

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CAMPUS DE CIÊNCIAS SÓCIO-ECONÔMICAS E HUMANAS
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM EDUCAÇÃO, LINGUAGEM E TECNOLOGIAS

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E INDÚSTRIA CULTURAL:
Clássicos da Literatura no formato de Histórias em Quadrinhos

Edinei Oliveira Vasco

ANÁPOLIS - GO
2016

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CAMPUS DE CIÊNCIAS SÓCIO-ECONÔMICAS E HUMANAS
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM EDUCAÇÃO, LINGUAGEM E TECNOLOGIAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:
PROCESSOS EDUCATIVOS, LINGUAGEM E TECNOLOGIAS

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E INDÚSTRIA CULTURAL:
Clássicos da Literatura no formato de Histórias em Quadrinhos

Edinei Oliveira Vasco

ANÁPOLIS - GO
2016

EDINEI OLIVEIRA VASCO

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E INDÚSTRIA CULTURAL:
Clássicos da Literatura no formato de Histórias em Quadrinhos

Dissertação apresentada ao Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás (UEG), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias.

Área de concentração: Processos Educativos, Linguagem e Tecnologia.

Linha de Pesquisa: Educação, Escola e Tecnologias.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Veralúcia Pinheiro

Ficha catalográfica

V331t Vasco, Edinei Oliveira.
Tradução intersemiótica e indústria cultural [manuscrito] :
clássicos da literatura no formato de histórias em quadrinhos /
Edinei Oliveira Vasco. – 2016.
177 f. ; 30 cm.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Veralúcia Pinheiro.
Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Educação,
Linguagem e Tecnologias), Universidade Estadual de Goiás,
Câmpus de Ciências Sócio-Econômicas e Humanas, Anápolis,
2015 .

Inclui bibliografia.

1. Literatura – Semiótica. 2. Literatura brasileira - Gibis. 3.
Indústria cultural. 4. Dissertações – MIELT – UEG/CCSEH. I.
Título.

CDU: 82:741.85(043.2)

Elaborada por Aparecida Marta de Jesus Fernandes
Bibliotecária do Câmpus de CSEH
CRB1/2385

TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E INDÚSTRIA CULTURAL:
Clássicos da Literatura no formato de Histórias em Quadrinhos

Esta dissertação foi considerada aprovada para a obtenção do título de Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias pelo Programa de Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás – UEG, em _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Veralúcia Pinheiro – Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Orientadora/ Presidente

Prof. Dra. Maria Eugênia Curado – Universidade Estadual de Goiás (UEG)
Membro interno

Prof. Dr. Nildo Silva Viana – Universidade Federal de Goiás (UFG)
Membro externo

Anápolis – GO, _____ de _____ de _____

Dedico este trabalho aos meus pais, Martin Vasco e Alzira Vasco que, mesmo não tendo frequentado bancos escolares, são para mim os verdadeiros Mestres.

Dedico também este trabalho a todos aqueles que, por não se curvarem diante da repressão e das injustiças, são perseguidos e caluniados por aqueles que temem perder seus privilégios e *status*. Para estes, deixo as palavras de Bakunin:

Merecer a cólera desses senhores será sempre uma grande honra pra mim; e se acontecesse, ao menos uma vez, sem desejá-lo, de atrair para mim a mínima aprovação por parte deles, eu sentiria tanta amargura quanto vergonha.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de deixar aqui meus profundos e sinceros agradecimentos à professora **Veralúcia Pinheiro**, minha orientadora, pela confiança depositada em mim no momento em que me escolheu como seu orientando no mestrado, por suas contribuições, observações e também pelo seu auxílio durante o período de estágio docente. Agradeço também a professora **Maria Eugênia Curado** pelos incentivos e pelas observações sempre precisas que contribuíram de maneira considerável para o desenvolvimento e enriquecimento deste trabalho. Ao professor **Nildo Viana**, por todas as suas contribuições, não apenas neste momento, mas desde quando chegou em minhas mãos um exemplar do livro *A filosofia e sua sombra* (Edições Germinal, 2000), que procuro me direcionar a partir de sua perspectiva teórica e metodológica.

Não poderia deixar de agradecer também aos professores **Sóstenes Cezar**, **João Roberto Resende Ferreira**, **Ariovaldo Lopes Pereira** e a professora **Mirza Seabra Toschi**, que sempre foram muito gentis e atenciosos nos momentos em que eu os procurei para alguma orientação ou indicação bibliográfica. Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de pesquisa que me permitiu uma dedicação satisfatória em relação ao curso e ao desenvolvimento deste trabalho. A todos vocês, o meu sincero Muito Obrigado!

Os leitores extraem dos livros, consoante o seu caráter, a exemplo da abelha ou da aranha que, do suco das flores retiram, uma o mel, a outra o veneno.

Friedrich Nietzsche

RESUMO

VASCO, Edinei Oliveira. **Tradução Intersemiótica e Indústria Cultural: Clássicos da Literatura no formato de Histórias em Quadrinhos.** 2016, 177fl.

Dissertação de Mestrado em Educação, Linguagem e Tecnologias, Universidade Estadual de Goiás – UEG, Anápolis-GO, 2016.

Orientadora: Dra. Veralúcia Pinheiro

Defesa: 24 de fevereiro de 2016

O presente trabalho centra-se na busca por distintas perspectivas e abordagens teóricas e metodológicas que contemplem os estudos sobre Tradução Intersemiótica nos aspectos da temática proposta – Clássicos da Literatura no formato de Histórias em Quadrinhos –, cuja simbiose com o fenômeno da Indústria Cultural possibilitará uma compreensão mais abrangente acerca das interseções entre esses dois campos da expressão artística. O objetivo principal é o de analisar as estratégias utilizadas na tradução da obra *A Cartomante*, de Machado de Assis, para o formato de História em Quadrinhos, considerando os aspectos estéticos, culturais e linguístico-discursivos deste processo, e com base em reflexões propostas pelas teorias que fundamentam os estudos acerca da Tradução Intersemiótica e da Indústria Cultural. As principais questões nesta pesquisa centram-se em torno de se entender como ocorre o processo no qual um código ou uma linguagem pertencente a um sistema de signos é traduzido para outro sistema, e quais os aspectos internos e externos que podem ser analisados em relação à transposição de um clássico da literatura para o formato de Histórias em Quadrinhos. Assim, a partir de um referencial bibliográfico, pretende-se delinear uma distinta perspectiva para o estudo da Tradução Intersemiótica, mais especificamente no que diz respeito à tradução de obras literárias para o formato de HQs e, relacionando-a à Indústria Cultural, esquadrihar novas abordagens teóricas e metodológicas para o estudo desta área específica. A utilização dessas duas bases epistemológicas – Tradução Intersemiótica e Indústria Cultural – se dá pelo fato de que quando empregadas de forma isolada não permitem abranger, nem compreender a totalidade concreta que envolve as apropriações e interseções entre os diversos campos da expressão artística, pois é preciso entender não apenas “como”, mas também “por que” essas transposições se efetuam e se popularizam. E isso significa evitar um reducionismo analítico tanto nos aspectos formais e conteudísticos quanto nos sociais e ideológicos.

Palavras-chave: Histórias em Quadrinhos. Indústria Cultural. Literatura. Tradução Intersemiótica

ABSTRACT

VASCO, Edinei Oliveira. **Tradução Intersemiótica e Indústria Cultural: Clássicos da Literatura no formato de Histórias em Quadrinhos.** 2016, 177fl.

Dissertação de Mestrado em Educação, Linguagem e Tecnologias, Universidade Estadual de Goiás – UEG, Anápolis-GO, 2016.

Orientadora: Dra. Veralúcia Pinheiro

Defesa: 24 de fevereiro de 2016

This study focuses on the search for different perspectives and theoretical and methodological approaches that benefit the studies about Intersemiotic Translation on aspects of the proposed theme – Classical Literature in Comics format – whose symbiosis with the Cultural Industry phenomenon will enable a more understanding concerning of the intersections between these two areas of artistic expression. The primary purpose is to analyze the strategies used in the translation of the work *A Cartomante*, by Machado de Assis, to the Comics, considering the esthetic elements, cultural and linguistic-discursive this process, and based on reflections offered by theories underlying studies about Intersemiotic Translation and Cultural Industry. The main issues in this study are centered around understanding how the process occurs in which a code or language belonging to a system of signs is translated to another system, and what are internal and external aspects that can be analyzed in relation to transposition of a literary classic to the comics format. As well, from a bibliographic reference is intended to devise a different perspective to the study of Intersemiotic Translation, specifically with regard to the translation of literary works to the comic format, and relating it to the culture industry, scrutinize new theoretical and methodological approaches to the study of this specific area. The use of these two epistemological bases - Intersemiotic Translation and Cultural Industry - occurs by the fact that when employed in isolation allow not cover, or understand the concrete totality involving appropriations and intersections between different areas of artistic expression, because it is necessary understand not only "how" but also "why" these transpositions are carried and become popular. And this means avoiding an analytical reductionism both formal aspects and content as the social and ideological aspects.

Keywords: Comics. Cultural Industry. Literature. Intersemiotic Translation.

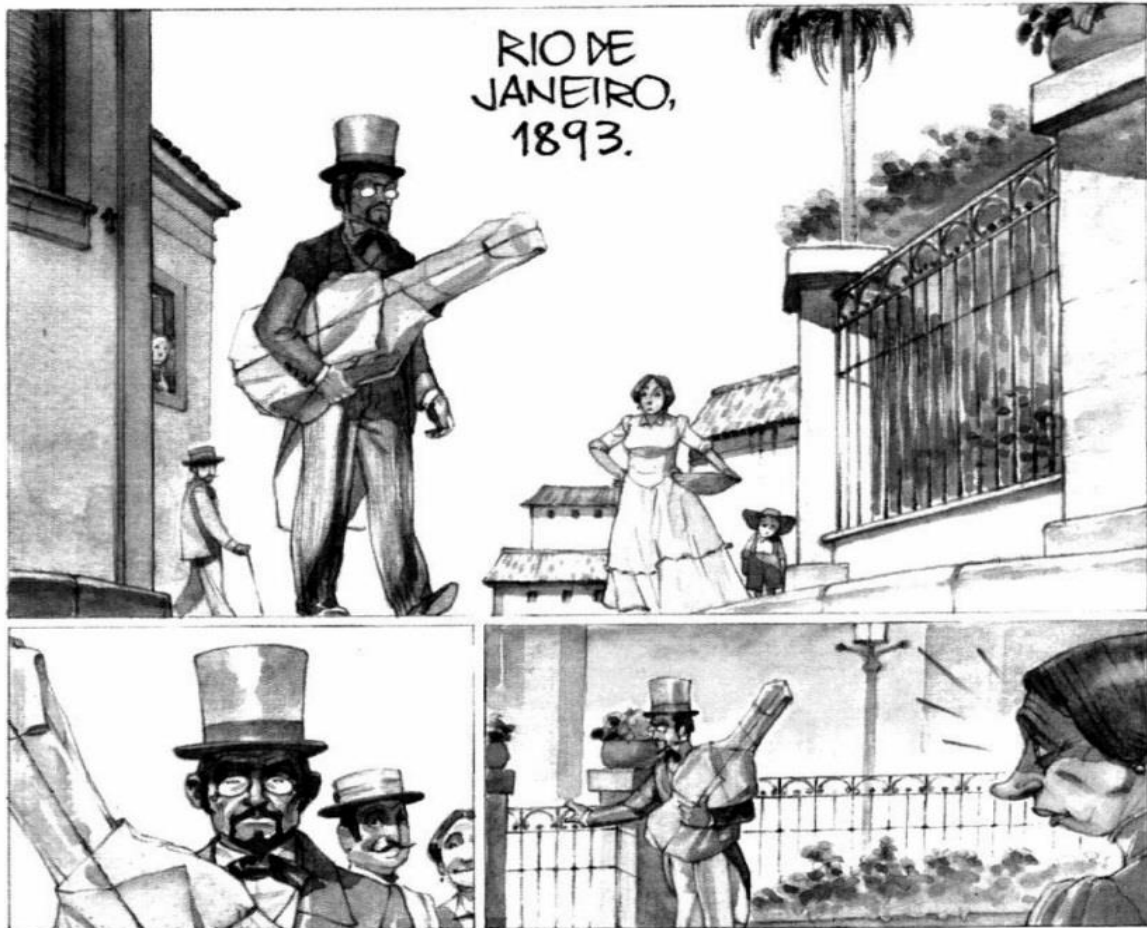
SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 SEMIÓTICA E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA:	18
1.1 Semiótica: a ciência dos sistemas de signos	21
1.2 Semiótica: um breve histórico	24
1.2.1 A fonte e a perspectiva Soviéticas	28
1.2.2 A fonte e a perspectiva na linguística de Saussure	30
1.3 A semiótica de Peirce: definições e conceitos	33
1.4 Tradução Intersemiótica	43
2 INDÚSTRIA CULTURAL: CONCEITO, LIMITES E RESSIGNIFICAÇÃO	50
2.1 O conceito de Indústria Cultural.....	55
2.2 Os limites e ressignificação do conceito.....	63
2.3 A relação entre Tradução Intersemiótica e Indústria Cultural.....	76
3 CLÁSSICOS DA LITERATURA E HISTÓRIAS EM QUADRINHOS	85
3.1 Literatura e Clássicos da Literatura	87
3.2 Histórias em Quadrinhos	96
3.2.1 A Linguagem dos Quadrinhos	110
4 A CARTOMANTE: DA LITERATURA PARA OS QUADRINHOS	123
4.1 O processo de Tradução Intersemiótica.....	125
4.1.1 Como acontece?.....	128
4.1.2 Por que acontece?	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS	166
REFERÊNCIAS	173

INTRODUÇÃO

No processo seletivo de 2013/1, da Universidade Estadual de Goiás (UEG), na prova de conhecimentos gerais foi elaborada a seguinte questão:

QUESTÃO 20:



BRAGA, Flávio; VASQUES Edgar. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2010. p. 9. (Grandes clássicos em graphic novel)

A partir do século XX, surgem novas linguagens nas artes plásticas, muitas vezes criadas por meio de interseções entre os vários campos da expressão artística. Considerando-se o enredo de *Triste fim de Policarpo Quaresma* e a imagem acima, que é parte do resultado da transposição do romance para o formato de histórias em quadrinhos, tem-se o retrato do episódio em que se verifica a:

- a) aprovação, por Adelaide, dos hábitos de Policarpo, revelada pelo conteúdo do pacote e pelos sinais de contentamento em seu rosto.
- b) falta de entendimento de Adelaide sobre o conteúdo do pacote carregado por Policarpo, representada pela expressão de dúvida em seu rosto.
- c) indiferença de Adelaide ao ver Policarpo chegar em casa com o pacote, fato representado pela ausência de expressão em seu rosto.
- d) reprovação, por Adelaide, do conteúdo do pacote carregado por Policarpo, expressa por linhas sobre seu rosto que significam ultraje.

Acredita-se que a elaboração de tal questão partiu do fato de que o candidato teria a competência necessária para assimilar o que fora lido na obra literária – constituída basicamente de signos verbais –, com a transposição desta para o formato de Histórias em Quadrinhos, constituída em sua maioria por signos icônicos. Nessa perspectiva, percebe-se que os signos representados na imagem acima, assimilam-se à Tradução Intersemiótica do seguinte trecho do romance:

[...] O Major Quaresma, de cabeça baixa, com pequenos passos de boi de carro, subia a rua, tendo debaixo do braço um violão impudico. É verdade que a guitarra vinha decentemente embrulhada em papel, mas o vestuário não lhe escondia inteiramente as formas. À vista de tão escandaloso fato, a consideração e o respeito que o Major Policarpo Quaresma merecia nos arredores de sua casa diminuía um pouco. Estava perdido, maluco, diziam. [...] Quando entrou em casa, naquele dia, foi a irmã quem lhe abriu a porta [...] (BARRETO, 1997, p. 10-11).

A resposta à questão é a alternativa “d”, já que a própria obra, em sua íntegra, alude ao fato de o violão ser um instrumento mal visto pela burguesia da sociedade carioca daquela época, por considerá-lo um representante do espírito popular do país, e sendo assim também considerado por Adelaide, irmã do Major Quaresma.

Esse exemplo supracitado é apenas para demonstrar, primeiramente, a importância de novas linguagens criadas por meio de interseções entre os vários campos da expressão artística a partir do processo conhecido como Tradução Intersemiótica e, principalmente, a transposição de consagradas obras literária para o formato de Histórias em Quadrinhos. Segundo, ao se tornar questão de vestibular significa que se reconhece a importância dessa linguagem como um elemento educacional e didático inerente ao processo de letramento literário e, nesse sentido, necessita ser investigada de forma mais pormenorizada, levando em consideração quais seriam os aspectos positivos e negativos nestas transposições, assim como o contexto histórico, social e cultural em que elas se efetuam e se perpetuam.

Pode-se dizer que entre as formas visuais, icônicas, criadas pela humanidade, nenhum gênero, seja do passado ou do presente, conseguiu ultrapassar, de maneira quantitativa, a produção das Histórias em Quadrinhos (CAMPOS; LOMBOGLIA, 1989). Estas ocupam cada vez mais um espaço significativo nos meios de comunicação de massa e, em função de sua grande penetração, tornaram-se objetos de estudos e pesquisas tanto de sociólogos como de educadores, no sentido de investigar suas possibilidades educativas e potencialidades críticas etc.

No entanto, um exame mais profundo demonstra que existe ainda uma escassez de trabalhos – assim como muitas análises limitadas e abstratas –, em relação a determinados aspectos históricos, estéticos, culturais e filosóficos sobre as Histórias em Quadrinhos, tanto como arte quanto como fenômeno cultural. E isso acontece em função de muitos a considerarem como uma espécie de “subliteratura”, isto é, por representarem uma linguagem “menor”, “empobrecida” e, assim sendo, não conter os elementos estéticos e as informações consideradas eruditas e imanentes a uma obra literária, ou ainda pelo fato de as HQs serem encontradas em bancas de revistas, sendo de acesso fácil à população de modo geral e consideradas como “inferiores”, pois seu público tende a ser visto como rude, acrítico, ingênuo e, portanto, distintos daqueles pertencentes à “alta cultura” (VIANA, 2008).

Ou seja, a desvalorização das Histórias em Quadrinhos é realizada a partir de uma visão elitista e racionalista: O elitismo é produto de setores mais intelectualizados da sociedade. Tais setores consideram seus valores e gostos como superiores, e os demais como inferiores e, assim, tendem a distinguir a "alta cultura" da qual eles se consideram parte integrante, da "baixa cultura" referente às “massas incultas”. Este é um dos motivos da desvalorização das HQs, principalmente na sua condição de objeto de estudo, pois a sociedade contemporânea é dominada por uma sistematizada e fria razão instrumental que – ao buscar o controle sobre as relações sociais, sobre a natureza e sobre a própria mente humana –, desvaloriza a imaginação, os sentimentos, a fantasia, o inconsciente e, desta forma, efetiva uma censura e regulação social sobre determinadas formas de manifestações psíquicas que não estão de acordo com os interesses do produtivismo e da produção capitalista (VIANA, 2008).

Nesse sentido, é a partir de uma lógica de mercado e, por conseguinte, do processo formal e técnico que possibilita a tradução intersemiótica, que a Indústria Cultural, em decorrência dos interesses produtivistas da produção capitalista, se apropria das obras de artes literárias, justamente por estas constituírem um sistema de signos (interpretante de um sistema cultural, social e histórico mais amplo), o que permite estabelecer relações com outras artes ou mídias fazendo surgir, assim, novas linguagens sígnicas, isto é, novos produtos apresentados e divulgados como sendo diferentes formas de conhecimento, expressão artística, contemplação ou crítica; mas que, na realidade e na perspectiva do capital, constituem-se apenas como um objeto que fora revigorado e elaborado, tornando-se, portanto, uma nova mercadoria para ser consumida.

Assim, o presente trabalho pretende fazer um percurso pelas teorias e conceitos da Semiótica, da Tradução Intersemiótica e, principalmente, da Indústria Cultural, buscando

analisar o processo de tradução do conto “A Cartomante”, de Machado de Assis, para o formato de Histórias em Quadrinhos, lançadas na coleção *Literatura Brasileira em Quadrinhos*, pela editora escala educacional. A utilização dessas duas bases epistemológicas – Tradução Intersemiótica e Indústria Cultural –, se dá pelo fato de que apenas a primeira não permite abranger, nem compreender a totalidade concreta que envolve as interseções entre os campos da expressão artística, pois é preciso entender não apenas como, mas também por que essas transposições se efetuam e se perpetuam. Nesse caso, a referência à Indústria Cultural faz-se pertinente porque permite analisar outra forma de transposição (diferente da Intersemiótica que aborda referenciais internos como forma e conteúdo), ela centra-se em aspectos externos, isto é, a transposição de um clássico da literatura brasileira – considerado como pertencente a uma “cultura superior” –, para o formato de Histórias em Quadrinhos, classificadas como produto de uma “cultura inferior”, cultura de massa, ou mesmo cultura industrializada.

Percebe-se, também, que as pesquisas e análises em relação ao estudo aqui proposto ainda carecem de uma abordagem mais segura e profunda, ou seja: a transposição de uma obra literária, constituída basicamente de signos verbais, para o formato de Histórias em Quadrinhos, constituídas em sua maioria por signos icônicos, assim como as possibilidades e estratégias utilizadas para a efetivação desta transposição, uma vez que a pesquisa terá como referencial as teorias e conceitos que abordam tanto a Tradução Intersemiótica (aspectos internos: forma e conteúdo, etc.) quanto a Indústria Cultural (aspectos externos: culturais, sociais, ideológicos, etc.). Justifica-se, assim, uma busca por novas perspectivas e abordagens teóricas e metodológicas que contemplem, de forma satisfatória, os estudos sobre tradução intersemiótica, cuja simbiose com o fenômeno da Indústria Cultural possibilitará uma compreensão mais abrangente acerca das interseções entre esses dois campos da expressão artística: Obra literária e Histórias em Quadrinhos.

Assim, a partir do referencial bibliográfico e do objeto de pesquisa, pretende-se discutir, primeiramente, as concepções em torno da temática proposta e, por conseguinte tentar compreender e responder algumas questões problemáticas, tais como:

- a) De que maneira se dá o processo de Tradução Intersemiótica, no qual um código ou uma linguagem pertencente a um sistema de signos (verbal, por exemplo) é traduzido para outro sistema de signos (icônico, sonoro, etc.)?
- b) Quais os aspectos que podem ser considerados positivos e negativos em relação à transposição de um clássico da literatura brasileira para o formato de Histórias em Quadrinhos?

- c) Em que sentido esse processo de Tradução Intersemiótica causa a ressignificação interna da obra (forma e conteúdo) e externa (recepção e valoração social)?

Para isso, tem-se como objetivo principal analisar as estratégias utilizadas na adaptação da obra “A Cartomante”, de Machado de Assis, para o formato de História em Quadrinhos (HQ), considerando os aspectos estéticos, culturais e linguístico-discursivos desse processo e com base em reflexões propostas pelas teorias que fundamentam os estudos da Tradução Intersemiótica e da Indústria Cultural, o que significa delinear um percurso acerca da evolução das Histórias em Quadrinhos até a sua influência no atual contexto histórico, social e cultural no qual as obras, consideradas clássicos da literatura, são traduzidas para o formato de HQs. Discutir a respeito das teorias e concepções que dão sustentabilidade aos estudos referentes à transposição de um sistema de signos para outros e compreender, a partir da investigação dos pressupostos teóricos relacionados à Indústria Cultural, os possíveis elementos de ressignificação externa da obra traduzida, considerando que estes subjazem à transposição de categorias culturais e sociais, no qual uma obra literária reconhecida como “cultura superior” é transposta para outra forma de expressão artística avaliada como “cultura inferior” ou cultura de massa. E, ainda, analisar, a partir das fundamentações teóricas sobre gêneros textuais/discursivos, as características desses dois gêneros distintos de acordo com os aspectos sociais, finalidades comunicativas e especificidades das situações em que são produzidos e consumidos.

Portanto, com o intuito de contribuir com os estudos do campo disciplinar conhecido como Tradução Intersemiótica e sua possível relação com o fenômeno da Indústria Cultural, a presente pesquisa tem um caráter qualitativo e natureza analítico-descritiva que terá como base um referencial bibliográfico a respeito da temática e dos objetivos propostos. Buscam-se, portanto, resultados a partir das análises e reflexões sistematizadas destas referências.

Em relação à pesquisa qualitativa, Brasileiro (2012) afirma que é aquela abordagem que se ocupa da interpretação dos fenômenos e da atribuição de significados no decorrer da pesquisa, não se detendo a técnicas estatísticas. É um procedimento cujo objetivo é analisar conteúdos com base em abordagens interpretativas e dados coletados em fontes diretas, sendo também descritiva, isto é, tem a finalidade de expor e caracterizar determinado fenômeno.

Quanto à pesquisa bibliográfica, segundo Lakatos e Marconi (2001), é o primeiro passo de praticamente quase todas as pesquisas, sendo que algumas são desenvolvidas

exclusivamente por esse meio. É uma pesquisa que possibilita ao pesquisador e, posteriormente, ao leitor, tomar conhecimentos, por meio de fontes primárias e secundárias, das principais teorias, concepções e descobertas do tema estudado.

Pertinente à presente pesquisa, que é exclusivamente de cunho bibliográfico, enfatiza-se aqui também a revisão-bibliográfica-histórica na qual busca-se analisar a evolução de um conceito, um tema, uma abordagem ou outros aspectos, fazendo assim uma inserção e reflexão dessa evolução dentro de um quadro teórico de referências que venha a descrever os fatores determinantes de um determinado objeto de estudo, bem como as consequências das mudanças ocorridas (BRASILEIRO, 2012, p. 48).

A revisão-bibliográfica-histórica proporciona ao pesquisador uma análise a partir da evolução teórica e conceitual de determinados fenômenos através do tempo e dentro de um contexto social e cultural no qual se insere o seu objeto de estudo, podendo assim compreender aspectos importantes ou mesmo a origem do problema que atualmente ele suscita. Segundo Barros (2011), não é possível abordar, de forma satisfatória, um tema ou determinado objeto sem fazer primeiramente um exame comparativo e, por conseguinte, uma análise crítica do que se construiu em torno destes ao longo do tempo. Nesse sentido, a revisão-bibliográfica-histórica pode contribuir para aperfeiçoar uma proposta inicial, pois novas retificações poderão surgir, assim como contestações e re colocação do problema (BARROS, 2001).

Esta pesquisa é também norteadada pelo método materialista histórico-dialético que tem como procedimento metodológico negar a fragmentação e isolamento de todo e qualquer fenômeno em questão, entendendo sua imanência à totalidade concreta e histórica, não podendo dela se dissociar. Analisar o objeto de estudo levando em consideração as contradições que fomentam uma estrutura social polarizada na qual surgem tensões cada vez maiores entre as duas classes fundamentais (burguesia e proletariado), promovendo assim confrontos político, social, cultural etc. Recusar a suposta neutralidade-axiológica positivista e se posicionar a partir dos pressupostos e perspectivas do proletariado, pois esta é a única classe que realmente tem interesse na verdade, uma vez que nada tem a perder, a não ser suas correntes (BOTTOMORE, 2012; LÖWY 2013; VIANA, 2007, 2014).

Para as etapas (coletas de dados e análise), conforme o descrito por Lüdke e André (1986), o primeiro passo é a construção de um conjunto de categorias descritivas e interpretativas. As leituras sucessivas devem possibilitar a divisão do material em seus elementos componentes – objetivos geral e específicos – sem, contudo, perder de vista a relação desses elementos com todos os outros componentes. Assim, conseqüentemente, o

referencial teórico irá fornecer a base de conceitos a partir dos quais será feita a primeira análise e classificação dos pressupostos, concepções e teorias pertinentes à temática. Nessa etapa, “é preciso que a análise não se restrinja ao que está explícito no material, mas procure ir mais fundo, desvelando mensagens implícitas, dimensões contraditórias e temas sistematicamente silenciados.” (LÜDKE; ANDRÉ, 1986, p. 48). Em seguida, da análise para a teorização e descrição, há o processo de seleção no qual os dados são classificados e organizados a partir de suas respectivas bases teóricas e categorias descritivas. Este processo conduz à fase mais complexa, pois ocorre à medida que se vai teorizando a partir da triangulação e cristalização das informações, o que já determina, por conseguinte, a elaboração e desenvolvimento do texto.

Portanto, para o desenvolvimento e concretização desta pesquisa, primeiramente será feito um breve percurso histórico e teórico em relação à Semiótica – considerada a ciência geral dos signos – e também em relação à Tradução Intersemiótica, esquadrihando as definições e caracterizações específicas destas duas áreas disciplinares que são, por essência, interconectadas. Deste modo, busca-se ultrapassar as aparências dos fenômenos ao entender que cada tipo de signo é utilizado para representar e trazer à mente objetos e, principalmente, concepções diferentes daquelas que podem ser apresentadas por outra espécie de signos.

Em seguida, no capítulo dois, será abordada a questão da "Indústria Cultural", definindo seu conceito, assim como os seus limites e sua possível e necessária ressignificação, demonstrando que, na moderna sociedade capitalista, a cultura assume uma particularidade distinta das demais formações e configurações culturais existentes em sociedades pré-capitalistas, tornando-se uma cultura mercantil. Tal particularidade é resultado da própria essência do modo de produção capitalista, e isso significa que a cultura hoje não pode ser compreendida sem antes uma compreensão prévia do que seja o modo de produção capitalista, isto é, o atual modo de produção no qual toda a existência é dominada pelo capital.

No terceiro capítulo, efetua-se um desenvolvimento histórico e teórico acerca dos conceitos e fundamentos sobre Literatura, Clássicos da Literatura e História em Quadrinhos, obedecendo assim uma necessidade conceitual e metodológica para que esses dois códigos possam ser analisados em virtude da maneira como se configuram e dialogam na atualidade. Ou seja, a “indústria cultural” ao se apropriar dos bens culturais produzidos pela humanidade, transforma-os em produtos para serem consumidos, quer dizer, em mercadorias. Essa apropriação ocorre com mais ênfase e entusiasmo sobre as obras literárias consagradas – tidas como clássicos –, pois estas são as formas artísticas que mais atendem à necessidade universal da ficção. E isso acontece justamente porque a literatura é um rico sistema de signos e

códigos, o que lhe permite estabelecer diversas relações e processos tradutórios com outras artes ou mídias e, mais precisamente, com as histórias em quadrinhos. Logo, faz-se necessário o entendimento destes dois fenômenos – Literatura e Quadrinhos – que, quando em interação, cumprem hoje determinadas funções específicas, tanto artísticas quanto comerciais.

Após todas as considerações e revisões teóricas nos capítulos anteriores, no quarto e último capítulo será analisado o conto *A Cartomante*, de Machado de Assis, desde a sua publicação original, em 1884, no jornal *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, até a sua edição no formato de história em quadrinhos, em 2006, lançada pela Editora Escala Educacional na coleção *Literatura Brasileira em Quadrinhos*. O intuito, inicial, é averiguar *como acontece* o processo, ou seja, investigar os elementos internos (forma e conteúdo) que, em virtude dos artifícios de transposição intersemiótica, possibilitaram que a mensagem do texto literário – em sua condição originalmente verbal e especificidade própria –, fosse transposto para a linguagem das HQs, também com suas características e peculiaridades. Na sequência, em *por que acontece?*, será desenvolvida uma análise crítica a respeito dos aspectos sociais, culturais e ideológicos que estão envoltos nestas modalidades de publicações literárias em formato de quadrinhos, abordando as questões relacionadas principalmente à indústria cultural e sua apropriação e mercantilização dos bens culturais na sociedade moderna capitalista.

