que a trama é desenvolvida. Neste sentido, tentamos perceber, rascunhar ou rastrear o raciocínio arquetípico de sua obra, a partir do qual foi possível constituir uma narrativa com princípio, meio e fim, sempre nos pautando pelos conceitos da semiótica e da crítica literária que nos ajudaram a conceber este modelo de narrativa e verificar como ele foi transcriado nas condições citadas no primeiro parágrafo.

Seguimos as pistas que nos são dadas por José de Alencar no intuito de esboçar um quadro no qual apresentamos pares de opostos, arquétipos, características próprias do romantismo a partir dos quais, possivelmente, foram desenroladas as tramas do romance. O objetivo aqui é pensar esses argumentos como orientação para essa produção literária e como foram desenvolvidos na narrativa imagética; enfim, como uma obra de arte foi interpretada por outra. A priori agruparemos todos os possíveis pares de opostos sobre os quais nos arriscamos a palpitar; citamos vários pares apenas para complementar as informações e, posteriormente, optamos por apenas três. Essa escolha está pautada pela seguinte questão: refletir a tradução da prosa na obra em HQ no nosso contexto, de modo que possamos trabalhar as interseções intersemióticas a fim de apresentarmos nossas análises. Afinal, não teríamos tempo necessário para discorrer sobre todos os que julgamos serem pares de opostos na obra alencariana.

Percebemos que alguns pares de opostos como: civilização X barbárie, vida X morte, amor X desejo, brancos X índios, heroísmo X vilania, família X aventureiros são reutilizados ou reescritos em obras posteriores como *Iracema* e *Ubirajara*. Alguns outros pares encontrados em *O Guarani*, os quais serão expostos num quadro mais objetivo, a fim de facilitar o entendimento do nosso interlocutor, seguem se repetindo nos capítulos posteriores ou apenas são desenrolados no decorrer da trama.

Analisamos cada uma das partes do romance, que foi dividida em quatro por José de Alencar. Dessa maneira, percebemos a repetição de arquétipos e outras questões como, por exemplo, a gradativa apresentação das personagens. Segue o quadro de **Pares de Opositores** que selecionamos na obra escrita de Alencar. Todos estes pares também foram observados e levados em consideração nos quadrinhos pelos tradutores, o que não quer

dizer que tenham sido traduzidos em sentido literal, mas notamos que aparecem pictoricamente, ou por meio do signo verbal – falas das personagens ou metáforas:

1ª Parte – Os Aventureiros	
Civilização X Barbárie	2ª Parte – Peri
Vida X Morte	Vida X Morte
Amor X Desejo	3ª Parte – Os Aimorés
Cecília (branca) X Isabel (morena)	Branco X Índios
Família X Aventureiros	Cavaleiros X Aventureiros
Bem X Mal	Vida X Morte
Desejo X Adoração	4ª Parte – A Catástrofe
Preconceito X Aceitação	Fogo X Água
Heroísmo X Vilania	

A partir desses pares, **arquétipos românticos**, ou seja, outros argumentos que circulam na atmosfera de cada signo dos opositores apresentados acima, são desenvolvidos em *O Guarani* de José de Alencar e também são utilizados como mote para os tradutores da obra em HQ configurarem seus novos interpretantes:

1ª Parte – Os Aventureiros		2ª Parte – Peri	
Natureza	Idealização	Cecília	Divindade
Romance	Aventura	3ª Parte – Os Aimorés	
Amor	Adoração	Religião	Caráter
Casa Família	Exuberância	4ª Parte – A Catástrofe	
Religião	Natureza	Religião	Obediência
Peri	Força	Vida	Natureza
Herói	Protetor		
Obediência	Autoridade		

É necessário abrir um parêntese apenas para lembrar que o fato de os tradutores terem levado em consideração os pares de opositores, apresentados no primeiro quadro acima, que encontramos no texto-fonte para a HQ, os quais apresentamos acima, acabam discriminando qual é a lei do texto-fonte, mas não quer dizer que tudo seja traduzível. Por exemplo, sabemos que o par de opositores liberdade x escravidão que, inclusive, não inserimos no quadro de opositores justamente para não causar confusão na interpretação da lei e não nos alongarmos a respeito dos pares que não encontramos na HQ, não foi levado

em consideração na tradução. Mas não podemos afirmar que esse par não foi considerado por uma questão de intraduzibilidade, porque existe outro detalhe a ser pensado, que é a escolha do tradutor; é ele quem escolhe o que quer traduzir; é ele quem escolhe os elementos que farão parte do projeto criativo da obra, questão sobre a qual discorreremos no primeiro capítulo. Por outro lado, sabemos que o intraduzível existe com base nas discussões de Walter Benjamin, Jakobson e Haroldo de Campos, dentre outros. Essa questão é considerada como um dos problemas da tradução justamente porque é difícil perceber no trânsito de linguagens se o que não foi levado em consideração não o foi porque é intraduzível ou porque simplesmente não foi eleito pelos tradutores. Afinal, fazemos questão de repetir essa citação a qual já utilizamos no início da dissertação, que é de grande valia nesta discussão: “não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que conosco sintoniza como eleição da sensibilidade” (PLAZA, 2001, p. 34).

Por outro lado, entendemos que alguns dos arquétipos como, por exemplo, o par romance X aventura serviram logicamente como argumento para os quadrinhos, mas verificamos que a tradução ressalta a aventura e cenas de combate, deixando de lado a questão romântica no seu sentido açucarado. Há aqui uma visão moderna da obra sendo traduzida para as HQs. Concordamos com a máxima de que a aventura é um elemento forte do romantismo. No texto de Alencar, o amor e a amizade vão costurando as ações, reforçando o ar de romance da história. Contudo, o que observamos enquanto leitores-espectadores é que na história em quadrinhos há um rompimento com o estilo extremamente romântico de Alencar, que é suprimido, enquanto a aventura excede no enredo traduzido. É a partir dos prolongamentos das cenas de batalhas que percebemos a ruptura que favorece a transcrição da qual falamos no segundo capítulo. Os autores da HQ gozam de autonomia e temos como resultado outra obra de arte, uma representação moderna em outro suporte midiático de *O Guarani*.

A chegada dos Aimorés à residência de Dom Mariz é traduzida em proporções muito maiores do que quando citada no texto-fonte, que faz referência à chegada do inimigo em um trecho relativamente curto:

Peri estremeceu e lançando-se para a beira da esplanada estendeu os olhos pelo campo que costeava a floresta. Quase ao mesmo tempo um dos aventureiros que estava ao lado de Loredano caiu traspasado por uma flecha.

- Os Aimorés!...

Apenas soltou Peri esta exclamação, uma linha movediça, longo arco de cores vivas e brilhantes, agitou-se ao longe na planície irradiando à luz do sol nascente.

Homens quase nus, de estatura gigantesca e aspecto feroz; cobertos de peles de animais e penas amarelas e escarlates, armados de grossas clavas e arcos enormes, avançavam soltando gritos medonhos.

A inúbia retroava; o som dos instrumentos de guerra misturado com os brados e alaridos formavam um concerto horrível, harmonia sinistra que revelava os instintos dessa horda selvagem reduzida à brutalidade das feras.

- Os Aimorés!... repetiram os aventureiros empalidecendo.

Dois dias passaram depois da chegada dos Aimorés; a posição de D. Antônio de Mariz e de sua família era desesperada.

Os selvagens tinham atacado a casa com força extraordinária; diante deles a índia, terrível de ódio, os excitava à vingança.

As setas escurecendo o ar abatiam-se como uma nuvem sobre a esplanada, e crivavam as portas e as paredes do edifício (ALENCAR, 1979, p. 148).

Nas histórias em quadrinhos, para apresentar ao leitor-espectador o desenrolar da chegada dos Aimorés, até que o cerco estivesse fechado quanto à segurança da casa de Dom Mariz, os tradutores discorrem criativamente por cerca de 20 quadros. Seguem abaixo 13 enquadramentos:

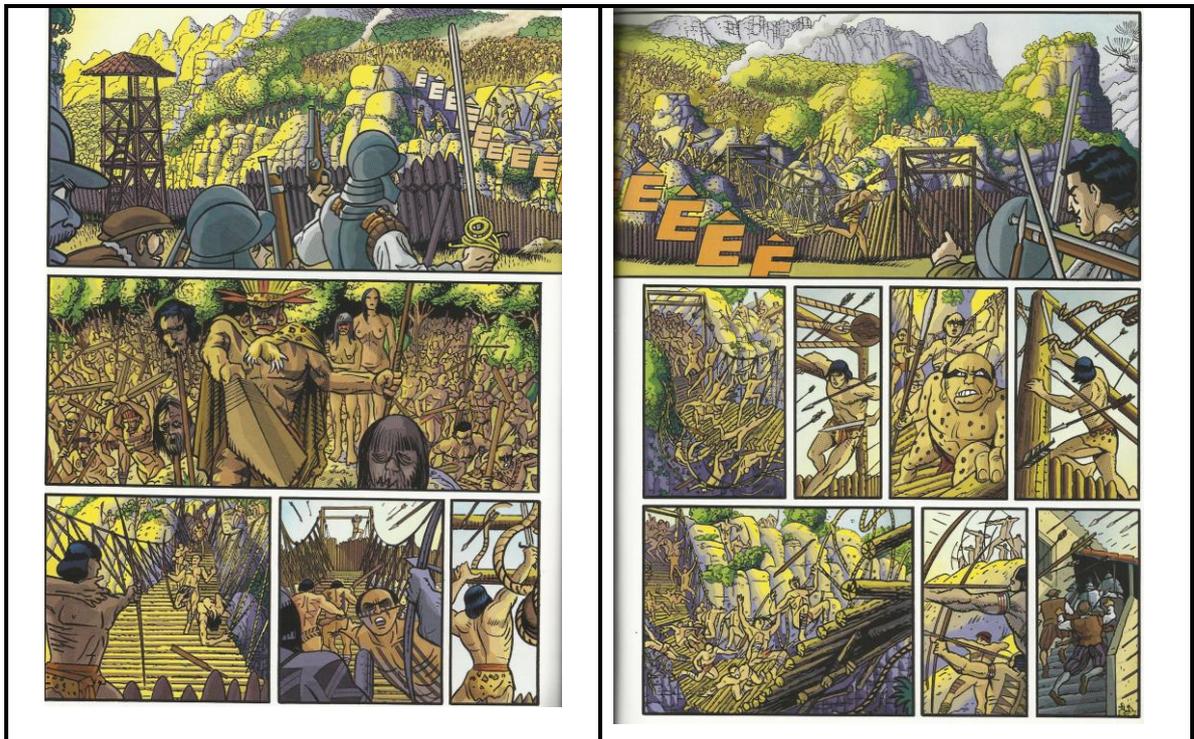


FIG. 11: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.

FONTE: Ivan Jaf e Luiz Gê, 2009, p. 54-55.

Observamos como a criação dos tradutores valoriza a cena de batalha entre aimorés, Peri e brancos. As armas e armaduras típicas do período em que se passa a história, as carabinas dos homens brancos e as espadas de madeiras e flechas dos índios

dão merecido tom áspero à passagem e organizam visualmente e de modo criativo a descrição do original. Os Aimorés da vida real também eram guerreiros temidos; usavam pintura nos corpos indicando que estavam preparados para a guerra. A pintura do guerreiro era composta de símbolos e cores que significavam esse preparo. Na HQ, a construção icônica dessa parte da narrativa acrescenta a pintura nos corpos dos índios. No trecho citado não ocorre descrição do detalhe da pintura; portanto, os ícones atuam por semelhança e proeminência. As expressões das personagens indígenas, que indicam o sentimento de ódio e fúria quanto ao ato cometido pelo filho de Dom Mariz, Dom Diogo, o qual mata “acidentalmente” uma das índias da temida tribo, também operam por semelhança. Muito além disso, também observamos a inventividade e a dilatação, o crescimento do signo verbal para o visual. Nas imagens estão inseridas as metáforas da linguagem que exprimem os sentimentos de indignação, raiva, senso de justiça; ou seja, aqui a palavra é expressa em traços e cores; o signo visual independe do signo verbal, é o hipotexto sendo transformado em hipertexto. Notamos que o desenho dos indígenas com as bocas abertas indica que as personagens gritam por justiça, assim como na descrição do texto-fonte, o que nos permite tratá-los como ícones isomorfos, que são equivalentes. As flechas ganham movimento no céu azul da HQ assim como no céu indicado por José Alencar no texto-fonte; já a cena na qual Peri astutamente providencia a queda da ponte, única ligação entre a floresta e a casa dos Mariz, localizada em cima de um despenhadeiro, é trazida de outro momento do texto-fonte. Nos quase vinte quadros expostos na HQ, que narram visualmente o início da batalha com os aimorés, observamos várias situações que ocorrem simultaneamente, enquanto que no texto-fonte os eventos ocorrem de modo estruturalmente distinto, ou seja, a maneira como Alencar realiza gradativamente sua narrativa é transformada em acumulação de fatos expostos na HQ.

Observemos, nas imagens acima, como o trecho retirado do texto-fonte: “uma linha movediça, longo arco de cores vivas e brilhantes, agitou-se ao longe na planície irradiando à luz do sol nascente” (ALENCAR, 1979, p. 148) é transcrita para os quadrinhos. Na imagem, os reflexos na cor amarela tocam toda a mata, o que indica ao leitor que a ação se passa de dia. Antes disso, nas páginas 50 e 51 da história em quadrinhos temos a passagem da madrugada para o alvorecer do dia, o que situa o leitor-espectador no tempo:



FIG. 12: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.
FONTE: Ivan Jaf e Luiz Gê, 2009, p. 51-52.

Nesses trechos, porém, pretendemos frisar o modo de narração dos tradutores que empaticamente apresentam ao leitor exatamente o que prometem no prefácio da história: “vibrantes cenas de guerra entre aventureiros e indígenas permeadas pelo eterno amor de Peri e Ceci. É emoção da primeira à última página!” (JAF; GÊ, 2009, p. 3). Ou seja, os tradutores já nos indicam pactualmente o veio pelo qual o romance decorrerá, além de assinalar, principalmente, que o argumento chave da trama do texto-fonte foi condensado e

traduzido a partir de cenas de guerra entreamadas, trespasadas pelo romance e não o contrário. Por ora, percebemos que a acumulação de fatos, sobre a qual discorreremos, traz agilidade temporal à narrativa quadrinhística e que, logicamente, ocorre como estratégia para uma tradução mais enxuta. Portanto, em vez de os artistas se movimentarem do presente ficcional para o passado e vice e versa, em alguns momentos eles apresentam os eventos que acontecem simultaneamente.