1 SEMIÓTICA E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens.

Guy Debord

O mundo das imagens, conforme Santaella e Nöth (1999), pode ser dividido em dois domínios: como representação visual e como representação mental. O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais e que se apresentam nas formas de desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e, ainda, como imagens cinematográficas, televisivas, infográficas etc. As imagens, nesse sentido, são consideradas como objetos materiais, signos que representam o meio ambiente visual.

O segundo é o domínio imaterial das imagens que são constituídas na mente. Neste domínio, as imagens aparecem como visões, fantasias, esquemas, modelos, ou, de maneira geral, como representações mentais, entendidas como o procedimento pelo qual o ser humano, ao longo do processo de desenvolvimento, vai deixando aos poucos de utilizar somente referenciais externos e passa a utilizar também os signos internos que substituem os objetos, eventos e situações do mundo real e, assim, cria-se na mente um modelo para este mundo. Através da representação mental – que é a unidade básica do pensamento em razão de estar relacionada com a experiência de vida e com a cultura –, o sujeito organiza o seu conhecimento, isto é, o poder de pensar e imaginar conceitos sem que eles estejam presentes.

Logo, estes dois domínios da imagem – representação visual e representação mental – não existem como formas separadas, pois estão inextricavelmente conectados desde a sua gênese. Ou seja, não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais, assim como não há imagens como concretas representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram. De acordo com Debord (1997, p.18):

Onde o mundo real se converte em simples imagens, estas simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes típicas de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência para fazer ver por diferentes mediações especializadas o mundo que já não é diretamente apreensível, encontra normalmente na visão o sentido humano privilegiado que noutras épocas foi o tato; a visão, o sentido mais abstrato, e o mais mistificável, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. Mas o espetáculo não é identificável ao simples olhar, mesmo combinado com o ouvido. Ele é o que escapa à atividade dos homens, à reconsideração e à correção da sua obra. É o contrário do diálogo. Em toda a parte onde há representação independente, o espetáculo reconstitui-se.

Neste sentido, sempre se faz necessária uma leitura criteriosa e crítica das imagens e dos seus símbolos, uma vez que estes são fundamentais para se compreender o sentido lógico e existencial do homem moderno, assim como para compreender também as suas elaborações culturais, pois as imagens conquistaram um poder crucial na atual sociedade, sendo perpassadas por ideologias e por representações que dão sentido e possibilitam a formação de uma consciência coletiva (SANTOS, 2014).

Santaella e Nöth (1999) afirmam que enquanto o mundo de Gutenberg foi, desde cedo e ao longo dos tempos, acompanhado por inúmeras pesquisas sobre a natureza e estrutura da palavra – institucionalmente propagada pelos acadêmicos vinculados à gramática, à retórica e à filologia –, os estudos e pesquisas relacionados à imagem não se concretizaram de forma satisfatória, nem criaram uma tradição similar à mídia palavra, e continuam até hoje sem um suporte institucional de pesquisa que lhe seja próprio e original. Em suas palavras, “uma ciência da imagem, uma imagologia ou iconologia ainda está por vir” (SANTAELLA; NÖTH, 1999, p. 13).

Assim, é perceptível que uma ilusória exclusividade da língua, como forma de linguagem e meio de comunicação privilegiada, originou-se em função de um condicionamento histórico que levou à crença de que as únicas formas de conhecimento e de interpretação do mundo são aquelas que estão diretamente veiculadas pela língua, na sua manifestação como linguagem verbal oral ou escrita (SANTAELLA, 2005). Essa manifestação conduziu à legitimação consensual e institucional de que o saber daí proveniente é de primeira ordem e legítimo, em detrimento e relegando para uma segunda ordem todos os outros saberes que as outras linguagens – as não-verbais – podem possibilitar. De maneira mais clara:

[...] existe uma linguagem verbal, linguagem de sons que veiculam conceitos e que se articulam no aparelho fonador, sons estes que, no Ocidente, receberam uma tradução visual alfabética (linguagem escrita), mas existe simultaneamente uma enorme variedade de outras linguagens que também se constituem em sistemas sociais e históricos de representação do mundo (SANTAELLA, 2005, p. 16).

A ideologia¹, nos séculos anteriores, se concretizava principalmente através de discursos e de narrativas sobre como a realidade era ou então como deveria ser. Mas, a partir do início do século XX, depois do surgimento de meios cada vez mais realistas de produção,

¹ Para Marx e Engels (1991), a ideologia é uma inversão da realidade que surge com a divisão social entre trabalho manual e trabalho intelectual. É quando aparecem os intelectuais, especialistas em sistematizar as ideias e assim considerá-las autônomas, naturais, independentes da história e da sociedade, e até mesmo produtoras da realidade.

reprodução e perpetuação de sons e imagens – devido a artifícios tecnológicos que nunca se estagnaram e estão sempre se inovando – a ideologia passou a ter por objeto este mundo técnico enquanto tal, ou seja, as palavras em determinados contextos se tornaram “supérfluas” ou meros elementos auxiliares para que a realidade pudesse ser apresentada sobre novas formas de linguagem, isto é, a realidade passou a ser ilustrada visualmente a partir de um processo em que a “verdade dominante” procura se garantir por meio de sua mera repetição e proliferação através do cinema, da televisão, da internet, das revistas ilustradas, dos recursos digitais de produção e difusão audiovisual tais como os CDs, DVDs, etc. (DUARTE, 2002), e demonstrando que:

A alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (que é o resultado da sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. A exterioridade do espetáculo, em relação ao homem que age, aparece nisto, os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que os representa por ele. [...] O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem. (DEBORD, 1997, p.24-25).

Nesta perspectiva contextual e sócio-histórica, Pignatari (2004) afirma que qualquer coisa que se organize ou tenda a se organizar sob a forma de linguagem – seja ela verbal ou não-verbal – é, a princípio, objeto de estudos da semiótica, uma vez que esta tem como função estabelecer ligações entre um sistema de código e outro, entre uma linguagem e outra, servindo para ler o mundo não-verbal: “ler um quadro”, “ler uma dança”, “ler um filme”, “ler um símbolo” etc.; e também ensinando a ler o mundo verbal em ligação com o mundo das imagens. E isso vem a corroborar com o que afirma Pina (2012, p. 146), ao alegar que:

Não entendo ser possível, hoje, discutir a leitura, referencializando-a apenas aos textos verbais, nem tampouco apenas aos textos literários. O pensamento simples, que estratificou e cindiu o conhecimento humano em partes excludentes e hierarquizadas, veio cedendo lugar, nas últimas décadas do século passado, a formas complexas de refletir sobre as relações homem/mundo.

Nesse sentido, a semiótica pode ser considerada como uma ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis. Ela tem por objetivo o estudo e análise da constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido, uma vez que “as linguagens estão no mundo e nós estamos na linguagem” (SANTAELLA, 2005, p. 19). E isso demonstra, conforme já supracitado, que o pensamento existe na mente como signo em estado de formulação; entretanto, para ser conhecido, para ser

socializado, ele precisa ser extrojetoado por meio da linguagem, uma vez que pensamento e linguagem são atividades inseparáveis: o pensamento influencia a linguagem e esta incide sobre o pensamento. E, assim, ao povoar o mundo de signos, dá-se um determinado sentido ao mundo, uma vez que o homem pensa com os signos e é pensado pelos signos (PLAZA, 2010).

Portanto, a partir das sucintas observações sobre imagem, signos, linguagem verbal e não-verbal, torna-se imprescindível a elaboração de uma base epistemológica, a partir de um breve percurso histórico, que possibilite inicialmente uma definição e caracterização da semiótica e, por conseguinte, fazer um levantamento de suas teorias e concepções que venham a contribuir com o propósito e com o desenvolvimento do presente estudo.

1.1 Semiótica: a ciência dos sistemas de signos

Segundo Santaella (2005, 2004, 2002), Pignatari (2004) e Couto (1983), a semiótica é a ciência geral dos signos ou, de modo melhor, é a ciência dos sistemas de signos, entendendo-se por signo tudo aquilo que represente ou substitua alguma coisa, em certa medida e para certos efeitos. No entanto, conforme Couto (1983), se a semiótica é considerada uma ciência, é preciso, primeiramente, investigar e definir o que vem a ser caracterizado como ciência.

Nos dicionários correntes e comuns da língua, a concepção de ciência é definida, aproximadamente, como conhecimento sistematizado (COUTO, 1983). Para Viana (2006), a ciência, além de ser um conhecimento sistematizado, é também um saber metódico e empírico, que tem a pretensão de objetividade e neutralidade. Assim, a ciência como saber sistematizado pode ser definida como aquele conhecimento que é organizado, coerente e estruturado, sendo também metódico, pois se fundamenta em um método, isto é, em um conjunto de preceitos entendidos como um instrumento mental que permite a análise da realidade; além de ser também empírico, no sentido de que se fundamenta na realidade empírica – concreta –, ou em outros termos, em fatos acessíveis pela experiência ou pela experimentação.

Além dessas características, o que vem a ser definido como ciência ainda é acompanhado por mais dois elementos que, conforme Viana (2006), são muitos polêmicos: a objetividade e a neutralidade que, na verdade, são pretensões da ciência que estão presentes no seu discurso, mas não em sua prática. A objetividade seria a adequação da ideia científica à realidade objetiva; sendo, portanto, uma pretensão, uma ambição, uma intenção, pois seu grau

de realização não é garantido por se tratar de um saber científico. Em síntese, não basta que o discurso seja científico para garantir a sua realização (VIANA, 2006). Já a neutralidade seria supostamente uma não interferência dos valores, concepções religiosas e políticas etc., do pesquisador na sua produção científica. Logo, a neutralidade científica é impossível, já que os valores fundamentais e os elementos estruturantes que constituem a mentalidade do cientista não podem ser removidos ou simplesmente postos de lado nesse processo, pois vive-se em um mundo valorativo, que é o mundo humano, e os seres humanos são, por condição social, seres valorativos que fazem a todo momento escolhas, seleção, demonstram suas preferências, simpatias, prioridades; ou seja, valorizam ou desvalorizam as coisas, as pessoas, as relações etc. (VIANA, 2006; 2007b).

No entanto, a ciência como um conhecimento sistematizado, indica que também existe um conhecimento que não seja sistematizado. Nesse sentido, percebe-se que há no mínimo dois tipos fundamentais de conhecimento: um intuitivo (ou espontâneo ou do “senso comum”) e o sistematizado, que é o científico (COUTO, 1983). Essa oposição entre ciência e senso comum se tornou clássica e foi constituída a partir do próprio discurso científico, desde o sociólogo Durkheim, passando por diversos outros cientistas, até chegar ao epistemólogo Bachelard (VIANA, 2006). Para esses dois autores – Durkheim e Bachelard –, existe uma ruptura entre essas duas formas de conhecimento. Assim sendo, o saber científico é sistemático, organizado, coerente, neutro, verdadeiro (objetivo) etc., enquanto que o senso comum seria um saber desarticulado incoerente, valorativo e marcado pelo erro.

Porém, essas concepções são extremamente equivocadas e, por conseguinte, criticadas, uma vez que o discurso científico não pode ser objetivo por si mesmo, tal como o saber comum – as representações cotidianas ou “senso comum” – não pode ser considerado sempre como falso ou errado, pois as fronteiras entre ambos nem sempre são tão nítidas e bem definidas, já que o discurso científico não é científico em sua totalidade, assim como o senso comum nem sempre é incoerente (VIANA, 2006).

Infere-se, portanto, que aquilo que se entende por senso comum são as formas de pensamento simples, produzidas na vida cotidiana, e que não fornecem explicações aprofundadas e embasadas em métodos, técnicas, etc., já que não são produtos de pesquisas tal como o pensamento científico que é complexo, organizado de forma sistemática e a partir de métodos, tendo por base um conjunto de informações empírica, retiradas da realidade. Segundo Viana (2006), essa distinção entre senso comum e ciência contribui para a compreensão do significado de ciência; no entanto, não se deve levar em consideração o

equivoco da concepção tradicional, ao ponto de se opor um saber ao outro, como se estivesse opondo de um lado o erro; e de outro, a verdade.

O conceito de ciência até aqui apresentado possui um caráter geral, que pode ser aplicado e conceituado para todas as ciências. Mas, para o propósito de se definir e entender a semiótica como uma ciência, é preciso ir além do conceito geral e se aproximar de um conceito mais “particular” de ciência. Para Viana (2006), a expressão “ciência particular”, ajuda a compreender a especificidade das ciências particulares em contraposição à ideia geral de ciência. De forma mais precisa:

Uma ciência particular deve conter em si todos os elementos característicos da ciência em geral, todos os elementos que a definem, mas também deve possuir uma singularidade, uma particularidade. Tal singularidade que deve estar presente numa ciência particular é expressa em seu objeto e método próprios de pesquisa. O surgimento de uma ciência particular ocorre quando ela delimita um objeto de estudo próprio, diferente dos demais, bem como expõe seus métodos de pesquisa. Assim, cada ciência particular busca construir seu próprio objeto de pesquisa e produz os procedimentos metodológicos adequados para realizar a pesquisa (VIANA, 2006, p. 12).

Nesse sentido, a semiótica constitui-se, portanto, como uma ciência, pois carrega em si, primeiramente, os elementos característicos do pensamento científico em geral, isto é, estrutura-se a partir de um conhecimento que é sistematizado e metódico, tendo por objetivo, a partir de uma investigação fundamentada na realidade concreta, analisar a constituição de todo e qualquer fenômeno como produtor de significação e de sentido. A sua particularidade reside em seu objeto de estudo – o signo – e no conjunto de instrumentos metodológicos criados para analisá-lo. Assim, e conforme Couto (1983), ao se examinar a caracterização de ciência verifica-se que ela é uma linguagem, ou seja, uma linguagem sistematizada que deve ser utilizada para falar coerentemente, de forma segura e objetiva, sobre determinado domínio de nossa realidade; enquanto que o senso comum, com outras formas de linguagens, existiria para se falar de forma mais informal sobre o mundo. Logo, a semiótica, definida como uma ciência, faz parte do pensamento científico em geral que só pode ser elaborado e caracterizado a partir da linguagem, sendo esta objeto da semiótica.

Em outros termos, a semiótica é a ciência dos sistemas de signos, pois estuda todos os fenômenos culturais como se fossem sistemas sógnicos, isto é, sistemas de significação. Isto faz com que a semiótica tenha também, por conseguinte, como objeto de investigação todas as linguagens possíveis, inclusive a que define ela própria como ciência. Ou seja, tanto o conhecimento científico quanto o conhecimento em geral – do qual a ciência

faz parte – são, de certa forma, representações interiorizadas pelo homem e, assim sendo, ambas as definições e representações do que seja o conhecimento são linguagens, sistemas de signos e códigos que se manifestam em termos de símbolos e representações mentais (COUTO, 1983).

1.2 Semiótica: um breve histórico

Apesar de a semiótica ser ainda considerada uma ciência muito recente, a reflexão sobre o signo e a significação é tão antiga quanto o pensamento filosófico (FIDALGO; GRADIM, 2005). O termo semiótica – cuja origem está na expressão grega “*semêion*”, que significa “signo”, traduzido também por “sinal” ou “signo” –, já era corrente na tradição médica grega e designava um dos três ramos da medicina. Estava direcionada à diagnose e à prognose, através de signos. Na diagnose o objetivo seria o de descrever ou identificar a razão de determinada enfermidade em certas circunstâncias, levando em consideração a natureza, razão, grau e contexto. Na prognose, faziam-se conjecturas, baseado em eventos atuais, sobre soluções ou eventos futuros que poderiam se confirmar.

Para os estóicos, a semiótica era uma das principais ramificações da filosofia, ao lado da física e da ética, incluindo a lógica e a teoria do conhecimento. Eles consideravam que alguns signos poderiam levar ao verdadeiro conhecimento das coisas, o que seriam os signos indicativos. Para os epicuristas, a maioria dos signos adquire significação por meio da experiência, embora alguns deles possam se referir a algo não observável diretamente, como as ideias, os átomos, etc. Para os céticos, os signos só podem se referir ao observável e, assim, são usados para lembrar o que foi observado antes, mesmo que no momento da referência não estejam disponíveis (COUTO, 1983). Assim, de um modo ou de outro, a história da semiótica sempre esteve ligada à da filosofia, uma vez que:

Praticamente em todos os sábios da tradição helenística se encontram dados de importância semiótica. Haja vista Platão, os sofistas, Aristóteles e os médicos. A tradição aristotélica influenciou os estudos semióticos da Idade Média, principalmente através de figuras como Santo Agostinho e Boécio. Com o nome de “*scientia sermocinalis*”, o estudo dos signos foi praticado intensamente por, entre outros, Pedro Hispano, Abelardo, Bacon, Tomás de Erfurt, Siger de Courtrai e Guilherme de Ockam. Duas tendências já se faziam sentir. A primeira delas era na direção da interpretação da significação segundo a tradição metafísica platônica e aristotélica, como no caso de Leibniz. A outra tendia a assimilar a semiótica à ciência empírica e à filosofia, como no caso dos empiristas ingleses. Aí se destacam Bacon, Hobbes, Locke, Berkeley, Hume e Bentham (COUTO, 1983, p. 19).

Foi sob o nome de “semântica”, de “lógica”, e de outros, que os problemas relacionados aos signos sempre se apresentaram como preocupações para os filósofos. Ou seja, o estudo dos signos tem tomado diversas direções, embora, principalmente, sob o nome de semântica. Schaff (1968 apud COUTO, 1983) distingue entre esses direcionamentos algumas categorias de semântica, como a linguística, a lógica, e a filosófica. Argumenta que filósofos como Husserl, Wittgenstein, Granger e outros, como os positivistas lógicos e a escola de Oxford, sempre tiveram preocupações incessantes com a problemática da linguagem e, conseqüentemente, com as questões que envolvem os signos.

Conforme Santaella (2009), o século XX testemunhou o nascimento e o desenvolvimento de duas ciências da linguagem: a linguística, considerada como a ciência da linguagem verbal; e a semiótica, ciência de toda e qualquer linguagem. No entanto, segundo a autora, é preciso primeiramente esclarecer um equívoco envolvendo essas duas áreas e que se perpetua desde as suas bases: a diferença entre língua e linguagem em conexão com a diferença entre linguagens verbais e não-verbais, pois:

Tão natural e evidente, tão profundamente integrado ao nosso próprio ser é o uso da língua que falamos, e da qual fazemos uso para escrever – língua nativa, materna ou pátria, como costuma ser chamada –, que tendemos a nos esquecer de que essa não é a única e exclusiva forma de linguagem que somos capazes de produzir, criar, reproduzir, transformar e consumir, ou seja, ver-ouvir-ler para que possamos nos comunicar uns com os outros (SANTAELLA, 2005, p. 13-14).

A aparente dominação da língua e a sua ilusória exclusividade como forma de linguagem e meio de comunicação privilegiada tendem a provocar uma distração e a aceitação consensual desta, impedindo a percepção de que a própria existência – o estar no mundo como indivíduos sociais – e as relações recíprocas são mediadas por uma rede complexa e plural de linguagens. Ou seja, os indivíduos também se comunicam e se orientam por meio de imagens, gráficos, sinais, setas, números, objetos, sons, músicas, gestos, expressões, cheiro, tato, por meio do olhar, do sentir, do apalpar etc. Isto significa que as linguagens que constituem a espécie humana como seres simbólicos (seres de linguagem) são tão plurais e complexas quanto o próprio ser humano que se constitui a partir delas.

Em outras palavras, os grupos humanos, constituídos ao longo dos tempos, sempre recorreram e se utilizaram de diversos modos de expressão da linguagem – como forma de manifestação de sentido e de comunicação social –, que vão desde os desenhos nas grutas de Lascaux, os rituais de tribos primitivas, danças, músicas, cerimônias e jogos, até as

formas de criação da linguagem que se convencionaram a chamar de arte, como pinturas, esculturas, desenhos, poéticas, cenografias etc. (SANTAELLA, 2005).

Assim, ao se percorrer todas as concepções de linguagem desde a antiguidade até os dias atuais, verifica-se que ela tem sido apresentada de diferentes maneiras, indo desde uma concepção mais concreta ou primitiva, que também pode ser chamada de mágica – na qual a coisa e o nome são considerados como uma única realidade, ou seja, a palavra é a coisa e a coisa é a palavra, sendo indissociáveis –, até as concepções modernas, relativamente mais sistematizadas, na qual um nome representa uma coisa, no sentido de algo que está naquele momento representando outro, sendo tanto o signo (expressão de algo) quanto a ideia que se tem (o conteúdo) abstrações advindas de construções históricas e sociais (COUTO, 1983; SANTAELLA, 2005).

Nesse sentido, linguagem se refere a uma gama complexa e intrincada de formas sociais de comunicação e de significação que inclui a linguagem verbal articulada, mas se estabelece e se organiza também a partir de todos os sistemas de produção de sentidos, cujo desenvolvimento dos meios mais elaborados de reprodução de linguagem propiciaram sua enorme propagação. Ou seja:

As invenções de máquinas capazes de produzir, armazenar e difundir linguagens (a fotografia, o cinema, os meios de impressão, gráfica, o rádio, a TV, as fitas magnéticas, etc.) povoaram nosso cotidiano com mensagens e informações que nos espreitam e nos esperam. [...] É claro que no sistema social em que vivemos estamos fadados a apenas receber linguagens que não ajudamos a produzir, somos bombardeados por mensagens que servem à inculcação de valores que se prestam aos jogos de interesses dos proprietários dos meios de produção de linguagem e não aos usuários (SANTAELLA, 2005, p. 17).

Portanto, ao se considerar que todo fenômeno de cultura só existe e funciona culturalmente porque constitui-se também como um fenômeno de comunicação e interação social, e considerando-se que ambos só podem interagir e se estruturar a partir da linguagem, infere-se que todo e qualquer fato cultural, assim como toda e qualquer atividade ou prática social, só se estabelecem como práticas significantes porque são, ao mesmo tempo, oriundas e produtoras de linguagem e de sentido.

Assim, Conforme Pignatari (2004), toda e qualquer coisa produtora de significação e que se organize ou tenda a se organizar sob a forma de linguagem, seja ela verbal ou não verbal, é objeto de estudo da semiótica, uma vez que esta tem como função estabelecer ligações entre um sistema de código e outro, entre uma linguagem e outra, servindo para ler o mundo não-verbal e também ensinando a ler o mundo verbal em ligação

com o mundo icônico. Logo, a semiótica, enquanto ciência dos sistemas de signos, tem como campo de indagação e investigação o ser vivo da linguagem de todos os fenômenos, uma vez que todos os sistemas e formas de linguagem tendem a se comportar como sistemas vivos, ou seja, eles se reproduzem, se readaptam, se transformam e se regeneram.

A semiótica, nas palavras de Santaella (2005), pode ser considerada a mais jovem ciência a se despontar no chamado horizonte das ciências humanas. Ela teve um surgimento peculiar, a começar pelo fato de ter tido três origens ou sementes lançadas praticamente de forma simultânea no tempo, mas distintas no espaço e na autoria. Ou seja, seriam três as fontes nas quais a semiótica, enquanto ciência, encontrou seu nascimento e pelas quais teve o seu desenvolvimento teórico, a saber: uma nos Estados Unidos, outra na antiga União Soviética e a terceira na Europa Ocidental.

Esse surgimento em lugares diferentes, mas temporalmente quase sincronizados, só vem a confirmar uma hipótese de que os fatos concretos – isto é, a proliferação histórica crescente das linguagens e códigos, dos meios de reprodução e difusão de informações e mensagens, proliferação esta que se iniciou a partir da Revolução Industrial – vieram gradativamente inseminando e fazendo emergir uma “consciência semiótica”. Não foi, senão, essa consciência de linguagem em sentido amplo que gerou a necessidade do aparecimento de uma ciência, capaz de criar dispositivos de indagação e instrumentos metodológicos aptos a desvendar o universo multiforme e diversificado dos fenômenos de linguagem (SANTAELLA, 2005, p. 23).

Nesse sentido, o presente trabalho – não de maneira acrítica – adotará como fonte conceitual e teórica da semiótica a perspectiva que teve sua origem nos Estados Unidos a partir dos estudos do cientista-lógico e filósofo Charles Sanders Peirce; mas se utilizará também, ainda que em segundo plano, da perspectiva teórica com base nos estudos linguísticos de Saussure. Conforme Couto (1983), o uso destes dois autores clássicos – com suas principais contribuições aos estudos semióticos e semiológicos –, revela também a perspectiva das análises que se embasam neles, uma vez que a teoria saussureana tem inclinações nitidamente formais em relação às pesquisas de ordem linguísticas, enquanto a peirceana tem tendências lógicas e, mais precisamente, filosóficas.

Assim, uma pequena descrição histórica e teórica acerca das fontes de origens da semiótica – considerada como ciência –, se faz necessário para que se possa entender, dentro de um contexto mais completo, os seus caminhos, e alongando-se de maneira mais minudenciada na perspectiva peirceana.

1.2.1 A fonte e a perspectiva Soviéticas

Uma das fontes da semiótica é aquela que teve sua origem no século XVIII na antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), nos trabalhos de dois grandes filólogos – Viessé-Iovski e Potiebniá –, vindo a se proliferar, de maneira efervescente, na Rússia revolucionária, época de experimentação científica e artística que deu origem ao estruturalismo linguístico soviético, aos estudos de poética formal e histórica, e aos movimentos artísticos de vanguarda nos mais diversos domínios, como teatro, literatura, pintura, cinema, etc.

No começo do século XX, conforme Santaella (2005), o linguista N. I. Marr começou a articular e desenvolver uma teoria que ligava intimamente a fase de desenvolvimento da língua com os estágios de desenvolvimento da sociedade, o que acabou criando conflitos e gerando controvérsias com Stalin, obrigando assim tanto a voz de Marr, quanto a de seus adeptos, a se calar por um longo período na antiga URSS. Embora publicamente calado e não podendo se manifestar, as pesquisas e estudos de Marr tiveram prosseguimentos em determinados trabalhos feitos concomitantemente com alguns trabalhos do psicólogo L. S. Vigotski e, principalmente, com os do cineasta S. M. Eisenstein. Estes estudos estavam relacionados à linguagem e aos rituais antigos, e também incluíam relações entre a linguagem dos gestos e a língua articulada.

A partir deste contexto, tornou-se imprescindível fazer referências ao cineasta Eisenstein, uma vez que:

[...] temos de nos deparar com a mais completa encarnação de um verdadeiro “artista intersemiótico” surgido na Rússia revolucionária e pós-revolucionária. Essa intersemiose está expressa na sua preocupação com a origem dos sistemas de signos, na presença da literatura em suas reflexões sobre o cinema, na sua prática do teatro e nos estudos das diversas artes, notadamente a pintura em sua relação com o cinema, assim como nos experimentos, ainda no cinema mudo, com os efeitos de som-imagem e na influência de um instigante conhecimento do ideograma japonês e chinês, sobre sua técnica de montagem cinematográfica, além do conhecimento do teatro Kabuki e estampa japonesa, tudo isso culminando numa constante preocupação com a síntese entre ciência e arte (SANTAELLA, 2005, p. 114-115).

De tal modo, a interpenetração das artes, assim como a interpenetração destas com a ciência e com a técnica – que nos trabalhos de Eisenstein encontraram seu ápice –, também estariam presentes, na mesma época e num mesmo contexto, nas obras dos poetas ditos cubofuturistas e também em experimentos teatrais ou em alguns projetos em áreas referentes à escultura, à arquitetura e às experiências gráficas que, naquele momento, faziam emergir a

revolução nas artes em sincronia com a explosão de um espírito revolucionário mais amplo. Portanto, foi nesse ambiente efervescente e entusiasmado com uma prática semiótica e criativa, que apareceram os estudos científicos voltados para a poética e que se tornaram conhecidos como o Formalismo Russo, assim como também surgiram os fundamentos de uma ciência linguística que nasceram no Círculo Linguístico de Praga, além das novas construções e invenções em torno de uma Poética histórica e sociológica, desenvolvidas pelo chamado Círculo de Bakhtin (SANTAELLA, 2005).

É a partir desse campo multiforme, ao mesmo tempo prático e criativo, que se constitui aquilo que se poderia considerar como as fontes da semiótica russa. No entanto, vale destacar, não se trata de uma constituição plena e satisfatória da semiótica como tal, enquanto ciência dos signos, mas sim uma série de importantes contribuições centradas, principalmente, na problemática dos signos em sua relação com a vida social, mais precisamente os signos linguísticos e poéticos. Evidenciava-se, assim, que a maioria desses estudos – acentuadamente os do Círculo de Bakhtin – tinha uma forte tendência para uma visão globalizadora da cultura, ou seja, uma investigação da linguagem na sua relação dialética com a cultura e com a sociedade.

Essa importante herança soviética, com fontes estritamente mais poéticas e linguísticas, começou a ser recuperada, de forma sistemática e com vistas a pesquisas, estudos e investigações intencionalmente semióticas a partir dos anos de 1950 por um número cada vez maior de pesquisadores, reunidos e influenciados quase sempre pela figura de Iuru Lotman, um semioticista e historiador cultural, considerado um dos primeiros estruturalistas por seus trabalhos em poética estrutural. A intenção desses pesquisadores era a de estender suas indagações e análises para todos os sistemas de signos fundamentando-as a partir das ciências mais recentes tais como a Cibernética e a Teoria da Informação, e até mesmo a Matemática, pois consideravam todas de grande importância, não só para a Semiótica, mas também para todas as demais ciências humanas. No entanto, conforme Santaella,

[...] apesar de que a intenção desses estudos seja, sem dúvida alguma, a de abrir o leque semiótico de modo a abraçar a totalidade da produção cultural, o que parece faltar, na base dessas investigações, é uma fundamentação teórica, isto é, um corpo científico especialmente semiótico. Ao contrário, as pesquisas lá se desenvolvem a partir de modelos teóricos emprestados de ciências vizinhas, e que são adaptados com vistas à construção de um corpo metodológico aplicável a todo e qualquer fenômeno de linguagem (2005, p. 117).

Nesse sentido, a autora ressalta que o modelo teórico privilegiado pelos pesquisadores nessa perspectiva soviética é o modelo das línguas naturais, ou seja, o da

linguagem verbal. Tomam como base os conceitos teóricos desenvolvidos e utilizados pela linguística estrutural para descrever a língua como um sistema, e conectam esses conceitos aos pontos de intersecção que eles apresentam com os da teoria da informação, e assim esses dispositivos são, de certa forma, transferidos para o campo de qualquer outra manifestação de linguagem que não apenas a linguagem verbal (SANTAELLA, 2005).

1.2.2 A fonte e a perspectiva na linguística de Saussure

A outra fonte da semiótica encontra-se no *Curso de Linguística Geral*, proferido pelo linguista Ferdinand de Saussure, na Universidade de Genebra, no fim da primeira década do século XIX. Postumamente transformado em livro e publicado por seus alunos a partir das notas extraídas de suas aulas, essa obra conseguiu, de forma imediata, uma ampla divulgação pela Europa e, pouco mais tarde, por praticamente todo o mundo. As descobertas e os conceitos linguísticos conceituados por Saussure foram retomados, devidamente explorados, discutidos, ampliados e radicalizados ao longo dos tempos por uma série de outros linguistas e também pelos novos pensadores europeus, assim como seus princípios metodológicos foram aplicados a diversas áreas, principalmente a Antropologia e Teoria Literária (SANTAELLA, 2005).

Influenciado por algumas fontes avançadas no percurso para uma ciência do verbal – já lançadas no século XIX por W. Humboldt –, Saussure desenvolve em bases bem definidas e precisas os princípios científicos e metodológicos que fundam as descobertas de uma economia específica da linguagem articulada, trazendo para o horizonte de suas indagações um novo objeto por ele identificado, a saber: a língua como sistema ou estrutura regulada por leis e regras específicas e autônomas. Em termos mais claros:

Se por estruturas formos aí entender categorias gramaticais que se organizam hierarquicamente e que se conjugam em padrões sintáticos definidos, isso é quase tão antigo quantos os primordiais estudos da linguagem verbal. A grande revolução saussureana instaura-se no centro da noção mesma de estrutura. Isso quer dizer: a interação dos elementos que constituem a estrutura da língua é de tal ordem que a alteração de qualquer elemento, por mínimo que seja, leva à alteração de todos os demais elementos do sistema como um todo. Nesse sentido, a linguística saussureana não é meramente uma teoria para a descrição de línguas particulares, tais como a francesa, inglesa ou ameríndia, mas uma teoria que tem por objeto os mecanismos linguísticos gerais, quer dizer, o conjunto das regras e dos princípios de funcionamento que são comuns a todas as línguas (SANTAELLA, 2005, p. 118-119).

Logo, para Saussure, a língua é um sistema de valores diferenciais, ou seja, a língua é uma forma na qual cada elemento – desde um simples som elementar (por exemplo, o **f** na palavra “falo”, ou o **g** na palavra “galo”) – só existe e adquire seu valor e função por oposição a todos os outros. Cada elemento, assim, só é definido por sua diferença em relação àquilo que todos os outros não são. Em síntese, o valor é determinado pela relação de cada elemento no interior de um sistema, pois a linguagem, falada ou articulada, só pode produzir sentido segundo regras combinatórias precisas. Nesse sentido, segundo Santaella (2005), a língua é um conjunto combinatório, estabelecido por convenção ou por um pacto coletivo, introjetado e armazenado no cérebro dos indivíduos falantes de uma determinada comunidade. Ou seja, é somente na medida em que os sujeitos se submetem a essas regras que eles podem ser considerados como integrantes de uma comunidade linguística e social, pois:

Nascer, portanto, não é senão chegar e encontrar a língua pronta. E aprender a língua materna não é senão ser obrigado, desde a mais tenra idade, a se inscrever nas estruturas da língua. Pode-se concluir: a língua não está em nós, nós é que estamos na língua. Disso se deduz que a língua é um fenômeno social e é esse sistema abstrato formal de regras arbitrárias socialmente aceitas que se constitui para Saussure no objeto da ciência linguística. Daí decorre sua distinção entre língua e fala (*langue* e *parole*). A língua é constituída pelo conjunto sistemático das convenções necessárias à comunicação, é um produto social de cuja assimilação cada indivíduo depende para o exercício da faculdade da linguagem. A fala, por seu lado, é a parte individual da linguagem, diz respeito ao uso e desempenho efetivo e substancial das regras da língua num ato de fala e comunicação particulares (SANTAELLA, 2005, p. 120-121).

Infere-se, portanto, que língua e fala são inseparáveis. No entanto, conforme a autora, enquanto a fala é circunstancial e mais ou menos acidental – sempre aqui e agora –, a língua é essencial no sentido de se constituir a partir de um princípio de organização coerente, em um sistema autônomo e suscetível de estudos e aproximações científicas específicas. Assim sendo, a preocupação de Saussure era a de fundar uma ciência da linguagem verbal, o que significa que em nenhum momento foi demonstrado por ele qualquer iniciativa no sentido de formular conceitos mais gerais que também pudessem servir de base para uma ciência mais ampla do que a linguística. Porém, consciente desta necessidade, Saussure pressentiu a necessidade de se formular uma ciência mais profunda – que teria por objeto de estudo todos os sistemas de signos na vida social –, a qual ele designou de Semiologia, considerando-a sociológica e psicológica (COUTO, 1983).

Nessa medida, a ciência que Saussure desenvolveu – a linguística –, seria então apenas um fragmento do que ele previu como Semiologia que, por sua vez, estaria relacionada a estudos e investigações pertinentes à psicologia social e, por conseguinte, à psicologia geral

(COUTO, 1983; SANTAELLA, 2005). Entende-se, assim, que a língua seria, a partir de uma perspectiva semiológica, apenas mais um dentre os diversos sistemas de signos que compõem a cultura. Isto significa que, conforme Couto (1983, p. 28) a semiótica da cultura já estaria aí prefigurada.

Entretanto, só por volta dos anos 1950 é que a proposta de Saussure, acerca da elaboração de uma ciência como a Semiologia, passou a ser desenvolvida pelos pesquisadores europeus. Esse desenvolvimento teve iniciativa a partir das pressões e exigências que a propagação crescente dos meios de comunicação de massa começou a gerar quanto à necessidade de se formular uma ciência cujo instrumental teórico e metodológico fossem capazes de investigar a natureza e as distinções entre as diversas linguagens que eram veiculadas pelos diferentes meios de comunicação, como o jornal, as revistas, o rádio, o cinema, a TV etc., assim como pudessem também desvendar a complexa natureza intersemiótica da arte e da literatura modernas (SANTAELLA, 2005).

Contudo, o instrumental teórico da semiologia, desde a sua origem e desenvolvimento, foi fundamentado a partir dos pressupostos extraídos da linguística. Ou seja, a teoria semiológica estava sendo caracterizada pela mera transferência de conceitos que, relacionados à análise da linguagem verbal articulada, passaram também para o domínio de todos os outros processos de linguagens não-verbais. Nesse processo, e assim como aconteceu com a semiótica de matriz russa, o modelo linguístico é, em sua maioria, apenas preenchido com concepções teóricas e métodos utilizados por empréstimos de outras áreas próximas, tais como a teoria da Comunicação e Informação, Semântica, Antropologia, Simbologia, estudos dos Mitos, Teoria Literária etc. Nesse contexto, existia ainda uma deficiência no que estava sendo caracterizado como Semiologia, em razão da ausência de uma fundamentação teórica consistente e homogênea que fosse capaz de estabelecer uma ciência Semiótica a partir de raízes próprias.

Conforme Santaella (2005, p. 123), “apesar de que muitos trabalhos façam indiscriminadamente uso dois termos”, é necessário esclarecer que a distinção entre a Semiologia, de origem europeia, e a Semiótica de Peirce, de origem americana, não é apenas terminológica. É preciso distinguir a investigação que se limita às árvores daquela investigação que se faz de toda a floresta, levando em consideração a totalidade, ou seja: a semiologia é mais entendida como o estudo de linguagens fechadas e estruturas particulares tais como imagens, gestos, teatro etc., enquanto a semiótica é entendida como a filosofia que estuda as interações recíprocas entre todas as linguagens. Assim, os estudos filiados à

semiologia de tradição linguística terão, necessariamente, postulações e conceituações profundamente diferentes daquelas que a teoria semiótica peirceana exige e permite, pois:

Muitas aproximações, por exemplo, entre a teoria de Peirce e a de Saussure têm aparecido sem levar em conta as raízes de suas diferenças. [...] A Linguística saussureana brotou de um primeiro corte abrupto e estratégico nas relações que a linguagem humana mantém com todas as outras áreas do saber sobre o homem (Antropologia, Psicologia, Sociologia e, sobretudo, a Filosofia). A descoberta da língua, como sistema autônomo e objeto específico de uma ciência que lhe é própria, nasceu exatamente deste corte (SANTAELLA, 2005, p 125-126).

Foi nesse momento, segundo a autora, que se romperam todas as veias de indagações a respeito das relações inseparáveis que a linguagem mantém com o pensamento, com as operações da mente, com a ação e com o complexo problema da representação do mundo. Assim, a Semiologia – de preponderância linguística – terminou por evidenciar em seu núcleo essa lacuna epistemológica. Todavia, por outro lado:

Toda a Semiótica peirceana brotou, ao contrário, de um infatigável, longo e árduo caminho inverso. Para Peirce, todas as realizações humanas (no seu viver, fazer, lutar, na sua apreensão e representação do mundo) configuram-se no interior da mediação inalienável da linguagem, entendida esta no seu sentido mais vasto. Com isso, aflora o que poderíamos denominar o mais cabal deslocamento no polo e vetor das tradicionais teorias do conhecimento, visto que a semiótica peirceana é, antes de mais nada, uma teoria sgnica do conhecimento (SANTAELLA, 2005, p. 126.127)

Sem dúvida, a linguagem foi no século XX o objeto central de diversas indagações filosóficas e, nesse contexto, a posição tomada por Peirce tornou-se distinta e personalíssima, pois, enquanto a moderna filosofia europeia buscava questionar o racionalismo ocidental utilizando ainda as bases e instrumentos de um pensamento verbalista, na filosofia de Peirce esses instrumentos foram criticados e rejeitados. Ele, naquela circunstância, representava a novidade de não separar a filosofia e a construção do seu pensamento dos avanços nas ciências modernas, o que fez com que conjecturasse a respeito de muitas descobertas que estas ciências viriam a apresentar somente no transcorrer do século XX (SANTAELLA, 2005).

1.3 A semiótica de Peirce: definições e conceitos

Charles Sanders Pierce tem formação filosófica e lógico-matemática, tendo também conhecimentos específicos em vários outros ramos da ciência. Entretanto, conforme

afirma Couto (1983), nem toda a esfera, dita filosófica, conhece o trabalho de Peirce. O primeiro a valorizá-lo foi o filósofo pragmatista William James, principalmente em razão de ter sido o próprio Peirce quem primeiro propôs o termo pragmatismo. Atualmente, sua obra tem sido estudada por filósofos com tendências semióticas, fazendo com que o campo de investigação e estudos no qual contenha seu nome venha sendo cada vez mais valorizado entre os semioticistas:

Começando com Charles W. Morris, que fez uma interpretação da teoria peirceana no contexto de uma ciência do comportamento mais ampla (behavioristics), praticamente todo semioticista se sente na obrigação de comentar suas ideias. Assim, até mesmo na França e na Itália, onde a influência de Saussure é mais sensível, autores como Todorov e Eco (para citar só um de cada país), passam-nas em revistas. Mesmo no Brasil há autores que apregoam uma pretensa superioridade da teoria peirceana sobre a saussureana (COUTO, 1983, p. 29).

Ainda muito cedo, quando começou a estudar filosofia, Peirce pretendia articular com esta disciplina uma aproximação alternativa que ele entendia, naquele momento, ter poucos representantes. Ou seja, pretendia uma aproximação ao pensamento filosófico por meio das ciências, isto é, levar para a filosofia o espírito de uma investigação científica metodológica e, assim, demonstrar que as disciplinas filosóficas são ou podem se tornar também ciências e que, para isso, seria necessário aplicar na filosofia – com as modificações necessárias –, os métodos de observação, hipóteses e experimentos que são praticados nas ciências. No entanto, por trás de suas concepções filosóficas e científicas, existia um fio condutor para suas teorias, pois, mesmo sendo um cientista, Peirce era, acima de tudo, um lógico, mantendo por essa área uma grande e irresistível paixão por toda a sua vida. Em termos mais precisos:

Seu interesse em lógica era, primariamente, um interesse na Lógica das ciências. Ora, entender a Lógica das ciências era, em primeiro lugar, entender seus métodos de raciocínio. Os métodos diferem muito de uma ciência a outra e, de tempos em tempos, dentro de uma mesma ciência. Os pontos em comum entre esses métodos só podem ser estabelecidos, desse modo, por um estudioso que conheça as diferenças, e que as conheça por meio da prática das diferentes ciências (SANTAELLA, 2005, p. 27).

É nesse aspecto, conforme Fidalgo e Gradim (2005), que a concepção de Semiótica em Peirce se sobressai e pode, evidentemente, ser estabelecida a partir de duas abordagens que se tornam estreitamente interligadas: a primeira é uma espécie de taxonomia, que se ocupa da sistematização e classificação pormenorizada dos diferentes tipos de signos possíveis; e a segunda, a lógica, que se ocupa do modo de funcionamento dos signos e da

função que estes desempenham na cognição humana e no acesso do homem ao mundo da experiência e da existência. É, sobretudo, nesse sentido que a Semiótica de Peirce é, provavelmente, o enfoque do seu pensamento mais investigado e estudado nos últimos tempos (FIDALGO; GRADIM, 2005).

Foi desde o começo do seu interesse pela lógica, que Peirce já a concebeu como brotando, na sua completude, no interior de um campo relacionado a uma teoria geral dos signos ou semiótica. Primeiramente, ele apontou a Lógica – propriamente dita – como sendo um ramo da semiótica e, somente mais tarde, ele passou a defender uma concepção mais ampla da Lógica, que possuía quase o mesmo valor de uma teoria geral de todos os tipos possíveis de signos. Ou seja, conforme Pignatari (2004), a lógica, para Pierce, não era nada mais do que outro possível nome para a semiótica, sendo esta considerada por ele como a teoria geral dos signos e definida como uma doutrina quase necessária ou formal para se investigar os signos. Nas palavras de Santaella (2005, p. 32):

[...] o caminho de Peirce para a Semiótica começou muito, muito cedo. Diz ele: “... desde o dia em, na idade de 12 ou 13 anos, eu peguei, no quarto de meu irmão mais velho, uma cópia da Lógica de Whateley e perguntei ao meu irmão o que era a lógica, ao receber uma resposta simples, joguei-me no assoalho e me enterei no livro. Desde então, nunca estive em meus poderes estudar qualquer coisa – matemática, ética, metafísica, anatomia, termodinâmica, ótica, gravitação, astronomia, psicologia, fonética, economia, a história da ciência, jogo de cartas, homens e mulheres, vinho, metrologia – exceto como um estudo de semiótica.”.

Peirce preconizou e buscou os meios possíveis para constituir e, por conseguinte, estabelecer uma ciência geral dos signos que pudesse dar conta do mundo da experiência humana e garantir a sua comunicabilidade (FIDALGO; GRADIM, 2005). Assim, do início ao final de sua vida, dedicou-se quase obsessivamente à classificação dos signos e à justificativa de que todo pensamento – assim como o próprio homem – é um signo (PIGNATARI, 2004). Nesse sentido, Peirce define um signo como algo que intercede entre um interpretante e o seu objeto, isto é, uma relação triádica na qual um Terceiro se materializa a partir da relação entre um Primeiro e um Segundo. Define, portanto, o signo como algo que ao ser conhecido, faz com que se conheça algo mais. Desta forma, entende-se que esta caracterização de signo o define como algo que está no lugar de um objeto (o desenho de uma casa, por exemplo) que torna outro objeto (a casa) evidente a um intérprete que também se encontra, de alguma forma, em relação com o objeto que tal signo representa, ou seja, é mediatamente afetado por ele (FIDALGO; GRADIM, 2005).

Em outras palavras, o signo só pode funcionar como signo quando, ao ser decodificado, poder sustentar essa capacidade de representar, isto é, de substituir algo diferente dele a partir da percepção de alguém que o intérprete, ou seja:

[...] o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto. Portanto, ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade. Por exemplo: a palavra casa, a pintura de uma casa, o desenho de uma casa, a fotografia de uma casa, o esboço de uma casa, um filme de uma casa, a planta baixa de uma casa, a maquete de uma casa, ou mesmo o seu olhar para uma casa, são todos signos do objeto casa. Não são a própria casa, nem a ideia geral que temos de casa. Substituem-na, apenas, cada um deles de um certo modo que depende da natureza do próprio signo (SANTAELLA, 2005, p. 90-91).

Portanto, para Peirce (1974), a Semiótica ou Lógica, tem por função classificar e descrever todos os tipos de signos logicamente possíveis, e isso parece contemplá-la com uma pretensa superioridade e um caráter ascendente sobre todas as ciências especiais, uma vez que estas são linguagens. Contudo, não era nesse aspecto que Peirce concebia e planejava a Semiótica, já que no seu entendimento, as ciências específicas têm que ser deixadas a cargo de seus investigadores e estudiosos, isto é, seus praticantes. O que o conduz, como lógico, é apenas a questão da elucidação e análise dos métodos e dos tipos de pensamento utilizados pelas diversas áreas científicas (SANTAELLA, 2005). Por outro lado, como filósofo, Peirce pretendia, por meio de sua fenomenologia, desenvolver uma fundamentação conceitual para uma filosofia arquitetônica, baseada em alguns poucos conceitos simples, porém suficientemente vastos a ponto de dar conta do “trabalho inteiro da razão humana” (SANTAELLA, 2005, p. 45).

Para a autora, sem um entendimento cuidadoso e pormenorizado das categorias peirceanas, assim como de sua descrição dos fenômenos, dificilmente a sua teoria poderá ser compreendida de forma suficiente, principalmente a Semiótica que extrai todos os seus princípios da Fenomenologia. Ou seja, aproximar-se e tentar compreender a semiótica peirceana desprezando as concepções fenomenológicas, conduzirá a uma utilização frágil, limitada e tecnicista de suas classificações e definições de signos, pois:

Não há nada para nós mais aberto à observação do que os fenômenos. Entendendo-se por fenômeno qualquer coisa que esteja de algum modo e em qualquer sentido presente à mente, isto é, qualquer coisa que apareça, seja ela externa (uma batida na porta, um raio de luz, um cheiro de jasmim), seja ela interna ou visceral (uma dor no estômago, uma lembrança ou reminiscência, uma expectativa ou desejo), quer pertença a um sonho, ou uma ideia geral e abstrata da ciência, a fenomenologia seria, segundo Peirce, a descrição e análise das experiências que estão em aberto para todo homem, cada dia e hora, em cada canto e esquina de nosso cotidiano. [...]

fenômeno é tudo aquilo que aparece à mente, corresponda a algo real ou não (SANTAELLA, 2005, p. 48-49).

Inferre-se, portanto, que a fenomenologia tem a função de apresentar, de maneira clara, as categorias mais gerais, mais simples, elementares e universais que todo e qualquer fenômeno manifesta, ou seja, a fenomenologia tem a tarefa de evidenciar os elementos ou características que pertencem a todos os fenômenos e que participam de todas as experiências. E, nesse sentido, considerando experiência como conhecimento adquirido pela prática da observação, pela ação ou efeito de experimentar, Peirce ressalta que tudo o que se apresenta à consciência, assim o faz a partir de uma gradação de três propriedades que correspondem aos três elementos formais de toda e qualquer experiência.

Segundo Santaella (2005), essas três categorias foram assim denominadas: 1) Qualidade; 2) Relação e 3) Representação. O termo Relação foi, tempos depois, substituído por Reação, enquanto o termo Representação foi substituído por Mediação, sendo considerado como tendo um sentido mais amplo. Porém, para não correr o risco de ver seu termos – 1) Qualidade, 2) Reação e 3) Mediação – associados à definição de outros termos já existentes, Peirce preferiu, para fins científicos, fixar-se nas terminologias de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade.

[...] em nível mais geral, a 1ª corresponde ao acaso, originalidade irresponsável e livre, variação espontânea; a 2ª corresponde à ação e reação dos fatos concretos, existentes e reais, enquanto a 3ª categoria diz respeito à mediação ou processo, crescimento contínuo e devir sempre possível pela aquisição de novos hábitos. O 3º pressupõe o 2º e o 1º; o 2º pressupõe o 1º; e o 1º é livre (SANTAELLA, 2005, p. 60).

Certamente, é inegável que existam infinitas gradações entre essas três modalidades que não podem ser entendidas como dados estanques. No entanto, essas são, segundo Pierce, o que se pode caracterizar como as três categorias fundamentais e possíveis de apreensão de todo e qualquer fenômeno, pois se constituem nas modalidades mais universais e mais gerais, por meio das quais se opera a apreensão e tradução dos fenômenos. De maneira mais específica:

A *Primeiridade* trata-se de uma consciência imediata, tal qual é. Não é nenhuma outra coisa senão a pura qualidade de ser e sentir. Essa qualidade da consciência imediata é uma impressão (sentimento) indivisível, não analisável, frágil. Ou seja, tudo o que está imediatamente presente à consciência de alguém é tudo aquilo que está na sua mente no instante presente. Assim, o sentimento como qualidade é, por conseguinte, aquilo que dá o

tom à nossa consciência imediata, mas é também paradoxalmente aquilo que se oculta ao nosso pensamento, porque para pensar precisamos nos deslocar no tempo, deslocamento que nos coloca fora do sentimento imediato que tentamos capturar.

Em outras palavras, o primeiro (primeiridade) é presente e imediato, pois é inicialmente original, espontâneo e livre, porque senão seria um segundo em relação a uma causa, já que ao ser pensado ou afirmado perde toda a sua inocente e imediata característica, pois afirmações sempre o relacionam a outra coisa ou o negam; isto é, ao se pensar sobre, já se perdeu a primeiridade do fenômeno.

O que é o mundo para uma criança em idade tenra, antes que ela tenha estabelecido quaisquer distinções, ou se tornado consciente de sua própria existência? Isso é primeiro, presente, imediato, fresco, novo, iniciante, original, espontâneo, livre, vívido e evanescente. Mas não se esqueça: qualquer descrição dele deve necessariamente falseá-lo. Mas o que isso quer dizer? Que não existe para nós, adultos, senão a nostalgia de uma experiência de primeiridade? Estamos para sempre fadados à perda irrecuperável desse sabor do viver? Não, em termos. O fato de que essa experiência não possa ser descrita não significa, em primeiro lugar, que não possa ser indicada ou imaginativamente criada. Em segundo lugar, e isto é o mais importante, de qualquer coisa que esteja na mente em qualquer momento, há necessariamente uma consciência imediata e conseqüentemente um sentimento. Qualidades de sentimento estão, a cada instante, lá, mesmo que imperceptíveis. Essas qualidades não são nem pensamentos articulados, nem sensações, mas partes constituintes da sensação e do pensamento, ou de qualquer coisa que esteja imediatamente presente em nossa consciência (SANTAELLA, 2005, p. 69-70).

Assim, para Peirce (1974), consciência em primeiridade é qualidade de sentimento e, nesse sentido, é primeira. Ou seja, a primeira apreensão das coisas – que aparecem para os indivíduos –, já é uma tradução sîgnica, uma fina película de mediação entre os sujeitos e os fenômenos. A qualidade de sentir é o modo mais imediato, mas já imperceptivelmente medializado pelo ser e estar no mundo. E o sentimento é, portanto, um quase signo do mundo: a primeira forma embrionária, ainda vaga, imprecisa e indeterminada de predicação das coisas.

A *Secundidade* implica em afirmar que aonde quer que haja um fenômeno, há uma qualidade, isto é, sua *primeiridade*. Mas a qualidade é apenas uma parte do fenômeno, visto que, para existir, ela tem que estar encarnada em uma matéria. No entanto, a qualidade de sentimento (valor) não é sentida como parte inerente em um objeto material; isto é, há um mundo real, um mundo sensitivo, independente do pensamento e, no entanto, pensável, que se caracteriza pela secundidade: a arena conflituosa da existência cotidiana.

Em outros termos, o sentimento ou impressão indivisível e sem partes, qualidade simples e positiva, um mero tom de consciência, é considerado como primeiro. Porém, não se

deve confundir sentimento com sensação, pois aquele está intrínseco nesta, que se divide em duas partes: 1) o próprio sentimento e 2) a força de inerência desse sentimento em um sujeito. Assim, qualquer relação de dependência entre dois termos é uma relação diádica, logo, secundidade. Ou seja:

Quando qualquer coisa, por mais fraca e habitual que seja, atinge nossos sentidos, a excitação exterior produz seu efeito em nós. Tendemos a minimizar esse efeito porque nossa resposta a ele é, no mais das vezes, indiscernível. É o nosso estar como natural no mundo, corpos vivos, energia palpitante que recebe e responde. No entanto, quaisquer excitações, mesmo as viscerais ou interiores, imagens mentais e sentimentos ou impressões, sempre produzem alguma reação, conflito entre esforço e resistência. Segue-se que em toda experiência, quer seja de objetos interiores ou exteriores, há sempre um elemento de reação ou segundo, anterior à mediação do pensamento articulado e subsequente ao puro sentir (SANTAELLA, 2005, p. 74).

Desta forma, esse elemento diádico da experiência tende a aprofundar-se a cada instante no mundo interior dos sujeitos, constituindo-os. Assim, experiência é o curso da vida, e o que se entende por mundo é aquilo que a experiência manifesta nos indivíduos e os impele a pensar. E, nesse contexto, ponderar sobre o pensamento e as formas de pensar é discorrer sobre os processos e a mediação interpretativa entre os sujeitos e os fenômenos. É, portanto, conforme a proposta de Peirce, passar da segunda categoria para a terceira.

A *Terceiridade* é o último passo dos três elementos que constituem todas as experiências, sendo estes elementos considerados categorias universais do pensamento e da natureza, tal como afirma Pierce (1974). *Primeiridade* seria a categoria que fornece à experiência a sua originalidade irrepitível e, portanto, livre de acepções, valores, etc. Ou seja, liberdade em relação a qualquer elemento secundário, como por exemplo: o azul do céu, porém sem as concepções de céu e da tonalidade definida como azul; mas apenas a experiência do azul, aquilo que é tal como se apresenta, independente de qualquer outra coisa. No entanto, a *primeiridade* já se constitui como um componente da *secundidade*, uma vez que é esta que providencia à experiência o seu caráter efetivo, de luta e confronto, isto é, ação e reação, mas ainda em puro nível diádico, sem a interferência da camada mediadora da intencionalidade, das leis ou da razão, sendo tão-somente uma atualização das qualidades da *primeiridade*.

A *Terceiridade* aproxima um primeiro e um segundo por meio de uma síntese intelectual que corresponde àquela camada mediadora de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através do qual os indivíduos representam e interpretam o mundo. Em termos mais precisos:

Diante de qualquer fenômeno, isto é, para conhecer e compreender qualquer coisa, a consciência produz um signo, ou seja, um pensamento com mediação irrecusável entre nós e os fenômenos. E isso, já ao nível do que chamamos de percepção. Perceber não é senão traduzir um objeto de percepção em um julgamento de percepção, ou melhor, é interpor uma camada interpretativa entre a consciência e o que é percebido. Nessa medida, o simples ato de olhar já está carregado de interpretação, visto que é sempre o resultado de uma elaboração cognitiva, fruto de uma mediação *sígnica* que possibilita nossa orientação no espaço por um reconhecimento e assentimento diante das coisas que só o signo permite (SANTAELLA, 2005, p. 79-80).

O ser humano só tem a possibilidade de conhecer o mundo porque, de alguma forma, o representa. E só compreende essa representação a partir de outra representação, que Peirce (1974) denomina como *interpretante*. Ou seja, o signo é uma coisa de cujo conhecimento depende do próprio signo, isto é, aquilo que é representado pelo signo. É nesse sentido que o signo seja um primeiro, o objeto um segundo, e o interpretante um terceiro. Em outras palavras, para conhecer e se conhecer, o ser humano se faz signo, e só interpreta esses signos traduzindo-os em outros signos. Assim, compreender e interpretar significa traduzir um pensamento em outro pensamento como consequência de um movimento ininterrupto, pois só se pode articular um pensamento a partir de outro pensamento (SANTAELLA, 2005).

Nessa medida, tudo é signo. Qualquer coisa que se produz na consciência tem o caráter de signo. Contudo, Peirce (1974) leva a noção de signo mais longe a ponto de considerar que um signo não tenha necessariamente de ser uma representação mental, mas pode ser uma ação ou experiência, ou mesmo uma mera qualidade de impressão. Assim, tomando como base as relações que se apresentam no signo, de acordo com o modo de apreensão do signo em si mesmo ou de acordo com o modo de apresentação do objeto imediato ou de acordo com o modo de ser do objeto dinâmico, Peirce estabeleceu dez tricotomias, isto é, dez divisões triádicas do signo, podendo ainda ser combinadas entre si. Porém, não faz sentido, nem tem função para a presente pesquisa entrar em um nível extenso e profundo de detalhamento sobre todas as classificações *sígnicas*, sendo suficiente apenas apontar os três tipos principais de signos, presentes na sua segunda divisão triádica, que toma como perspectiva a relação que o signo estabelece com o seu objeto, gerando, respectivamente, conforme Pierce: ícone, índice e símbolo.

O ícone é o signo que se relaciona ao seu objeto justamente por possuir uma semelhança qualquer com este, quer esse objeto exista ou não. O ícone é um representante que, em virtude de determinadas qualidades próprias, se qualifica como signo em relação a um objeto, representando-o a partir de traços de semelhanças ou por analogias, e de tal modo

que novos aspectos, verdades ou propriedades relativas ao objeto podem ser encontrados ou revelados. Peirce (1974) dividiu os “signos icônicos”, isto é, os signos que agem como tal em função de uma relação de semelhança com seus objetos, em três níveis: imagem, diagrama e metáfora.

A imagem tende a estabelecer uma relação de semelhança com seu objeto, basicamente no nível da aparência. Assim, a imagem de um gato pode representar esse objeto quando apresenta um nível de similaridade com a maneira como este animal é visualmente percebido. O diagrama representa seu objeto por similaridade entre as relações internas que o signo exhibe e as relações internas do objeto que o signo visa representar:

O mapa do metrô de Londres, por exemplo, é um diagrama, pois a similaridade com o seu objeto não se dá no nível das aparências, mas no nível das relações internas. O gráfico demonstrando a taxa de crescimento da inflação no ano também é um diagrama por exibir uma correspondência do desenho com as relações internas do objeto representado (SANTAELLA, 2002, p. 18).

Já a metáfora representa o seu objeto por similaridade no significado do representante e do representado. Deste modo, ao aproximar o significado de duas coisas distintas, a metáfora tende a produzir uma “percepção” de sentido que nasce de uma identidade colocada à mostra. Segundo Santaella (2002, p.18), é justamente esse efeito que é produzido em uma frase do tipo “Ela tem olhos de azeitona”. E também em expressões como “E acreditam nas flores vencendo o canhão”, onde as flores representam a paz; e o canhão, a guerra, no verso de Geraldo Vandré.

O caso do Índice, de acordo com Santaella (2002), é bem diferente do ícone, conforme descrito acima. O índice é o signo que se refere ao seu objeto por uma relação real, sendo realmente afetado por ele. É a parte representada de um acontecimento anteriormente adquirido pela experiência subjetiva ou pela herança cultural. Tendo alguma qualidade em comum com o objeto, ele representa também uma espécie de ícone; porém, é o fato de sua ligação direta com o objeto – e não os traços de semelhança – que o caracteriza como índice. Por exemplo: “onde há fumaça, logo há fogo”, significa que através de um indício (causa) pode-se inferir determinadas conclusões. A principal característica do signo indicial é justamente a ligação física com seu objeto: a marca de uma pegada ou o rastro de um pneu é um “indício” de que alguém ou algo por ali passou e a maneira como passou. Logo, em termos amplos e vastos, tudo o que existe é índice ou pode funcionar como um, já que este é um signo e que como tal funciona porque indica outra coisa com a qual ele está efetivamente

ligado, mas só funciona como signo quando uma mente interpretadora estabelece a conexão. (FIDALGO; GRADIM, 2005; PIGNATARI, 2004; SANTAELLA, 2005).

O símbolo é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo aquele objeto. E aquilo que o símbolo representa também não é um individual, mas sim um geral, como as palavras. Por exemplo, a palavra “mulher”, não designa esta ou aquela mulher em específico, mas toda e qualquer mulher. Assim, o objeto significante de uma palavra não é alguma coisa existente, mas uma ideia abstrata que se tem do significado, ou seja, uma lei ou concepções armazenadas na programação linguística dos cérebros. Nas palavras de Peirce:

Um símbolo não pode indicar uma coisa particular; ele denota uma espécie (um tipo de coisa). E não apenas isso. Ele mesmo é uma espécie e não uma coisa única. Você pode escrever a palavra estrela, mas isso não faz de você o criador da palavra – e mesmo que você a apague, ela não foi destruída. As palavras vivem nas mentes daqueles que as usam. Mesmo que eles estejam todos dormindo, elas vivem nas suas memórias. As palavras são tipos gerais e não individuais (1974, p. 110).