O plano de expressão e de conteúdo de que falamos no segundo capítulo agora vem a calhar com nossas reflexões a respeito de como as narrativas estão organizadas. Como já foi dito, temos dois planos de conteúdo, ou seja, duas histórias distintas. Os tradutores exploram no plano de conteúdo muito mais do que apenas os eventos materiais extrassemióticos como estado físico do mundo e partem para uma representação psíquica dele, aquela defendida por Umberto Eco (2009) quando cita Hjelmslev (1943) nos alertando que tratará de tais ferramentas (plano de expressão e de conteúdo), porém considerando a questão psicológica no sentido de crescer com as ideias do teórico dinamarquês. Os materiais extrassemióticos, ou seja, os signos externos aos sistemas semióticos criados influenciam na tradução do plano de conteúdo, uma vez que ajudam a estruturar o plano de expressão. Portanto, podemos dizer que como os tradutores estão expostos a questões como a violência exacerbada numa sociedade que, de certo modo, valoriza tudo o que utiliza desse teor como pano de fundo, além de terem escolhido trabalhar a imagem de um Peri renovado não na figura de um herói, mas de um super-herói que combate o mal, o que já os envolve numa atmosfera de combates, fica claro que a questão da violência vai sendo supervalorizada na história na medida em que o romance é dado como costura entre as situações traduzidas. Até o modo como Peri combate a turbulenta torrente de água no final da história, o modo como ele luta contra a natureza apresenta certa proporção de violência. Ou seja, essa reflexão continua fortalecendo o argumento de que a HQ é outro objeto. Abaixo, seguem alguns quadrinhos que justificam nossa discussão em torno de como a violência ocupa o espaço ficcional da HQ:



FIG. 13: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.

FONTE: Ivan Jaf; Luiz Gê, 2009, p. 79 e p. 35.

Quanto ao fato de Peri ter sido traduzido com vistas a simbolizar um super-herói, logicamente o modo como esse *status* se apresenta na sociedade moderna, e é valorizado por ela, influenciou na geração dessa figura, principalmente por ser uma forma de aproximar mais os jovens da história de *O Guarani*. E se o pano de fundo da HQ se mantém no plano da violência, por apresentar uma história que nos propõe mais aventura, cenas de guerra, matança e sangue, além dos evidentes elementos românticos, isso não desfavorece a obra em nada; apenas é necessário que ressaltemos a intencionalidade dos tradutores. Também não queremos afirmar que as histórias em quadrinhos são regadas com o foco da violência, mas apenas que as histórias de super-heróis carregam em si essa marca. Mas focaremos tal discussão no próximo item.

Antes de nos enveredarmos pela análise dos pares de opositores sugeridos, chamamos a atenção para a capa da obra de *O Guarani* em quadrinhos; nela examinamos a execução do plano de conteúdo que expressa a ideia alencariana de modo geral referente à nação traduzida a partir de um plano de expressão fomentado pelos tradutores. Somente essa capa nos sugere uma pesquisa específica que, se minuciosa como merece, é fagulha para outro trabalho dissertativo a respeito de todos os possíveis veios de discussão que

produz. Primeiramente esclarecemos que não a tratamos ainda no primeiro capítulo no subtítulo “Imagens da nação alencariana” justamente porque a teoria haveria de ser apresentada no intuito de discorrermos a respeito dos elementos semióticos inseridos nessa imagem.

Parece-nos que a intenção da capa da obra em HQ não é apenas a de expressar a ideia de identidade nacional trabalhada por Alencar no texto-fonte, na qual ele narra a cor local, conforme discorreremos no primeiro capítulo desta dissertação. Entretanto, Ivan Jaf e Luiz Gê afirmam, a partir do modo complexo como traduzem a ideologia alencariana, uma capacidade colossal em exprimir o plano de expressão da HQ que, como já afirmamos, é marcado por uma intencionalidade própria dos artistas, permitindo, pelo modo como a imagem foi engendrada, mais possibilidades de leitura.

Analisando os elementos expostos, não podemos reduzir a imagem a apenas uma mensagem, mesmo que pareça aglutinar todos os elementos em prol de um sentido. Podemos dizer que ela anuncia ao leitor do que se trata a obra em HQ, é o romance quadrinizado que permeia a aventura que, por sua vez, recheia as páginas da história. É a tradução criativa por parte dos artistas que, ao penetrarem nas entranhas do texto-fonte, nos convidam a fazer o mesmo com o novo objeto criado por eles.

O poder que a imagem tem de explorar, de modo simultâneo, vários aspectos de um tema é arrebatador. Com base nas discussões do primeiro e segundo capítulos, apresentamos abaixo uma imagem e sua respectiva análise. Observemos que esta imagem, tão convidativa à admiração, pela beleza de suas expressões, além de expor todo um sistema de ideias que desencadeia a trama do texto-fonte, já impõe ao leitor da obra em quadrinhos o teor das próximas páginas da tradução intersemiótica em questão:

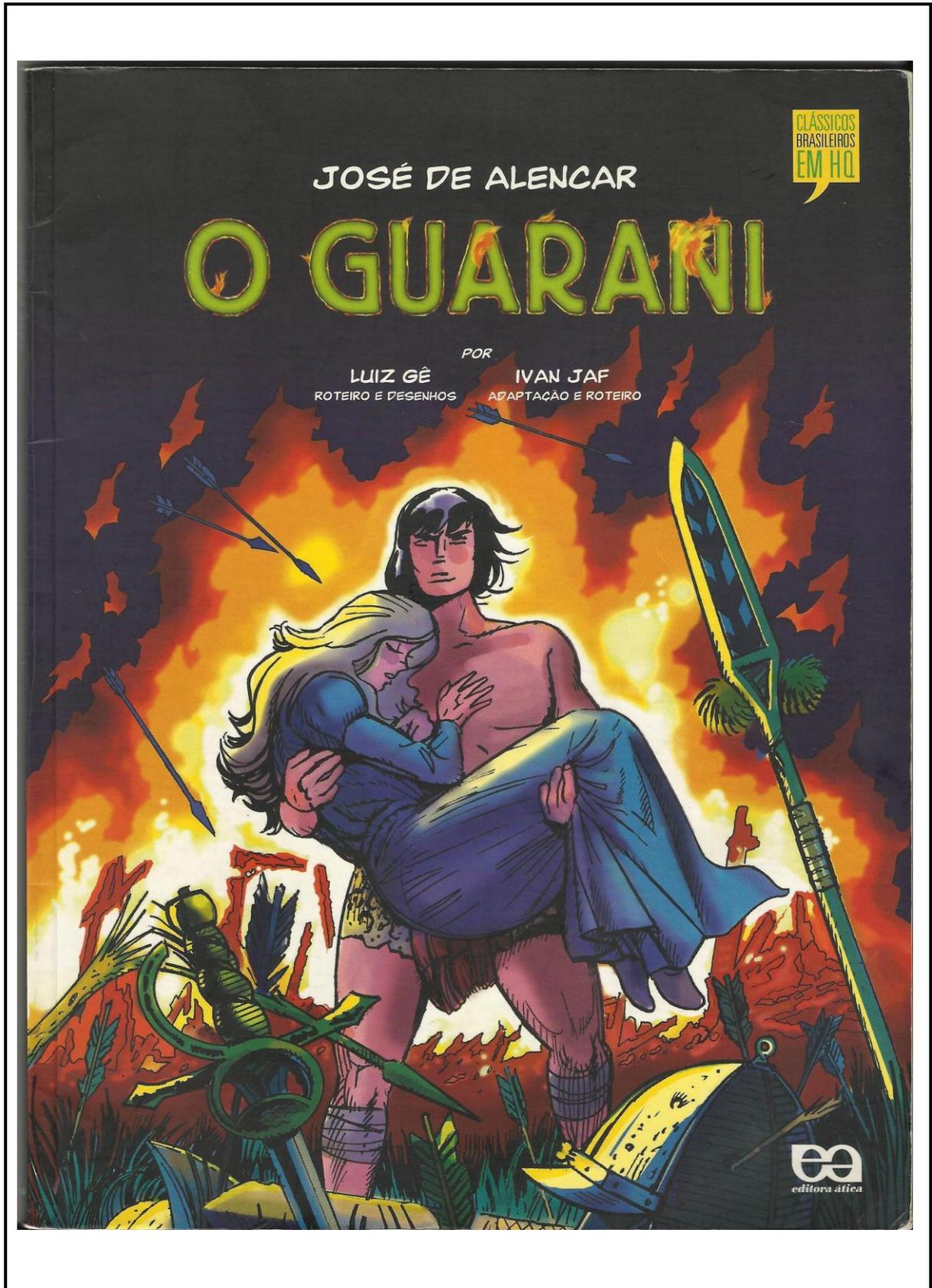


FIG. 14: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.
FONTE; Ivan Jaf; Luiz Gê, 2009, capa.

Com um olhar abarcamos inúmeros sentidos nessa imagem, o que nos permite múltiplas análises. Por isso, optamos por iniciar a discussão a partir da experiência sinestésica que a apresentação da capa do nosso objeto nos provoca. É importante ressaltar que as arguições expostas neste momento são possibilidades do nosso olhar de pesquisador como espectador de imagens, pois assumimos a posição de um leitor tradutor e são as teorias da semiótica e da imagem, dissecadas no capítulo anterior, que nos fornecem a base para pensarmos a tradução ideológica que antecede as páginas da história quadrinizada. A capa da HQ aguça nossos sentidos e nos provoca a fitá-la de modo mais complexo, não apenas olhar com o olho, mas fazê-lo a partir das intervenções psicossociais e culturais que nos orientaram na formação do nosso olhar.

Primeiramente, nos propusemos a visualizar a capa como um todo; porém, focando o nosso olhar analítico na imagem de fora para dentro, ou das margens para o centro da capa, observamos então como as cores do nosso símbolo mor de nacionalidade, a bandeira nacional, são nos apresentadas de modo sobreposto. Logicamente, dizer que olhamos a imagem ou que esta foi pintada de fora para dentro é somente um modo de tentar organizar o espaço da imagem para análise.

Os objetos que antecedem a figura de Peri, que leva nos braços a sua musa inspiradora, são coloridos na cor verde; notamos o amarelo do fogo que contorna o par romântico, além da cor azul do vestido de Cecília que, ao centro, complementa a figura. Julgando ainda pela formação das cores, afirmamos que nossos sentidos captaram as qualidades da imagem que nos ajudaram a construir um olhar simbólico que os tradutores da HQ nos induziram a visualizar subliminarmente, por sobre os traços e cores: a bandeira brasileira. Dessa experiência, o tato, enquanto sentido produtor de signos, nos dá a noção de espacialidade da imagem. É isso que nos possibilita enxergar objetos da imagem de modo separado.

As armas pintadas de verde à frente; ao fundo de tudo as labaredas de fogo. É essa percepção tátil do espaço visual que favorece a sensibilidade na tradução desses conceitos perceptivos em representações sígnicas. O que nos possibilita comunicar essa experiência são os “processos articulatórios de pensamento de linguagem [...] Para a mente tradutora, as operações de análise e síntese, concomitantes ao processo tradutório, colocam em jogo os dois níveis de pensamento: o sensível e o inteligível” (PLAZA, 2001, p. 63). Sendo assim, José de Alencar foi capaz de comunicar suas ideias na construção de belos romances, assim como Ivan Jaf e Luiz Gê, que materializaram o pensamento na linguagem

dos quadrinhos. Especificar essas questões é de extrema importância para os estudos literários quando pensamos numa tradição que se renova em novos discursos e em outros sistemas semióticos.

Outra perspectiva íntima que ousamos apresentar é a visão da figura de Peri enquanto salvador e herói, o ser mítico à prova de fogo, de armas e água. A superioridade desse ícone de heroísmo é expressa pelos traços bem marcados e firmes, com expressão sisuda e postura imponente de uma beleza viril. Peri, enquanto signo, nos reporta a ideia de masculinidade, desde o texto-fonte até os quadrinhos, o que faz parte da base de conhecimento do leitor; indica-nos certo estereótipo enquanto personagem; é um elemento iconográfico de linguagem que exige um estudo complementar, o qual faremos ainda neste capítulo. Cecília recostada no peito de Peri indica o conforto da proteção que o herói lhe oferece e sobre qual José de Alencar teceu tantas páginas, ou seja, a nação branca é favorecida pela proteção indígena. Romanticamente, os índios e os colonos conseguem viver harmonicamente.

Ao fundo, em meio às labaredas, as ruínas de um momento que se transformou em passado. É o fogo que reduz o passado da guerra entre brancos e índios em cinzas. Mas podemos considerar que é dele que nasce a relação entre etnias distintas? Ou seria apenas mais uma afirmação deste amor mítico que sobrevive a tudo? Nesse ponto, os mesmos elementos podem suscitar análises diferentes, uma vez que podemos entender os signos como metamórficos, ou seja, basta que direcionemos nosso olhar para, com base nas intervenções psicossociais, construir olhares diferentes de um único objeto. Nesse caso é o contexto que influencia nossa visão. Não se trata de analisar aqui a simples transferência de um sistema sógnico para outro; afinal, já percebemos, como defende Júlio Plaza (2001), que a tradução não é realizada termo a termo gratuitamente, existem vários aspectos envolvidos nesse processo.

A capa também nos incita um olhar hollywoodiano em torno de um Peri que se assemelha com a personagem de David Morell denominada *Rambo*, que mais tarde foi traduzida do romance intitulado *First Blood* (1972) para as telas de cinema na década de 1980, sendo interpretado por Sylvester Stallone. A personagem Rambo também parece invencível, possui aspecto viril e inspira ares de fortaleza, sempre cometendo atos heroicos e prezando pelo bem dos que possui algum sentimento afetivo enfrenta jornadas de terror e combate para protegê-los. As cores, a postura da personagem, o contexto que a capa nos

representa acaba por nos remeter a uma interpretação de que esta foi fomentada de modo mais apelativo a fim de chamar a atenção dos leitores-espectadores.

Enfim, a partir de uma visão estruturada da narrativa em prosa e munidos do entendimento a respeito da intencionalidade dos tradutores, é possível apontarmos, inclusive, os alongamentos criativos na tradução intersemiótica com a análise desses temas, além de outras questões como, por exemplo, se o signo Peri é traduzido almejando mais sua valorização enquanto herói do que como ser mítico, ou se percebemos na obra em HQ afirmação ou re-afirmação dele enquanto mito. Sendo assim, escolhemos os seguintes pares de opostos para aprofundarmos nas interseções semióticas: civilização X barbárie, bem X mal, vida X morte. Tais pares foram escolhidos justamente porque nos sentimos regidos por um movimento que é elevado na história em quadrinhos, bem mais do que no texto-fonte, que é a questão da violência.