É nesse sentido que os símbolos podem ser considerados como os “triádicos genuínos”, pois produzem como interpretante outro tipo geral ou interpretante em si que, para ser interpretado, exigirá outro signo, e assim *ad infinitum*. Logo, conforme as três categorias Peirceana – fundamentais e possíveis para a apreensão de todo e qualquer fenômeno –, os símbolos se desenvolvem e se disseminam tendo como escala de correspondência a *terceiridade*, pois trazem embutidos em si os caracteres icônicos e indiciais que correspondem respectivamente à *primeiridade* e *secundidade*.

Portanto, segundo Santaella (2005), como teoria científica, a semiótica de Pierce criou conceitos e dispositivos de indagação que permitem descrever, analisar e interpretar todas as linguagens possíveis; isto é, funciona como uma espécie de mapa que pode prestar um imenso auxílio para o reconhecimento do território dos signos e, por conseguinte, discriminar as principais diferenças entre eles, aumentando a capacidade de apreensão da natureza de cada tipo de signo. Entende-se que esses conceitos são apenas instrumentos auxiliares para o pensamento, lentes para o olhar e amplificadores para a escuta e, portanto, não podem, por si mesmos, substituir a atividade de leitura e desvendamento da realidade para além dos aspectos superficiais do aparente e manifesto.

Ou seja, é preciso ultrapassar as aparências e, assim, atingir a essência dos fenômenos, uma vez que cada tipo de signo serve para trazer à mente objetos e concepções de

espécies diferentes daqueles que são mostrados por outra espécie de signos. E isso significa que a linguagem consciente e inconsciente, isto é, o próprio pensamento, não pode ser “objetivamente” fragmentado e delimitado, pois ele já é, em si, intersemiótico (PLAZA, 2010).

A bem da semiótica, a distinção “verbal/não-verbal” deveria ser abolida de uma vez para sempre, propondo-se em seu lugar as expressões “verbal/icônico” ou “simbólico/icônico”, uma vez que os sistemas verbal e icônico são os dois sistemas de signos centrais. A linguagem do inconsciente é basicamente para-linguagem, linguagem pré-verbal, icônica, paratática e paronomástica – um quase-signo². (PIGNATARI, 2012, p. 177).

Logo, e de acordo com Pignatari (2012), a semiótica não é meramente o estudo das relações entre o código e a mensagem, pois ela é, antes de tudo, uma ciência que estuda as relações entre sistemas de signos, entendendo-se por signo tudo aquilo que, em certa medida e para certos efeitos, representa alguma coisa ao mesmo tempo em que a substitui para melhor ser apreendida, o que caracteriza a semiótica sempre como tradução intersemiótica.

1.4 Tradução Intersemiótica

Conforme Campos (1986), etimologicamente o verbo “traduzir” é derivado do latim *traducere*, que significa “conduzir ou fazer passar de um lado para o outro”, isto é, “atravessar”. Em uma apreciação mais conceitual:

Traduzir nada mais é que isto: fazer passar, de uma língua para outra, um texto escrito na primeira delas. [...] A língua em que um texto a traduzir é originalmente escrito pode ter os nomes de língua-fonte ou língua de origem ou língua de partida [...]. A língua para a qual se faz passar um texto originalmente escrito em outra pode chamar-se língua-meta ou língua-alvo ou língua-termo ou língua de chegada [...]. Cada língua funciona como um código. O conjunto dos signos de uma língua constitui o seu léxico, o seu vocabulário. O conjunto de regras que regem as combinações dos signos de uma língua constitui a sua sintaxe; os modos pelos quais podem criar-se novos signos de uma língua constitui a sua morfologia. A sintaxe e a morfologia de uma língua compõem a sua gramática. A tradução, enquanto passagem de um texto de uma língua para outra, tem a ver ora com o léxico, ora com a sintaxe, ora com a morfologia, da língua da qual se traduz, língua-fonte, e da língua para a qual se traduz, língua-meta (CAMPOS, 1986, p. 7).

² A paronomástica estabelece a similaridade sintática ou a semelhança entre o significante e o significado, constituindo-se como um processo tradutório mental de iconização do verbal. Enquanto a metáfora alude para determinada representação, a paronomásia tenta retratá-la ou materializá-la. A paronomásia seria a ponte do verbal para o icônico, sendo por essa razão considerada “poética”, “literária” e, principalmente, “não-científica”, uma vez que a ciência é considerada essencialmente verbal. No entanto, “parecem não ser dar conta do fato de que a ciência verbalizada nada mais é do que uma tradução da ciência icônica.” (PIGNATARI, 2012, p. 182).

Segundo Jakobson (1985), tanto para o pesquisador como para o usuário comum das palavras, o significado de um signo linguístico nada mais é do que a sua tradução para outro signo que lhe pode substituir, especialmente para um signo no qual a significação se encontra mais desenvolvida e de modo mais completo. Assim sendo, este autor distingue três maneiras de se interpretar um signo verbal e afirma que este pode ser traduzido em outros signos no interior de uma mesma língua, ou em outra língua diferente da língua de origem, ou em outro sistema de símbolos não-verbais. Jakobson (1985) descreve que essas três espécies de traduções podem ser diferentemente classificadas como intralingual, interlingual e intersemiótica.

A tradução intralingual ou reformulação, também designada como paráfrase, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. A tradução interlingual, também considerada como a “tradução propriamente dita”, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua, ou seja, um texto verbal em uma determinada língua (idioma) é traduzido para outra. A tradução intersemiótica ou transmutação, refere-se à interpretação na qual um determinado código ou linguagem pertencente a um sistema de signos – verbal, visual, sonoro, etc. – é transposto para outro sistema de signos, isto é, envolve mensagens equivalentes em códigos diferentes (JAKOBSON, 1985; PLAZA, 2010).

Para Souza (1998), o conceito de “tradução” se apresenta como polissêmico e, nesse sentido, o modo de conceituar o que seria uma tradução se modifica em função da polissemia do termo e a partir das diferentes perspectivas teóricas e objetivos tradutórios. Isso significa que a tradução é um processo cognitivo que acontece nos diversos níveis de linguagem e que se estende desde o campo linguístico no qual ocorrem os processos de tradução sígnica interlingual e intralingual de textos – como obras literárias, tratados científicos, filosóficos etc. –, e penetrando o campo de todas as outras linguagens, como o cinema, os quadrinhos, a música, a literatura e a arte de uma forma geral, caracterizado pelo processo de transmutação intersemiótica.

Portanto, quando se fala em Tradução Intersemiótica, o termo “tradução” diferencia-se e avança para além das práticas tradutórias *interlingual* e *intralingual*, uma vez que estes dois últimos processos originalmente conservam o mesmo sistema de signos, isto é, o verbal; enquanto que a Intersemiótica se refere ao estudo que caracteriza a atividade de tradução na qual uma determinada linguagem referente a um sistema de signos (uma obra literária, por exemplo) é transposto para outro sistema (cinema, HQs, teatro, etc.) e vice-versa, podendo envolver também aspectos interlinguais e intralinguais durante o processo e, desta

forma, produzir efeitos análogos com meios diferentes. Logo, é um procedimento recíproco, de mão dupla, em que não há restrições ou moderações quanto às linguagens, o que significa que todos os sistemas sógnicos podem ser elementos envolvidos em um processo de transmutação semiótica.

Jakobson (1985) teve o mérito de ser o primeiro a distinguir as três maneiras de se interpretar um signo verbal e, em consequência, elaborar uma definição, ainda sintética, de Tradução Intersemiótica como fenômeno. Porém, foi Plaza (2010) que, a partir das reflexões sobre a semiótica de Peirce, tornou-se o responsável pelo estudo sistemático, pela fundamentação e pelo desenvolvimento de teorias e concepções que contribuiriam para que as questões e reflexões acerca das práticas artísticas – que envolvem o trabalho com linguagens e os diferentes meios de perpetuação – fossem aplicadas aos estudos relacionados à Tradução Intersemiótica, entendendo está também como uma forma de arte e prática artística na medula da contemporaneidade.

Para Plaza (2010), problemas que possam ser relacionados à Tradução Intersemiótica devem ter tratamento e análise distintos, uma vez que as indagações e colocações que são suscitadas por esta espécie de operação tradutora exige a articulação de teorias e concepções das diversas áreas das linguagens. Conforme o autor, é quase impossível que um especialista, cuja prática se limite e se processa apenas em uma determinada área semiótica, possa dar conta da complexidade e importância que o problema da tradução entre as linguagens pode exercer no campo das artes e comunicação na sociedade contemporânea. Assim, considerando que a especialização promove o isolamento e a fragmentação dos sentidos, isto é, das linguagens, a tradução intersemiótica se interessa principalmente pela relação que se produz entre as especialidades, aglutinando-as, assim como o resultado teórico e o ensaio prático daí provenientes. Em outras palavras:

Num arco-íris sincrônico da história, desde Altamira aos meios eletrônicos, segundo a óptica da sensibilidade, podemos ver aparecerem os aspectos de inter-relação sinestésica para os quais, infelizmente, a especialização dos sentidos em categorias artísticas bem demarcadas, de certo modo, nos cegou. O que há de comum, por exemplo, entre as imagens de Altamira em forma de palimpsesto háptico-visual-acústico, a arte abstrata de Kandinski, as esculturas gravadas em marfim dos esquimós e ainda dos seixos de Honfleur, sobre os quais Mallarmé escrevia seus poemas, senão o ancoramento das imagens, poemas, nas características dos objetos com extensões deles? A limitação da arte aos caracteres de um sentido leva ao risco de se perder a sugestiva importância dos outros sentidos (PLAZA, 2010, p. 11).

Nessa medida, a criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema sógnico de origem, o que determina uma dinâmica

tanto na construção quanto na análise da tradução, isto é, uma dinâmica na construção cujo resultado é a tradução de algo que já estava antes interpretado e traduzido em um determinado contexto, e uma dinâmica de análise que não se limite a elementos meramente formais, mas também aos aspectos históricos e sociais envolvidos naquele fenômeno. Ou seja, a tradução intersemiótica induz a descoberta e ao estudo de novas realidades, visto que na transposição de linguagens não se visa simplesmente outra representação mecânica de realidades e conteúdos formais já pré-existentes, mas sim a criação de uma nova perspectiva a partir das já existentes, de novas formas de recepção e interpretação de conteúdo. Nesse sentido, “a tradução intersemiótica é, portanto, estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade”, pois mesmo quando a tradução enfrenta a plenitude totalizante e fiel de determinado signo estético, ela não pode deixar de considerá-lo também incompleto em alguns aspectos e, assim, penetrar nele e dele se apropriar (PLAZA, 2010, p. 30-31).

Em vista disto, a Tradução Intersemiótica pode, por conseguinte, ser caracterizada como uma prática crítico-criativa na historicidade, junto com as formas técnicas de produção e reprodução artística, e como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogos de signos, como síntese e reescritura, ou seja, como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos e como transcrição de formas na história. No entanto, atualmente, o processo de Tradução Intersemiótica não ocorre totalmente de maneira natural e espontânea (apenas em função das qualidades criativas do artista-tradutor), posto que essa atividade tornou-se intencional e sendo incentivada, na maioria das vezes, como produção voltada ao mercado, isto é, produção de uma nova mercadoria. Logo, reflexões sobre as teorias e práticas das traduções se fazem cada vez mais necessárias à medida que novos meios de tecnologias produzem e apropriam-se de novas formas de traduzir e processar mensagens, dando origem a cruzamentos e misturas culturais (HALL, 2001).

No movimento constante de superposição de tecnologias sobre tecnologias, temos vários efeitos, sendo um deles a hibridização de meios, códigos e linguagens que se justapõem e combinam, produzindo a Intermídia e a Multimídia. O emprego de suportes do presente implica uma consciência desse presente, pois ninguém está a salvo das influências sobre a percepção que esses mesmos suportes e meios tecnológicos nos impõe. Nisso nos detivemos para caracterizar as formas tecnológicas da atualidade como formas re-correntes da história, como formas tecnológicas tradutoras, elas mesmas, da história. Queremos dizer, em síntese, que passado-presente-futuro ou original-tradução-recepção, estão necessariamente atravessados pelos meios de produção social e artística, pois é na tradução dos momentos da história para o presente que aparece como forma dominante “não a verdade do passado, mas a construção inteligível do nosso tempo (PLAZA, 2010, p. 13).

O autor afirma que na modernidade, desde os círculos simbolistas que cultivavam a sugestividade – de Rimbaud e Mallarmé, passando por Baudelaire até Kandinski –, os artistas já desenvolviam experiências entre os sentidos, vislumbrando sistemas de harmonias entre sons, cores, formas, imagens etc. Afirma que o século XX foi rico em manifestações que buscaram uma maior interação entre os sistemas sógnicos. Desde os poemas em forma de leque, já existentes na tradição oriental, e os poemas-sínteses com efeitos visual e verbal, como *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Um lance de dados jamais abolirá o acaso) – considerado um dos primeiros poemas tipográficos, ou seja, um poema que explora as possibilidades da tecnologia de impressão, publicado pelo poeta simbolista Stéphane Mallarmé, em 1897 –, até a poesia de Alberto Caeiro (heterônimo de Fernando Pessoa) que preocupado com a “multiplicidade”, elabora uma “Teoria das Sensações” na qual afirma que 1) todo objeto é uma sensação nossa; 2) toda arte é a conversão de uma sensação em um objeto; e 3) portanto, toda arte é a conversão de uma sensação em uma outra sensação.

Contudo, todos esses fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens – a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões e refluxos de interlinguagens – apenas dizem respeito ou aludem às relações semelhantes às traduções intersemióticas, mas não são, nem se confundem com elas da forma como são vistas atualmente. Ou seja, tais relações traziam, por assim dizer, o germen dessas relações de tradução, mas não as realizavam, via de regra, intencionalmente. O que isso significa? Segundo Plaza (2010), que o fenômeno da Tradução Intersemiótica estaria, no atual contexto histórico-cultural, na mesma linha de continuidade desses processos artísticos anteriores; porém, distinguindo-se deles pela atividade intencional e explícita que incentiva o processo de tradução intersemiótica não como atividade artística do espírito ou como expressão e manifestação criativa do ser humano, mas sim como uma produção voltada para a constituição de uma nova mercadoria cultural, que se estabelecerá enquanto tal apenas em função de interesses cujo valor essencial não é o estético, mas o de troca e o de pertencimento. Em outros termos, conforme Adorno (2002), aquilo que se poderia designar como o valor de uso na recepção e apreciação dos bens culturais, tende a ser substituído pelo valor de troca, e no lugar do prazer estético a ideia que se tem é a de “tomar parte”, “pertencer a algum grupo” e “estar em dia”, isto é, ao invés da compreensão, busca-se o prestígio.

Entende-se, assim, que essa atividade intencional e explícita de tradução intersemiótica se materializa e se concretiza, de forma mais efetiva, a partir do fenômeno conhecido como Indústria Cultural, pois:

[...] no âmbito da indústria cultural, os objetos estéticos estão sujeitos a uma inversão da “finalidade sem fim”, que Kant atribuíra às coisas belas no século XVIII. O “valor de uso” – essencialmente problemático nos bens culturais – é absorvido pelo valor de troca: em vez de prazer estético, o que se busca é “estar por dentro”, o que se deseja é conquistar prestígio, e não propriamente ter uma experiência do objeto (DUARTE, 2002, p. 45).

Para Coelho (2006), todas as civilizações de todos os tempos tiveram suas formas de expressão artística e cultural; entretanto, hoje se fala em produção de cultura, o que pressupõe, assim, a existência de uma Indústria Cultural, o que significa que sob esse ponto de vista a cultura e suas expressões artísticas são apresentadas não como instrumentos de contemplação ou de crítica, expressão ou conhecimento, mas sim como um produto elaborado para ser consumido. Assim, partindo primeiramente de uma lógica de mercado e ao mesmo tempo envolta em um processo de tradução intersemiótica, a indústria cultural tende a se apropriar dos bens culturais produzidos pela humanidade e com mais ênfase e entusiasmo das obras literárias, pois a literatura – no seu sentido mais amplo –, é uma das formas artísticas que mais responde à necessidade universal da ficção, posto que ela sempre está ressurgindo, frequentemente transformada, e devolvida à sociedade em novas formas e suportes.

No gesto que move o ficcionista, o cineasta, o desenhista de quadrinhos, ou o roteirista de televisão, define-se de um lado o milenar gesto de narrar, testemunhar; do outro, sua esperança de contentar a inesgotável sede de fantasia, sonho e imaginação de seu leitor/espectador. Na realização deste ato avulta a marca transformadora dos novos modos de (re) produção da arte. [...] Sobretudo, é preciso não esquecer que no viés das contradições do artista e da arte de nosso tempo, da palavra mascarada sob o invólucro colorido do produto industrializado, esconde-se, como tema secreto, o sonho de utopia que ainda acalentamos (AVERBUCK, 1984, p. 6-8).

Conforme Camargo (2003), é justamente por a literatura ser um sistema de signos ou, mais precisamente, um subsistema integrante de um sistema cultural, social e histórico mais amplo, o que lhe permite estabelecer diversas relações com outras artes ou mídias. Tal característica permite que a Indústria Cultural ao se apropriar das obras literárias faça surgir, a partir dos artifícios da tradução intersemiótica, outras linguagens que, na perspectiva da produção capitalista, tornam-se novos veículos de propagação e consumo de bens culturais.

Logo, torna-se imprescindível uma descrição histórica e conceitual a respeito do fenômeno conhecido como Industrial Cultural – demonstrando também seus limites teóricos e epistemológicos –, para que assim se possa entender como este se apropria da arte enquanto expressão criativa e manifestação da liberdade humana, transformando-a em mais um produto de consumo. As concepções acerca da Tradução Intersemiótica serão retomadas na análise

dos objetos propostos, num momento em que serão ordenados os procedimentos mútuos que abordam tanto a Tradução Intersemiótica (aspectos internos: forma e conteúdo, etc.) quanto a Indústria Cultural (aspectos externos: culturais, sociais, ideológicos, etc.) na transposição de um clássico da literatura brasileira para o formato de Histórias em Quadrinhos.

2 INDÚSTRIA CULTURAL: CONCEITO, LIMITES E RESSIGNIFICAÇÃO

O desenvolvimento da grande indústria abala sob os pés da burguesia a própria base sobre a qual ela produz e se apropria dos produtos. A burguesia produz, acima de tudo, seus próprios coveiros. Seu declínio e a vitória do proletariado são igualmente inevitáveis.

Karl Marx e Friedrich Engels

A palavra cultura é derivada do verbo latino *colo*, particípio do verbo *cultus* e particípio futuro do verbo *culturus*, e significa, basicamente: morar, ocupar, transformar a terra ocupada, explorar o solo de onde se cultiva. Segundo Bosi (1993), o termo *Cultus* é sinal de que a sociedade que produziu o seu próprio alimento já tem memória e consciência para tal ato, ou seja, *Cultus* está no sentido de que existe uma consciência coletiva que, a partir da vida cotidiana, estabelece os planos para o futuro da comunidade. Já o termo *Culturus*, em sua forma substantiva, significa qualquer tipo de trabalho feito no solo e também em relação ao desenvolvimento do ser humano desde a sua mais tenra infância. Nesse último sentido, cultura torna-se quase sinônimo de *Paidéia*, ou seja, de educação, sendo considerada como o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de existência social (BOSI, 1993, p. 16).

Para Santos (1987), dentro de uma concepção mais antropológica, a cultura é uma construção histórica, seja como concepção ou como dimensão do processo social; não sendo, portanto, algo natural em decorrência de leis físicas ou biológicas, mas, pelo contrário, a cultura é um produto coletivo da vida humana. Isso se aplica não apenas à percepção da cultura, mas também à sua relevância, à importância que passa a ter. Assim, uma primeira concepção de cultura refere-se a todos os aspectos de uma realidade social, enquanto que uma segunda definição a entende especificamente como conhecimento ou comportamento, isto é, atitudes a partir das ideias e crenças relacionadas às representações cotidianas de um povo, grupo, etc. Em síntese:

Cultura é uma dimensão do processo social, da vida de uma sociedade. Não diz respeito apenas a um conjunto de práticas e concepções, como, por exemplo, se poderia dizer da arte. Não é apenas uma parte da vida social como, por exemplo, se poderia falar da religião. Não se pode dizer que cultura seja algo independente da vida social, algo que nada tenha a ver com a realidade onde existe. Entendida dessa forma, cultura diz respeito a todos os aspectos da vida social, e não se pode dizer que ela exista em alguns contextos e não em outros (SANTOS, 1987, p. 47-48).

Segundo Reblin (2008, p.33), ao contrário do que afirmam a maioria dos dicionários que definem o termo cultura como “erudição, conjunto de conhecimentos gerais e vastos” e, por conseguinte, a pessoa “cultura” como um indivíduo erudito que está preparado intelectualmente, o termo refere-se ao estilo, ao jeito de ser e de viver, e também à maneira como um determinado grupo deve respeitar e executar tarefas consideradas universais, fornecendo, assim, uma identidade a esse grupo. Em termos mais definidos:

A cultura é uma rede de significados, valores, normas, ritos e gostos, os quais são definidos por um determinado grupo social; ou seja, são definidos coletivamente “no espaço da experiência cognitiva e material, no território reflexivo e consciente, livre e tutelado”. Apesar de uma superficial homogeneidade, a cultura de um povo é constituída, na verdade, de diversas culturas, sentidos e significados. Dentro da cultura de uma nação, há uma cultura erudita, ou oficial, que é aquela difundida por instâncias educacionais [escolas, igrejas, etc.]. Além da cultura erudita, existe a popular, criada pelo povo, onde a população é tida como sujeito criador, contador e recontador de sua história, também chamada de “cultura dos incultos”, normalmente confundida com folclore e tradição. Por último, há ainda uma cultura típica da era moderna: a cultura de massa, uma cultura industrial voltada a um público consumista, a um povo-objeto. (REBLIN, 2008, p. 33-34).

Conforme Viana (2015, p. 15), entre as várias definições de cultura, é preferível aquela que a define como “o conjunto das produções intelectuais da humanidade”, pois todos os seres humanos produzem cultura, ou seja, produzem ideias, saberes, valores, concepções, etc., não sendo, portanto, privilégio de ninguém, já que não existe quem não tenha cultura. No entanto, a cultura não é um fenômeno estático, uma vez que ela vive em constantes mudanças e adaptações em virtude de ser constituída socialmente, não sendo produzida a partir do nada, mas sim por meio de relações sociais concretas.

Segundo Adorno e Horkheimer (1985), designar e racionalizar o conceito de cultura sempre foi o contrário dela própria, posto que o denominador “cultura” já contém intrinsecamente o levantamento estatístico, a catalogação, a estratificação e a classificação que a introduz no domínio racionalizado da administração e do controle. Isso significa que, na moderna sociedade capitalista, a cultura assume uma particularidade diante das demais formações e configurações culturais existentes em sociedades pré-capitalistas. Tal particularidade, de acordo com Viana (2007, 2015), é resultado da própria essência do modo de produção capitalista. Este é marcado pela produção mercantil que se estabelece a partir da extração de mais valor. E isso significa que:

Durante o desenvolvimento histórico da humanidade ocorreram inúmeras mudanças culturais, que sempre acompanharam as mudanças sociais. As grandes mudanças sociais, a passagem de uma forma de sociedade para outra (a passagem da sociedade feudal para a capitalista, ou da escravista para a feudal, por exemplo) promoveram

grandes mudanças culturais. No entanto, no interior de uma mesma forma de sociedade (feudal, escravista, tributária, etc.) também ocorrem mudanças culturais. Porém, nada se compara ao ritmo de velocidade das mudanças culturais na sociedade moderna. Para se compreender a velocidade das mudanças culturais na sociedade moderna é preciso compreender esta sociedade e suas características próprias e essenciais (VIANA, 2015, p. 16).

Portanto, a sociedade capitalista moderna é extremamente diferente das sociedades que a antecederam, principalmente em relação ao aceleração dos processos de mudanças culturais. E esta sociedade só pode ser compreendida a partir de uma compreensão prévia do que seja o sistema capitalista, pois esta é a designação dada à forma como as pessoas produzem atualmente, isto é, ao modo de produção atual, no qual toda a existência é dominada pelo capital. É uma forma de vida a partir de uma sociedade dividida em duas classes sociais fundamentais: de um lado aqueles que trabalham, formando a classe dos trabalhadores, também conhecidos como o proletariado; e de outro lado, aqueles que não trabalham, constituindo-se como a classe dos capitalistas, ou burguesia, que são os patrões responsáveis pela dominação e opressão dos produtores nos locais de trabalho.

Assim sendo, o capitalismo é um modo de vida no qual os trabalhadores (proletários) são explorados por aqueles que não trabalham (a burguesia), e esta exploração se efetiva por meio da extração e apropriação do mais-valor, que é o trabalho não pago aos trabalhadores, isto é, o trabalho realizado além do necessário para a subsistência, mas que é apropriado pelos burgueses (MARQUES, 2007; SANTOS, 2014; VIANA, 2009). De maneira mais precisa:

A produção de mais-valor e a exploração no mundo do trabalho consistem nas pedras angulares de sustentação que alicerçam o modo de produção capitalista. O que define a essência do capitalismo é, sobretudo, a produção de mercadorias geradas na extração do mais valor e, portanto, na exploração de quem a produz, ou seja, o trabalhador, que na verdade nada possui a não ser a sua força de trabalho que é vendida por um salário. Para a produção de mercadorias é necessário, logicamente, a realização do trabalho humano, e para executá-lo é necessário a mão-de-obra que advém da classe trabalhadora. Ao realizar as suas atividades laborais dentro das fábricas, o operário participa do processo de produção de determinadas mercadorias e quanto mais riquezas ele produz, mais ele reafirma a sua própria miséria (SANTOS, 2014, p. 20).

Logo, o processo capitalista de produção de mercadorias é um processo de exploração e opressão que produz o mais-valor, e isto configura a existência da moderna sociedade capitalista na qual a cultura assume características distintas das demais configurações culturais anteriormente existentes, pois:

É uma sociedade que vai, paulatinamente, transformando tudo em mercadoria. A cada estágio do desenvolvimento capitalista, novas instâncias da sociedade são mercantilizadas e, com isso, se tornam valor de troca para o capital em sua contínua expansão sobre o mundo existente. O capital acaba dominando não apenas a produção de meios de produção e de tecnologia, mas também os bens de consumo, o lazer, a cultura. Esse domínio asfixiante do capital acaba gerando uma cultura mercantil e cria um aparato tecnológico adequado para a sua produção. Temos assim a emergência do que convencionalmente passou a ser chamado de “indústria cultural” e de “cultura de massa” (VIANA, 2007, p. 5).

Assim, desde o seu surgimento, o capitalismo tem como tendência subjugar e dominar todas as esferas da vida social, inclusive as produções culturais, transformando-as em relações mercadológicas. Tais transformações econômicas resultam diretamente em transformações políticas e sociais em virtude dos mecanismos de continuidade e manutenção do capitalismo pertencerem à burguesia, ou seja, a monopolização da economia e o domínio dos poderes político, judiciário, religioso etc., além da esfera cultural padronizada, faz com que o capital organize – de maneira sistemática e racionalizada –, um mundo moderno dominado pela tecnologia, pela confiança na infabilidade da ciência, pela crença no progresso social e, ao mesmo tempo, transforme tudo em mercadorias voltadas para o consumo e, obviamente, para a geração de lucro (SANTOS, 2014).

O capitalismo institui, assim, uma cultura específica conforme a sua imagem e semelhança, e isso em virtude de que as ideias da dominação burguesa tendem a justificar e naturalizar as relações sociais, visto que as ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes, pois a classe que domina a força material da sociedade também domina, ao mesmo tempo, a sua força espiritual, ou seja, a classe que tem à sua disposição os meios de produção material dispõe, ao mesmo tempo, dos meios de produção espiritual (MARX; ENGELS, 1991). E, dessa forma, ofuscam a realidade social contraditória, marcada pelos conflitos de classe e pelos antagonismos que predominam nas relações de produção capitalista.

Isso significa que na moderna sociedade industrializada – considerada como “sociedade de massa”, cuja produção de mercadorias revela uma relação de exploração e dominação de uma classe social por outra –, são as instituições dominantes as responsáveis por estabelecer, fornecer e até mesmo criar as necessidades para as multidões e seus participantes anônimos, pois, a burguesia não pode garantir a sua própria existência, enquanto classe dominante, sem revolucionar, constantemente, os instrumentos de produção e, por conseguinte, todas as relações sociais (MARX; ENGELS, 1993). E, para isso, é preciso que se desenvolvam mecanismos culturais e eficazes adequados, capazes de transmitir mensagens

com rapidez para grandes quantidades de pessoas, controlar as massas humanas e, assim, fazê-las produzir e consumir ao mesmo tempo em que, conformadas com seus destinos e sonhos, se tornem alheias à dinâmica e à lógica do modo de produção capitalista (SANTOS, 1987). Tal lógica exige uma cultura cujas pretensões são a de homogeneizar a vida e a de naturalizar a concepção de mundo dos diversos agrupamentos que formam esta sociedade, e facilitando, por essas razões, o seu controle.

A cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários bem como os costumes bárbaros. A cultura industrializada dá algo mais. Ela ensina e infunde a condição em que a vida desumana pode ser tolerada. O indivíduo deve utilizar o seu desgosto geral como impulso para abandonar-se ao poder coletivo do qual está cansado. As situações cronicamente desesperadas que afligem o espectador na vida cotidiana transformam-se na reprodução, não se sabe como, na garantia que se pode continuar a viver. Basta dar-se conta da própria inutilidade, subscrever a própria desconfiança, eis que já entramos no jogo. A sociedade é uma sociedade de desesperado e, portanto, a presa dos líderes (ADORNO, 2002, p. 53).

Essa cultura industrializada, e supostamente homogeneizadora, teria o núcleo de sua existência num setor específico de atividade denominado como Indústria Cultural, sendo esta uma esfera de atividade econômica, com inversões de capital, recrutamento de mão-de-obra especializada, desenvolvimento de novas técnicas, produção de bens e serviços, etc. Seus mecanismos, assim como os seus meios de comunicação, tais como o rádio, a televisão, a imprensa, o cinema, as obras de arte em geral etc., são elementos fundamentais da própria organização social e estão, sem dúvida, associados ao exercício do poder e às formas de exploração, opressão e regulação social em virtude da “enxurrada de informações precisas e diversões assépticas que desperta e idiotiza as pessoas ao mesmo tempo.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 14).

2.1 O conceito de Indústria Cultural

Foi logo após a segunda guerra mundial, a partir da instalação de um novo regime de acumulação – designado como intensivo-extensivo³ –, característica do capitalismo oligopolista transnacional, que aconteceu um processo de ampliação da mercantilização e

³ O desenvolvimento histórico do capitalismo demonstra a mutação de suas formas. Denomina-se como *regime de acumulação* as formas que são assumidas historicamente pelo capitalismo. O regime de *acumulação intensivo-extensivo* vai do período pós-segunda mundial até o final do século XX, e foi substituído pelo atual regime de *acumulação integral*. Existe uma dificuldade crescente para a acumulação capitalista e essa dificuldade gera crises, abrindo espaços para a revolução proletária que, caso não se concretize, significa a instauração de um novo regime de acumulação. Cada novo regime, para manter o capitalismo, precisa intensificar o processo de exploração, tornando-se mais repressivo, desgastante e conflituoso. E isto se reproduz em todas as esferas da vida social (VIANA, 2009).

domínio do capital sobre os mais variados aspectos da vida social. Setores em que o capital ainda não se interessava e, sendo assim, ainda não dominava, passaram a ser integrados na sua lógica mercantil. Outras áreas, que até aquele momento tinham uma integração e relação moderada com o capital, passaram a ser amplamente dominadas e incluídas no processo. É neste período que emerge o fenômeno que se convencionou a ser chamado de “indústria cultural” e, juntamente com ela, a expansão tecnológica necessária para o seu desenvolvimento prático, o que ocasionou também o surgimento das primeiras teorias e teses que desenvolveram o conceito e as concepções ao seu respeito (VIANA, 2007).

O conceito foi originalmente formulado por Adorno e Horkheimer na década de 1930, na obra *Dialética do Esclarecimento*. A experiência do Nazismo, que levou os dois a serem degredados, isto é, deslocados do seu país de origem, contribuiu para o direcionamento e desenvolvimento de suas formas de pensar. Tanto na Alemanha, quanto na Itália – cujas bases do fascismo influenciaram o desenvolvimento do nazismo germânico –, o grande capital promovia a expansão industrial, propiciando um verdadeiro culto à tecnologia, sendo esta considerada como a expressão suprema da inteligência humana. Assim, o sucesso tecnológico da Alemanha, que se concretizou com a invasão da França e com o bombardeio na Inglaterra, era resultado e dependência de uma rígida e controlada disciplina que, a partir da mesma severidade utilizada nas fábricas, se expandiu para toda a sociedade e sob o comando de um grupo instalado no poder que passou a controlar toda a vida social. Neste contexto, o grande capitalismo constituía o fundamento que dava a sustentabilidade necessária e, assim, possibilitava a ação totalitária do grupo dominante, cujo modelo se expandia e envolvia todas as instituições sociais, principalmente a família na qual o autoritarismo em seu âmbito levava ao desenvolvimento de uma personalidade que fazia com que os seus membros aceitassem e se adaptassem a organizações sócio-políticas como o nazismo (PUTERMAN, 1994).

Logo, para Adorno e Horkheimer, as empresas voltadas para a comunicação artística se organizavam com a mesma lógica e rigidez do nazi-fascismo, ou seja, o domínio e o lucro eram os determinantes fundamentais, acompanhado pela imposição de escolhas e indicações feitas pelo grupo que comandava a empresa, optando por aquilo que seria difundido e ignorando as preferências do artista e do público receptor, pois é o capitalista quem estabelece os produtos que a estatística lhe indicava ter maior aceitação, significando que a possibilidade plena de livre escolha se apagava, já que o consumidor não tinha ao seu alcance senão aqueles produtos designados e propagados como os mais desejados, porque:

[...] pouco importava se o filme sonoro trazia a vida de Beethoven ou se era um velho folhetim na tradição francesa – importava, sim, a hipnose que tal evento provocava no indivíduo. [...]. O conformismo se instalava então, apagando qualquer veleidade de desvio por parte dos compradores. Esse tipo de organização das relações empresário-consumidor se tornava particularmente indesejável em relação ao que Adorno chamou de indústria cultural, uma vez que anulava o espírito crítico e a fantasia por parte dos consumidores. [...]. Nessa visão, a base empresarial da sociedade em que se vivia então a perverte em todos os aspectos e todos os comportamentos; corrompe-a totalmente e, com isso, corrompe também os consumidores (PUTERMAN, 1994, p. 15-16).

Nesse sentido, o grande interesse de Adorno pela música o deixava particularmente atento e sensível a tudo o que se relacionava a essa temática artística. A transformação que fez com que a audição de uma execução musical ao vivo por artistas pudesse ser substituída por uma audição da mesma música e dos mesmos artistas por meio de um mecanismo – o fonógrafo – chamava a sua atenção. Deste modo, foi em virtude da invenção e utilização de artifícios e meios mecânicos para reproduzir e multiplicar as possibilidades de se poder ouvir e apreciar um concerto, que Adorno propôs o termo Indústria Cultural.

Neste termo, segundo Puterman (1994), se articulavam a noção de desenvolvimento da indústria no interior do domínio artístico e da criatividade, o que acarretava consequências diversas, tal como e principalmente o distanciamento entre criadores, artistas e público, através de uma divisão fisicamente intransponível entre os dois primeiros e o público, além dos aspectos econômicos passarem a ser o objetivo fundamental e dominante no campo artístico. Assim, em relação à música, como exemplo:

[...] o interesse pela execução viva dos artistas passava para segundo plano, uma vez que podia ser substituída pela execução mecânica. A ambição de lucro por parte de artistas criadores e artistas executantes ultrapassava o puro prazer de criar e de executar, tornando o usufruir da música passível de ser alcançado em qualquer lugar e em qualquer momento. Destruía-se também aquela emoção sagrada que acompanhava o ritual de se ouvir música num teatro (PUTERMAN, 1994, p. 11).

Ou seja, para Adorno e seu colaborador Horkheimer, a indústria cultural consiste em “moldar” toda a produção artística e cultural, de modo que elas assumam os padrões comerciais e que possam ser facilmente reproduzidas. Desta forma, as manifestações de arte não são mais vistas apenas como únicas em seus aspectos estéticos, mas são vistas principalmente como mercadorias. Nessa perspectiva, a máquina capitalista de reprodução e distribuição da cultura estaria apagando aos poucos tanto a arte considerada como erudita quanto a arte vista como popular, transpondo uma para a outra e, ao mesmo tempo, destruindo

suas particularidades, suas identidades e criando, assim, uma “barbárie estilizada”. Era a centralização do poder nas mãos dos industriais que levava a se fundir em um único conjunto e submetidos às mesmas regras, os campos de atividades artísticas que no passado haviam sido diversos, com suas características peculiares e identidades próprias.

Conforme Puterman (1994), três aspectos em relação à indústria cultural se evidenciam nestas afirmações de Adorno e Horkheimer. Primeiro, a defesa da criatividade das massas que estaria sendo esmagada sob o peso e domínio das estruturas industriais. Segundo, a ideia de que antigamente havia uma arte popular legítima, com suas próprias características, mas que atualmente estaria sendo condenada ao desaparecimento ou à discriminação; assim como haveria uma distinta arte erudita, tradicional e hermética. E terceiro, o horror pela centralização do poder, conforme um modelo piramidal hierarquizado, que para eles eram a personificação do nazismo. Era principalmente este último aspecto – relacionado diretamente à vida sócio-política da época em que viveram –, que procuravam combater criticamente, pois acreditavam que esse processo se estendia e afetava todos os setores da existência e todas as formas de relações sociais.

Portanto, é a imposição das formas de organização política e econômica capitalista ao campo da cultura e da arte que determina a deterioração destas. E isso acontece porque os valores iminentes – tanto estéticos, quanto críticos – destas formas de expressão artística são ignorados e transformam-se apenas em laudos periciais produzidos por especialistas, convencendo a arte na era da eletricidade a um tipo necessário de pesquisa e aprofundamento, e não mais como uma forma de autoexpressão (MCLUHAN, 1972; PUTERMAN, 1994).

Para Adorno e Horkheimer, essa nova técnica de produzir e conceber as obras de artes só pode se estabilizar em virtude de um afastamento que não permitia a plena participação intelectual e ativa dos seus espectadores, quer dizer, do artista e do público consumidor. Isso significa que:

Os talentos já pertencem à indústria muito antes de serem apresentados por ela: de outro modo não se integrariam tão fervorosamente. A atitude do público que, pretensamente e de fato, favorece o sistema da indústria cultural é uma parte do sistema, não sua desculpa. Quando um ramo artístico segue a mesma receita usada por outro muito afastado dele quanto aos recursos e ao conteúdo; quando, finalmente, os conflitos dramáticos das novelas radiofônicas tornam-se o exemplo pedagógico para a solução de dificuldades técnicas, que a maneira do *jam* [improvisação jazzística], são dominadas do mesmo modo que nos pontos culminantes da vida jazzística; ou quando a “adaptação” deturpadora de um movimento de Beethoven se efetua do mesmo modo que a adaptação de um romance de Tolstoi pelo cinema, o recurso aos desejos espontâneos do público torna-se uma desculpa esfarrapada. [...] Reduzidos a um simples material estatístico,

os consumidores são distribuídos nos mapas dos institutos de pesquisa (que não se distinguem mais dos de propaganda) em grupos de rendimentos assinalados por zonas vermelhas, verdes e azuis (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 101-102).

As pessoas tornam-se, desta forma, dependentes dos processos técnicos e do imaginário proporcionados pela indústria cultural, pois são, sobretudo, forçadas a se integrarem e a passarem pelo seu filtro. O espectador de cinema, por exemplo, passa a perceber a sua vida como um prolongamento do filme que acabou de assistir, porque este produto, quanto maior for a perfeição técnica de reprodução do empírico, mais fácil se torna a oferecer a ilusão de que o mundo exterior é uma continuação sem ruptura do mundo que se divulga nos filmes, e vice-versa: “e é assim, precisamente, que o filme adentra o espectador, entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104). Ou, nas palavras de Benjamin (2011), os produtores de filmes empenham-se em estimular a atenção das massas para as representações ilusórias e espetáculos equívocos, visto que a exploração capitalista da indústria cinematográfica recusa e não tem interesse em satisfazer as pretensões do homem moderno de ver a sua imagem reproduzida.

Deste modo, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor de produtos culturais não precisa mais ser reduzida a mecanismos psicológicos, já que os próprios produtos da indústria cultural paralisam essas capacidades em virtude de suas próprias constituições objetivas. Ou seja, são produzidos de tal forma que, ao mesmo tempo em que sua apreensão e análise adequadas exigem presteza, dom de observação e conhecimentos específicos, também proíbem a atividade intelectual do espectador ordinário, pois este se vê diante de acontecimentos que desfilam velozmente perante seus atentos olhos e, assim, aquele momento se torna mágico e encantado quando absorvido pelos gestos, sons e imagens, fazendo com que o espectador/consumidor simplesmente ignore, desconheça ou não esteja necessariamente preocupado com os efeitos particulares deste processo de produção e reprodução, nem com toda a maquinaria que envolve tal processo.

Para ele, divertir significa sempre não ter que pensar nos mecanismos que envolvem e proporcionam aquele momento. Divertir é esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é perceptível. É, na verdade, uma fuga, mas não a fuga de uma realidade considerada perversa, mas sim de uma ideia de resistência e mudança que essa realidade, mesmo controlada, ainda faz existir. Em outras palavras, na indústria cultural “a libertação prometida pelo entretenimento é a libertação do pensamento como negação.” (ADORNO, 2002 p. 41), isto é, negação do instituído, porque os meios de comunicação de massa criam simulacros

culturais que impossibilitam as formas autênticas de pensamento, que se efetivam a partir do direito à cultura, que é o direito de acesso aos bens culturais, que faz pensar e refletir. Segundo Matos (2005, p. 64):

As imagens publicitárias, televisivas e outras, em seu acúmulo acrítico, nos impedem de imaginar. Elas tudo convertem em entretenimento: guerras, genocídios, greves, cerimônia religiosas, catástrofes naturais e das cidades, obras de arte, obras de pensamento. A cultura, ao contrário, é para os frankfurtianos a quintessência dos direitos humanos. [...] Cultura é pensamento e reflexão. Pensar é o contrário de obedecer. A indústria cultural cria um simulacro de participação na cultura quando, por exemplo, desfigura a Sinfonia nº 40 de Mozart em chorinho. Assim adulterada, não é Mozart tampouco ritmo popular. Tanto a sinfonia quanto o samba veem-se privados de sua força própria de bens culturais considerados em sua autonomia. O direito à cultura é o direito de acesso aos bens culturais, e a compreensão desses bens é o ponto de partida para a transformação das consciências.

No entanto, a partir de sua lógica, a indústria cultural mantém as pessoas tão firmemente presas – de corpo e alma – aos seus produtos, que elas tendem a submeter-se sem crítica e resistência ao que lhes é oferecido. E, assim, todos os outros produtos e simulacros culturais têm lugar cativo e automático na vida das pessoas; pois, como afirma Benjamin (2011), no caso da diversão a obra de arte penetra na massa, e o encantamento tende a torná-la familiar e prazerosa, na medida em que não exige desempenhos compromissados de atenção, mas apenas o entretenimento, uma vez que, conforme Adorno e Eissler (1972 apud PUTERMAN, 1994), no avançado estágio da era industrial as massas, com sua força de trabalho esgotada, não se preocupam, nem conhecem nada além da obrigação de se divertir e relaxar. Assim,

Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los alertamente. Cada qual é um modelo da gigantesca maquinaria econômica que, desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho. É possível depreender de qualquer filme sonoro, de qualquer emissão de rádio, o impacto que não poderia se atribuir a nenhum deles isoladamente, mas só a todos em conjunto na sociedade. Inevitavelmente, cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo (ADORNO; HORKHEIMER, 1985; p. 105).

Isso acontece porque, segundo Adorno e Horkheimer (1985), os dominados e explorados sempre levaram mais a sério que os próprios dominadores e exploradores a moral e a ideologia que deles recebem. Isso faz com que as massas exauridas e iludidas sucumbam mais facilmente ao estilo e ao mito do sucesso do que aqueles que são bem-sucedidos, pois têm o desejo deles, de ser como eles aparentemente são expostos e vendidos com suas

imagens de glória e triunfo. E, assim sendo, insistem e defendem a ideologia que os escraviza, demonstrando que o amor nefasto que o povo tem pelo mal que lhe é feito chega a antecipar à astúcia das instâncias sociais de repressão e controle. Nas palavras de Goblot (1967):

[...] as elites de uma sociedade, ou de cada coletividade no interior dela, tendem a ser imitadas pelas camadas que lhe são inferiores, as quais fazem todos os esforços para a elas se igualarem. No entanto, as elites estão sempre alertas para “manterem uma diferenciação que tende a se apagar, uma barreira que é sempre ultrapassada ou contornada; e buscaram, então, restabelecê-la sob uma nova forma.” (apud PUTERMAN, 1994, p. 22).

Portanto, a indústria cultural não pode deixar de iludir seus consumidores em relação àquilo que está continuamente a lhes prometer. A promessa sobre o prazer, o sucesso e o *status*, transmitida e propagada pelo enredo e pela encenação é, propositadamente, prorrogada de forma indefinida e maldosamente reduzida ao mero espetáculo, o que demonstra que jamais se alcançará o prometido, pois a sociedade que se estabelece em função da indústria moderna não é superficialmente espetacular, mas sim fundamentalmente espetaculista, significando que no espetáculo da economia dominante o fim não é nada e deve estar distante, enquanto que o desenvolvimento é tudo, já que o espetáculo não quer chegar à outra coisa senão a perpetuação de si mesmo (DEBORD, 1997).

Para o desejo, excitado por nomes e imagens cheios de brilho, o que enfim se apresenta é o simples elogio do cotidiano cinzento do qual se quer escapar. Ou seja, por um lado a indústria cultural se efetiva a partir da ideia da sublimação; mas, por outro lado, ela reprime, pois a princípio precisa impor e garantir que todas as necessidades e desejos sejam apresentados como possíveis de serem satisfeitos; enquanto que, na realidade, essas necessidades e desejos são previamente criadas e organizadas de tal maneira que, ao não se realizarem plenamente, tornam as pessoas unicamente como eternos consumidores, objetos da indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

É por essas razões que para estes dois autores, criadores do termo “Indústria Cultural”, a cultura de massa é interpretada como uma “psicanálise ao revés”, quer dizer, é regressiva, pois não pode ser considerada como cultura e muito menos produzida pelas massas. Sua lógica é sempre a produção de novidades, mas de modo a não perturbar ou interferir nos hábitos ou mesmo criar expectativas diferentes daquelas que podem ser imediatamente legível e compreensível pelo maior número de consumidores, espectadores, etc. Logo, Adorno e Horkheimer criticam a indústria cultural não por ela ser falsamente democrática ao proporcionar acesso de produtos culturais às massas, mas justamente por ela

não ser. Alegam que a luta contra a cultura de massa só pode ser levada adiante se for desvelada e exposta a conexão existente entre a cultura massificada e a reprodução e perpetuação das injustiças sociais.

Benjamin (2011), com alguns pontos divergentes com Adorno e Horkheimer, também faz uma análise crítica em relação à comercialização em série de obras artísticas, provocada pela indústria cultural, o que, segundo suas palavras, determina a perda da aura da obra de arte, isto é, a perda do valor original e da singularidade particular que a torna autêntica. O desenvolvimento da técnica seria o responsável por retirar da obra de arte o seu caráter singular e raro, pois com a produção em série, cuja finalidade essencial é o lucro, a aura da obra de arte desapareceria, uma vez que:

[...] na época da reprodutibilidade técnica, o que é atingido na obra de arte é sua aura. Este processo tem valor de sintoma; sua significação ultrapassa o domínio da arte. Poder-se-ia dizer, de modo geral, que as técnicas de reprodução destacam o objeto reproduzido do domínio da tradição. Multiplicando-se os exemplares, elas substituem por um fenômeno de massa um evento que não se produziu senão uma vez. Permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão ou à audição em qualquer circunstância, elas lhe conferem uma atualidade. Esses dois processos conduzem a um considerável abalo da realidade transmitida: ao abalo da tradição, o que é a contraface da crise que atravessa atualmente a humanidade e de sua atual renovação. Eles se mostram em estreita correlação com os movimentos de massa que hoje se produzem (BENJAMIN, 2011, p. 247-248).

Benjamin tem consciência das variáveis inerentes ao processo de reprodutibilidade ao qual a obra de arte está sujeita, já que ele também acreditava na democratização da arte. Para ele, se por um lado a obra de arte perde seu caráter autêntico, que de certo modo representa uma perda para determinada tradição e segmento artístico e social; por outro lado, essa reprodutibilidade técnica em massa, proporcionada pela indústria cultural, teria como ponto positivo o fato de permitir o acesso das obras de arte (o que antes era privilégio de determinada classe ou grupo), à população de modo geral. Por conseguinte, essa produção em larga escala faria com que a obra de arte perdesse a sua unicidade como “cultura superior”; mas, em contrapartida, permitiria a democratização dessa cultura, renovando-a e ressignificando-a. Ou seja, a adequação de determinados produtos às massas, assim como a conexa adequação das massas a estes, podem constituir um processo de eficácia ilimitada, tanto para o pensamento como para a intuição.

Nesse sentido, Benjamin (2011) enfatiza que para se estudar uma obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica é preciso levar em consideração todo esse conjunto de relações que faz surgir um fato verdadeiramente decisivo e que aparece, pela primeira vez, na

história do mundo e da humanidade: a emancipação da obra de arte daquela existência parasitária que lhe era imposta por sua função ritual. Isto é, as mais antigas obras de arte tiveram suas origens a serviço de um determinado ritual, inicialmente mágico e, em seguida, religioso, o que torna um acontecimento de suma importância quando a obra de arte perde a sua aura no momento em que se quebram os elos, libertando-a de sua função hermética e ritual.

Assim sendo, para Benjamin (2011), arte reproduzida de forma industrial e, por isso, emancipada e socializada, poderia ser capaz de atingir a sensibilidade do indivíduo moderno e, por conseguinte, utilizada para que se pudesse também alcançar emancipação do ser humano. Ou seja, a partir do instante que o critério de autenticidade pura não mais se aplica em virtude da possibilidade de reprodução técnica, toda a função antes tradicional e dogmática, relacionada ao culto da arte, é subvertida, pois “em lugar de repousar sobre o ritual, ela se funda agora sobre uma outra forma da práxis: a política.” (BENJAMIN, 2011, p. 253).

Nesse sentido, tudo o que é sólido se desmancha no ar, e tudo o que é sagrado é profanado (MARX; ENGELS, 1983), visto que a sociedade moderna estaria destruindo cada vez mais as tradições inerentes a determinados fenômenos. Logo, liberada de suas bases reacionárias e culturais, a arte como um produto a ser divulgado e regido pela lógica da indústria cultural já não pode mais sustentar suas pretensões de autonomia e independência; mas, ao contrário, deve dirigir-se às massas a partir de novas formas de recepção e percepção. Formas que, na atualidade, estão cada vez mais evidentes em todos os domínios da arte e que se tornam em si mesmas um sintoma de importantes modificações nos modos de se atingir a experiência sensível do indivíduo.

Porém, conforme Adorno, havia muitos pontos questionáveis e problemáticos nas concepções de Benjamin, principalmente em relação a sua perspectiva “ingênua” e demasiadamente confiante nas possibilidades revolucionárias e estéticas propiciadas a partir da reprodutibilidade técnica da arte. De acordo com Stam (2006 apud SANTOS, 2014), Adorno acusou Benjamin de um utopismo tecnológico que, ao mesmo tempo em que fetichizava a técnica, ignorava a sua função social como elemento de alienação da realidade. Para Adorno – que era cético e pessimista em relação aos meios de comunicação e, sobretudo, ao cinema – a arte nesse estágio técnico não tinha a função emancipatória glorificada por Benjamin; mas, pelo contrário, ao ser monopolizada pelos meios de comunicação, a arte manipulava, alienava e conduzia ao conformismo social e à acomodação do indivíduo.

No entanto, diferente do que pressupõe Adorno, parece que Benjamin, mesmo sendo considerado utópico, na realidade não era assim tão ingênuo, e isso em virtude de ter ele reconhecido os limites de suas concepções e a dinâmica que envolve o processo de reprodutibilidade, ao qual a obra de arte está sujeita, e suas formas de percepção e recepção. Em suas palavras:

Enquanto o capitalismo continuar conduzindo o jogo, o único serviço que se deve esperar do cinema em favor da Revolução é o fato de permitir uma crítica revolucionária das antigas concepções de arte. Ao dizer isso, não negamos absolutamente que ele possa, em certos casos particulares, ir ainda mais longe e favorecer uma crítica revolucionária das relações sociais, inclusive do próprio estatuto da propriedade (BENJAMIN, 2011, p. 264).

Nesse sentido, de utopia, mas não de ingenuidade, Benjamin ainda alerta para o fato de que o fascismo permite que as massas se expressem, mas alienada de seus próprios direitos, ou seja, podem se expressar, desde que conservem as relações dominantes, isto é, sem que se altere ou transforme o regime de propriedade. Logo, a resposta para uma sociedade mais justa e igualitária dependeria também de uma revolução no campo artístico, no sentido de politizar a arte. Mas esta deve, primeiramente, ser acessível às massas, o que faz com que o próprio sistema crie seus contestadores.

Portanto, a partir das concepções de Adorno e Horkheimer e das contribuições de Benjamin, percebe-se que em todos os domínios da arte, nos ramos da indústria cultural, existem produtos adaptados ao consumo das massas, sendo por estas que a indústria se orienta, tendo no consumidor não um sujeito, mas sim um objeto. No entanto, mesmo que a pretensão da indústria cultural seja a de dominar e controlar todas as produções culturais, tal pretensão não se efetiva na sua totalidade, visto que no âmago da sociedade capitalista existem contradições que impedem tanto a harmonia hegemônica quanto a padronização dos comportamentos considerados socialmente desejáveis. Estas contradições proporcionam lacunas nas quais surgem os indivíduos e grupos cujas produções artísticas e críticas, ou atitudes, tornam-se formas de contestação do próprio sistema que os criou.

2.2 Os limites e a ressignificação do conceito de Indústria Cultural

Conforme Viana (2007), as concepções relacionadas ao fenômeno “indústria cultural” são limitadas e problemáticas, pois não conseguem compreender a dinâmica capitalista a partir do regime de acumulação intensivo-extensivo e, assim sendo, tendem mais

a dificultar do que a colaborar com uma visão apropriada deste processo. Ou seja, as concepções relacionadas à “indústria cultural”, “meios de comunicação de massa”, “cultura de massa”, etc., carecem ainda de uma base metodológica e conceitual adequada, porque mesmo com a influência do marxismo em muitas de suas elaborações, as análises não utilizam o método dialético, mas apenas empregam a palavra dialética e dizem adotar tal método, o que, na realidade, faz com que se direcionem para posições antidialéticas.

Tais concepções, uma vez produzidas, influenciam e tendem a se tornar referências obrigatórias e assim criam obstáculos – uma armadura linguística – que dificultam o avanço intelectual, visto que o problema da linguagem é fundamental, principalmente relacionado ao fenômeno da comunicação na sociedade capitalista. Em outras palavras, a consciência usa a linguagem como elemento mediador para se desenvolver; porém, quando a linguagem é coisificada, termina também por coisificar a consciência.

A consciência que temos do mundo é mediada pela linguagem, que facilita ou cria obstáculos para o seu desenvolvimento. [...] a base da linguagem é a sociedade, tal como é a da consciência. A consciência, por sua vez, também é social. Ambas estão intimamente ligadas à sociedade que as engendraram. Por isso, elas tendem a reproduzir a sociedade existente. Isto também é um interesse daqueles que detém o poder. A linguagem tende a se tornar coisificada e o mesmo ocorre com a consciência. Assim, a percepção do novo e da possibilidade de mudança é dificultada (VIANA, 2009b, p. 12-13).

Infere-se, assim, que os indivíduos vivem em uma sociedade na qual a consciência coisificada é dominante e, nesse sentido, ela e a linguagem, também coisificada, se reforçam de maneira recíproca. De acordo com Rüdiger (2004), ao longo dos anos, vários juízos a respeito do que se convencionou designar como “indústria cultural” passaram a fazer parte da consciência coletiva, tornando-se ideologia. As formulações propostas por Adorno e seu colaborador Horkheimer, embora portadoras de certa razão, tornaram-se ocas e limitadas para contestar certos aspectos relacionados às comunicações, assim como são tão falsas e irracionais quanto o elogio populista referente ao conceito de “cultura de massa”.

Por isso, segundo Viana (2007), é preciso, por um lado, realizar a crítica de algumas concepções e falsos conceitos (construtos) a respeito da “indústria cultural” ou “meios de comunicação de massa” para que se possa avançar na análise e ir além dos seus limites que, em alguns casos, têm um caráter ideológico. Entretanto, por outro lado, faz-se necessário também esboçar alguns novos elementos que possam contribuir para se pensar uma alternativa diferente acerca do fenômeno da comunicação no capitalismo.

O primeiro ponto que Viana (2007) destaca é a discussão em torno dos “meios de comunicação de massas”, sendo este um obstáculo que precisa ser superado, pois nesta expressão se escondem inúmeros problemas. Primeiramente, o foco está nos “meios de comunicação” e, por conseguinte, na utilização do termo “massas”. Assim, quando se utiliza a expressão “meios de comunicação de massas”, o ponto central é deslocado para esses “meios”. Entende-se que a comunicação é realizada a partir de várias formas e utilizando variados meios, mas quando se parte da ideia e da expressão “meios de comunicação” significa que o problema se remete aos “grandes meios de comunicação”, a saber: a Televisão, o Rádio, a Imprensa, etc. O termo “massas” torna-se, então, um complementar, referindo-se a um grande público que é atingido.

Para McLuhan (1972, 1995), os meios seriam tão importantes quanto o conteúdo das mensagens. O meio oral de transmissão, o meio escrito, ou ainda os meios radiofônico, televisivo etc., tendem a influenciar diretamente tanto no processo criativo dos que organizam ou inventam as mensagens quanto na maneira como o público as recebe. Cada época da história da humanidade corresponde a meios diferentes de divulgação e propagação das mensagens, fazendo com que a civilização fosse influenciada tanto pelo conteúdo das mensagens quanto pelos próprios meios que as difundem. Assim, esses meios de comunicação agem sobre a civilização que, sob seu impacto, sofre modificações nas suas características principais e relações recíprocas, pois a cada nova tecnologia, relacionada à comunicação, se altera o comportamento humano, uma vez que os indivíduos passam a receber as mensagens e, por conseguinte, as concepções e ideologias que anteriormente não os alcançavam. Mas isso não significa que tais mensagens são aceitas e assimiladas de forma homogênea ou passiva, ou mesmo que os meios sejam uniformes quanto às suas funções e, assim, alcance a todos de maneira igual.

Logo, a questão inicial e fundamental, dentro de uma perspectiva crítica, não seria os “meios” utilizados, mas sim a maneira como se realiza a comunicação a partir destes meios, assim como os interesses implícitos, já que no fenômeno em foco a preocupação principal não deve ser com as técnicas de comunicação, mas sim com o espírito que lhes é insuflado (RÜDIGER, 2004). Portanto, focalizar e enfatizar apenas os “meios de comunicação” significa transformar a questão dos aparatos tecnológicos ou industrial no principal aspecto a ser analisado e, nesse sentido, homogeneiza-se os meios de comunicação e dar-se a acreditar que todos têm a mesma “essência” e eficácia. Em termos mais precisos:

Em primeiro lugar, é necessário perceber que a imprensa de Gutenberg foi uma revolução comunicacional, e que se difere amplamente da Televisão. Se levarmos em conta o Rádio e a Internet, veremos outras tantas diferenças profundas. Da mesma forma, a lógica industrial por detrás destes meios de comunicação não atinge a todos de igual forma. Os grandes oligopólios de comunicação funcionam de forma diferente das pequenas empresas de comunicação. Assim, uma grande editora possui todo um sistema burocrático e estrutura de seleção, produção, divulgação, distribuição radicalmente diferente de uma pequena editora. O mesmo vale para as gravadoras, emissoras de rádio e TV, etc. Outras diferenças poderiam ser colocadas, mas não acrescentariam muita coisa ao que já foi dito. Então, só existem diferenças? A resposta é negativa, pois apesar das inúmeras diferenças, existem elementos semelhantes. A questão é que a semelhança não está no caráter dos meios em si, e sim no modo de comunicação instituída em nossa sociedade (VIANA, 2007, p. 9-10).

Desta maneira, a pretensa homogeneização dos meios de comunicação tende a ser complementada pela suposta homogeneização das “massas”, tornando-as o conjunto dos receptores das mensagens transmitidas. Este falso conceito “massas” é um grave obstáculo para o desenvolvimento de uma consciência correta da realidade, uma vez que ele é um substituto de outro falso conceito: “povo”. Este é de uso corrente, e sendo geralmente associado ao discurso político, tal como nas expressões “interesse do povo”; “vontade do povo”, “poder do povo” etc. Logo, conforme Viana (2007), a palavra “povo” (assim como “massas”, “nação”, “globalização” etc.) não é apenas imprecisa, como também homogeneizadora, tornando-se uma abstração metafísica que a tudo responde, mas sem a nada responder.

Todavia, ao contrário de “massas”, a palavra “povo” devido ao seu uso principalmente na linguagem ufanista da política institucional – eleitoral –, assume um caráter positivo e afirmativo. Enquanto que “massas”, ao contrário, assume um papel negativo por estar associada a expressões como “sociedade de massa” e “cultura de massa”, que seriam caracterizadas pelo isolamento, perda da individualidade, padronização, atomização do indivíduo e cultura estandardizada (VIANA, 2007). Porém, as ideias de “cultura de massa” e “sociedade de massa” são ideológicas, já que o problema inicial se encontra no próprio termo “massa”. E, nesse sentido, o que é a “massa”?

É um termo que produz efeitos semelhantes ao termo povo: é impreciso (tanto é que não se define quem é a “massa” e sim a “cultura de massa” e a “sociedade de massa”), homogeneizador (a massa é homogênea, tal como “o povo”), e abstrato-metafísico, pois não existe concretamente. Assim, as massas seriam homogêneas, tal como os meios de comunicação. Porém, as massas, tal como o povo, não possuem homogeneidade. No sentido amplo destes termos (enquanto totalidade da população), precisamos perceber que existe a divisão de classes sociais, colocando inúmeras diferenças e antagonismos sociais, sem falar nas diversas subdivisões. No sentido mais restrito (enquanto a parte mais pobre da população, ou as “classes populares”), estes termos também não são homogêneos, pois o proletariado, o

campeinato, o lumpemproletariado, são bastante distintos e apesar das semelhanças existentes, não podem ser colocados todos sob um mesmo rótulo (VIANA, 2007, p. 11).