Em *Apocalípticos e Integrados* (1993), Umberto Eco nos apresenta uma análise estética de algumas histórias em quadrinhos, pretexto para analisar detalhes estéticos, sociais e culturais de personagens históricas, sons e imagens intrínsecos às HQs:

Isolar algumas estruturas significantes numa obra é reconhecer essas estruturas como as mais pertinentes em relação às idéias que nos propormos expor sobre essa obra, é já nos situarmos dentro de uma perspectiva interpretativa; tratamos descritivamente uma obra segundo uma hipótese de totalidade (a totalidade dos significados aos quais a obra se reportaria) que a análise deve verificar. (ECO, 1993, p.182).

Ou seja, especificamos dessa maneira que o método adotado para nossa análise não exclui a importância das outras questões tratadas em *O Guarani* de Alencar ou de Ivan Jaf e Luiz Gê; apenas delimitamos um recorte temático de leitura; afinal de contas não temos tempo necessário para enfatizar nesta pesquisa vários outros aspectos importantes de que tratam as duas obras. Verificaremos agora como os pares de opostos que escolhemos trabalhar são traduzidos ou transcritos na obra em quadrinhos.

3.1 Civilização x barbárie

Os opostos civilização x barbárie são temas recorrentes na literatura de José de Alencar, seja nos romances indianistas ou sertanistas. Em *O Guarani*, o autor trabalha essa dicotomia em mais de uma esfera, não só na relação do índio Peri com a civilizada família

de Dom Mariz, mas também na sua relação com os índios Aimorés; afinal Peri é um indígena que luta pelos colonos, o pagão que, ao ser batizado, se “livra” do estigma de bárbaro. Inimigo histórico e eterno dos aimorés, por ser um goitacás, agora também Peri se torna inimigo dessa tribo porque era visto como o selvagem supostamente civilizado, defensor dos brancos, que desafiou os aimorés em defesa dos seus não-pares. A relação da família dos Mariz com os jagunços/aventureiros compõe uma esfera e com os aimorés outra. Portanto, pensamos as seguintes relações esboçadas a partir desse par de opositores: Peri x Dom Mariz, Peri x Aimorés, Aventureiro x Dom Mariz, Aimorés x Dom Mariz.

Na verdade, se nos pautarmos pelas vias racionais da era das luzes, podemos pensar os dois termos de modo individual, por outro lado, como separar a humanidade da barbárie, se esses dois fatores são intrínsecos ao ser humano desde a sua existência? Na obra de José de Alencar percebemos momentos em que o bárbaro representa ou exerce postura civilizada ou civilizadora, assim como o contrário, quando o civilizado/colonizador, de quem esperamos atitudes racionais e normatizadas, demonstra uma postura fraturada pela barbárie.

Pode-se dizer que o significado do termo *civilização* nos dicionários de língua portuguesa se refere de certo modo ao signo evolução, palavra de sentidos discutíveis, entendido como processo que agrega como fator principal o progresso do conhecimento e de habilidades; de outro modo, podemos dizer que na língua portuguesa o termo *civilização* parece nos guiar a algo positivo. Na visão de Jean Starobinsk, em *As máscaras da civilização* (2001), de modo geral, pode-se dizer que *civilização* se refere ao

abrandamento dos costumes, educação dos espíritos, desenvolvimento da polidez, cultura das artes e das ciências, crescimento do comércio e da indústria, aquisição das comodidades materiais e do luxo [...] a palavra *civilização*, que designa um processo, sobrevém na história das idéias ao mesmo tempo que a acepção moderna de progresso. *Civilização* e progresso são termos destinados a manter as mais estreitas relações (STAROBINSKI, 2001, p. 14-15).

Ou seja, quanto mais civilizados, educados, cultos e engajados formos socialmente melhores seremos. Observemos que até aqui pensamos *civilização* como algo que nos melhora enquanto seres humanos, nos eleva a outro patamar enquanto indivíduos da coletividade. Entretanto, temos autores que pensam o termo distintamente desse conceito e defendem que nem sempre o mais civilizado é o mais evoluído ou desenvolvido, ou que

nem sempre o termo civilizado pode ser análogo a algo positivo. Um desses autores é o sociólogo Norbert Elias, que realizou estudos importantes, dentre eles *O Processo Civilizador* (1939), publicado em dois volumes, no qual ele defende a ideia de que mesmo que possamos definir em termos comparativos se certo grupo é mais civilizado ou não, nem sempre isso agrega valor positivo. Para Elias, o signo civilização pode se referir

(...) a uma grande variedade de fatos: ao nível da tecnologia, ao tipo de maneiras, ao desenvolvimento dos conceitos científicos, às ideias religiosas e aos costumes. Pode se referir ao tipo de habitações ou à maneira de como homens e mulheres vivem juntos, à forma de punição determinada pelo poder judiciário ou ao modo como são preparados os alimentos. Rigorosamente falando, não há nada que possa ser feito de forma civilizada ou incivilizada. Daí ser sempre difícil sumarizar em algumas palavras o que se pode descrever como civilização. (ELIAS, 1990, p. 23).

Ser mais civilizado que outrem não indica ser melhor ou mais evoluído, porém nota-se que nos dicionários as definições caem no senso comum. Já o seu antagônico, o termo *bárbaro*, é definido no *Minidicionário da Língua Portuguesa Aurélio* (2008) mais regradamente como “adj. 1. Entre os gregos e os romanos, aquele que era estrangeiro. 2. Sem civilização. 3. Cruel, desumano” (FERREIRA, 2008, P.166). E *barbárie* como “*sf.* Estado ou condição de Bárbaro; barbarismo” (FERREIRA, 2008, P.166). Enfim, os signos dicionarizados são limitados aos seus interpretantes, porém, o sociólogo Norbert Elias dilata o significado do termo civilização desconstruindo-o e agregando-o numa discussão intrínseca à questão da barbárie; é quando chegamos ao ponto chave deste subtítulo, no qual pretendemos discutir como esse par de opostos foi traduzido por Alencar em sua prosa e como os tradutores o transcriaram para os quadrinhos.

Barbárie e civilização são termos que existem em prol um do outro; “O bárbaro não é mais estranho ao humano do que a barbárie é estranha à civilização, ou a morte à vida: cada um dos elementos do par, sem ser semelhante ao outro, é inseparável dele, o que significa dizer que a barbárie é constitutiva da humanidade ou, em outros termos, que é interior à ela” (MATTEÍ, 2002, p. 58). Nesse sentido, podemos dizer que esse par de opostos interage analogamente ao modo Yin-yang; um está no outro e vice versa, se entrelaçam, se imbricam. Assim, podemos justificar a inversão dos polos nas figuras das personagens criadas por Alencar e que são iconicamente expressas pelos tradutores. Afinal, a barbárie parte de onde esperamos civilização e vice versa. É o tiro de Dom Diogo, branco, cavaleiro, filho de fidalgo, que incita a guerra com os aimorés; e se não fosse o

tiro, hipoteticamente, seria Loredano – frei Ângelo, quem o faria, homem branco, estudado – julga-se assim, pois, afinal, era um frade – que, obcecado pelo poder, daria início a outro conflito. O que dirá de Peri, índio e selvagem, de quem esperaríamos a postura de um bárbaro, afinal, até então não civilizado, mas que representa o bom selvagem. Talvez um bárbaro evoluído na visão alencariana? Afinal, ele está interdito de acessar a civilização justamente pela posição que ocupa. Mas não nos parece que gradativamente Peri se socializa e que, ao se socializar, nos aparenta que também está se civilizando à medida que se submete às normas de convívio com aqueles denominados mais desenvolvidos culturalmente? Neste sentido, pensamos o deslocamento das intenções do par de opositores.

A noção de violência conceitualmente abarca os signos barbárie e civilização. Esse último funciona como um delimitador ou normatizador da violência; portanto, passa a fazer parte da própria noção de civilidade a partir do momento em que o indivíduo mais desenvolvido é envolvido numa esfera pautada na irracionalidade. Julga-se como ser racional o mais civilizado, o mais organizado socialmente. Na obra alencariana esses signos antagônicos são trabalhados a partir de uma representação histórica do que se almeja com este par de opositores. Além disso observamos que tanto o que é dito civilizado quanto o que é dito bárbaro pode se sucumbir um ao mundo do outro. Vejamos que o supostamente bárbaro também possui normas, leis de convivência dentro de sua lógica. O bárbaro tem costumes instaurados que são respeitados dentro de sua comunidade, assim como o conceito de civilização enquanto cultura própria de um povo também aglutina tais características.

Quanto à violência estampada nas páginas das HQs em geral, trata-se de uma questão histórica e que vem sendo tratada desde o século XIX quando o alemão Wilhelm Busch resolveu dar ênfase à violência combinada a questões da infância na HQ *Max und Moritz*; além disso, a emergência da criação e fomentação de super-heróis logicamente traz o tema à tona. No livro *Super-heróis, cultura e sociedade* (2011), organizado por Nildo Viana e Iuri Andréas Reblin, estudiosos da arte sequencial, acompanhamos a partir das pesquisas dos autores o desenvolvimento dos nossos heróis e super-heróis atrelado a mudanças sociais e culturais: “A emergência dos super-heróis está ligada ao processo de crise do regime de acumulação intensivo, que se prolonga desde a década de 1920 até o final da década de 1930. A guerra assumiu um papel fundamental nesse processo [...]” (VIANA; REBLIN, 2011, p. 20).

Os heróis dos quadrinhos, como Tarzan, Flash Gordon, Buck Rogers e agora Peri são seres extremamente habilidosos; já os super-heróis são super-poderosos que possuem poderes fantásticos. De acordo com os autores, esses seres existem porque períodos de crise exigem indivíduos fortes, combatentes e que suportam momentos como tais. Nesse sentido pensamos que a violência fictícia que se embasa na realidade para ser conjecturada é ambiente nato dessas personagens que atuam contra o mal.

Peri é criado no texto-fonte como o salvador, o protetor e como o verdadeiro herói nacional por toda sua representação do bem. Na HQ, Peri é almejado também como um herói brasileiro que enfrenta de animais selvagens a aventureiros e guerreiros aimorés, saindo sempre ileso; vai angariando características no decorrer das narrativas (fonte e tradução) que o realçam enquanto homem forte e viril.

A proposta da violência abarca a discussão da relação civilização x barbárie justamente porque se torna campo para que essas ações transcorram. Nesse sentido, a HQ segue valorizando as cenas de guerra porque obviamente os tradutores escolheram levar para a obra traduzida tais intenções, conforme discorrem no prefácio de *O Guarani* em quadrinhos: “[...] esta versão traz tudo o que fez sucesso da obra original: muitas lutas, paixões, traições e heroísmo. Aqui as espadas e pistolas enfrentam flechas e bordunas, em batalhas e perseguições que dão vida nova ao que há de melhor nos romances e nos quadrinhos de aventura” (JAF; GÊ, 2009, p. 3).

Nas imagens abaixo, constatamos a barbárie de ambos os lados da história: brancos e índios, e percebemos, logicamente, que o homem branco/civilizado apresenta teor bélico mais agressivo e atua tanto nos quadrinhos quanto na prosa mais violentamente do que o indígena, no sentido de que o modo como são armados caracteriza esse fator. Talvez se tivéssemos uma cena tanto nos quadrinhos quanto na prosa do canibalismo sendo exercido pelos aimorés, esta seria nossa referência para discutir essa dualidade de sentido violento e cultural em ambas as obras. Mas o que temos é o ato sanguinário desencadeado por um branco e que segue sendo praticado por este. Observemos que não há aqui o intento de sermos fantasiosos quanto aos povos indígenas como seres inocentes, apenas objetivamos explorar esse deslocamento dos polos civilização x barbárie no campo da violência que, por sua vez, trata-se de uma discussão que também abarca os pares de opositores dos próximos subtítulos deste capítulo.

O cenário descrito na imagem novamente nos coloca em contato com a mata verde tão valorizada na escrita alencariana. Perceba que os cavaleiros surgem no meio da mata,

dividindo o espaço com a natureza que segue cumprindo o seu papel. Neste enquadramento específico podemos afirmar que a natureza atua enquanto personagem, assim verificamos claramente que homens e natureza se equilibram em termos de importância na composição do quadro. Logo o combate se estabelece, são as marcas dos tiros que dão tom a batalha que se instaura em busca da libertação do protagonista da história.

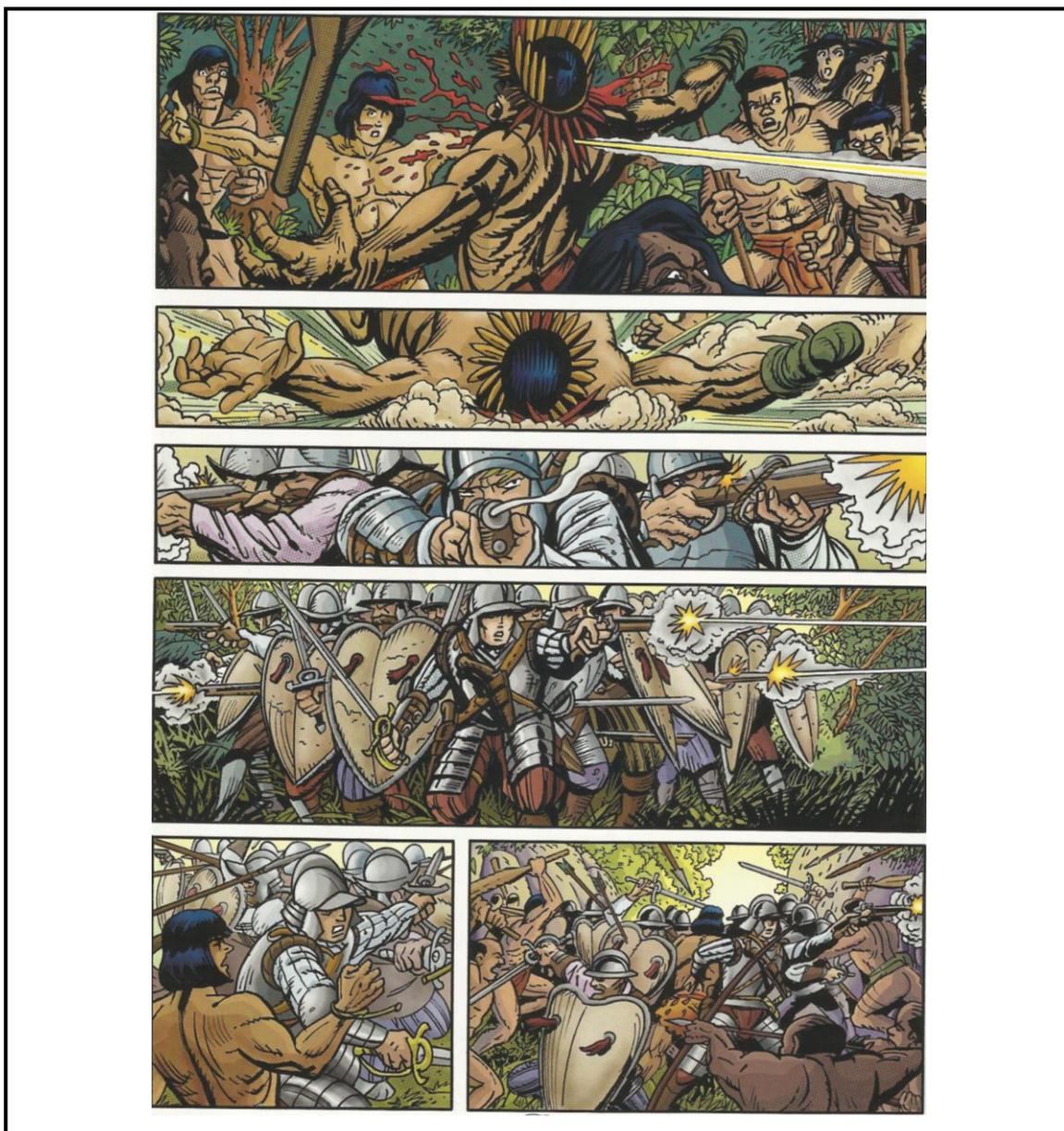


FIG. 15: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.