Na mesma perspectiva, Puterman (1994), também afirma que o conceito de “massa”, tal como foi colocado por Adorno e Horkheimer, é equivocado e limitado, pois representa uma coletividade monolítica e desumanizada, cuja consciência e gostos seriam moldados pelas técnicas da indústria cultural. Essa noção de “massa” negaria toda a existência de diferenciações no interior das coletividades, sendo elaborada como se não houvesse divisões em camadas sociais, etárias, culturais, grupos étnicos, setores sócio-profissionais, variações de instrução, distinção de gênero, etc. Os limites do conceito ainda aludiriam para o fato de que em todas as sociedades existiria uma tendência à uniformização do saber e dos costumes – independente da situação socioeconômica e de outras diferenciações –, em virtude de uma aspiração humana à igualdade que é difundida pelas diversas populações ocidentais e, muito mais ainda, devido ao acelerado progresso e à difusão das tecnologias de comunicação, que resultavam em uma expansão rápida de conhecimentos, da arte etc.

Adorno e Horkheimer raciocinaram como se a indústria cultural de massa instalasse para todo o sempre uma coletividade monolítica, destituída de raciocínio crítico e uniformizada pelos mesmos gostos. Parecia que haviam chegado ao fim de todas as transformações sociais. Não levavam em consideração o devenir constante das diferenciações internas das sociedades, em relação às quais o progresso tecnológico age também como um fator de variações (PUTERMAN, 1994, p. 21-22).

Portanto, tanto o emissor (os meios de comunicação), quanto o seu receptor (as massas), são construtos (falsos conceitos) que nada explicam em relação às suas próprias concepções, pois confundem os meios tecnológicos de comunicação com a própria comunicação ou com as manifestações concretas dos meios de comunicação. Por isto, a ideologia dos “meios de comunicação de massas” é um obstáculo a ser superado, não apenas através da crítica em si, mas também através da explicação do fenômeno que tal ideologia oculta.

Segundo Viana (2007), as teorias de Adorno e Horkheimer contribuem muito mais com momentos de verdade do que com a ideologia relacionada aos “meios de comunicação de massas”. Porém, eles se limitam ao universo linguístico reificado devido a não utilização do método dialético e à falta de uma visão teórica mais ampla do capitalismo. E isso decorre do fato de não partirem da perspectiva do proletariado, uma vez que no contexto histórico no qual eles produziram suas teses – que é o da implantação do regime de

acumulação intensivo-extensivo (Viana, 2009) –, a Escola de Frankfurt, como um todo, desenvolveu uma crítica limitada ao capitalismo de sua época, isto é, uma crítica de forma fragmentada e sem maiores aprofundamentos, o que refletiu tanto numa concepção não-dialética da indústria cultural (não observando suas contradições e relação com a luta de classes), quanto da não percepção do potencial crítico-revolucionário do proletariado (essa não percepção é oriunda da crença de uma suposta integração do proletariado no capitalismo, tese defendida por Marcuse e outros).

Assim sendo, a ideia elaborada de “indústria cultural” está relacionada a uma concepção muito limitada do capitalismo, pois, apesar de Marx ter certa influência em seus pensamentos, Adorno e Horkheimer não partiram diretamente da teoria do capitalismo deste autor, a não ser de forma fragmentária e superficial. Outro ponto questionável seria uma compreensão bastante limitada que eles possuíam da sociedade de sua época, o que também refletiu diretamente em suas análises, já que não se atentaram para o fato da existência do capitalismo subordinado ou “Terceiro Mundo”, e assim não perceberam a questão do imperialismo (exploração) e os seus efeitos nos países imperialistas, tal como a relativa estabilidade conquistada em função da superexploração do proletariado nos demais países. Os limites e a superficialidade das análises foram derivados da incapacidade de Adorno e Horkheimer em perceberem que a estabilidade dos países imperialistas era relativa, histórica e transitória; não sendo, portanto, eterna. Esse, entre outros aspectos, caracterizava o pessimismo na maioria dos representantes da Escola de Frankfurt (VIANA, 2007).

Entende-se, assim, que o modo de produção capitalista é expansionista e universalizante, pois tende a transformar tudo em mercadoria, incluindo a comunicação. E, nesse sentido, é necessário que se organize um setor específico do capital voltado para a exploração da comunicação mercantil. Entre estes está o capital comercial e de serviços, mas principalmente o capital comunicacional.

A partir da emergência do capitalismo oligopolista transnacional e de suas características comandadas pelo regime de acumulação intensivo-extensivo, o processo de produção de novas necessidades (tal como o rádio, a TV, etc., aparelhos eletrônicos que são mercadorias) e produção de meios de consumo, como estratégia para combater a tendência declinante da taxa de lucro, fortalece ou cria determinados setores do capital (VIANA, 2007, p. 13-14).

O Capital Comunicacional seria aquele voltado para o investimento e domínio capitalista nas empresas de comunicação, formando empresas capitalistas de comunicação que se tornam, com o passar do tempo, oligopolistas. O Capital Comunicacional pode ser

considerado como um novo setor do capital que, apesar de já existir de forma embrionária no anterior regime de acumulação, foi no novo regime que encontrou uma fonte bastante promissora de ampliação do mercado consumidor: a cultura. E isso fez com que este setor aos poucos fosse se tornando cada vez mais forte, produzindo e se consolidando a partir de um desenvolvimento concentrado e centralizado, evidenciando que apesar do processo de mercantilização da cultura não ser algo novo, a sua intensificação e intervenção faziam com que esta prática se tornasse cada vez mais intensiva e extensiva com criação de novas demandas sociais: as universidades-mercadorias, as publicações-mercadorias, as ideias-mercadorias, as relações-mercadorias etc., que são concepções que surgem do novo regime de acumulação (VIANA, 2007, 2009).

De acordo com Rüdiger (2004), o movimento relacionado a uma “indústria cultural” já vem sendo gestado há muito tempo, sendo que o novo regime deu-lhe apenas a estrutura monopolista e os princípios de uma administração sistemática e racionalizada. Seus fundamentos não são novos, ao contrário das inovações técnicas que permitiram a sua ampla integração em um só sistema. Isso significa que os esquemas básicos nos quais se baseiam a “indústria cultural” na atualidade já estavam contidos, de forma rudimentar, no mercado de bens culturais que surge ainda no final do século XVIII.

Nesse sentido, e tal como proposto por Viana (2007), ao invés de se utilizar a palavra “Indústria”, que é relativamente “neutra”, generalista e de pouca precisão, seria mais correto utilizar o termo “Capital”, pois este expressa as atuais relações sociais de exploração e acumulação, ao contrário do primeiro que denota um mero processo de produção – não definido linguisticamente –, como indústria, fábrica, oficina ou empresa. Portanto, o conceito de Indústria Cultural, além de ser impreciso e confuso, é totalmente eufemístico; enquanto que o conceito de Capital Comunicacional é mais preciso, específico e não eufemístico, pois ele expressa a dominação capitalista no processo de comunicação via meios tecnológicos.

Também para Puterman (1994), os estudos sobre comunicação de massas e que, portanto, englobam os estudos referentes ao conceito de “Indústria Cultural”, possuem uma conceituação obscura, confusa e imprecisa, pois designam ao mesmo tempo os meios técnicos para a produção, as instituições e os grupos produtores, as produções culturais e suas formas simbólicas, além de confundir a ideia de que por um lado há uma fonte necessária e benéfica de informações, e por outro há a “massa”, um bloco homogêneo que recebe a informação dessa fonte. Tal imprecisão, conforme as palavras de Puterman, obscurece a compreensão daquilo que o conceito original pretende representar e, desta forma, tende a limitar ou

invalidar os processos de raciocínios e pesquisas que se pretendem efetuar a partir deste fenômeno.

Em outras palavras, Rüdiger (2004) afirma que tal proposição exprime alguns mal entendidos que precisam ser evitados caso queira se compreender o fenômeno de acordo com a teoria crítica da sociedade, porque em essência a expressão “indústria cultural” não se refere às indústrias interessadas na produção em massa de bens culturais, nem as técnicas de difusão dos bens produzidos; mas representa, antes de tudo, um movimento histórico, social e universal: a transformação da mercadoria em matriz do modo de vida e, por conseguinte, a apropriação e transformação da cultura em mercadoria que necessita ser divulgada e consumida. Em outros termos:

[...] o conceito de indústria cultural tem a ver com a expansão das relações mercantis pelo conjunto da vida social, em condições de crescente monopolização, verificadas a partir das primeiras décadas do século XX. No princípio, o fenômeno consiste em produzir ou adaptar obras de arte segundo um padrão de gosto bem-sucedido e desenvolver as técnicas para colocá-las no mercado. A colonização pela publicidade, pouco a pouco, o tornou veículo da cultura de consumo: ele assume então um caráter sistêmico. O estágio final chega com a sua conversão em mecanismo de mediação estética do conjunto da produção mercantil, momento este em que “o mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural enquanto máquina de publicidade” (RÜDIGER, 2004, p. 23).

Ou seja, diferente do que alude o conceito de “Indústria cultural”, o Capital Comunicacional não produz precisamente cultura – arte, bens culturais, etc. –, mas sim mensagens, divulgação, comunicação das obras artísticas, culturais ou de informação. Conforme Matterlat e Piemme (1980 apud PUTERMAN, 1994), Adorno e Horkheimer se preocuparam mais com a produção industrial do que com o produto em si, isto é, o fato de se produzir industrialmente uma determinada mercadoria cultural importou mais do que os efeitos do capitalismo sobre uma demanda social que seria a responsável pela própria produção. Logo, não existe a produção cultural independente de uma demanda que anseia por esta produção, o que significa que o problema não centra-se em torno de uma “indústria cultural”, mas sim no Capital Comunicacional responsável pelas mensagens.

Em outras palavras, uma coisa são os indivíduos (escritor, compositor, roteiristas, etc.) que produzem as obras artísticas, e outra coisa é a reprodução e mercantilização destes produtos culturais via divulgação pública e distribuição organizadas sob o domínio do Capital Comunicacional, cujo conceito fundamental é o de comunicação. Neste sentido, o processo de ampliação dos oligopólios dos meios de comunicação tende a promover um processo

arbitrário de imposição comunicacional que regulariza e normatiza a produção cultural, artística e informacional, assim como seu consumo, pois:

A produção artística passa a ser dependente das empresas oligopolistas de comunicação, que podem criar “modas”, e impor determinadas concepções, padrões, produções. No entanto, muitas vezes ela organiza esta imposição através da consulta, utilizando um processo experimental, isto é, lançando determinadas mercadorias artísticas para ver a aceitação do público, e, caso haja uma relativa aceitação, passa a ampliar a divulgação e veiculação. A produção informacional é, além de fruto de uma seleção pautada em critérios axiológicos, muitas vezes repetitivo e fundado em uma rede hierárquica mundial, através das agências de notícias, redes de televisão, etc. Além disso, associado e relacionado, ou pelo menos dependente, das empresas oligopolistas de comunicação, existe todo um setor de produção cultural (gravadoras, editoras, galerias, agências, etc.) que reforça suas tendências (VIANA, 2007, p. 19-20).

Assim, a produção cultural em geral, ao tornar-se controlada, passa a ser evasiva e, na maioria dos casos, de baixa qualidade, resultando na produção de uma cultura mercantil – e não de “massas” – na qual o foco passa a ser os receptores-consumidores, que são considerados homogêneos ou vistos de forma negativa, pois a cultura mercantil é uma cultura exclusivamente direcionada para o mercado consumidor. Isso significa que não há uma relação aparentemente neutra de algo que fora produzido para satisfazer as necessidades das “massas”, mas sim uma cultura mercantil que se constitui a partir das mercadorias que devem ser vendidas ou por meios que promovem e incentivam a venda de outros produtos e, por isso, são necessariamente expostos ao maior número possível de pessoas, seja através dos meios tecnológicos de comunicação ou por meio da rede comercial que gira em volta da produção cultural.

Aquelas produções culturais fora do circuito do capital comunicacional, por não seguir suas diretrizes formais e ideológicas, são marginalizadas. Porém, ao mesmo tempo, são também influenciadas pelas contradições inerentes ao capital comunicacional e à cultura mercantil, fazendo com que numerosas produções sejam realizadas, mas não divulgadas de forma ampla. Ou seja, por não corroborar com os valores perpetuados pelo capital, certas produções culturais são ignoradas por tais empresas e não contam, por assim dizer, com seus meios de divulgação, justamente para impedir a difusão de produções que manifestam oposição aos ditames do capital e à sociedade capitalista. Neste sentido, Puterman (1994) diz que, ao contrário do que proclamavam e temiam os autores das primeiras teorias sobre a indústria cultural, a suposta uniformização das mentalidades não parece assim tão ameaçadora quanto eles supunham, pois, se existem aqueles que aderem incondicionalmente ao que é uniformemente veiculado pelas vias de comunicação, existem também aqueles que, inclusive

pertencendo às camadas mais abastadas, contrariam, negam e subvertem os modelos e normas que lhes são impostos por meio de tais vias.

Contudo, a produção cultural que a maioria da população tem acesso e que entorpece os indivíduos, além de ser a divulgada pelas empresas oligopolistas de comunicação, também deve estar adaptada à lógica e a dinâmica destas, que não são neutras, mas sim constituídas a partir de determinadas relações sociais e com determinados objetivos. Isso significa que o Capital Comunicacional, mediado pelos processos tecnológicos, é extremamente opressivo e regulador em função da concentração e centralização do capital na formação e hegemonia das empresas oligopolistas de comunicação. Ele não apenas utiliza os meios emissores de comunicação de alta tecnologia, mas dita as regras e, assim sendo, direciona toda a produção para uma cultura do fútil, do banal e da axiologia⁴, o que contribui para a formação de uma consciência coisificada e vulgar e, ao mesmo tempo, reproduz o modo de vida instituído na moderna sociedade capitalista, centrado no consumismo, na cultura descartável e na reprodução dos valores axiológicos e das concepções falsas e ideológicas dominantes (VIANA, 2007).

Em outras palavras, o conjunto de valores, concepções, sentimentos etc., que são divulgados pela comunicação tecnológica nada mais fazem do que apenas reproduzir o processo de dominação e reprodução do capitalismo em todos os sentidos. Logo, não se sustenta a perspectiva ingênua da “indústria cultural” como uma manifestação dos interesses do conjunto da sociedade, sendo assim uma realização desta e, por conseguinte, um simples meio de comunicação que exerce uma ação favorável sobre a população, produzindo e reproduzindo o que ela aspira ver, ter e necessita.

No âmbito deste contexto, além de colocar em questão o próprio termo “indústria cultural” e o substituir por Capital Comunicacional, Viana (2007) também discorda em relação a dois pontos que foram negligenciados pela concepção original de indústria cultural: a questão da recepção e a não percepção de suas contradições. A problemática envolvida na questão da recepção incide para o fato de que o processo de padronização e manipulação

⁴ Os valores são constituídos socialmente. A axiologia, que são os valores dominantes e particularistas, é formada socialmente. O mesmo vale para a axionomia, que são os valores universais. Na constituição de ambos intervém a consciência e, por isso, muitos conflitos de valores em determinados indivíduos são derivados da falta de percepção das raízes dos seus valores, do seu significado e de sua importância. Os valores axiológicos são aqueles que estão ligados e correspondem aos interesses da classe dominante, sendo, portanto, valores classistas e inautênticos, e, por assim ser, servem para regularizar e reproduzir as relações sociais; porém, são fetichistas e desumanos. Valores como os de liberdade, igualdade, criatividade, cooperação, etc., são exemplos de valores autênticos; enquanto que poder, riqueza material, *status*, dinheiro, competição, liderança, hierarquia, etc., são valores constituídos socialmente e em contradição com a natureza humana, sendo, portanto, valores inautênticos, ou seja: axiológicos (VIANA, 2007c).

imposto pela “indústria cultural” não acontece de maneira passiva e sem obstáculos, justamente porque as pessoas diante do Capital Comunicacional não são meros receptáculos vazios e inertes. Os indivíduos oriundos das classes exploradas não assimilam nem absorvem completamente as mensagens veiculadas da forma pretendida pelos seus emissores, já que a própria interpretação da mensagem exige uma assimilação a partir da consciência de quem a recebe.

Ou seja, a interpretação da mensagem recebida por cada classe social – que também apresenta diferenças internas e subdivisões – está diretamente relacionada com a sua consciência e com os valores que só podem ser compreendidos com base na análise de seu modo de vida. Por exemplo:

Para um intelectual do Partido “Comunista”, uma novela que apresenta uma personagem “comunista” que abandona tal posição aparece para ele como uma perigosa e ideológica propaganda anticomunista [...]. Para um operário, tal particularidade da novela não lhe interessa, pois o significado do “comunismo” para ele é outro, estando desligado dos seus valores e dos seus interesses. Logo, se havia a intenção de se produzir uma propaganda anticomunista, o que é discutível, ela tem efeitos bastante limitados (VIANA, 2007, p. 23-24).

Embora possuam elementos em comum, já que as “ideias dominantes são as ideias da classe dominante” (MARX; ENGELS, 1991, p. 72), as representações que são produzidas pelas classes sociais não são homogêneas e, portanto, se diferenciam, e esta diferenciação interfere na recepção das mercadorias culturais e da cultura em geral. Além disso:

[...] a própria criação tecnológica, embora teoricamente possa colocar a audição das sinfonias ao alcance de um público muito maior, desde que o fonógrafo e os discos foram inventados, em nada compromete a divisão sócio-econômica entre aqueles que podem adquirir o aparelho e os discos, aqueles que apenas os desejam, sem alcançá-los, e aqueles que, em absoluto, não se interessam por este tipo de música. Isto é, a indústria cultural não uniformiza o sentir do povo e também não coloca seus produtos indistintamente ao alcance de qualquer um. [...] As novas criações tecnológicas, em lugar de agirem como um fator de igualitarismo no interior de uma sociedade, pelo contrário podem agir como um novo fator de distinção, imprimindo a marca de um elitismo que pode ser de base econômica, mas que terá como base, principalmente, determinado desenvolvimento intelectual (PUTERMAN, 1994, p 20-21).

Logo, não há como defender a tese de que as “massas” seriam receptoras passivas dos meios de comunicação de massas. É uma ideia limitada que termina por implantar e justificar o domínio absoluto da burguesia por meio da “indústria cultural”, porque se

eliminar as contradições ao não percebê-las no processo de envio e recepção das mensagens, fazendo com que, conseqüentemente, se eliminasse também a possibilidade de contestação e mudança.

Por isso, o outro elemento que deve ser levado em consideração é a existência de contradições no interior do Capital Comunicacional que, por sua natureza, realiza dois tipos de propaganda: a ideológica e a comercial. Estas, quando confrontados com a realidade, se mostram contraditórias, pois, se por um lado incentivam o consumismo, a busca pela posse, pela ascensão social e pela elevação de *status*, reforçando a ideologia dominante e a integração na sociedade capitalista; por outro lado, reforçam tanto a negação desta lógica do capital quanto o descontentamento daqueles setores da sociedade que estão impossibilitados de concretizar o que foi incentivado pelos meios oligopolistas de comunicação. Assim, a contradição entre a propaganda ideológica e a realidade é outro elemento – ao lado das diferenças culturais –, que impede o domínio absoluto da burguesia através do capital comunicacional, pois, se a propaganda é um incentivo ao consumo, ela é também, ao mesmo tempo, sua própria negação e impedimento para este consumo em virtude de criar a necessidade e a vontade e, conseqüentemente, a sua impossibilidade para determinados indivíduos e grupos, o que provoca a criação de novos conflitos sociais (VIANA, 2007).

Ademais, o Estado também tem a intenção de controlar a difusão cultural por meio do Capital Comunicacional, não somente através do aparato legislativo, mas também através de suas próprias empresas de comunicação. O objetivo sempre é o de atingir o maior público possível: enquanto o foco do setor privado está na maximização e potencialização do lucro e, assim, tende a privilegiar o consumo de mercadorias; a ênfase do setor estatal está na propaganda política, isto é, na mensagem, no discurso. Tal como descreve Morin (2006):

[...] o sistema privado quer, antes de tudo, agradar ao consumidor. Ele fará tudo para recrear, divertir, dentro dos limites da censura. O sistema de Estado quer convencer, educar: por um lado, tende a propagar uma ideologia que pode aborrecer ou irritar; por outro lado, não é estimulado pelo lucro e pode propor valores de “alta cultura” (palestras científicas, música erudita, obras clássicas). O sistema privado é vivo, porque divertido. Quer adaptar sua cultura ao público. O sistema de Estado é afetado, forçado. Quer adaptar o público à sua cultura (apud VIANA, 2007, p. 26).

No entanto, o setor estatal também tem como uma de suas finalidades o lucro, embora este ocorra de forma secundária e intermediária por meio da expropriação como impostos, taxações etc. – seja do trabalhador ou do capitalista –, e não a partir dos mecanismos explícitos como os utilizados pelo setor privado. Por outro lado, o setor privado

quando quer atingir um público elitizado, também pode incentivar e apoiar os valores, os produtos e o discurso da chamada “alta cultura”, como uma forma de distinção social, econômica, cultural, etc. Para Puterman (1994), o desejo de lucro e as facilidades de comunicação, colocando os produtos diante dos olhos de uma grande maioria, suscitam novas investidas no sentido de se ampliar cada vez mais os campos de consumo, o que faz com que alguns produtos sejam a princípio direcionados, ficando fora dos desejos para alguns e das possibilidades de obtenção para outros, fortalecendo assim – através da comercialização e consumo –, as barreiras e contradições que separam as “massas” das elites. Como o próprio autor afirma:

[...] no que diz respeito à indústria cultural, a divisão entre cultura de massas e cultura de elite é tênue, pois um produto que num determinado momento se caracteriza como sendo para elites, em função de seu preço, pode alcançar uma comercialização mais ampla a partir da consolidação de uma determinada tecnologia. [...] Dentro de certos limites, massas e elites têm a possibilidade de consumir, atualmente, os mesmos produtos culturais industrializados. No entanto, justamente o fato de existirem limites, sejam eles econômicos, sejam eles constituídos pela idade, mostra que a indústria cultural não é tão uniformizadora quanto Adorno e Horkheimer haviam pensado (PUTERMAN, 1994, p. 25-26).

Isso demonstra que o Capital Comunicacional não é um todo homogêneo, pois existem algumas divisões no seu interior, fazendo com que ele procure atingir públicos específicos e sempre criar novos nichos de consumidores e, desta forma, criam-se também lacunas que fomentam novas contradições no interior da sociedade capitalista. Logo, o Capital Comunicacional não pode ser considerado apenas como o criador de padrões culturais e o estabilizador da sociedade, mas sim e, sobretudo, como reproduzidor de suas contradições (VIANA, 2007), pois, em lugar de ser um mecanismo para a uniformização, como assim previam Adorno e Horkheimer, a “indústria cultural” foi um fator de profunda diferenciação (PUTERMAN, 2014), uma vez que a sua prática não tem o poder que lhe apregoam (RÜDIGER, 2004).

Portanto, os meios oligopolistas de comunicação não são “neutros”, uma vez que estão a serviço dos interesses do capital. Este, por sua vez, não domina diretamente tais meios, mas sim através de seus funcionários, ou seja, por meio de uma burocracia que se encontra submetida não só a pressão direta dos proprietários, mas também pela pressão das próprias necessidades das empresas capitalistas que exigem produtividade, lucratividade e, assim sendo, colocam estes meios na dependência e execução desta tarefa. A dominação do Capital Comunicacional pelos grandes empresários teria, na atual sociedade capitalista, a mesma

pretensão dos sistemas políticos totalitários, uma vez que procura impor as mesmas ideias e os mesmos gostos e, portanto, gerar uma suposta uniformização das maneiras de pensar e de sentir, o que tende a ocultar as contradições e, conseqüentemente, amortecer as lutas de classes.

Neste sentido, para se romper com o domínio do capital, um dos primeiros passos seria a socialização dos meios tecnológicos de comunicação. Mas este processo de socialização, conforme Viana (2007), não significa a estatização dos meios, isto é, mudar a burocracia que comanda ou então efetivar a fusão dos antigos burocratas com os novos. Ao contrário, trata-se de uma socialização autêntica, realizada a partir da população que deve assumir a autogestão dos meios tecnológicos de comunicação, no sentido de promover diversas mudanças e fazer com que tais meios se tornem, de fato, coletivos, ao invés de privados e verticalizados.

2.3 A relação entre Tradução Intersemiótica e Indústria Cultural

A utilização dessas duas bases epistemológicas – Tradução Intersemiótica e Indústria Cultural –, para análise do objeto de pesquisa em questão, se dá pelo fato de que quando empregadas de forma isolada não permitem abranger, nem compreender a totalidade concreta que envolve as apropriações e intersecções entre os diversos campos de expressão e manifestação artística. Assim, para se evitar um reducionismo analítico, tanto nos aspectos formais e conteudísticos quanto nos sociais e ideológicos, é preciso entender não apenas como acontece, formal ou tecnicamente, esse processo tradutório; mas também por que essas transposições estão sendo feitas e se perpetuando cada vez mais no atual momento histórico: a sociedade moderna capitalista em sua fase de acumulação integral.

De acordo com Viana (2009), denomina-se como regime de acumulação as formas que são assumidas historicamente pelo capitalismo. Sabe-se que existe uma dificuldade crescente para a acumulação capitalista que só pode ser reproduzida mediante o aumento da exploração sobre a classe trabalhadora, o que tende a gerar crises, abrindo espaços para a revolução proletária. Esta, caso não se concretize, significa a instauração de um novo regime de acumulação com novas características, peculiaridades e mutações ideológicas. Ou seja, cada novo regime, para sustentar o capitalismo e, por conseguinte, assegurar a sua acumulação, precisa intensificar cada vez mais o processo de exploração, tornando-se mais repressivo, desgastante e conflituoso. E isto se reproduz diretamente em

todas as esferas da vida social, o que faz surgir novas ideologias para legitimar, justificar e naturalizar a nova fase do capital (VIANA, 2009).

O atual regime de acumulação é o integral, e o capitalismo neste período representa uma ofensiva no sentido de combater a redução no seu processo de acumulação, isto é, evitar a queda da taxa de lucro médio. E essa ofensiva de combate se dá por meio do aumento da exploração da classe operária e, principalmente, pela extensão da mercantilização de todas as esferas e aspectos das relações sociais:

O processo de desenvolvimento capitalista é marcado pela sucessão de regimes de acumulação. Estas mutações nos regimes de acumulação provocam mudanças nas esferas ideológicas, políticas e culturais. O atual regime de acumulação, que vem se desenvolvendo principalmente a partir dos anos 80 e se ampliando em escala mundial, produz mudanças nas esferas das relações de produção e distribuição, o que provoca também mudanças culturais (VIANA, 2009, p. 127).

Nesse contexto, o atual regime de acumulação integral encontrou uma fonte bastante promissora de ampliação e potencialização do mercado consumidor: a cultura. A sua mercantilização não é algo novo, mas a intervenção do capital e a intensificação nesta esfera fizeram com que está prática se tornasse cada vez mais intensiva e extensiva com a criação de novas demandas sociais e novos nichos de consumidores com produtos voltados para atender as necessidades fabricadas para determinados grupos e segmentos como homossexuais, “afrodescendentes”, animais, ecologistas, torcedores de futebol etc. (VIANA, 2007, 2009). Assim, a reprodução ampliada do mercado consumidor acaba gerando nichos de mercados antes não explorados, e o processo de mercantilização das relações sociais se amplia cada vez mais, principalmente na esfera cultural, o que acaba criando condições e mecanismos para incentivar e aumentar a capacidade da população para consumir os bens culturais.

A “indústria cultural”, isto é, o capital comunicacional oligopolista, expande-se e amplia suas estratégias, se tornando um dos mecanismos mais importantes para o novo regime de acumulação integral que precisa constantemente garantir a produção e reprodução ampliada do mercado consumidor. Nesse sentido, o capital comunicacional reforça as antigas estratégias cujo intuito é impor determinados produtos a partir de novas demandas e necessidades fabricadas para, deste modo, aumentar a capacidade individual de consumo:

O aumento da capacidade de consumo cultural da população está diretamente ligado ao processo educacional. A expansão da alfabetização, do ensino superior, etc., está intimamente ligada a este processo. Nos países imperialistas, trata-se de aumentar o acesso ao ensino superior, principalmente; nos países capitalistas subordinados, trata-se de ampliar a alfabetização de parte da população e o acesso ao ensino

superior de outra parte. Assim, criam-se novos consumidores, tanto de produtos culturais com menor exigência de formação intelectual quanto de mercadorias culturais que possuam uma maior exigência nesses aspectos (VIANA, 2009, p. 267).

Um das modalidades de Tradução Intersemiótica – do texto literário para os quadrinhos – já existia como protótipo de caráter educacional desde a década de 1940, vindo a se efetivar com mais ênfase no atual regime de acumulação, uma vez que é fomentada pelas necessidades e demandas criadas pelas estratégias da “indústria cultural”, mais precisamente pelo capital editorial. Em termos mais claros e conforme já explicitado por Plaza (2010), existe na atualidade uma atividade intencional e explícita que incentiva o processo de articulação e tradução entre as semioses, cujo intuito é a produção de bens culturais. No entanto, esse processo não é estimulado subjetivamente como atividade artística do espírito ou como manifestação criativa própria do ser humano, mas sim como uma prática voltada para a constituição de uma nova mercadoria cultural que se estabelecerá enquanto tal, não pelos aspectos estéticos e condição ontológica, mas sim a partir de um determinado valor de troca. Em suma, a cultura, tal como suas manifestações, assume uma particularidade e especificidade que são resultantes da própria essência do modo de produção capitalista, isto é, o modo de produção atual, no qual toda a existência é dominada pelo capital e no qual todas as produções tornam-se mercantis, destinadas ao consumo e à geração de lucro.

Nesse sentido, e conforme Adorno (2002), tudo aquilo que se poderia designar como o valor de uso na recepção e apreciação dos bens culturais, tende a ser substituído pelo valor de troca a partir das necessidades também produzidas, fazendo com que no lugar do prazer estético tenha-se a ideia de “tomar parte”, de “pertencer a algum grupo” e “estar em dia”, isto é, ao invés da compreensão e apreciação, busca-se o prestígio pelo sentimento de aquisição e propriedade. Isto é:

[...] no âmbito da indústria cultural, os objetos estéticos estão sujeitos a uma inversão da “finalidade sem fim”, que Kant atribuía às coisas belas no século XVIII. O “valor de uso” – essencialmente problemático nos bens culturais – é absorvido pelo valor de troca: em vez de prazer estético, o que se busca é “estar por dentro”, o que se deseja é conquistar prestígio, e não propriamente ter uma experiência do objeto (DUARTE, 2002, p. 45).

Para Pignatari (2004), os velhos materiais, ou seja, os velhos produtos já não podem mais atender às novas necessidades e interesses, uma vez que as novas precisões, mesmo fabricadas e injetadas, requerem novos objetos que as satisfaçam, o que implica afirmar que os signos, sendo também materiais e instrumentos, devem se constituir em novos

significados ou conteúdos do repertório de signos da nova era industrial. E as transposições intersemióticas e a saturação de um código em outro estão estreitamente vinculadas a esse contexto, pois a multiplicação planejada e a multiplicidade de códigos que daí resultam tendem a constituir uma nova consciência da linguagem, obrigando a contínuas aproximações e operações intersemióticas entre eles. E isso significa que:

O emprego de suportes do presente implica uma consciência desse presente, pois ninguém está a salvo das influências sobre a percepção que esses mesmos suportes e meios tecnológicos nos impõe. Nisso nos detivemos para caracterizar as formas tecnológicas da atualidade como formas recorrentes da história, como formas tecnológicas tradutoras, elas mesmas, da história. Queremos dizer, em síntese, que passado-presente-futuro ou original-tradução-recepção, estão necessariamente atravessados pelos meios de produção social e artística, pois é na tradução dos momentos da história para o presente que aparece como forma dominante não a verdade do passado, mas a construção inteligível do nosso tempo (PLAZA, 2010, p. 13)

Ou seja, o movimento constante de superposição de tecnologias sobre tecnologias, produzem vários efeitos e necessidades, sendo um deles a hibridização de meios, códigos e linguagens que se justapõem e combinam, produzindo uma nova apreensão ideológica da realidade e uma nova maneira de operar o seu significado. Segundo Coelho (2006), todo o processo de significação que está em jogo nos veículos da indústria cultural, assim como em todas as demais atividades relativas ao ser humano, está baseado na operação de signos. Entende-se por “operação de signos” toda a relação que se estabelece entre o *signo propriamente dito* (uma palavra, uma foto, um desenho etc.), o *referente* (para onde signo aponta, isto é, aquilo que é representado pelo signo: esta casa, aquela pessoa etc.) e o *interpretante* (ou conceito, imagem mental, o significado formado na mente da pessoa receptora de determinado signo).