FONTE: Ivan Jaf; Luiz Gê, 2009, p. 64.

O desenho como um todo, expressa horror, pavor, atrocidade e execução. O civilizado atira pelas costas. Já os indígenas, que aguardavam ansiosos pela ação do

matador de Peri, são surpreendidos pela atitude do homem branco que surge do meio da mata já exercendo a violência de modo cruel. O narrador de José de Alencar nos conta:

Quando avistou Peri a algumas braças de distância, o velho cacique levantava a tangapema sobre a sua cabeça.

O moço levou a clavina ao rosto; e a bala sibilando foi atravessar o crânio do selvagem.

Apenas Álvaro, com a chegada dos seus companheiros, viu-se livre dos inimigos que o atacavam, voltou a Peri, que assistia imóvel a toda esta cena.

- Vinde! disse o moço com autoridade.

- Não! Respondeu o índio friamente.

- Tua senhora te chama!

Peri abaixou a cabeça com uma profunda tristeza.

- Dize a senhora que Peri deve morrer; que vai morrer por ela. E tu parte, porque senão seria tarde. [...]

[...] Peri; vêes estes homens? ... são os únicos defensores que restam à tua senhora; se todos eles morrem, bem sabes que é impossível que ela se salve.

Peri estremeceu. Ficou um momento pensativo; depois sem dar tempo a que o seguissem, lançou-se entre as árvores (ALENCAR, 1979, p.181-182).

No texto-fonte, a narrativa se atém ao resgate de Peri; o tiro da clavina de Álvaro foi contado como algo corriqueiro, nada dramático. No diálogo que Álvaro trava com Peri, o qual optamos por suprimir na citação, os dois discutem a volta do índio para casa, o qual insiste em permanecer na tribo; a índia que foi entregue como serva a Peri, enquanto prisioneiro até sua morte (como de costume da tribo dos aimorés), coloca-se em meio às flechas dos seus pares e o corpo de Peri, por quem dá a vida. Esse detalhe da índia é narrado no texto-fonte, inclusive, de modo comovente e ignorado na tradução; porém é notável que nos quadrinhos a cena de violência ganha maior ação.

Podemos pensar o texto-fonte e a HQ como macroestruturas, assim como avaliamos no segundo capítulo, e refletir cada quadrinho como uma microestrutura, ou uma macroestrutura de si mesmo, tendo em vista que em alguns casos, na HQ, um quadro apenas ilustra todo o plano de expressão que preenche o plano de conteúdo de um capítulo na prosa. A primeira página de *O Guarani* em quadrinhos, por exemplo, ilustra o primeiro capítulo da primeira parte do texto-fonte. Um quadrinho apenas representando toda a macrografia do capítulo – *O Cenário*, lembrando que isso ocorre com base no plano de expressão desenvolvido para a HQ. Na imagem da figura 16 é importante contemplar todo o cenário que combina os traços marcantes de um flora que se apresenta não só pelas cores,

mas pelo próprio contorno de cada objeto, a partir dos quais podemos certamente distinguir folhas de um pé de bananeira de outras que também nos remetem a lembrança de aspectos da nossa mata atlântica.



FIG. 16: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.

FONTE: Ivan Jaf; Luiz Gê, 2009, p. 4-5.

Nesta primeira página da tradução em HQ verificamos a qualidade do trabalho em questão, o quanto os desenhos são bem elaborados, além disso, somos apresentados de início ao que *O Guarani* em quadrinhos se propõe, no sentido de que este percorre a linha da espetacularização visual, com cores e traços fortes, elementos e detalhes que nos propiciam tatear cada cena como se estivéssemos dentro da história.

Portanto, para analisarmos detalhadamente a página 64 da HQ, que ilustra a cena escolhida para refletirmos o embate do par de opositor civilização x barbárie, desmembraremos a página por enquadramentos. Sabemos que na HQ os enquadramentos ou quadros quebram a continuidade da história e é o leitor quem liga cada enquadramento a partir de sua imaginação, o que dá dinamismo a uma cena que é estática. Mas, neste caso, como optamos por analisar especificamente quadro a quadro, desmembrá-los-emos a fim de pormenorizar cada situação.



FIG. 17: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.

FONTE: Ivan Jaf; Luiz Gê, 2009, p. 64.

No primeiro enquadramento, ou melhor, no plano de conteúdo acima, observamos as expressões dos índios em volta da cena bárbara; o horror e a surpresa de como nesse momento eles se tornam vítimas da situação. O sangue que jorra do orifício feito pela bala da clavina, no crânio do índio, causa estupor pelo modo exacerbado como é representado. Essa é uma das cenas da HQ na qual identificamos como o uso da força bruta é mais saliente do que no texto-fonte. Tratamos dessa questão não somente como uma diferença entre as linguagens, mas como a ideologia dos tradutores os induziu a escolher caminhos mais contemporâneos para essa outra obra de arte. Outra questão são os alongamentos, a transcrição, ou seja, se por um lado houve supressão de momentos dramáticos citados no texto-fonte, como a índia rival que morre no lugar de Peri, por outro a preocupação maior da HQ se atém em manter em alta o nível de ação da obra, os picos de heroísmo e os sacrifícios de Peri. Nesse sentido, acreditamos que elementos extrassemióticos influenciaram na formação do plano de expressão que, por sua vez, e como já foi dito, é distinto do plano do texto-fonte, até porque a linguagem a ser formatada para os quadrinhos é distinta e deve ser adequada ao meio que receberá o plano de conteúdo. Esses elementos se pautam pela postura moderna diante da banalidade dos fatores: violência, morte, vida, bem e mal. Dessa forma, o plano de conteúdo da HQ é estruturado com base no tom da ação, ora violento, ora sanguinário, ora apenas aventureiro.

Vejamos que José de Alencar, ao tratar do par de opositores civilização x barbárie, também o fez embasado, logicamente, pela violência, não o eximimos desta possibilidade já que, segundo Tânia Pellegrini,

é inegável que a violência, por qualquer ângulo que se olhe, surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundante a partir do qual se organiza a própria ordem social e, como consequência, interfere também na experiência criativa e nas expressões simbólicas [...] a história brasileira, transposta em temas literários, comporta uma violência de múltiplos matizes, tons e semitons, que pode ser encontrada desde as origens, tanto em prosa quanto em poesia: a conquista, a ocupação, a colonização, o aniquilamento dos índios, a escravidão, as lutas pela independência, a formação das cidades [...]. (PELLEGRINI, 2008, p. 42).

A autora discute justamente a violência exposta cruamente na nossa literatura na atualidade, defendendo que talvez seja a única forma de encarar a realidade de frente, aceitando o trauma, “rebetando a tranquilidade do leitor” (PELLEGRINI, 2008, p. 53), o que nos sugere que desde Alencar a literatura percorreu um vasto caminho por este veio e o modo de representação da violência foi agregando outros valores e sentidos. Na HQ a violência é desenhada de modo mais atroz e pormenorizado. Talvez a intenção dos tradutores seja mesmo a de dar mais ênfase à barbárie não só no intuito de salientar a aventura ou tornar vibrante qualquer cena de guerra que seja, mas barbarizar as atitudes de quem exerce a violência. Dessa forma, entendemos que tanto o branco quanto o índio utilizam desse artifício na trama e que, apesar de as armas se diferenciarem em termos de potência, o sentimento de guerra e luta é de ambas as partes, mesmo não podendo afirmar que tais personagens se enfrentaram de igual para igual, a não ser pelas flechas em chamas. Poderiam os tradutores expressar a violência de outro modo? Acreditamos que sim. O traço e as cores podem ganhar qualquer sentido ou qualquer intenção.

São vários os quadrinhos em que visualizamos lutas com sangue, expressões de dor e desespero. A chegada de Peri a Tribo dos aimorés é narrada violentamente na HQ, já no texto-fonte a violência é costurada à linguagem poética alencariana. Mas seria possível trazer a poética à imagem? Representá-la de modo menos torpe? Logicamente que sim, pois é o traço que possibilita essa façanha:



FIG. 18: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.
FONTE: Ivan Jaf e Luiz Gê, 2009, cont. p. 64.

Os tradutores inserem nessa cena tracejos que compõem metáforas visuais que nos orientam no entendimento situacional. O cacique cai como uma tora de madeira; a poeira que levanta e os traços que indicam movimento induzem-nos a pensar também o quão grande e forte era o índio de quem Peri arrancou propositalmente a mão.

Nos quadrinhos abaixo, observamos as expressões de ódio, as armaduras dos cavaleiros, a estratégia de guerra ao ficarem amontoados a fim de se protegerem mais efetivamente, o que demonstra o sentimento dos tradutores em construir imagens correspondentes à época. A fumaça, mais uma metáfora visual, conceito desenvolvido também no segundo capítulo, que ganha forma de estouro no quadrinho, demonstra que o fogo não cessa, que o civilizado bem paramentado com sua armadura, escudo e arma de fogo, esta última representando imagens da violência moderna, pouco se constrange em atacar o inimigo seminudo ou completamente nu, mesmo que pelas costas, longe do tom de um duelo. Observamos também o verde da mata, sempre muito incisivo, ilustrando a cor local:



FIG. 19: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.

FONTE: Ivan Jaf; Luiz Gê, 2009, cont. p. 64.

No último quadrinho, que completa a ilustração do terceiro capítulo da quarta parte da prosa – *Sortida*, os signos-verbais que poderiam ilustrar a discussão entre Álvaro e Peri sobre o resultado positivo do resgate são dispensados. Os tradutores optam por dar agilidade e movimento ao momento, e o heroísmo fica a cargo de Álvaro, quando na verdade o índio decide voltar com o cavaleiro apenas por uma chantagem emocional. Ou seja, Peri é quem decide ser salvo; é ele quem permite a possibilidade do seu resgate. Mas

ao leitor-espectador da obra em HQ tal detalhe não é apresentado, o que também não impossibilita a fluidez da narrativa. O leitor-espectador continua visualizando quadro a quadro seguindo continuamente a história; afinal, o ponto chave que seria o resgate de Peri se conclui ao final da página:

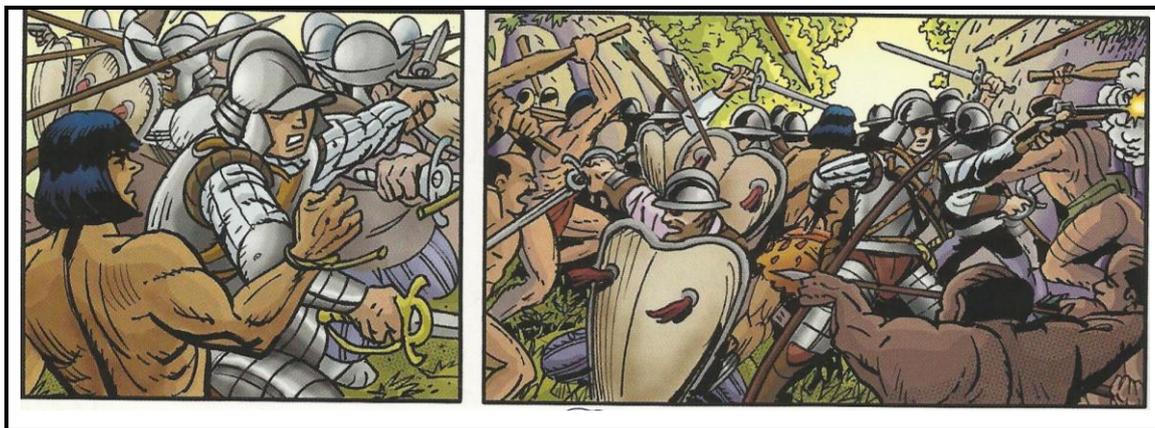


FIG. 20: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.
FONTE: Ivan Jaf; Luiz Gê, 2009, cont. p. 64.

Enfim, se no texto-fonte de José de Alencar, a violência ocorre apenas por conta do desenvolvimento do par de opositores em questão, sendo sobressaltada pelo sentimento de amor e amizade, desequilibrando a trama no sentido de esta ser pautada mais em prol do exagero romântico, até por causa da própria linguagem que é construída de modo poético, nos quadrinhos os tradutores, como explanamos, fazem exatamente o contrário.

3.2 Bem x mal

Nas obras, HQ e texto-fonte, as categorias metafísicas do bem e do mal são trabalhadas ainda num jogo instaurado pela violência, ou seja, pelo embate entre dois polos: o positivo e o negativo, no qual ambos almejam a vitória. Tanto no texto-fonte quanto na HQ consideraremos como signos representantes do bem e do mal as personagens Peri e Loredano. Esta última, que ora também pode ser identificada como frei Ângelo di Luca, possui um plano macabro na trama que, mesmo não tendo sido alcançado, revelou suas artimanhas e o quanto foi tecido como ganancioso, dissimulado e cruel. Loredano, portanto, passa a ser concebido como o signo do mal e da farsa. George Bataille (1957) comenta em *Literatura e o mal* a respeito da posição moral de Baudelaire julgada por Sartre: “Fazer o mal pelo mal, é exatamente fazer de propósito o contrário do que se

continua a afirmar como bem” (BATAILLE, 1957, p. 39). E se o mal é um dos fundamentos do ser e está ligado à razão, como prega esse teórico, racionalmente e propositalmente a personagem Loredano, logicamente, pratica o mal por opção. É o narrador de José de Alencar quem nos dá tal certeza.