É nesse aspecto da “operação de signos” – aparentemente natural e, por isso, não analisado e questionado – que se torna imprescindível compreender a relação entre a semiótica (e conseqüentemente as traduções intersemióticas) e o fenômeno conhecido como indústria cultural. Logo, conforme explicitado no primeiro capítulo, foi necessário, primeiramente, distinguir os três tipos de signos propostos por Peirce – ícone, índice e símbolo –, assim como suas especificidades, para se entender o processo de operação sógnica relativo a toda atividade humana e, nesse sentido, também inerente à recepção dos produtos concebidos pela indústria cultural, sendo ela própria também um produto de operações sógnicas.

Revisando, de maneira sucinta, os três tipos de signos, pode-se dizer que o *ícone* é o signo que se relaciona ao seu objeto justamente por possuir uma semelhança qualquer com este, quer esse objeto exista ou não. O ícone é um representante que, em virtude de determinadas qualidades próprias, se qualifica como signo em relação a um objeto, representando-o a partir de traços de semelhanças ou por analogias, e de tal modo que novos aspectos, verdades ou propriedades relativas ao objeto podem ser encontrados ou revelados. São considerados como ícones as imagens, as fotografias, assim como os diagramas e as metáforas que apresentam um paralelismo com alguma outra coisa ou uma semelhança estrutural com o que significam.

O *Índice* é o signo que se refere ao seu objeto por uma relação real, sendo realmente afetado por ele. É a parte representada de um acontecimento anteriormente adquirido pela experiência subjetiva ou pela herança cultural. É o fato de sua ligação direta com o objeto – e não os traços de semelhança – que o caracteriza como índice, uma vez que é através de um indício (causa) que se pode inferir determinadas conclusões. Por exemplo: “poças de água” podem ser um índice de chuva recente, assim como “nuvens escuras” indicam chuva eminente ou “uma seta pintada” indica um caminho a ser seguido. A principal característica do *signo indicial* é justamente a ligação física com seu objeto: “a marca de uma pegada” ou o “rastro de um pneu” é um “indício” de que alguém ou algo por ali passou e a maneira como passou (caminhando, correndo ou utilizando algum veículo). Logo, em termos amplos e vastos, tudo o que existe é índice ou pode funcionar como um, já que este é um signo e como tal funciona justamente porque indica outra coisa com a qual ele está efetivamente ligado. Mas, o índice só funciona como signo quando uma mente interpretadora estabelece a conexão.

O *símbolo* é um signo que se refere ao objeto em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo aquele objeto. Aquilo que o símbolo representa também não é um individual, mas sim um geral, como as palavras. Por exemplo, a palavra “mulher” não designa esta ou aquela mulher em específico, mas toda e qualquer representação de mulher, graças a uma convenção linguística entre as pessoas. Assim, o objeto significante de uma palavra não é alguma coisa existente, mas uma ideia abstrata que se tem do significado, ou seja, uma lei ou concepções armazenadas na programação linguística dos cérebros (FIDALGO; GRADIM, 2005; PIGNATARI, 2004; SANTAELLA, 2005).

Para Coelho (2006), cada tipo de signo tem a propriedade de formar, na mente da pessoa que o recebe, um tipo específico de interpretante ou consciência. Mas, do mesmo

modo que na realidade concreta – onde dificilmente se pode constatar a ocorrência de um desses três tipos de signos em estado puro –, a consciência formada com a recepção de um signo também não é “pura”, nem de fácil distinção, já que não mantém apenas um conjunto de características, mas também traz, em maior ou menor grau, as características dos outros dois tipos de consciência, isto é, a soma de múltiplas determinações na “operação de signos”. No entanto, através desta analogia triádica dos signos, pode-se constatar que:

A capacidade de interpretar o mundo iconicamente, de distinguir o sentido nas coisas, vê-se cada vez mais diminuída. Do mesmo modo, a possibilidade de proceder a uma interpretação simbólica do mundo, de procurar suas causas e reuni-las em teorias coerentes, torna-se sempre, mais e mais, algo como um dom especial, reservado a um pequeno grupo, quase uma elite. O que prevalece é a tendência a ver apenas o significado indicial das coisas – e esse é o problema, na medida em que o índice nunca aponta diretamente para a coisa em si. No máximo aponta para qualidades indicativas da coisa. [...] O índice manda seu receptor sempre de uma coisa para a outra, sem deter-se nem no objeto visado, nem em nada – não permitindo nem penetrar intuitivamente nele, nem conhecer logicamente suas causas e destino. Nesse processo, as outras duas funções semióticas (função de interpretação, de formação de significados), a icônica e a simbólica, são reduzidas apenas à dimensão indicial quando deveriam, no mínimo, estar em pé de igualdade com esta (COELHO, 2006, p. 63).

Desta forma, e de acordo com Coelho (2006), a indústria cultural, como resultante de um processo histórico que possibilitou o desenvolvimento de aparatos tecnológicos e artifícios culturais, vem operando com signos indiciais e, assim, fomentando a formação e o desenvolvimento de consciências indiciais. Ou seja, tudo (signos, consciência e objetos) é ajustado para que determinadas categorias e fenômenos sejam efêmeros, rápidos e transitórios, uma vez que não há tempo para a intuição, reflexão e sentimento das coisas, nem para o exame pormenorizado delas. A lógica do que se condicionou a chamar de indústria cultural consiste apenas em “indicar” e “moldar” toda a produção cultural, de modo que ela assuma os padrões comerciais e que possam ser facilmente reproduzidas e consumidas, o que funciona como um mecanismo que contribui para o processo de fetichização da mercadoria e, por conseguinte, para a alienação e reprodução das relações sociais. Logo, o que interessa para a indústria cultural não é fazer sentir, pensar, intuir ou argumentar – propriedades da consciência icônica e simbólica –, mas apenas controlar a operação mental de signos.

Isso significa que na moderna sociedade industrializada, cuja produção capitalista de mercadorias revela uma relação de exploração e dominação de uma classe social por outra, são as instituições dominantes as responsáveis por estabelecer, fornecer e até mesmo fabricar as necessidades transitórias que devem ser rapidamente suprimidas para dar lugar a outras, e assim realizar o jogo de estratégias do capital para combater a tendência declinante da taxa de

lucro. Ou, conforme afirma Marx e Engels (1993), a burguesia não consegue garantir a sua própria existência, enquanto classe dominante, sem transformar, constantemente, os instrumentos de produção e, por conseguinte, todas as relações sociais daí resultantes.

Tal processo influencia diretamente na formação de uma falsa consciência sistemática. Esta falsa consciência passa a se expressar subjetivamente e socialmente por “operações sógnicas” – tendo os signos indiciais, isto é, ideológicos, como referências –, desenvolvendo, assim, uma mentalidade, valores e concepções acerca de todos os aspectos da vida social. Em outras palavras:

Ela é falsa consciência por estar ligada aos interesses da classe dominante, que não pode revelar a verdade, deve ocultá-la. A classe dominante não pode revelar seus interesses, a exploração, a dominação, etc. A burguesia, atual classe dominante, deve produzir ideias, concepções, ciência, filosofia, e o faz a partir de sua perspectiva. A partir de sua situação de classe, a burguesia necessita produzir uma mentalidade e desenvolver sua consciência a respeito de todas as esferas da vida social (VIANA, 2010, p. 23-24).

No entanto, esse processo de padronização – que visa homogeneizar a operação mental de signos –, elemento específico da “indústria cultural”, não acontece de maneira passiva e sem obstáculos, pois as pessoas não são meros receptáculos vazios e inertes. Sabe-se que os indivíduos que pertencem às classes exploradas não assimilam nem absorvem completamente as mensagens veiculadas pelo capital comunicacional da forma pretendida pelos seus emissores, já que a própria interpretação da mensagem exige uma assimilação a partir da consciência de quem a recebe (VIANA, 2007). Ou seja, a “operação de signos”, isto é, a interpretação da mensagem, recebida por cada classe social – que também apresenta diferenças internas e subdivisões – está diretamente relacionada com a formação de sua consciência e em função dos valores e concepções que só podem ser compreendidos a partir da análise de suas relações recíprocas e de seu modo de vida. De maneira mais precisa:

A produção das ideias, representações, da consciência está a princípio diretamente entrelaçada com a atividade material e o intercâmbio material dos homens, linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens aparece aqui ainda como efluxo direto do seu comportamento material. O mesmo se aplica à produção espiritual como ela se apresenta na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica etc., de um povo. Os homens são os produtores das suas representações, ideias etc., mas os homens reais, os homens que realizam, tais como se encontram condicionados por um determinado desenvolvimento das suas forças produtivas e do intercâmbio que a estas corresponde até as suas formações mais avançadas (MARX, 1991, p. 22).

Nesse sentido, e conforme Bakhtin (2009), o signo e a situação social em que ele se insere estão indissolúvelmente ligados, ou seja, o signo não pode ser separado da sua contextualização social sem que seja alterada a sua natureza semiótica, pois o signo em seu próprio ser – cuja função é fomentar e elaborar uma perspectiva da realidade – é, por excelência, a palavra, o discurso. E estes, por sua vez, estão sempre ligados às estruturas sociais. Assim, todo signo é ideológico, o que faz com que qualquer modificação da ideologia proceda diretamente em uma modificação na operação mental de signos.

Isso significa que o pensamento é formado na mente como signo em estado de formulação (operação sógnica). Porém, para ser conhecido, ele precisa ser materializado, isto é, extrojetado e expresso por meio de uma linguagem específica que supra às necessidades de comunicação entre emissor e receptor. Todo signo se apresenta como uma arena de combate em miniatura no qual se entrecruzam e lutam os valores sociais de orientação contraditória, fazendo com que, no momento de sua expressão, ele se revele como produto da interação viva das forças sociais (BAKHTIN, 2009). Para este autor, a consciência só adquire forma e existência em virtude das representações sógnicas criadas por grupos organizados no processo social de relações recíprocas, no qual as representações predominantes são as do grupo dominante, mescladas com as influências e interferências de outros. Os signos tornam-se, então, o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento que reflete sua lógica e suas leis, isto é, a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica de um grupo social.

Ainda, segundo Bakhtin (2009), se a consciência pudesse ser privada de seu conteúdo semiótico não sobraria nada e ela permaneceria no vácuo, pois é a imagem, a palavra, o gesto significante etc., que constituem sua base existencial. Sem esse material há apenas o simples ato fisiológico, desprovido do sentido que os signos lhe conferem. Ou seja, a realidade dos fenômenos que se apresenta à consciência é constituída e expressa pela realidade objetiva atribuída aos signos sociais. As leis dessa realidade são as leis da comunicação semiótica e são diretamente determinadas pelo conjunto das leis sociais e pelo modo de produção. Logo, a consciência nada mais é do que o ser consciente; e a materialização do seu pensamento, isto é, suas “operações sógnicas”, constituem o processo de interação comunicativa, sendo nisso que consiste a natureza de todos os signos.

Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante. [...] Se no nível do

pensamento “interior” a cadeia semiótica já se institui como processo de tradução e, portanto, dialógico, o que dizer daquela que se instaura no intercâmbio entre emissor e receptor como entidades diferenciadas? Nesse caso, o pensamento, que já é signo, tem de ser traduzido numa expressão concreta e material de linguagem que permita a interação comunicativa (PLAZA, 2010, p. 19).

Assim, segundo Plaza (2010), o pensamento como um processo de tradução intersemiótica faz com que os signos presentes à consciência sejam empregados e expressos de modo a definir as relações do ser humano com a realidade. Nesse sentido, a transmutação de signo em signo – inerente ao processo mental de operação sígnica – faz com que qualquer pensamento seja necessariamente uma tradução intersemiótica, podendo assim formar novos sentidos e novas estruturas que, em virtude das características e especificidades individuais e/ou grupais, tendem a reproduzir ou a se desvincular, em algum aspecto, da representação sígnica original e indicial (ideológica), uma vez que o pensamento não é simplesmente semiótico, mas essencialmente intersemiótico, realizando ininterruptamente a transposição de signos, pois já é no nível do pensamento subjetivo que a cadeia semiótica prontamente se inicia como processo de tradução.

Portanto, a tradução intersemiótica é um processo inerente à condição humana de ser consciente, de estar e representar a realidade tendo como referencial os valores e concepções inerentes às relações sociais recíprocas de determinada classe. Ela não é simplesmente à ideia estética de traduzibilidade e conexões entre os vários campos da expressão artística, da qual a “indústria cultural” se apropria transformando suas produções em bens de consumo. Ou seja, a tradução intersemiótica não se refere apenas à atividade de tradução na qual uma determinada linguagem artística (uma obra literária, por exemplo), é transposta para outro sistema sígnico (cinema, HQs, teatro, etc.) e vice-versa, produzindo, assim, efeitos análogos com meios diferentes e, por conseguinte, criando novos suportes comunicativos e gerando novos produtos comerciais. Esta é apenas a materialização estética de suas inúmeras possibilidades artísticas por meio de operações sígnicas.

Em seu sentido mais amplo, a tradução intersemiótica se refere a todas as categorias relativas do pensamento, às suas elaborações, criações e conceituações, sendo, portanto, uma metalinguagem de si própria, uma vez que o ser humano pensa com os signos e é pensado pelos signos, sendo o pensamento necessariamente, conforme Plaza (2012), uma tradução intersemiótica.

3 CLÁSSICOS DA LITERATURA E HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

A pergunta "O que é literatura?", dirigida a uma pessoa que, mesmo interessada em livros e leituras, não faça parte daquele círculo mais estreito dos que se ocupam profissionalmente com ela — professores e estudantes de Letras, escritores, jornalistas —, causará certamente embaraço a seu destinatário.

Roberto Acízelo de Souza

Conforme Klawa e Cohen (1970), a Revolução Industrial é, ao mesmo tempo, uma referência e um exemplo de transformação histórica, acelerada e radical, posto que as origens mais próximas e estruturais da moderna sociedade de consumo estão aí localizadas e, de tal modo, não restam dúvidas de que promoveram as importantes mudanças que se processaram no curso da história, da cultura e no formato do esqueleto e do corpo social da sociedade capitalista. Para Cirne (2000, 1982, 1972), é a partir deste contexto, influenciado pela Revolução Industrial e conseqüentemente pela “Indústria Cultural”, que as Histórias em Quadrinhos se popularizaram e passaram a ser caracterizadas por sua eficaz utilização na comunicação de massa e, por conseguinte, no consumo, seja delas próprias ou de outras mercadorias diversas as quais têm as HQs como elemento auxiliar de propagação. Logo:

[...] é necessário que a história em quadrinhos seja entendida como um produto típico da cultura de massas, ou especificamente da cultura jornalística. A necessidade de participação e envolvimento catártico motivada pela alienação do indivíduo, a metamorfose da informação em mercadoria, o avanço da ciência, a nova consciência da realidade; enfim, as coordenadas características do estabelecimento da sociedade de consumo criaram as condições para o aparecimento e sucesso do jornal, cinema e histórias em quadrinhos. O teatro, a pintura foram meios transformados e adaptados à nova situação, enquanto que a história em quadrinhos, como o cinema, podem ser classificados como novos veículos e novas formas (KLAWA; COHEN, 1970, p. 109-110).

É inevitável que as Histórias em Quadrinhos, assim como o cinema, possuam um alto poder de penetração junto a um grande público, pois as duas formas surgiram da preocupação de representar determinados aspectos da realidade, dando-lhes a sensação de movimento. Ao serem feitas para os jornais – a princípio como ilustrações para os romances de folhetins –, as histórias em quadrinhos obedeciam ao mesmo esquema destes romances, criando assim uma expectativa para o desenvolvimento da narrativa e uma perspectiva semiótica de movimento. Ou seja, o surgimento desse conjunto estruturado e sequencial de imagens representou uma revolução nas representações analógicas, pois não era mais a

representação estática de um instante ou fato, mas sim uma narração pictórica na qual o desenrolar das ações dos personagens – do começo e do fim de um fenômeno qualquer – poderia ser apreendido, visto e revivido (KLAWA; COHEN, 1970). Por outro lado, percebeu-se que as histórias em quadrinhos também poderiam ser utilizadas para a transmissão e propagação de conteúdos específicos, desempenhando assim uma função utilitarista e, às vezes, ideológica, a partir de determinados interesses e não mais como um meio descompromissado de entretenimento (RAMA; VERGUEIRO, 2010).

Nesse sentido, as histórias em quadrinhos não devem ser vistas somente como entretenimento ou como qualquer forma estética ou artística, mas também analisadas a partir de questões históricas, culturais, sociais, políticas e ideológicas, e da mesma maneira o seu poder de penetração e influência junto às “massas”; pois, mesmo com o aparecimento e a concorrência de outros meios de comunicação e entretenimento – estes cada vez mais abundantes, diversificados e sofisticados –, não conseguiram suplantar, nem impedir que os quadrinhos continuassem a se proliferar, atraindo cada vez mais um grande número de público leitor e fiel (RAMA; VERGUEIRO, 2010).

Assim, partindo primeiramente de uma lógica de mercado e, ao mesmo tempo, envolta em um inextricável – e não perceptível – processo de Tradução Intersemiótica, a “indústria cultural” procura se apropriar dos bens culturais produzidos pela humanidade, ressignificando-os e transformando-os em produtos para serem consumidos, isto é, em mercadorias. Tal apropriação ocorre com mais ênfase e entusiasmo sobre as obras literárias (tal como nos romances de folhetins), pois estas – no seu sentido mais amplo –, são as formas artísticas que mais atendem à necessidade universal da ficção. Isso acontece justamente porque a literatura é um rico sistema de signos e códigos – ou seja, ela é um microssistema que manifesta figurativamente a realidade de um sistema cultural, social e histórico mais amplo –, o que lhe permite estabelecer diversas relações com outras artes ou mídias (CAMARGO, 2003), demonstrando que essas transposições, ao se servir da literatura para a criação de outros signos, coloca em jogo, não só a linguagem dos meios, mas também os valores subjetivos, culturais, políticos dos envolvidos (CURADO, 2007). Entende-se, portanto, que são esses valores e conhecimentos subjetivos que fomentam a constituição do imaginário que, ao se relacionar com o texto verbal, se materializa em forma de imagens e se transforma em histórias em quadrinhos por meio dos recursos que esta linguagem oferece.

Logo, a “indústria cultural” ao se apropriar da literatura faz surgir outras linguagens que, na perspectiva da produção capitalista, tornam-se novos veículos de propagação e consumo. Desta maneira, a literatura como apropriação do capital estará sempre

viva e ressurgindo, frequentemente transformada e devolvida à sociedade em novas formas e suportes, sendo um deles as histórias em quadrinhos que, formalmente, se constituem a partir de um sistema sequencial e narrativo, composto por dois códigos, que atuam em constante interação: o visual ou icônico (não-verbal) e o verbal.

Cada um desses códigos participa, dentro das HQs, com uma função especial e específica, reforçando um ao outro e garantindo que a mensagem seja repassada em sua plenitude sónica e fenomenológica enquanto tal, o que significa que nem todos venham a absorver e compreender da mesma maneira as mensagens em sua totalidade, pois, alguns elementos da mensagem são passados exclusivamente pelo texto, outros têm na linguagem pictórica a sua fonte de comunicação; enquanto que a maioria das mensagens contidas nas HQs é percebida por intermédio da interação e articulação entre os dois sistemas de códigos (RAMA; VERGUEIRO, 2010).

Portanto, no presente capítulo, o desenvolvimento histórico e teórico de cada um destes códigos – Literatura e História em Quadrinhos – obedece a uma necessidade conceitual e metodológica, para que no capítulo seguinte e dentro do ambiente das HQs, esses códigos – que não poderiam mais, de maneira formal e estética, serem pensados de forma separados enquanto produto de uma tradução intersemiótica que se efetivou –, sejam analisados em virtude da maneira como se configuraram os seus aspectos internos (forma e conteúdo) e, principalmente, os externos (culturais, sociais, ideológicos, etc.).

3.1 Literatura e Clássicos da Literatura

O termo Literatura remete a uma pluralidade de conceitos complexos e, por assim ser, tende a assumir diversas significações, tanto literais quanto metonímicas; sendo, portanto, um termo polissêmico. De acordo com Aguiar e Silva (1998), para se compreender a amplitude do seu conceito é preciso considerar primeiramente um relativismo histórico sobre o qual a literatura está inserida, uma vez que nos diferentes momentos da história a concepção de literatura vem sendo apreendida também de maneiras diferentes, em virtude de sua contextualização e função.

Nesse sentido, conforme Aguiar e Silva (1998), as mais relevantes acepções de literatura, ao longo dos tempos, a caracterizam como: a) o conjunto da produção literária de uma época, isto é, a literatura do século XVIII, a literatura vitoriana, ou mesmo a literatura de uma determinada região; b) o conjunto de obras que se particularizam e ganham feição especial quer pela sua origem, quer pela sua temática ou pela sua intenção, tais como a

literatura feminina, literatura de terror, literatura revolucionária, literatura de evasão, etc.; c) a bibliografia existente acerca de um determinado assunto; d) a retórica, como expressão artificial, sendo este um significado depreciativo do final do século XIX e de origem francesa; e) por elipse, emprega-se simplesmente “literatura” em vez de “história da literatura”; f) por metonímia, “literatura” significando também manual de história da literatura; e g) “Literatura”, significando de forma mais restrita o conhecimento organizado do fenômeno literário. Trata-se de um sentido cujas características remetem ao universo acadêmico da palavra e manifesta-se em expressões como “literatura comparada”, “literatura geral”, “literatura mundial”, “teoria da Literatura”, etc.

Entretanto, mesmo que as transformações estruturais, culturais e sociais, propiciaram uma relativa mobilidade ao conceito, algumas características que são consideradas inerentes à literatura não são afetadas. Ou seja, a princípio e de maneira sucinta, pode-se situar a literatura como pertencente ao campo das artes, pois está usualmente associada à ideia de estética e especificamente diz respeito à arte verbal, uma vez que o seu meio de expressão é, basicamente, a palavra. Logo, a diferença fundamental entre a arte literária e as outras manifestações artísticas – e é isso que a conceitualiza –, seria a sua “matéria-prima”, isto é, a cultura como palavra escrita ou impressa que se materializa em textos a partir da arte de escrever, transformando a linguagem utilizada e os seus meios de expressão (NICOLA, 1998). Em outros termos:

Toda criação artística exige um suporte material. Como, entre outros, a tinta e a tela, na pintura; o mármore, a pedra, a madeira, o metal, na escultura. Trata-se, no caso, de produtos naturais. A literatura tem como suporte uma língua, um produto cultural. A realidade imediata não se diz em plenitude. A língua, na sua condição de concretização da linguagem da comunidade, restringe-se à simples representação de fatos ou situações particulares, observados ou inventados. A literatura se configura, tradicionalmente, quando, ao tratar desses fatos ou situações, dimensiona-lhes elementos universais. Se a linguagem verbal caracteriza uma "desrealização" da realidade ao transformá-la em signos-símbolos, a mimese poética leva ainda mais longe esse desrealizar-se, quando, a partir do fingimento do particular, atinge espaços da universalidade. O texto literário veicula uma forma específica de comunicação que evidencia um uso especial do discurso, colocado a serviço da criação artística reveladora (PROENÇA FILHO, 2007, p. 31).

Contudo, não se pode pensar que a literatura – enquanto arte –, se reduz a qualquer categoria de textos publicados em determinados livros, porque nem todo texto, assim como nem todo livro, possuem caráter literário. Eagleton (2003) afirma que, de certo modo, é possível definir a literatura como uma escrita "imaginativa", no sentido de ficção, isto é, que não seja literalmente verídica. Porém, ao se refletir sobre aquilo que frequentemente se

considera literatura, percebe-se que tal definição não procede, já que a própria distinção plena entre “fato” e “ficção”, no âmbito literário, é muitas vezes questionável:

As histórias em quadrinhos do Super-homem e os romances de Mills e Boon são ficção, mas isso não faz com que sejam geralmente considerados como literatura, e muito menos como Literatura. O fato de a literatura ser a escrita “criativa” ou “imaginativa” implicaria serem a história, a filosofia e as ciências naturais não criativas e destituídas de imaginação? Talvez nos seja necessária uma abordagem totalmente diferente. Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou “imaginativa”, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar. [...] A literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana (EAGLETON, 2003, p. 02).

Em outras palavras, o que define a Literatura enquanto texto literário é a função poética da linguagem que ocorre no momento em que a intenção do emissor está voltada para a própria mensagem, nem sempre fiel à realidade, mas com as palavras carregadas de significação, podendo se utilizar do emprego de conotações, figuras de linguagem e de construção, além de não estar, necessariamente, submetido às regras da gramática normativa, ao contrário do texto não literário (NICOLA, 2008). Isto é, as manifestações literárias podem envolver adesão, transformação ou ruptura em relação à tradição linguística, à tradição retórico-estilística, à tradição técnico-literária ou à tradição temática literária, o que significa que a literatura se apresenta plenamente aberta à criatividade do artista.

A literatura, em seu percurso teórico e prático, abarca uma constante invenção de novos meios de expressão, assim como uma nova utilização dos recursos vigentes em determinada época. Ou seja, mesmo nos momentos em que a imposição arbitrária a determinados princípios normativistas pareceu regular os procedimentos literários, a literatura, por sua própria essência, levou à ruptura de paradigmas e à abertura de caminhos renovadores, já que, conforme supracitado, não existe nenhum manual normativo indicando regras e princípios a serem seguidos para a construção do texto literário, pois o seu único espaço de criação é o da liberdade (PROENÇA FILHO, 2007). Conforme o exemplo de Eagleton:

Se alguém se aproximar de mim em um ponto de ônibus e disser: “Tu, noiva ainda imaculada da quietude”, tenho consciência imediata de que estou em presença do literário. Sei disso porque a tessitura, o ritmo e a ressonância das palavras superam o seu significado abstrato – ou, como os linguistas diriam de maneira mais técnica –, existe uma desconformidade entre os significantes e os significados. Trata-se de um tipo de linguagem que chama a atenção sobre si mesma e exhibe sua existência material, ao contrário do que ocorre com frases tais como “Você não sabe que os motoristas de ônibus estão em greve?” (2003, p. 02-03).

Portanto, a fala ou discurso é, no seu uso cotidiano, um instrumento utilizado para a informação, assim como para a ação. Neste caso, a significação das palavras e o seu entendimento discursivo está relacionado às configurações e convenções do idioma comum entre emissor e receptor, o que se vincula a uma verdade de correspondência e assimilação. O mesmo não acontece com o discurso literário, em virtude de este possuir uma relativa liberdade em função de ser uma criação artística, propriamente dita. Ou seja, a literatura é um fenômeno de linguagem na qual se associa uma expressão figurativa de realidades físicas, sociais e emocionais, porém mediatizadas pelas palavras correspondentes da língua, mas se configurando como um objeto estético. A literatura envia uma mensagem, mas de maneira diferente a de outros textos, seja científico, filosófico, etc.; e esta diferença ocorre justamente por ser a literatura uma manifestação figurativa da realidade, isto é, ela exprime as concepções, valores, sentimentos e inconsciente daqueles que realizam a expressão, seja o artista individual ou, no caso de obra coletiva, o conjunto de artistas (VIANA, 2007d).

Logo, a compreensão do que certos textos literários se comunicam passa a ser proporcional ao repertório cultural do receptor, isto é, depende de um tipo específico de decodificação ligado à capacidade e ao universo cultural dos sujeitos envolvidos. Ou, como afirma Pound (2006, p. 90):

Os homens não alcançam compreender os livros enquanto não chegam a ter certa dose de experiência de vida. Ou, de qualquer modo, homem algum consegue compreender um livro profundo enquanto não tenha visto e vivido pelo menos parte de seu conteúdo. O preconceito contra os livros surgiu da observação da obtusidade de homens que se limitaram a meramente ler.

Assim, a distinção entre texto literário e não literário reside no fato de se compreender tais distinções, pois, “quem se aproxima do texto literário sabe a priori que está diante de manifestação da literatura.” (PROENÇA FILHO, 2007, p. 09). No mesmo sentido, Candido (2000) define a literatura como um fenômeno coletivo, na medida em que requer certa comunhão de meios expressivos, movimentando e exigindo afinidades mútuas e profundas que congregam os homens de um lugar e de um período, para se chegar a uma forma de comunicação. Tal processo de comunicação envolve um remetente que envia uma mensagem por meio de um código a um destinatário, o que faz estabelecer entre os interlocutores uma conexão que compreende tanto um canal físico quanto uma necessária conexão psicológica envolta em aspectos culturais e sociais. Por isso, a mensagem enviada é compreendida justamente porque se refere a um contexto e a uma situação efetivamente existente anteriores e exteriores ao ato comunicativo.

Deste modo, complementa Candido (2000), não há literatura enquanto não houver essa congregação espiritual e formal, manifestando-se por meio de homens pertencentes a um agrupamento social e conforme um estilo. Não há literatura enquanto não houver um sistema de valores que dê forma a sua produção e dê sentido à sua atividade, isto é, enquanto não houver outros homens (um público) capazes de criar uma ressonância, visando estabelecer a continuidade (transmissão, tradição e herança), que signifique a integridade e perpetuação do espírito criador na dimensão do tempo.

Portanto, a literatura, como um produto cultural, surge com a própria civilização ocidental – pelo fato de que textos literários já figuravam entre os indícios mais remotos da existência histórica dessa civilização –, e desde então tem sido objeto de teorização, no sentido amplo em que a palavra é historicamente empregada (SOUZA, 2007). Logo, e de acordo com Eagleton (2003) e Pound (2006), a literatura não existe no vácuo, não surgiu naturalmente, nem existe de forma natural e espontânea – da mesma maneira que os insetos e as plantas –, pois ela se constituiu a partir de um ato criativo humano e dos juízos de valor que são historicamente e culturalmente variáveis, possuindo assim uma estreita relação com as ideologias sociais, pois a literatura é simplesmente linguagem, carregada de significados e valores até o máximo grau possível.

Tais valores, que são formados socialmente e não são equivalentes, se referem não apenas à formação do gosto seletivo e particular e ao processo de decodificação de mensagens, mas principalmente às concepções e aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem o poder e procuram mantê-lo sobre os outros, utilizando-se para isso de várias formas de regulação social, dentre elas a linguagem e, por conseguinte, também a literatura. No entanto, a literatura não carrega, em si, apenas os valores axiológicos, dominantes; ela pode também ser objeto de transmissão e comunicação de valores autênticos, cuja experiência estética está relacionada à própria experiência do sujeito e ao seu desejo de emancipação e libertação humana de todas as formas de exploração e opressão.