Como o signo do bem, claro, o primeiro herói nacional, o índio Peri, surge como protagonista da trama e reúne em seu interpretante características coincidentes com seu papel. Virtuosiude, bondade e senso de justiça fazem parte da elaboração dessa personagem que reconhecemos como o polo positivo da história, expresso tanto no texto-fonte quanto na HQ. A partir dessa discussão complementaremos as argumentações sobre sua figura enquanto herói e ser mítico e principalmente como os tradutores trabalharam-na nos quadrinhos. Com a instauração desse par de opositores, cada signo representando um polo da trama, discutiremos a questão cultural, ideológica e social das relações estabelecidas e como a visão sobre a figura do herói, o qual já apresentamos no primeiro capítulo, porém somente sobre sua formulação no texto-fonte, e da vilania foram imbricadas nos nossos planos de conteúdo. Além disso, analisaremos imagens da HQ em contraponto com o texto-fonte, a fim de estudarmos como ocorre o trânsito de linguagens nessas interseções semióticas.

No artigo *O índio Peri*, publicado em 1982 no *Suplemento Literário*, na página organizada por Lélia Parreira Duarte, o estudioso Geraldo Martins Alves agrega ao signo Peri características da narrativa que o compõem como signo mítico e heroico. No texto-fonte o índio Peri é construído por José de Alencar como um “ser semi-divino, poderoso, destacado da multidão dos homens comuns, brilhante. Peri é o ‘filho do sol’” (ALVES, p.7, 1982). Assim a personagem do índio se apresenta na obra a Dom Mariz desde sua ascendência: “Peri, filho de Ararê, primeiro de sua tribo” (ALENCAR, p. 71, 1979). Sempre associado ao positivo tanto fisicamente quanto psicologicamente, o indígena vai sendo apresentado no decorrer da narrativa alencariana elencando características divinas e míticas. No *Dicionário de símbolos*, Chevalier e Gheerbrant (1989) explicam que

o simbolismo do sol é tão diversificado quanto é rica de contradições a realidade solar. Se não é o próprio deus, é para muito povos uma manifestação da divindade [...] O sol imortal nasce toda manhã e se põe toda noite no reino dos mortos [...] o Sol é um símbolo universal do rei, *coração* do império (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 836-837).

José de Alencar cria uma aura de simbolismo em torno da personagem Peri, magnificando sua representação enquanto o ideal de indígena brasileiro e a justifica na imortalidade de um mito. Assim como o sol, Peri morre e renasce; são várias as passagens no texto-fonte que nos demonstram tal possibilidade, a qual trataremos no último item deste capítulo.

No primeiro capítulo desta pesquisa reafirmamos que a personagem do índio Peri fora construída enquanto mito; fato recorrente e marcante na obra alencariana. E é com base em toda uma argumentação já estruturada que objetivamos refletir na obra traduzida o herói idealizado. Apesar de destacarmos Peri como a representação do bem nos dois objetos, HQ e texto-fonte, reconhecemos que em algumas situações a personagem exerce atos violentos que a distanciam da aura de perfeição e bondade. São fatos que nos sugerem uma reflexão quanto à imagem do indígena que ora aparece personificada de modo negativo. Na HQ, como a violência serve como pano de fundo para o desenrolar da história, e as ações aparecem de modo mais objetivo, percebemos que o indígena talvez possua outras faces. Abaixo uma imagem ilustra: na mão uma arma de fogo, artefato incompatível com sua cultura. Nos olhos expressos no antepenúltimo quadrinho da página, uma expressão de maldade ou desdém?



FIG. 21: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.

FONTE: Ivan Jaf e Luiz Gê, 2009, p. 71.

Talvez nosso pensamento seja incoerente com as reais intenções dos autores, mas ao analisarmos a HQ como um todo as atitudes de Peri nos provocaram dúvidas, principalmente quanto ao seu senso de justiça, característica atribuída à personagem. Na cena abaixo, Peri, ao perceber que Dom Diogo mata uma aimoré e prevendo que logo a família da vítima procuraria por justiça, e que essa procura os levaria em direção à sua amada, o herói se encarrega de eliminar todas as testemunhas, porém, como já sabemos, ele não alcança pleno sucesso. Afinal, ele mata o pai e o irmão da índia morta, restando a mãe, que logo coloca a tribo dos aimorés de sobreaviso. Seria ir muito longe com as análises se pensássemos um Peri que, nesse momento, atua como um anti-herói? Afinal, podemos considerar que, nesse caso, ele matou inocentes por interesse próprio? Com

certeza alguns concordarão apenas com a hipótese de que tais atos ocorrem em legítima defesa, mas os aimorés também não estão apenas respondendo a uma provocação? Então, também seria um caso de legítima defesa:



FIG. 22: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.

FONTE: Ivan Jaf; Luiz Gê, 2009, p. 23.

Mas o que distingue os atos de Loredano do suposto mal praticado por Peri? Com base nas discussões de Bataille, “o mal puro é quando o assassino, para lá da vantagem

material goza por ter morto” (BATAILLE, 1957, p. 17). O vilão de certo é sádico e goza a destruição praticada; portanto, em nível desta reflexão, Peri não representaria o mal puro. Mesmo que suas ações sejam dúbias ao ponto de abrir espaço para que possamos questioná-las, notamos claramente que o indígena as pratica com um fim benéfico e não por sadismo ou no intuito de contemplar esse mal.

Mas longe desta perspectiva de um Peri quadrinizado enquanto anti-herói, lembramos que só foi possível engendrá-la porque a HQ coloca as situações de modo mais objetivo do que no texto-fonte, e talvez a falta da linguagem alencariana romântica sempre costurando os acontecimentos, açucarando os traços do indígena Guarani, possibilitou-nos vê-lo por outra ótica. Nesse sentido, temos que a construção simbólica da personagem Peri nas histórias em quadrinhos favoreceu uma visão mais abrangente do herói ou, de certo modo, transgrediu sua imagem enquanto ser perfeito. Em alguns momentos seu construto é totalmente icônico e em outros nota-se o trabalho apenas em torno do simbólico. Aqui caberia novamente a analogia com o símbolo da filosofia chinesa yin e yang, no sentido do princípio de dualidade que nos remete superficialmente ao fato de que no polo positivo existe o polo negativo e vice versa; e nenhum dos dois existe sem estar um dentro do outro, ou sem abrigar uma partícula do outro em si. Portanto, é racional afirmar que um dia Loredano, como frei Ângelo di Luca, já abrigou em si uma partícula do bem, assim como Peri não escapou do contato com a atrocidade, com a atmosfera que representa o mal.

O Peri de Luiz Gê e Ivan Jaf foi instituído com base na influência cultural de novos ícones; este é transcriado de outro meio para um que lhe empresta suas qualidades, ou seja, a transposição criativa desse ícone é realizada pensando nas características do suporte que o veiculará. Os autores dão a dica no *making-of*⁸, disponível no final da HQ, no qual comentam que *Tarzan*, um dos heróis da arte sequencial, criado por Edgar Rice Burroughs (1912) que, por sua vez, foi publicado no Brasil primeiramente pela editora Ebal em 1975, influenciou na tradução intersemiótica do nosso primeiro herói nacional. Observemos que se trata de um dos símbolos da encarnação dos ideais norte-americanos que influencia a confecção de um símbolo nacional brasileiro. Essa personagem, símbolo do bem, destemida e heroica, é conhecida como – *O Rei das Selvas*. Filho de aristocratas ingleses, trata-se de um homem branco, europeu, porém criado na África por uma família de

⁸ Bastidores da produção da história em quadrinhos *O Guarani* registrado nas páginas 93-94-95 na própria obra de Luiz Gê e Ivan Jaf, intitulado como *Segredos da Adaptação*.

macacos, pela qual nutre amor incondicional. Na história, *Tarzan* também assume o papel de protetor e defensor dos seus “pares”, além de ser considerado um “bom selvagem”, assim como Peri. Ou seja, podemos dizer que os tradutores de *O Guarani* em quadrinhos utilizaram um símbolo análogo em vários aspectos; buscaram inspiração em um herói que tem muita coisa em comum com o nosso: a relação com uma família de raça distinta, a relação afetuosa e de devoção pela família e pela amada (Jane, uma mulher norte-americana), a coragem, a pureza, a determinação e com habilidades e super-poderes naturais, não sobrenaturais.

Na trama, a personagem de Cecília se refere a Peri em alguns momentos como rei das selvas. Mais uma vez, vale dizer que reconhecemos a teoria de Propp e verificamos as formas de transferibilidade de elementos do signo herói na figura do Peri do século XIX. Mesmo que os tradutores tenham buscado fora dos limites de nossas terras estímulos para a criação do Peri quadrinizado, podemos afirmar que o traço épico alencariano foi mantido na tradução da personagem no século XXI. Sendo assim, as características que orbitam em torno do signo Herói referentes à sua personificação e que de fato fazem parte do Peri de Alencar, além da personagem traduzida para os quadrinhos parecem reforçar o mito.

Concluimos que o Peri forjado pelos tradutores é tão complexo quanto o Peri do texto-fonte. O fato de ter sido escolhido como símbolo do polo positivo na trama pode ser questionado. Aliás, o próprio *status* de herói nacional que a personagem recebe na obra em HQ pode ser questionado, pois seus atos foram expostos de maneira mais atroz. Pode-se afirmar que Peri foi superestimado na HQ, afinal de contas Luiz Gê e Ivan Jaf, ao utilizarem o signo Tarzan para pensar e traduzir o signo Peri, somaram mais caráter simbólico a essa personagem; antes disso, deu-lhe *status* de super-herói. Afinal de contas, é assim que eles nos indicam no prefácio da produção em quadrinhos. Lembremos que a diferença básica na linguagem dos quadrinhos entre herói e super-herói se refere aos superpoderes, aqueles sobre-humanos, fantásticos. Na mitologia, o herói é aquele que possui poderes sobrenaturais.

Outra perspectiva para que os tradutores tenham escolhido ampliar o interpretante do super-herói dos quadrinhos é justamente pela necessidade de manter o clímax da HQ enquanto aventura e conquistar o leitor contemporâneo com os seguintes elementos: aventura, heroísmo, combate e violência. Também podemos afirmar que tratamos de uma tradução que não aspira a ser uma reprodução literal do texto-fonte. A sequência de quadrinhos abaixo justifica a análise acima; compõe-se por um jogo entre os

enquadramentos que trabalham nossos vários sentidos (visão, audição, tato) no entendimento do que se passa. No primeiro enquadramento verificamos uma ave com características de uma águia, como o bico, a forma dos olhos, das pernas, dos pés e da asa. E de fato é uma águia. Trata-se de um código simbólico, o que nos possibilita fazer tal dedução mesmo sem a indicação do signo-verbal, justamente pelo fato de que esta imagem é universal. A Águia surge no mesmo instante em que o índio Peri surpreende a tribo aimorés; sua simbologia parece nos indicar mais do que agilidade e destreza:



FIG. 23: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.

FONTE: Ivan Jaf; Luiz Gê, 2009, p. 58.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant, a águia simboliza a

rainha das aves, encarnação, substituto ou mensageiro da mais alta divindade uraniana e do fogo celeste – o sol, que só ela ousa fixar sem queimar os olhos. Símbolo de tamanha importância, que não existe nenhuma narrativa, ou imagem, histórica ou mítica, tanto em nossa

civilização quanto em todas as outras, em que a águia não acompanhe, ou mesmo não represente, os maiores deuses e os maiores heróis (...). (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 22).

No caso em estudo, os tradutores possuem uma base de conhecimento muito elevada em torno da simbologia da imagem e é a sensibilidade deles que também eleva o nível desta tradução em HQ, pois fica expressamente claro que a construção das imagens em quadrinhos não foi gratuita e contou com uma gama enorme de signos e elementos extrassemióticos para sua composição e, especificamente, do nosso signo do bem. No texto-fonte, não existe menção ou correlação com a ave na passagem; trata-se mesmo de um acréscimo dos tradutores na anunciação do herói, *filho do sol*. Segue passagem da obra de Alencar:

Mas o inimigo caiu no meio deles, subitamente, sem que pudessem saber se tinha surgido do seio da terra, ou se tinha descido das nuvens.

Era Peri.

Altivo, nobre, radiante da coragem invencível e do sublime heroísmo de que já dera tantos exemplos, o índio se apresentava só em face de duzentos inimigos fortes e sequiosos de vingança.

Caindo do alto de uma árvore sobre eles, tinha abatido dois; e volvendo o seu montante como um raio em torno de sua cabeça abriu um círculo no meio dos selvagens (ALENCAR, 1979, p.166).

No trecho acima, fica claro que Alencar não utiliza do simbolismo, mas os tradutores trabalham na liberdade e enriquecem ainda mais o sentido da imagem, tornando-a, além de icônica, simbólica. Desse modo, eles alongam os sentidos e, mesmo reafirmando a personagem como herói mítico, formam “novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original [...] a tradução intersemiótica induz, já pela própria constituição sintática dos signos, à descobertas de novas realidades” (PLAZA, 2001, p. 30).

Portanto, se na HQ, o nosso símbolo do bem desvelou imperfeições na sua aura supostamente perfeita, podemos afirmar que os tradutores exercem a tradução de modo criativo e cumprem com o objetivo de superação do texto-fonte, alargando seus sentidos.

A imagem de número vinte e três ainda nos suscitaria outras discussões em torno do campo da violência e de como o signo do bem continua sendo desenrolado nesta perspectiva; quer dizer, neste momento caberia discutir se Peri exerce realmente o papel de

uma figura bondosa. Mas por outro lado, como o signo está instituído e entrelaçado a mais signos provenientes da esfera do bem, o tratamos deste modo.

Entretanto, destacamos que nossa reflexão defende que a tradução foi pautada numa perspectiva mais objetiva quanto aos atos de Peri, traduzindo seu comportamento de modo mais exposto ao julgo do leitor-espectador mais atento. Seria uma linha de raciocínio da HQ mostrar que o nosso índio, que circula entre as esferas da barbárie e civilização, não é tão bonzinho como descrito por Alencar no texto-fonte? Enfim, o signo, ao ser transposto de uma linguagem para outra, também pode ter seu contexto alterado. Mas não nos alongaremos mais e finalizaremos as análises em torno deste componente do par de opositores bem x mal com a imagem de número vinte e quatro, no sentido de reafirmarmos o índio Peri traduzido enquanto herói, signo do bem, salvador dos oprimidos.

A cena retrata o indígena salvando Cecília do meio da guerra entre os aimorés e os colonos, representando sua inteligência a partir do modo como ele galga meios de fugir do combate que culmina no fim daqueles colonos. Mais uma vez a personagem está rodeada por perigos, porém empenhada em exercer seu papel e fortalecer a ideologia da sua figura heroica e protetora que acaba, como sempre, saindo invicta.



FIG. 24: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.

FONTE: Ivan Jaf; Luiz Gê, 2009, p. 78.

A respeito do nosso signo do mal, para completarmos as discussões neste subtítulo, no qual o intuito é tratar de várias perspectivas em torno de cada elemento que compõe o par de opositores escolhido, observamos que o vilão traduzido, por sua vez, mantém-se no mesmo veio do texto-fonte; os tradutores buscaram trazer para a HQ as principais cenas que demonstram as vilanias praticadas pelo signo do mal, inclusive como este foi sendo desenvolvido na trama, não em sentido literal, mas por semelhança. Os artistas, ao tracejarem Loredano, também com traços firmes e expressão sempre sisuda nos olhos e

mal intencionada, rugas acima do nariz e na testa, que a dividem ao meio, e agregam um tom de tensão à tradução da personagem, indicam que a maldade impressa na personagem da HQ recorre aos signos já construídos por José de Alencar, porém ressignificados pelos novos signos imagéticos com a materialização dessa figura. Italiano, forte, “gênio do mal”, como o define Alencar, diabólico, farsante, frade renegado, tais características vão sendo traduzidas em imagens; expressas através de metáforas. Segue trecho do texto-fonte:

Um rosto moreno, coberto por uma longa barba negra, entre a qual o sorriso desdenhoso fazia brilhar a alvura de seus dentes, olhos vivos, a fronte larga, descoberto pelo chapéu desabado que caía sobre o ombro, alta estatura, e uma constituição forte, ágil e musculosa, eram os principais traços deste aventureiro. (ALENCAR, 1979, p. 18).

Nos quadrinhos, a imagem do vilão aparece sem a longa barba, que abandona quando deixa para trás a identidade de frade e assume a de um aventureiro:



FIG. 25: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.

FONTE: Ivan Jaf; Luiz Gê, 2009, p. 65.

A ligação de frei Ângelo com a religião é quebrada em prol de sua ambição. O aventureiro que antes pregava a palavra divina, catequisava índios, era respeitado enquanto Carmelita, desafia Deus. Para Loredano, a violência é banalizada e neste campo as coisas

se resolvem muito rapidamente, sem arrependimentos. No momento em que frei Ângelo se desvencilha da vida religiosa e assume um pacto diabólico consigo mesmo, em busca de riqueza e outros objetivos escusos, observamos mais uma morte simbólica que é traduzida do texto-fonte para a HQ. É o homem religioso e de bons princípios que se desvencilha totalmente da fé e assume uma postura de vilania, de ateísmo e de decadência cristã. Portanto, os polos positivo e negativo são traduzidos nas histórias em quadrinhos formando um novo contexto, dado o fato de haver supressão de questões que fazem parte do plano de expressão do texto-fonte, assim como em relação aos acréscimos e alargamento de sentidos. Afinal, como afirmamos anteriormente, os tradutores forjam o plano de conteúdo da HQ a partir de um plano de expressão próprio, lembrando que esse é um dos motivos pelo qual refletimos sobre dois objetos, duas obras de arte.

3.3 Vida x morte

O último par de opositores que discutiremos é dispositivo de criação para inúmeros romances da literatura mundial; trata-se de um argumento-chave, de significado universal, trabalhado pelos escritores desde que a escrita existe, porque é uma discussão intrínseca à nossa existência. Se a vida é o que possibilita a nossa existência, à morte cabe destruí-la. A morte define o fim da vida. Enquanto existe vida, existe a certeza de que há morte. Mas, ao contrário, a morte não causa expectativa, não podemos afirmar, a não ser no campo simbólico ou da religiosidade, que enquanto existe a morte, não existe qualquer outra certeza que não a dela mesma. Simbolicamente é possível pensar que “a morte em um nível é talvez a condição de uma vida superior em outro nível” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 622).

Por esse veio, discutiremos esse par de opositores no campo do simbólico e o que os signos morte e vida significam dentro da discussão do mito. No texto-fonte de José de Alencar, observamos várias situações que nos suscitam discutir esses signos, seja na figura de Peri, que luta pela vida – a sua e a daqueles por quem se sacrifica – e que por isso encontra-se corriqueiramente com a face da morte; ou na figura de Loredano que também enfrenta embates parecidos. Outra discussão possível é pensar a morte como possibilidade de continuidade do ser, figura ou indivíduo que é constituído como mito. As ideologias intrínsecas a esse par de opositores são via de acesso para trabalharmos as interseções semióticas entre texto-fonte e história em quadrinhos.

No item anterior, quando aprofundamos um pouco mais na figura de Peri, abordamos um artigo de Geraldo M. Alves, publicado em 1982 pelo *Suplemento Literário*. Nesse texto é mencionada uma questão interessante, que trata da analogia encontrada no texto-fonte sobre a relação Peri x Sol. A partir de reflexões a esse respeito, os autores entendem que Peri “percorre uma carreira idêntica à do sol. A sequência mítica é ritmada pela alternância nascimento/morte/renascimento” (ALVES, 1982, p. 7), além de Peri ser comparado a animais que simbolizam o sol como a águia e o leão. Enfim, o herói protagoniza algumas mortes simbólicas que são extremamente importantes no desenvolvimento da sua personagem, da própria trama do texto-fonte e que são traduzidas para a HQ. Essas mortes representam certas progressões que culminam com uma característica marcante na obra alencariana, que é o fato de este autor revelar gradativamente as personagens. Cada morte representa um sacrifício e o nível de devoção do indígena. O estudioso de mitologias, Joseph Campbell, apresenta um estudo complexo a respeito da figura mítica do herói na obra *O herói de mil faces*, que compreende desde a Grécia antiga, histórias bíblicas e filosofias ocidentais. É a partir desse arsenal teórico que ele afirma, algo até desnecessário, como ele próprio julga: “o herói não seria herói se a morte lhe suscitasse algum terror; a primeira condição do heroísmo é a reconciliação com o túmulo” (CAMPBELL, 2004, p. 339). O enfrentamento com a morte é um padrão que se repete no mito e na história do herói.

Como nos sugere Geraldo Martins Alves (1982), as mortes simbólicas aparecem em algumas passagens do texto-fonte. Ele cita três momentos, os quais apresentaremos abaixo já acompanhados dos respectivos enquadramentos sequenciais para ilustrar as situações que foram traduzidas de modo icônico, indicial e simbólico. Além dessas, pensamos em mais três possibilidades de morte simbólica, sobre as quais discorreremos a seguir.

A primeira morte simbólica ocorre quando Peri recebe a flecha no lugar de Cecília; esse já era o segundo ato de salvamento em relação à moça e demonstrou agilidade e perspicácia por parte do herói:

Deixou-se cair como uma pedra do alto da árvore; as duas flechas que partiam, uma cravou-se-lhe no ombro, a outra roçando-lhe pelos cabelos mudou de direção. Ergueu-se então, e sem mesmo dar-se ao trabalho de arrancar a seta, de um só movimento tomou à cinta as pistolas que tinha recebido de sua senhora e despedaçou a cabeça dos selvagens. (ALENCAR, 1979, p. 47).

É importante ressaltar que nas imagens traduzidas existe uma sutil mudança na ordem dos acontecimentos, o que não muda em nada o desfecho. Após ser atingido, Peri penetra na selva e cura a ferida com a seiva cicatrizante de uma árvore, o que lhe renova os ânimos e o livra da morte.



FIG. 26: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.

FONTE: Ivan Jaf; Luiz Gê, 2009, p. 20.

A segunda acontece quando ele se prepara como isca para os aimorés. A ideia era de que um veneno chamado *curare*, o qual ingeriu, dizimasse a tribo aimoré quando o comessem no rito de sua morte; assim ele evitaria que a família de Dom Mariz fosse atingida pelos índios canibais: “[...] confiado nesse veneno que os homens conheciam com o nome *curare*, e cuja fabricação era segredo de algumas tribos [...] Dois frutos bastaram, um serviu para envenenar a água e as bebidas dos aventureiros revoltados; e o outro

acompanhou-o até o momento do suplício [...]” (ALENCAR, 1979, p.183). A inteligência de Peri e seu modo de agir estrategicamente marcam essa passagem; o modo como ele acumula toda a responsabilidade de defender a família de Dom Mariz demarca a disposição de morrer por todos. O índio, para mais uma vez realizar o desejo de sua senhora, opta por sobreviver e recorre novamente à selva, onde encontra o antídoto que trará de volta ao seu corpo o vigor que quase perdeu por completo:



FIG. 27: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.
 FONTE: Ivan Jaf; Luiz Gê, 2009, p. 62.

Quando Peri se embrenha no abismo letal, que fica ao lado do quarto de Cecília, somente para resgatar o bracelete da moça, ela entra em desespero por duvidar que ele possa sobreviver: “Cecília soltou um grito, e debruçou-se à janela, gelou-a de espanto e horror. De todos os lados surgiam répteis enormes que, fugindo pelos alcantis [...] O índio tinha desaparecido; apenas se via o reflexo da luz do facho” (ALENCAR, 1979, p. 95). Aqui, mais uma vez Peri desafia a morte na certeza de seu sucesso; desobedece sua senhora, a quem jurara obediência eterna, em prol de um ato simples: restituir-lhe o sorriso no rosto. Peri então ressurgue das profundezas do abismo como um raio de sol que atravessa a escuridão:



FIG. 28: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.

FONTE: Ivan Jaf; Luiz Gê, 2009, p. 38.

Da obra alencariana retiramos uma das passagens que nos descreve a morte e ressurreição mais magníficas do herói na trama: é o encontro de Peri com sua mãe, momento que emociona pelo simbolismo que exala. Esta passagem representa, na nossa visão, o maior sacrifício de Peri, por isso nos dedicamos mais à análise deste trecho, a fim de complementarmos as referências a respeito desse par de opositores.

- Mãe! ... exclamou ele.
- Vem! disse a índia seguindo pela mata.
- Não!
- Nós partimos.
- Peri fica!
- A índia fitou em seu filho um olhar de profunda admiração.
- Teus irmãos partem!
- O selvagem não respondeu.
- Tua mãe parte!
- O mesmo silêncio.
- Teu campo te espera!
- Peri fica mãe! disse ele com voz comovida.

- Por quê?

- A senhora mandou.

A pobre mãe recebeu esta palavra como uma sentença irrevogável; sabia do império que exercia sobre a alma de Peri a imagem de Nossa senhora, que ele tinha visto no meio de um combate e havia personificado em Cecília.

Sentiu que ia perder o filho, orgulho de sua velhice, como Ararê tinha sido orgulho de sua mocidade uma lágrima deslizou pela face cor de cobre.

- Mãe, toma o arco de Peri; enterra junto dos ossos de seu pai: e queima a cabana de Ararê.

[...] - Peri não voltará! (ALENCAR, 1979, p. 80-81).

Nesse momento, Peri morre mais uma vez e rompe por completo os laços com seus parentes. Ele então, como uma fênix, renasce na devoção pela menina Cecília. Ao ressurgir como o Peri “civilizado”, que se entrega à convivência pacífica com os colonos, o indígena renega, de certo modo, sua etnia e passa a defender a bandeira de outro povo: os brancos. Uma vez que já observamos que o sacrifício é a causa de todas as mortes simbólicas do nosso herói, que decide renunciar à vida em defesa de algum ato benigno, continuamos reiterando que se trata de um reforço da personagem como signo positivo quanto à inclinação ou passividade diante de suas privações. São as mortes simbólicas que reforçam nosso herói como mito. Aproveitando o ensejo do parágrafo anterior, retomamos a discussão iniciada ainda no primeiro capítulo desta dissertação “O homem e o mito – A linguagem poética e o herói”, no qual, inclusive, já mencionamos que Alfredo Bosi nos adverte quanto ao complexo sacrificial que envolve as obras de José de Alencar.

A mesma cena que descrevemos acima, com base na escrita de Alencar, é trabalhada nos quadrinhos, porém de modo mais enxuto e menos romantizado. Enquanto o texto-fonte fantasia em torno de um amor maternal, na HQ a sutileza da cena nos remete a algo mais fraternal. Notamos certos elementos como, por exemplo, o modo como a lua foi destacada no intuito de propor certo romance ou misticismo, na figura da índia mãe de Peri, com as mãos juntas e próximas ao rosto talvez para expressar tristeza. Entretanto, percebemos que esse evento narrado magnificamente no texto-fonte é sintetizado na HQ que, por sua vez, nos sugere uma morte simbólica do indígena bárbaro, que renasce como servo de um povo civilizado, interdito de alcançar tal *status*. Obviamente, o elemento principal que o impede de acessar a civilização é sua origem indígena.

Quanto ao modo como Peri rompe com sua mãe, se julgarmos o mito enquanto linguagem na linha do pensamento de Lévi-Strauss (1985), a situação se torna aceitável.

De acordo com esse antropólogo, o mito possui certas regularidades; por exemplo, os heróis ou subestimam ou superestimam os laços familiares. Por esse aspecto, a cena em destaque ganha mais sentido. Entretanto, se julgarmos Peri como símbolo de bondade e de justiça, logicamente que numa visão anacrônica, mergulhada em outras crenças, a cena causa estranhamento:



FIG. 29: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.
 FONTE: Ivan Jaf; Luiz Gê, 2009, p. 33.

Nesse momento, Peri, tanto a personagem do texto-fonte quanto em HQ, renega seu povo e simbolicamente mata sua mãe ou a extirpa da sua história. Nota-se que a borda dos quadrinhos é diferente; ela indica uma memória, pois essa situação foi inserida na história como *flashback*. Essa passagem renderia um capítulo de insinuações a respeito de como nesse momento o polo positivo atrai características negativas. Na nossa concepção, esse é um dos atos agressivos na história.

Talvez a intenção dos tradutores não tenha sido a de dar menor destaque ao sintetizar a cena ou reduzir o romance; somente optaram por representar do modo que tinha que ser: uma separação abruptamente austera. Também não se pode afirmar que no processo de tradução existiram ruídos ou que se configurou um momento de intraduzibilidade, mas sim que foi operado pela intencionalidade, como já explicamos anteriormente. As imagens são poderosas; carregam em si metáforas e estão mergulhadas em valores que, por sua vez, também são traduzíveis. Independente dessas concepções, a cena dos quadrinhos nos suscita morte e ressurreição como no texto-fonte; é naquele

momento que ele decide morrer para os Goitacás e reviver completamente subserviente aos brancos.

Voltando nossos olhos à imagem quadrinizada da ruptura de laços entre mãe e Peri, como leitores-espectadores, nos parece uma cena severa demais se considerarmos as nossas relações familiares, as quais são constituídas a partir de uma visão que vem sendo engendrada milenarmente com base em exigências funcionais da própria sociedade, como um sistema que sugere vínculos de amor e dependência entre as gerações. O modo como Peri vira as costas no último enquadramento, e segue seu caminho, também é marcante. Inclusive, nesse momento da trama em HQ, percebemos que a linguagem utilizada por Ivan Jaf e Luiz Gê constrói uma simbologia diferente da que é pensada no texto-fonte, no qual a mãe se embrenha na mata enquanto seu filho a segue com os olhos. Na história em quadrinhos é Peri que dá as costas aos cuidados maternos e segue com expressão melancólica, ou seja, a construção do contexto que abarca esse momento é distinta do texto-fonte.

Esse fato se deve a uma escolha dos tradutores para desenvolver a macroestrutura da cena; talvez eles tenham optado por ressaltar o desapego de Peri quanto às suas origens. Todos esses exemplos que demonstram como o protagonista beirou a morte, mas que optou e lutou pela vida, são importantes para destacar não só como esse par de opostos foi utilizado na constituição do romance, mas também para demonstrar como a HQ acompanha ou supera o teor de complexidade de tais situações.

Poderíamos ter optado por analisar as mortes icônicas de personagens, como Álvaro, Isabel, os aventureiros, Dom Mariz e sua esposa, e de outras que não se concretizaram. Entretanto, a simbologia dessas mortes ressalta mais do que a postura de José de Alencar em trabalhar a ideia do herói enquanto mito; elas revelam com a tradução intersemiótica de *O Guarani* a capacidade do suporte midiático das HQs não só de trabalhar as metáforas, mas de transcriá-las a partir de outros sistemas semióticos.

Antes de comentarmos a última passagem do texto-fonte referente à morte simbólica do nosso herói que foi traduzida para a HQ, faz-se necessário que destaquemos uma destas mortes, a qual trata do momento em que Peri aceita o nome de Dom Mariz e torna-se cristão.

Essa passagem importante do texto-fonte não foi traduzida para os quadrinhos pelos nossos autores-tradutores, que apenas dão ênfase a confiança e o compromisso que Peri sela com Dom Mariz quando se propõe mais uma vez a se responsabilizar pela vida de

Cecília. No texto-fonte, o narrador de Alencar emociona o leitor ao descrever a luta psicológica e de valores que Dom Mariz trava consigo mesmo, remoendo pensamentos ao respeitar sua religião e sua fidalguia, ritos da época que até os dias de hoje fazem sentido para alguns grupos sociais. É quando o pai de Cecília propõe a Peri como única solução cabível para aquele terrível momento a possibilidade de o índio se tornar cristão.

Peri conscientemente e imbuído por um sentimento arrebatador de devoção, aceita a proposta de Dom Mariz, e além de morrer para seu povo ao abandonar a sua mãe e seus princípios, deixando-se adotar por uma família etnicamente diferente, conclui esse processo e deixa de ser filho de Avaré para se tornar um Mariz. O índio então cumpre o rito do cristianizado, do colonizado e do etnocídio, mais uma vez reforçando questões históricas como o aculturamento das tribos indígenas pelos colonizadores. Assim nos descreve o narrador de *O Guarani* de Alencar:

Enquanto o espírito do fidalgo se debatia nessa luta cruel, Peri, de pé, junto de Cecília, parecia querer ainda protegê-la contra a morte inevitável que a ameaçava. Dir-se-ia que o índio esperava algum socorro imprevisto, algum milagre que salvasse sua senhora; e que aguardava o momento de fazer por ela tudo quanto fosse possível ao homem.

D. Antônio, vendo a resolução que se pintava no rosto do selvagem, tornou-se ainda mais pensativo; quando, passado esse momento de reflexão, ergueu a cabeça, seus olhos brilhavam com um raio de esperança.

Atravessou o espaço que o separava de sua filha, e, tomando a mão de Peri, disse-lhe com uma voz profunda e solene:

- Se tu fosses cristão, Peri!...

O índio voltou-se extremamente admirado daquelas palavras.

- Por quê?... perguntou ele.

- Por quê?... disse lentamente o fidalgo. Porque se tu fosses cristão, eu te confiaria a salvação de minha Cecília, e estou convencido de que a levarias ao Rio de Janeiro, à minha irmã.

O rosto do selvagem iluminou-se; seu peito arquejou de felicidade; seus lábios trêmulos mal podiam articular o turbilhão de palavras que lhe vinham do íntimo da alma.

- Peri quer ser cristão! exclamou ele.

D. Antônio lançou-lhe um olhar úmido de reconhecimento.

- A nossa religião permite, disse o fidalgo, que na hora extrema todo o homem possa dar o batismo. Nós estamos com o pé sobre o túmulo. Ajoelha, Peri!

O índio caiu aos pés do velho cavalheiro, que impôs-lhe as mãos sobre a cabeça.

- Sê cristão! Dou-te o meu nome.

Peri beijou a cruz da espada que o fidalgo lhe apresentou, e ergueu-se altivo e sobranceiro, pronto a afrontar todos os perigos para salvar sua senhora.

- Escuso exigir de ti a promessa de respeitares e defenderes minha filha. Conheço a tua alma nobre, conheço o teu heroísmo e a tua sublime dedicação por Cecília, Mas quero que me faças um outro juramento.
- Qual? Peri está pronto para tudo.
- Juras que, se não pudeses salvar minha filha, ela não cairá nas mãos do inimigo?
- Peri te jura que ele levará a senhora à tua irmã; e que se o Senhor do céu não deixar que Peri cumpra a sua promessa, nenhum inimigo tocará em tua filha; ainda que para isso seja preciso queimar uma floresta inteira.
- Bem; estou tranqüilo. Ponho minha Cecília, sob tua guarda; e morro satisfeito. Podes partir (ALENCAR, 1979, p.204).

Na história quadrinizada não verificamos tal passagem sendo traduzida literalmente ponto a ponto, mas observamos na imagem abaixo, a maneira como Dom Mariz aprova o fato de Peri se responsabilizar por sua filha e num gesto intuitivo, o mesmo segura no ombro direito do índio ao selar tal compromisso. Logicamente, tal contato físico nos remete ao rito do consentimento de títulos de nobreza a cidadãos comuns ou a cavaleiros devotos da realeza. Vejamos na imagem:



FIG. 30: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.

FONTE: Ivan Jaf; Luiz Gê, 2009, p. 77.

Para finalizarmos este terceiro capítulo, trataremos aqui de uma última passagem do texto-fonte, traduzida para a HQ, que é a descrição do final da história de *O Guarani*. Esta última menção a mais uma morte simbólica do par romântico Peri e Cecília nos sugere, a partir do texto-fonte, a continuação do mito, já que Alencar, no nosso entendimento, deixa em aberto se há ou não morte física das personagens. Com a torrente de águas inundando a floresta, ênfase para a violência manifesta na natureza, Peri utiliza de força sobre-humana, como narra José de Alencar, conferindo ao índio um poder supremo para desprender uma palmeira do chão e viabilizar sua sobrevivência.

O índio que consegue realizar tal façanha se coloca em “Luta terrível, espantosa, louca, esvairada; luta da vida contra a matéria; luta do homem contra a terra; luta da força contra a imobilidade” (ALENCAR, 1979, p. 220). É o desejo de vida que se impõe contra a morte, sem medo de sucumbir a ela. No trecho do texto-fonte percebemos alguns simbolismos, por exemplo, a palmeira que, em sua cúpula, abriga as personagens. No *Dicionário de Símbolos* encontramos a descrição para *palma*, a folha da palmeira. Chevalier e Gheerbrant a consideram como símbolo de vitória, de imortalidade: “A palma, o ramo, o galho verde são universalmente considerados como símbolos de vitória, ascensão, de regenerescência (...)” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 680). Nesse sentido, mais um símbolo se une à já simbólica morte subentendida dos protagonistas. Segue trecho:

Peri estava de novo sentado junto de sua senhora quase inanimada; e, tomando-a nos braços, disse-lhe com um acento de ventura suprema:
 - Tu viverás! ...
 Cecília abriu os olhos, e vendo seu amigo junto dela, ouvindo ainda suas palavras, sentiu o enlevo que deve ser o gozo da vida eterna.
 - Sim! ... murmurou ela; viveremos! ... lá no céu, no seio de Deus junto daqueles que amamos! ...
 O anjo espanejava-se para remontar ao berço.
 - Sobre aquele azul que tu vês, continuou ela, Deus mora no seu trono, rodeado dos que o adoram. Nós iremos lá, Peri! Tu viverás com tua irmã, Sempre...! (ALENCAR, 1979, p. 220).

Talvez Cecília possa ter sucumbido à morte, mas qual a certeza que a obra nos deixa disso? No excerto abaixo, o narrador diz:

Ela embebeu os olhos nos olhos do seu amigo, e lânguida reclinou a loura fonte.
 O hálito ardente de Peri Bafejou-lhe a face.

Fez-se no semblante da virgem um ninho de castos rubores e límpidos sorrisos: os lábios abriram como as asas purpúreas de um beijo soltando o voo.

A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia...
E sumiu-se no horizonte (ALENCAR, 1979, p. 220).

E quanto a Peri? O texto-fonte nos relata que o hálito quente do indígena aquece a face da menina. Não seria essa descrição a de alguém que carrega em si o fôlego da vida? Além disso, Alencar faz menção a um possível beijo, mesmo que velado, que o próprio autor não finaliza em palavras, apenas suscita em nossa imaginação, que se encarrega de dar movimento à cena em nossas mentes, pensar os lábios encostando um no outro e de repente, no final da história, um beijo. Na verdade, trata-se de outro fato que, na nossa visão enquanto leitores críticos, perdura num mistério sem fim, talvez Alencar tenha se referido ao beijo da morte, *os lábios se abriram como as asas purpúreas de um beijo soltando o voo*. De qualquer maneira, Alencar enfatiza a continuidade do mito; a palmeira que some no horizonte nos indica que esta continua seguindo sobre a torrente e não há proposição de fim nos últimos sintagmas da história. Nossos questionamentos fazem referência ao modo como a tradução tratou o final da história. Os tradutores são determinados e diretos; não se posicionam no entremeio do que pode ou não ser o final da história e resolvem isso alongando a cena do beijo e dando ar de continuidade à partida dos protagonistas acolhidos pela palmeira.

Nos quadrinhos, o beijo acontece, a cena é desvelada, os lábios do índio se encontram com os da mulher branca e nos sugere certa intensidade pelas expressões nos rostos, que demonstram concentração na ação. Esse enquadramento nos sugere até mesmo outro estudo, pois caberia discutirmos até a aura de erotismo que circunda a imagem que segue abaixo:



FIG. 31: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.

FONTE: Ivan Jaf; Luiz Gê, 2009, p. 86.

Vejam os que os tradutores recriam a cena do beijo eliminando as ambiguidades sugeridas no texto-fonte. Eles crescem com a construção sígnica da HQ nesse momento, atando os sentidos que ficaram soltos na obra de Alencar. Sendo assim, o interstício instaurado não é referente à HQ, mas ao texto-fonte, que não nos determina uma ação, apenas sugere.

Qual seria a intenção dos tradutores em desvelar esse beijo? Somente o de tornar o final mais feliz? Ou quem sabe avançar acerca da discussão da união desses dois povos representados? Sem a certeza dos tradutores é impossível determinar. Mas, enquanto leitores-tradutores e espectadores que somos, verificamos na imagem um renascimento das duas personagens, uma simbologia que representa a união dessas almas por meio da água, transformando-as em amantes.

Pois até então, o sentimento que figurava entre as duas partes seria de devoção, de irmandade, de amor fraternal. A morte simbólica que acontece nesse momento da história faz nascer nas personagens um sentimento mais profundo. Para nós, leitores-espectadores, observamos que as promessas vão se cumprindo na HQ, tanto a que é feita a Dom Mariz por Peri, de manter a filha em segurança, quanto a de Peri a Cecília, ao afirmar que a moça viverá. No último enquadramento, visualizamos uma paisagem de destruição, mas que ao mesmo tempo provoca nossa imaginação, nos indicando que a tempestade passará e que o sol reinará mais uma vez na história. Uma esperança que o texto-fonte não trabalha com afínco.

O tronco comprido da palmeira nos dá a dimensão da força que Peri utilizou para derrubá-lo; a copa da planta e as personagens sentadas ao meio ilustram que a situação está sob controle, que realmente a vida continuará. Ao fundo do enquadramento, observamos os raios de sol que aparecem como promessa de que tudo dará certo. Com certeza também estão associados à figura mítica encarnada pelo herói, filho do sol, que atravessa vales de violência e que agora repousa na grande cúpula da palmeira.

O último quadrinho apresenta as bordas roídas ou representa mesmo o quão forte foi a destruição da tromba d'água, indicando uma correlação com o as margens danificadas. Portanto, percebemos que os tradutores da HQ constroem uma linguagem mítica eliminando, por vezes, o signo verbal, como no último enquadramento, pois conseguem articular as metáforas na imagem de modo inteligível. Vejamos:

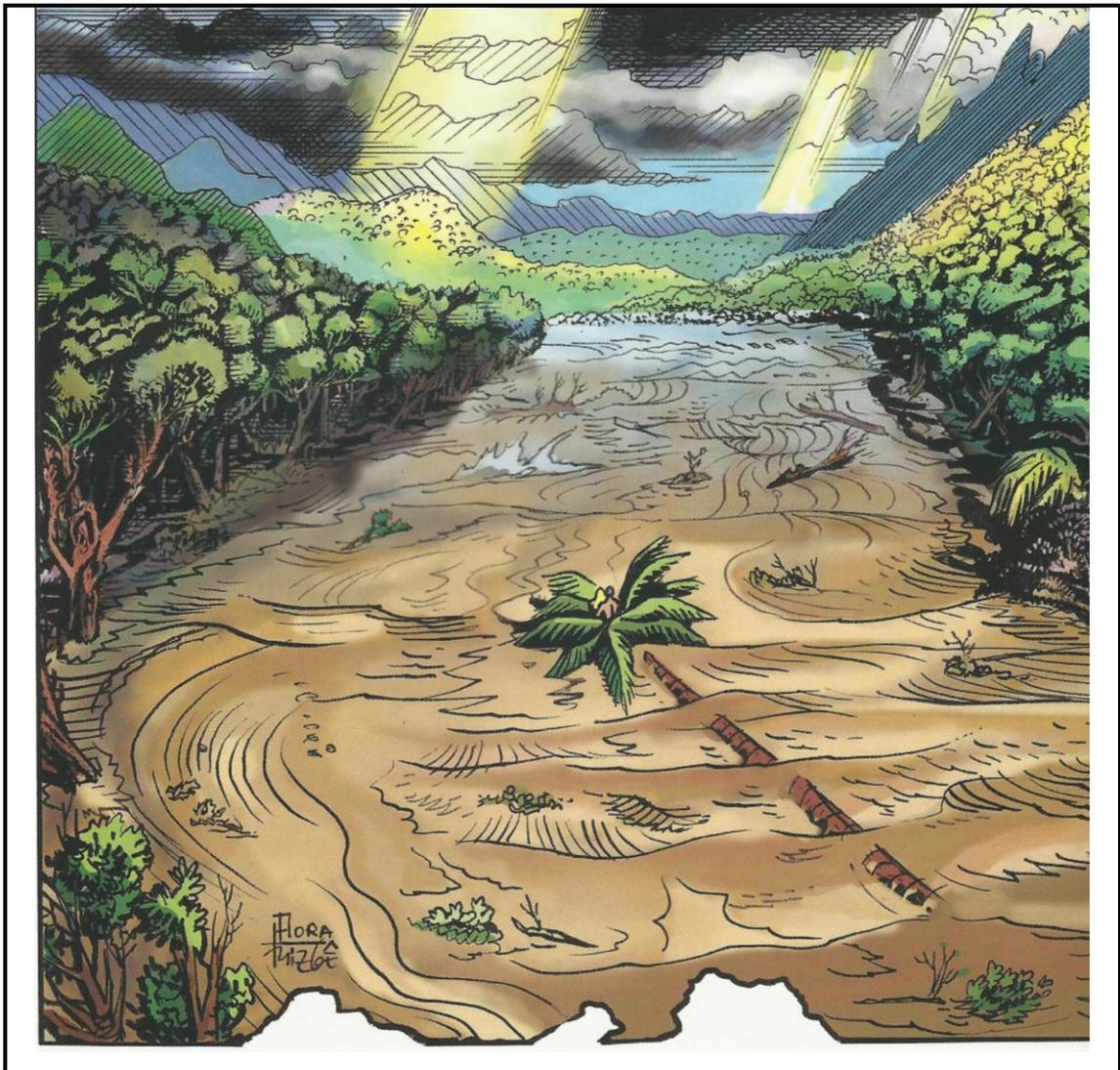


FIG. 32: Ilustração de *O Guarani* em quadrinhos, 2009.
FONTE: Ivan Jaf; Luiz Gê, 2009, Cont. p. 86.

A verdade é que a imagem é tão abarcadora de múltiplos sentidos que se tivéssemos escolhido apenas uma imagem, conseguiríamos trabalhar esses três pares de opostos e sua plurissignificação. Ainda mais porque autores se mantiveram numa mesma linha de raciocínio: o campo da violência. Enfim, optamos por mais imagens e, além de tudo, por imagens diferentes, não só para demonstrar a qualidade da tradução em HQ, mas para exemplificar os padrões empenhados nesse processo e como eles são desenvolvidos na arte sequencial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Almejamos, nesta dissertação, demonstrar com as análises realizadas a partir do trabalho desenvolvido por Luiz Gê e Ivan Jaf, na tradução intersemiótica de *O Guarani*, que a HQ desenvolvida com base no discurso ideológico do texto-fonte é tão consciente quanto ele e que os quadrinhos abarcam discussões tão complexas quanto o suporte literário dos livros. A tradução intersemiótica de qualidade não é realizada gratuitamente, uma vez que exige certos padrões que acabam sendo executados ao longo do trabalho de transcrição, de transmutação de interpretante em interpretante, a fim de que possa construir Significação, objeto maior da leitura.

Afirmamos, embasados tanto no aporte teórico escolhido, como nas ideias aqui expostas e a partir das pesquisas comparativas entre os textos, que na tradução de *O Guarani* os artistas alcançaram o objetivo de produzir novos signos a partir de outros elementos extrassemióticos numa outra linguagem, efetuando um salto qualitativo em relação às personagens. A partir das imagens engendradas pelos artistas notamos o cuidado e a consciência de se aterem aos limites deste novo suporte que é a HQ, o que não os impossibilitou de recriarem outro sistema semiótico tão complexo quanto o texto-fonte. Os tradutores demonstraram, assim, a autêntica capacidade de desenvolver um pensamento criativo que prevê alargar, bem como ressignificar as novas estruturas propostas sem reduzir a grandeza do texto de José de Alencar.

Observamos a obra de José de Alencar como referência em possibilidades no intuito de que abre um espaço importante para que ocorram reconstruções sígnicas em diversos sistemas semióticos. Cabe aos estudos literários discutir a presença dos novos suportes midiáticos diante uma sociedade contemporânea que tem valorizado sobremaneira a imagem.

Por isso, acreditamos na importância deste trabalho, principalmente porque contribui para o acervo crítico em torno da discussão sobre essas novas linguagens, sobre os estudos de tradução e sobre como a renovação dos discursos mantém a tradição sempre em voga. Um novo elemento para se ler os clássicos sob a égide da literatura contemporânea; sobre os estudos de tradução que provoca a renovação dos discursos, para se manter viva a tradição circundada pela modernidade. Uma não se sobrepõe à outra, mas ambas de imbricam, se complementam para construir sentidos.

Assim, pensamos em quebrar paradigmas, valorizar as artes visuais enquanto suporte midiático capaz de carregar as metáforas de um grande romance com qualidade.

Na introdução deste trabalho, citamos várias traduções que transpõem o discurso alencariano em outras linguagens como o teatro, a televisão, a música, o cinema e os quadrinhos. Sabemos que para cada uma necessitaríamos de outro estudo, o que nos possibilitaria perceber se as traduções agregaram qualidades à obra, além de discutir as perdas e ganhos referentes ao texto-fonte. Citamos também a última tradução que é realizada a partir de uma já tradução de *O Guarani*, que é a ópera de Carlos Gomes, *Il Guarani*, abordando como a linguagem está aberta a ser metamorfoseada constantemente. Entendemos que os estudos literários devem cada vez mais abrir espaço para discussões do tipo, que não só referenciem as obras tradicionais, mas que discutam, discordem e pressuponham as obras contemporâneas abarcadas por outros sistemas sógnicos. Afinal, as obras literárias são campo fértil para nossa imaginação.

O fato de discutirmos a partir dos exemplos das imagens trabalhadas pelos artistas da HQ, interrogando-as a todo o momento e de acordo com nossa recepção enquanto leitores-espectadores, verificando se elas se adequam ou não a uma demanda de leitores que valorizam mais a imagem do que a palavra, não nos eximiu da responsabilidade com o texto-fonte. Desde o início da nossa pesquisa, mesmo antes de analisarmos quadro a quadro, e realizar as comparações necessárias com o texto-fonte, já pensávamos as duas linguagens como obras de arte distintas. A HQ, por sinal, moderniza o texto-fonte, atualiza as metáforas alencarianas, extrojeta contemporaneamente os sentimentos da trama de maneira a primar pela qualidade dos desenhos e de cada transcrição. Talvez o texto-fonte perca quanto à valorização que a HQ aufere às cenas de violência e aventura, suprimindo os excessos do romance alencariano mas, por outro lado, ela o faz renovando este discurso.

Notamos também a preocupação desses tradutores quanto aos limites impostos pelas histórias em quadrinhos, a dedicação em ressignificar a história e não apenas de contá-la meramente ilustrando-a sem a consciência ideológica do discurso alencariano. São características como essas que nos fazem visualizar na tradução de *O Guarani* em quadrinhos sua aura de obra de arte; mesmo que tenha se pautado por oferecer ao leitor cenas de violência como estratégia contínua de sedução que, operacionalizadas na contemporaneidade por diversos outros suportes midiáticos, principalmente de maneira ideológica, mesmo assim nos fez mergulhar na ideologia alencariana.

A tradução intersemiótica de *O Guarani* não só valoriza o esforço de José de Alencar em reforçar a imagem do índio brasileiro como contribuinte da cultura brasileira, mas também renova e atualiza esse discurso, inovando e acrescentando suas ideias.

O projeto criativo dos tradutores traduziu inventivamente o objeto do texto-fonte reafirmando também a questão do mito. E não só transpôs Peri como herói, mas o transcriou com o *status* de super-herói, dando novos ares ao hipertexto e se constituindo enquanto um novo objeto, um novo romance de *O Guarani*.

REFERÊNCIAS

DO AUTOR:

ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

ALENCAR, José de. *O Guarani*. Adaptação para HQ de Ivan Jaff e Luiz Gê. São Paulo: Ática, 2009.

ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista: autobiografia literária em forma de carta*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

Sobre o autor:

ALENCAR, Heron de. *José de Alencar e a ficção romântica*. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana, 1969, V. III. p. 221-300.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraíso artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção Crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MEYER, Augusto. *Alencar*. In: MEYER, Augusto. *Textos Críticos*. SP: Perspectiva, 1986.

Referências gerais:

ALVES, Geraldo M. O índio Peri. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *O Herói Romântico – Rebelia e Submissão*. *Suplemento literário*, Minas Gerais, ano XV, nº 799, p. 6-8, 1982.

ARASHIRO, Paulo César. História das histórias em quadrinhos. Disponível em: http://www.centraldequadrinhos.com/v4/Por%20dentro/Artigos/historia_hq04.htm acesso em: 30/11/2011.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 2. ed. Campinas: Papirus, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: *Análise Estrutural da Narrativa: Pesquisas Semiológicas*. 5. ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 19-62.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 2009.

- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsburg. Lisboa: Ed. Elos, 1973.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.
- Barthes, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 4. ed. São Paulo: Difel, 1980.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Antonio Borges Coelho. Lisboa: Ed. Ulisseia. 1957.
- BENJAMIN, Walter (1921). *A tarefa do tradutor* (Die Aufgabe des Übersetzers) *Gesammelte Schriften*, IV. 1, p. 9-21. Tradução de Maria Filomena Molder. Texto digitalizado, 13 p. Disponível em: <<http://www.c-e-m.org/wp-content/uploads/a-tarefa-do-tradutor.pdf>>. Acesso: 04/01/2011.
- BOSI, Alfredo. *Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar*. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3ª. Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. Petrópolis: Vozes, 1967.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*. 2º Vol. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1975. p. 221-335.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: das origens ao romantismo*. 12. ed. São Paulo: Difel, 1984.
- Fênix; Herói; Sol; Águia; Morte; Palma. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 2. ed. Trad. Vera da Costa Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. P. 422; p. 488; p. 836; p.22; p. 622; p. 680.
- CIRNE, Moacir. *A explosão criativa dos quadrinhos*. Petrópolis: ed. Vozes, 1970.
- COHEN, Haron; KLAWA, Laonte. Os quadrinhos e a comunicação de massa. In: MOYA, Álvaro de (Org.) *Shazam!* São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 103-114.
- COUPERIE, Pierre. *História em quadrinhos & comunicação de massa*. São Paulo: MASP, 1970.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução da Semiótica a Cultura. *Revista Com Textos*. Belo horizonte-MG, v. 6, p. 76-83, 1995/1996.

DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. *Para ler o Pato Donald*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. Trad. Antonio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ECO, Umberto. James Bond: uma combinatória narrativa. In: BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da Narrativa: Pesquisas Semiológicas*. 5. ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 142-169.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Tradução Maria Adozinda O. Soares. Lisboa: Arcadia, 1979.

ELIAS, Rita de Cássia Miranda (2005). *A formação do leitor e a nação inventada: aspectos da modernidade em José de Alencar*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2005. 154 fl. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/posverna/doutorado/EliasRCM.pdf>. Acesso em: 12/08/2012.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. Trad. Luís Carlos Borges e Alexandre Boide. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Bárbaro; Barbárie. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa*. 7ª. Edição. Curitiba: Ed. Positivo, 2008. P. 166; p. 166.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/site/publicacoes/download/palimpsestosmonosite.pdf>. Acesso em: 10/10/2010.

GONÇALO, Júnior. *A Guerra dos Gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933-64*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

HELENA, Lucia. Uma sociedade do olhar: reflexões sobre a ficção brasileira. In: DALCASTAGNÉ, Regina (Org.). *Ver e Imaginar o outro: Alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008. p. 11-19.

IMBERT, G., Cultura de la violencia, conductas de riesgo y tentación de muerte en la sociedad del espectáculo (nuevas formas y usos de la violencia), In: CONTRERAS, F., CABALLERO, F. (Orgs.). *Culturas de guerra: Medios de información y violencia simbólica*. Madrid: Cátedra, 2001. p. 111-126.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2008.

- JAKOBSON, Roman. *The Translation Studies Reader*. Lawrence Venuti (ed.). London: Routledge, 2000.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Mito e significado*. Trad. António Marques Bessa Lisboa: Ed. 70, 1985.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia Estrutural*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1973.
- MATTÉI, Jean François. *A barbárie interior: ensaio sobre o i-mundo modern*. Trad. Isabel Maria Loureiro. São Paulo: Unesp, 2002.
- McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Trad. Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.
- McLUHAN, Marshall. *Os meios de Comunicação como Extensões do Homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC, 1997.
- MOORE, Alan; GIBBONS, Dave. *Watchmen*. São Paulo: Abril, 1999.
- MOYA, Álvaro. *Shazam!* 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de Hoje. In: DALCASTAGNÉ, Regina (Org.) *Ver e Imaginar o outro: Alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Horizonte, 2008, p. 41-56.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. *Análise textual da história em quadrinhos: uma semiótica da obra de Luiz Gê*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.
- PIGNATARI, D é cio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PROPP, Vladimir Lakovlevitch. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-universitária. 1984.
- RENARD, Jean-Bruno. *A banda desenhada*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *José de Alencar: o poeta armado do século XIX*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.
- SANTAELLA, L. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. 2. Ed. São Paulo: Pioneira, 2000.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo. *Quadrinhos na educação: da rejeição à prática*. São Paulo: Contexto, 2009.

VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira*. De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

VIANA, Nildo. *Heróis e super-heróis no mundo dos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2005.

VIANA, Nildo. REBLIN, Iuri Andréas (Orgs.). *Super-heróis, cultura, sociedade: aproximações multidisciplinares sobre o mundo dos quadrinhos*. São Paulo: Ideias & Letras, 2011.

ZENI, Lielson. *A metamorfose da linguagem: Análise de Kafka em quadrinhos*. 2001. 160 f. Dissertação (Mestrado em Letras, área de concentração: Letras e Artes). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/handle/1884/14445>>. Acesso em: 01/07/2009.