Neste contexto, entende-se por literatura, os fatos eminentemente associativos, obras e atitudes que exprimem certas relações dos homens entre si, e que, tomadas em conjunto, representam uma construção histórica e cultural, tendo como base a socialização dos impulsos íntimos e a memória coletiva dos sujeitos envolvidos. E, assim, aquelas obras literárias que ultrapassam o seu tempo, persistindo de alguma maneira na memória coletiva e sendo atualizada por sucessivas leituras no transcurso da história, são consideradas como clássicos. Porém, são assim consideradas não porque estejam conforme certas regras estruturais ou mesmo porque se ajustam a certas definições – das quais o próprio autor,

provavelmente, jamais teve conhecimento ou intenção –, mas sim porque se mantem com certa “juventude eterna” e irreprimível (POUND, 2006), sendo esta “juventude ou encanto eterno” fomentado por interesses específicos que satisfazem determinadas “necessidades artísticas” e que são responsáveis pela arte enquanto produto especializado e forma de regulação social (VIANA, 2007d). Em relação à sua perdurabilidade:

[...] a obra de arte perdura porque satisfaz a determinadas necessidades. Não se trata, pois, de nenhum “encanto eterno”, e sim de possibilidade de uso (que pode provocar sua deformação) de acordo com as necessidades atuais. Assim se pode explicar a admiração pela arte grega.[...]. São as necessidades da época que valorizam a obra de arte. Como a sociedade não é um todo homogêneo e sim uma totalidade marcada pelo conflito de classes, então as “necessidades artísticas” são diferentes em classes sociais diferentes. Por conseguinte, o prazer estético despertado até os dias de hoje pela arte antiga decorre do fato de ainda servirem às “necessidades artísticas” de nossa época (VIANA, 2007d, p. 28-29).

Assim, a literatura canonizada – tornando-se um clássico –, perdura e passa a ser vista de forma superior e hermética, e os literatos como se fossem seres humanos diferentes dos demais⁵. Eliot (1972) ainda acrescenta que uma das principais funções dos clássicos da literatura é a de fornecer elementos importantes para nutrir os escritores subsequentes da época em que a obra fora criada. Ou seja, os clássicos constituem-se ao longo dos tempos como um “modelo padrão” superior, utilizado como parâmetro de qualidade tanto para as produções posteriores quanto para as avaliações destas, servindo ainda para estratificar “cultos” e “incultos”, “literatura” e “subliteratura” (seja no estilo, forma, conteúdo, estética, etc.), e como princípio gramatical e ortográfico que normatiza uma língua padrão e, assim sendo, favorece e dá sustentabilidade ao discurso da classe dominante em detrimento às variedades linguísticas e discursivas.

Segundo Pessoa (2008), um exercício que deve ser feito sobre os clássicos é investigar o que faz justamente daquele livro um clássico, isto é, o porquê daquela obra ser considerada um clássico e não outra obra qualquer entre os milhares de livros existentes. O resultado, de acordo com Pessoa (idem), seria tão diverso e variado quanto são os leitores, pois o que caracteriza um livro como clássico não é o seu pertencimento a um “cânone literário”, mas sim a forma como ele é lido. Ora, a forma específica como um clássico da

⁵ Segundo Cirne (2000, p. 206), há pelo menos uma diferença entre o que pode ser considerado o clássico e o canônico propriamente dito. O clássico se consolida através do tempo, implicando uma construção formal da beleza estética e a institucionalização desta como um padrão. Já o canônico, se consolida através de leituras e estudos que buscam determinar certas “verdades conceituais”. O termo “clássico” tem um conteúdo ideológico que antecede qualquer manifestação crítica e, embora esteja embutido no canônico, tem sua história particular e sua especificidade.

literatura é lido se dá precisamente por este possuir uma valoração que foi constituída socialmente, tornando-o distinto das outras obras. Tal valoração ocorre em virtude de a obra ser apropriada por uma esfera artística na qual os especialistas e estudiosos – partindo de determinados critérios – a elevam a uma categoria de “cânone literário”, fazendo com que socialmente a sua recepção e leitura sejam vistas como algo diferenciado (encantamento), hermético (somente para os iniciados) e distinto (cultura superior), e isso tende a potencializar e reproduzir a sua valoração por meio de um círculo vicioso que enfatiza como de suma importância o legado cultural dos clássicos e, por isso, devem ser lidos.

Tal importância social, em relação à leitura dos clássicos, pode ser analisada na obra de Calvino (1993), no qual ele enumera quatorze motivos pelos quais se deve lê-los, além de, ao mesmo tempo, expor algumas conceituações sobre o que é um clássico:

1. Os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: “Estou relendo...” e nunca “Estou lendo...”.
2. Dizem-se clássicos aqueles livros que constituem uma riqueza para quem se tenha lido e amado; mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de lê-los pela primeira vez nas melhores condições de apreciá-los.
3. Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual.
4. Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira.
5. Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura.
6. Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.
7. Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes).
8. Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repele para longe.
9. Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos.

10. Chama-se clássico um livro que se configura como equivalente do universo, à semelhança dos antigos talismãs.
11. O “seu” clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele.
12. Um clássico é um livro que vem antes de outros clássicos; mas quem leu antes os outros e depois lê aquele, reconhece logo o seu lugar na genealogia.
13. É clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo.
14. É clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível.

Em síntese, a razão definitiva que Calvino dá à questão sobre “por que ler os clássicos?” se reduz a simples justificativa de que lê-los é melhor do que não os lê. No entanto, o autor não deixa claro em seu texto o fato de que – ao contrário do que acontece com a leitura considerada “cultura de massa” que é usualmente determinada e propagada pelo capital comunicacional, sendo, portanto, regida pela lógica do capital e pelos imperativos do mercado e do consumo e, nesse sentido, tem um público mais fiel –, a leitura dos clássicos, tida como “cultura superior”, tem a peculiaridade de colocar em questão o próprio ato de lê-los, uma vez que ler um clássico implica no leitor a necessidade de não apenas decodificar a mensagem e refletir sobre o sentido do que se lê, mas igualmente e, principalmente, refletir sobre o sentido de estar naquele momento lendo aquele texto e o porquê (PESSOA, 2008).

Em outras palavras, a leitura dos clássicos é ainda, a priori, um ato “compulsório” quando relacionado às necessidades acadêmicas e ao cumprimento de protocolos curriculares que consideram as obras artísticas como sendo de grande valor histórico e cultural. Mas, diferentemente do que regem tais protocolos, uma grande parcela dos leitores entende a leitura dos clássicos apenas como mais uma atividade escolar e, por assim ser, tornam-se desinteressantes e, fora daquele ambiente, são evitados, justamente por também não serem entendidos como uma forma de lazer e prazer estético.

Logo, a leitura dos clássicos, entendida como uma atividade laboral, não é espontânea e prazerosa; ao contrário da literatura considerada de massa, cuja lógica capitalista e objetivo publicitário centram-se em estratégias atrativas que visam alcançar o maior número possível de leitores – isto é, de consumidores –, o que faz com que essa modalidade de leitura consiga abarcar um *quantum* maior de atenção e entusiasmo, em virtude de colocar a literatura

e o ato de ler no campo do lazer, ou seja, no entretenimento e na diversão. E, assim, conforme Benjamin (2011), no caso da diversão a obra de arte penetra no indivíduo e o encantamento tende a torná-la prazerosa, pois naquele momento não se exige atividade compromissada de atenção, mas apenas o puro entretenimento, pois:

O encantamento se funda numa concepção mágica do mundo, no não domínio de teorias racionais que nos ajudam a compreender a essência de fenômenos naturais e sociais, para além da sua aparência vinculada ao senso comum. Contudo, o encantamento também diz respeito à necessidade humana de sonhar e pensar o impossível [...], um mundo imaginário cuja principal potencialidade consiste precisamente em corresponder à necessidade humana de alienar-se da realidade concreta (SILVA, 2005, p. 07).

Ou seja, o indivíduo em seu momento de lazer, e com sua força de trabalho esgotada, tende a recusar qualquer elemento que aluda à sua realidade e a atividades laborais, já que naquele instante ele não se preocupa, nem conhece nada além da obrigação de se divertir e relaxar (ADORNO; EISSLER, 1972 apud PUTERMAN, 1994). É nesse sentido que a lógica capitalista acaba por dominar também os momentos de lazer e a cultura, e isso se efetiva a partir da produção de bens de consumo voltados para esses dois aspectos: o “entretenimento” fomentado por “bens culturais”. Isso acontece porque o capital, ao gerar uma cultura mercantil, tende a criar também todo o aparato tecnológico e burocrático adequados para a produção em série de bens culturais, enquanto que o Capital Comunicacional se encarrega da divulgação e propagação destes bens, cuja finalidade é o consumo e, por conseguinte, o lucro.

Contudo, por outro lado, e a partir de uma perspectiva Benjaminiana, a produção em massa que se utiliza de todo o aparato capitalista de propagação e divulgação, tende a fazer com que produções artísticas e culturais – como as obras literárias, por exemplo – que outrora seriam recusadas ou estariam relegadas a atividades meramente escolares, passem a fazer parte, mesmo que de forma inconsciente, do cotidiano cultural dos indivíduos, seja através de produções e adaptações cinematográficas, televisivas etc., e mais recentemente no formato de Histórias em Quadrinhos, justamente por estas, em função de sua grande penetração e poder de entretenimento, ocuparem cada vez mais um espaço significativo nos meios de comunicação de massa.

Portanto, a literatura é, primeiramente, um sistema de signos e, por conseguinte, uma das formas artísticas e culturais que mais atende à necessidade universal da ficção, e isso lhe permite, a partir do processo de Tradução Intersemiótica, estabelecer relações com outras

linguagens, artes ou mídias. Deste modo, a “Indústria Cultural”, em decorrência dos interesses mercadológicos da produção capitalista e procurando criar novos nichos de consumidores, se apropria da literatura, mais precisamente dos clássicos da literatura, e faz com que eles ressurgam em outros suportes e se utilizando de outras linguagens, dentre estas a dos Quadrinhos.

3.2 Histórias em Quadrinhos

A primeira abstração humana realizada pode ter sido um traçado sobre a areia ou sobre a lama, feito com a ponta de um pedaço de pau, pedra ou osso etc. Deste traço nasceu – e, conforme afirma Gaiarsa (1970), só dele poderia ter nascido – o primeiro lampejo abstrato de operações sógnicas do ser humano, isto é, a primeira faísca da inteligência.

“Posso fazer um mundo em miniatura!” – Esta é a luminosa conclusão do troglodita quando riscou no chão um risco e disse (sem palavras!): “este risco é igual ao pauzinho com que eu risquei a areia”. Para mim é claro que o desenho formou a inteligência e assim gerou a capacidade humana de controlar o mundo. O primitivo, pois, não estava brincando em serviço quando riscou a areia (GAIARSA, 1970, p. 116).

Desta forma, pode-se dizer que as representações gráficas foram de encontro às primitivas necessidades dos seres humanos, na medida em que estes as utilizavam fartamente como elementos de comunicação. Foi a partir deste momento que o homem primitivo começou a transformar as paredes de suas cavernas em um grande mural de registros, onde símbolos informativos orientavam seus pares e seus contemporâneos a respeito de métodos eficazes de caças, assim como os relatos destas, a advertência sobre a presença de animais selvagens em uma região específica, a indicação de um caminho, do seu paradeiro, etc. (RAMA; VERGUEIRO, 2010).

Assim, no momento em que o homem das cavernas riscava nas paredes uma sequência de traços, fazendo surgir representações gráficas – desenhos com ele mesmo sozinho, outros em ataque à sua presa, e em seguida o animal abatido, por exemplo – poderia estar, na realidade, narrando os fatos de sua vitoriosa caçada e, assim, registrando-os por meio de uma sucessão de imagens. Para Rama e Vergueiro (2010), estas narrativas iniciais, seja vangloriando-se de uma caçada ou como material informativo, bastariam que fossem enquadradas para se obter algo muito semelhante ao que na modernidade se constitui como histórias em quadrinhos.

Entretanto, embora aquelas rupestres figuras das cavernas atendessem, de forma satisfatória, às primeiras necessidades de comunicação e informação do homem primitivo, elas logo se mostrariam como insuficientes e limitadas para acompanhar o desenvolvimento humano e, por conseguinte, representar determinados aspectos de suas novas relações com o mundo. Ou seja, à medida que os indivíduos, em forma de comunidades, sentiram a necessidade de se locomover em busca de melhores condições de sobrevivência, isto é, tornaram-se nômades, a escrita simbólica passou a ser grafada em materiais mais leves, como o couro ou o pergaminho, e estes passaram a funcionar como o suporte para os elementos básicos de comunicação – os primeiros alfabetos – que, a princípio, guardavam ainda graficamente uma estreita relação com a imagem do objeto ou do evento que se pretendia representar, constituindo o que se conhece como escrita ideográfica (RAMA; VERGUEIRO, 2010).

No entanto, o aparecimento do alfabeto fonético fez com que a imagem fosse relegada para um segundo plano e, assim, aparentemente perdia a sua importância como elemento de comunicação entre os homens, pois deixava de existir aquela conexão direta entre a representação gráfica de um objeto e a sua forma física real. Por um lado, essa evolução no nível cognitivo, que proporcionava uma maior abstração entre um objeto e o seu símbolo, representou um avanço significativo para a humanidade, uma vez que este novo sistema possibilitou uma ampliação quase ao infinito das possibilidades de criação e transmissão de mensagens e, nesse sentido, conseguiu alcançar um grau de comunicação que a imagem, isoladamente, não permitiria atingir. Mas, por outro lado, o acesso à palavra escrita ocorreu – e em alguns casos ainda ocorre – de forma lenta, seletiva e desigual, contemplando inicialmente apenas as parcelas dominantes e mais privilegiadas da população. E foi esse aspecto estratificador o responsável por garantir também a permanência da imagem gráfica como um dos elementos essenciais de comunicação na história da humanidade, pois:

Mesmo o aparecimento da imprensa não impediu que a imagem gráfica continuasse a desempenhar papel preponderante na comunicação humana: os séculos imediatamente posteriores ao aparecimento da indústria tipográfica foram palco de uma infinidade de obras que aliavam, com bastante eficiência, a palavra impressa a elementos pictóricos que atendiam aos mais diversos objetivos, desde a doutrinação religiosa à disseminação de ideias políticas, passando ainda pelo simples entretenimento. Exemplos disso são a Bíblia ilustrada por Gustave Doré e os milhares de folhetins publicados entre os séculos XVII e XIX, a vasta imprensa humorística inglesa do século XVIII e a abundante produção de histórias infantis na França, Alemanha e Itália, entre outros (RAMA; VERGUEIRO, 2010, p. 10).

De tal modo, foi com a evolução da indústria tipográfica e o surgimento de grandes cadeias jornalísticas – fundamentados em uma sólida tradição iconográfica –, que se criaram as condições necessárias para o aparecimento das histórias em quadrinhos e sua consolidação como meio de comunicação de massa. Embora as narrativas gráficas – contendo os principais elementos e formas semelhantes a atual linguagem dos quadrinhos –, pudessem ser encontradas em várias regiões e localidades distintas ao redor do mundo, foi fundamentalmente nos Estados Unidos, no fim do século XIX, que as histórias em quadrinhos encontraram o ambiente mais propício para o seu pleno desenvolvimento e difusão. E isso em virtude dos aparatos tecnológicos e das condições sociais já estarem devidamente consolidados, contribuindo para que os quadrinhos pudessem ser produzidos e propagados em larga escala, transformando-se, assim, em um produto de consumo massivo.

“Nascidos no olho das técnicas de reprodução, os quadrinhos beneficiam-se de uma penetração que nenhuma das artes de galerias jamais experimentou, pelo fato de que a pintura e a escultura são, originariamente, objetos não-reprodutíveis” disse-o Ruy Castro. De fato, os quadrinhos surgiram como uma consequência de relações tecnológicas e sociais que alimentavam o complexo editorial capitalista, amparados numa rivalidade entre grupos jornalísticos (Hearst vs. Pulitzer), dentro de um esquema preestabelecido para aumentar a vendagem de jornais, aproveitando os novos meios de reprodução e criando uma lógica própria de consumo (CIRNE, 1972, p. 12).

Conforme Campos e Lomboglia (1989), foi nessa época, no início de sua produção em massa, que os “comics” – designação dada aos quadrinhos nos Estados Unidos – tornaram-se um fator imprescindível para a venda dos jornais. Inicialmente, as tirinhas – que eram predominantemente cômicas, com desenhos satíricos e personagens caricaturais –, apareceram nas páginas das edições de domingo e tinham como público alvo as populações de migrantes. Alguns anos depois, passaram a ser publicadas todos os dias nos jornais e, assim, além das circulações diárias que eram mais simples, o suplemento dominical passou a ser mais bem elaborado, produzindo a primeira página colorida e transformando o personagem “Yellow Kid” na principal e requisitada atração do jornal *New York World*.

Tal fato fez com que houvesse uma demanda por novos personagens, o que ocasionou uma concorrência à procura de talentos pelas grandes empresas jornalísticas, fazendo com que as histórias em quadrinhos – tanto nos aspectos narrativos quanto gráficos – obtivessem um alto grau de desenvolvimento criativo, o que colaborou para que, com o passar do tempo, as histórias deixassem de ser exclusivamente tirinhas de jornais, tornando-se

também revistas especializadas em quadrinhos, ampliando seu público consumidor e alcançando cada vez mais espaço na cultura moderna. Em outros termos e de forma sucinta:

Os primeiros experimentos em quadrinhos foram as tiras cômicas. A razão de ser disso se encontra no fato de que elas eram produzidas como tiras diárias em jornais, o que trazia a necessidade de serem curtas (embora pudesse, tal como ocorreu posteriormente, se desdobrar em continuação em outros números, o que aconteceu com o surgimento do gênero aventura). Isso muda a partir de 1920, época na qual os temas familiares e infantis, bem como os desenhos caricaturais são substituídos por desenhos mais realistas, principalmente devido à emergência do gênero aventura (*Tarzan, Dick Tracy, Mandrake, Jim das Selvas, O Príncipe Valente*, etc.) Isso coincidia com a emergência das revistas em quadrinhos, que, apesar dos esboços anteriores, só começam a circular mensalmente a partir de 1922 nos Estados Unidos (VIANA, 2013, p.22, grifos do autor).

Nesse sentido, percebe-se que houve uma mudança nos quadrinhos relacionada à perda de exclusividade nos seus aspectos cômicos e enquanto céleres tirinhas de jornal, uma vez que esta categoria de comicidade foi suplantada pela hegemonia do gênero aventura, cuja intenção era atingir um público leitor maior e diferenciado, principalmente em função da tendência naturalista dos desenhos, o que aproximou as histórias em quadrinhos de uma representação mais fiel de pessoas e objetos, além do novo suporte de disseminação: as mais bem elaboradas publicações periódicas no formato de revistas em quadrinhos, conhecidas como *Comic Books* (no Brasil, como gibis), nas quais surgiram os heróis colonizadores, dentre outros, e logo, por conseguinte, despontaram também os super-heróis com seus engajamentos fictícios no conflito bélico da Segunda Guerra Mundial, o que terminou por ampliar consideravelmente o consumo dos quadrinhos, atingindo cifras astronômicas e tornando-os cada vez mais populares (VIANA, 2005, 2013; RAMA; VERGUEIRO, 2010).

Essas alterações nas estruturas formais, nas perspectivas das histórias e na formatação dos seus personagens, estavam diretamente relacionadas com as mudanças sociais e históricas daquele período, fazendo com que ocorressem alterações significativas na arte de uma forma geral e, conseqüentemente, afetando também as histórias em quadrinhos. Ou seja:

As mudanças históricas promovem alterações no papel das HQ. Os heróis dos quadrinhos viverão esta situação, pois a missão colonizadora foi substituída pela missão da guerra, com a passagem para o capitalismo de guerra. O envolvimento exagerado dos heróis com a Segunda Guerra Mundial apenas revela o que em período anterior não era tão facilmente visível. Neste período, além do surgimento dos super-heróis, tais como o Super-Homem e o Capitão América, vemos os heróis se envolverem diretamente com a guerra, e a relação oculta se torna explícita. [...] Na verdade, este foi um momento no qual se tornou mais explícito o caráter político das HQ, cujo papel se alterou com as próprias mudanças sociais e internacionais. A guerra produz o herói guerreiro assim como a crise, a expansão imperialista e a competição interimperialista produzem o herói colonizador. A radicalização, tal

como ocorre em um momento de guerra, produz uma revelação mais explícita e direta de valores e interesses por detrás dos heróis dos quadrinhos e da ficção em geral (VIANA, 2005, p. 33,35).

Foi também no âmbito destas alterações históricas e sociais que, logo após o término da Segunda Mundial, houve de imediato um ligeiro enfraquecimento em relação aos super-heróis e as superaventuras. No entanto, o surgimento de novos gêneros nas revistas em quadrinhos, especialmente as histórias de terror e suspense que enfocavam temáticas duvidosas, mas totalmente inovadoras e distintas das publicações anteriores, fez com que a popularidade destas revistas entre os leitores, principalmente os adolescentes, continuasse a crescer de modo vertiginoso, fazendo com que as publicações se multiplicassem e as tiragens fossem cada vez maiores, o que levou parte da sociedade norte-americana a ficar preocupada e a questionar sobre o poder de influência das revistas em quadrinhos sobre as crianças e adolescentes.

Assim, foi no período pós-guerra e a partir dos delírios da chamada Guerra fria, que se criou um ambiente crítico e um clima de total desconfiança em relação às histórias em quadrinhos. Nesse período, o psiquiatra alemão radicado nos Estados Unidos, Frederic Wertham, encontrou o local propício e privilegiado para elaborar e desenvolver sua campanha de alerta contra os pretensos malefícios que a leitura dos quadrinhos poderia trazer aos adolescentes. Wertham publicou artigos sobre o tema em jornais e revistas especializadas, passou a ministrar palestras em escolas e a participar de programas de rádio e na televisão nos quais sempre salientava os aspectos danosos e negativos que os quadrinhos poderiam causar.

Seus estudos e conclusões eram baseados nos atendimentos que fazia em jovens rebeldes e “problemáticos”, e assim ele universalizava e generalizava os resultados e conclusões a partir de uma determinada categoria de revistas em quadrinhos – especialmente as histórias de suspenses e de terror, mas também as dos super-heróis – e relacionando-as aos casos patológicos de crianças e adolescentes que eram atendidas em seu consultório (VIANA, 2013; RAMA; VERGUEIRO, 2010).

Frederic Wertham investiu de forma impetuosa contra o meio e contra os quadrinhos, denunciando-os como uma grande ameaça à juventude dos Estados Unidos e advertindo a sociedade sobre os males que esta modalidade de leitura poderia trazer. Ao se utilizar de pequenos exemplos, escolhidos de forma seletiva com rigor científico questionável e conforme as necessidades de suas teorias, o psiquiatra tentava provar como os adolescentes e, principalmente, as crianças que recebiam certa influência das histórias em quadrinhos

tornavam-se cidadãos desajustados e apresentavam tipos de comportamento não compatíveis com as atitudes socialmente desejadas e aceitáveis⁶.

As observações de Wertham foram posteriormente reunidas e publicadas em seu livro intitulado “A sedução dos inocentes”, em 1954. Por sua grande aceitação e sucesso de público, essa obra marcou, durante as décadas seguintes, a visão dominante sobre as histórias em quadrinhos nos Estados Unidos e, por extensão cultural colonizadora, acabou influenciando também grande parte do mundo. Assim, em virtude do impacto causado pelas denúncias do psicanalista, outros segmentos da sociedade norte-americana como associações de professores, bibliotecários e pais, além de grupos religiosos de diversas tendências, pressionaram as instâncias superiores e responsáveis a adotarem medidas contra as histórias em quadrinhos, o que não demorou para que todos os produtos relacionados à essa indústria passassem a ser vistos como mal influência e prejudiciais, exigindo por isso uma vigilância rigorosa por parte da sociedade e das instituições (RAMA; VERGUEIRO, 2010).

Tentando amortecer o impacto dessa nova perspectiva sobre os quadrinhos, alguns editores norte-americanos reunidos na *Association of Comics Magazine* elaboraram, antes mesmo de Wertham publicar seu livro, uma primeira proposta cujo objetivo era depurar e filtrar as publicações da indústria dos quadrinhos. Assim, criaram uma espécie de *Comics Code*, que visava normatizar as produções e, de tal modo, garantir aos pais e educadores que o conteúdo das revistas não iria prejudicar o desenvolvimento moral e intelectual de seus filhos e alunos. Mas, por ser ainda bastante genérica, essa primeira proposta não foi o suficiente para abrandar a fúria e a exaltação moralistas que guiavam os detratores e críticos dos quadrinhos, o que levou a *Comics Magazine Association of America* a elaborar um código mais detalhado, que passou a vigorar e ser obrigado para todas as futuras publicações de revistas em quadrinhos. A partir deste novo código normativo, toda *Comic Book* publicada nos Estados Unidos deveria receber um selo – fixado de forma bem visível na capa –, demonstrando para a sociedade que aquela edição estava dentro dos padrões de qualidade exigidos para que não se corrompessem os valores morais e religiosos perpetuados pela ampla classe média branca norte-americana.

Logo, essa normatização formal que classificava os quadrinhos, ao invés de colaborar para uma profissionalização regular dos envolvidos no processo e, por conseguinte,

⁶ Entre várias teses, Wertham defendia, por exemplo, que as histórias do Batman poderiam influenciar os leitores ao homossexualismo, pois o homem-morcego e seu companheiro Robin representavam o sonho de dois homossexuais vivendo juntos e compartilhando todos os seus momentos. Outro exemplo no qual Wertham insistia era a ideia de que o contato prolongado com as histórias do Superman poderia levar uma criança a querer imitar o herói e, assim, se atirar pela janela de seu apartamento (RAMA; VERGUEIRO, 2010).

um aprimoramento técnico da indústria e do meio, como assim pretendiam seus idealizadores, terminou por gerar e fomentar dois aspectos bastantes negativos relacionados ao processo de produção das histórias em quadrinhos:

Por um lado, sob o ponto de vista do mercado, gerou o desaparecimento de grande número de editoras, algumas com propostas bastante avançadas em termos de elaboração de conteúdos temáticos e reconhecimento da produção intelectual de roteiristas e desenhistas, tendo como consequência principal a pasteurização do conteúdo das revistas. De fato, de uma maneira geral, as revistas de histórias em quadrinhos posteriores ao Comics Code, caminharam decididamente para a mediocridade, passando a veicular, em sua grande maioria, histórias pífias e sem grandes pretensões criativas, que realmente pouco contribuíam para o aprimoramento intelectual de seus leitores. Por outro lado, isto fez com que qualquer discussão sobre o valor estético e pedagógico das HQS fosse descartada nos meios intelectuais, e as raras tentativas acadêmicas de dar algum estatuto de arte aos quadrinhos logo seriam encaradas como absurdas e disparatadas (RAMA; VERGUEIRO, 2010, p 13).

Em diversos lugares do mundo, praticamente em todos os países nos quais os quadrinhos eram editados, surgiram manifestações contrárias que partiam a princípio dos representantes e guardiões do mundo cultural, educativo e científico. Embora não tão agressivos, em questões morais e religiosas, quanto nos Estados Unidos, muitos países, principalmente europeus, também estabeleceram legislações restritivas aos quadrinhos, proibindo a publicação de materiais estrangeiros que não passassem antes pelo crivo da vistoria ou ainda estabelecendo normas e critérios rígidos para a sua produção dentro do próprio país.

No Brasil, os editores das revistas de histórias em quadrinhos, que incluía a Editora Gráfica O Cruzeiro (Assis Chateaubriand), a Editora Brasil-América Ltda. (Adolfo Aizen), a Rio Gráfica (Roberto Marinho) e a Editora Abril (Victor Civita), também elaboraram, na década de 60, um código próprio para o controle das produções quadrinhísticas e aplicaram às revistas um selo semelhante ao desenvolvido e utilizado nas revistas dos Estados Unidos (RAMA; VERGUEIRO, 2010).

Conforme Silva (1976, p. 102-104), o código brasileiro de ética dos quadrinhos era composto por dezoito tópicos e assim se pronunciava:

1. As histórias em quadrinhos devem ser um instrumento de educação, formação moral, propaganda dos bons sentimentos e exaltação das virtudes sociais e individuais.

2. Não devendo sobrecarregar a mente das crianças como se fossem um prolongamento do currículo escolar, elas devem, ao contrário, contribuir para a higiene mental e o divertimento dos leitores juvenis e infantis.
3. É necessário o maior cuidado para evitar que as histórias em quadrinhos, descumprindo sua missão, influenciem perniciosamente a juventude ou deem motivo a exageros da imaginação da infância e da juventude.
4. As histórias em quadrinhos devem exaltar, sempre que possível, o papel dos pais e dos professores, jamais permitindo qualquer apresentação ridícula ou desprimorosa de uns ou de outros.
5. Não é permissível o ataque ou a falta de respeito a qualquer religião ou raça.
6. Os princípios democráticos e as autoridades constituídas devem ser prestigiados, jamais sendo apresentados de maneira simpática ou lisonjeira os tiranos e inimigos do regime e da liberdade.
7. A família não pode ser exposta a qualquer tratamento desrespeitoso, nem o divórcio apresentado como sendo uma solução para as dificuldades conjugais.
8. Relações sexuais, cenas de amor excessivamente realistas, anormalidades sexuais, sedução e violência carnal não podem ser apresentadas nem sequer sugeridas.
9. São proibidas pragas, obscenidades, pornografias, vulgaridades ou palavras e símbolos que adquiram sentido dúbio e inconfessável.
10. A gíria e as frases de uso popular devem ser usadas com moderação, preferindo-se sempre que possível a boa linguagem.
11. São inaceitáveis as ilustrações provocantes, entendendo-se como tais as que apresentam a nudez, as que exibem indecente ou desnecessariamente as partes íntimas ou as que retratam poses provocantes.
12. A menção dos defeitos físicos e das deformidades deverá ser evitada.
13. Em hipótese alguma, na capa ou no texto, devem ser exploradas histórias de terror, pavor, horror, aventuras sinistras, com as suas cenas horripilantes, depravação, sofrimentos físicos, excessiva violência, sadismo e masoquismo.
14. As forças da lei e da justiça devem sempre triunfar sobre as do crime e da perversidade. O crime só poderá ser tratado quando for apresentado como

atividade sórdida e indigna e os criminosos, sempre punidos pelos seus erros. Os criminosos não podem ser apresentados como tipos fascinantes ou simpáticos e muito menos pode ser emprestado qualquer heroísmo às suas ações.

15. As revistas infantis e juvenis só poderão instituir concursos premiando os leitores por seus méritos. Também não deverão as empresas signatárias deste Código editar, para efeito de venda nas bancas, as chamadas figurinhas, objeto de um comércio nocivo à infância.
16. Serão proibidos todos os elementos e técnicas não especificamente mencionados aqui, mas contrários ao espírito e à intenção deste Código de Ética, e que são considerados violações do bom gosto e da decência.
17. Todas as normas aqui fixadas se impõem não apenas ao texto e aos desenhos das histórias em quadrinhos, mas também às capas das revistas.
18. As revistas infantis e juvenis que forem feitas de acordo com este Código de Ética levarão na capa, em lugar bem visível, um selo indicativo de sua adesão a estes princípios.

A partir daí, tanto o produto quanto a leitura de histórias em quadrinhos passaram a ser estigmatizados e condenados pelos formadores de opiniões, considerados os grupos “intelectuais” e “pensantes” da sociedade. A leitura das histórias em quadrinhos passou, então, a ser vista como uma atividade prejudicial que, além de afastar as crianças de objetivos considerados mais “nobres” e “legítimos” – como a leitura dos livros clássicos e o estudo de assuntos relevantes à sua formação enquanto indivíduo socialmente aceito –, também trazia prejuízos ao rendimento escolar, pois poderia gerar consequências ainda mais graves em virtude dos quadrinhos causarem o enfraquecimento do raciocínio lógico, a dificuldade para apreensão e compreensão de ideias abstratas e, ainda, incentivar o envolvimento e a imersão em um mundo fantasioso que, com o tempo, seria nocivo para o convívio em grupo e para as relações sociais dos leitores.

Portanto, neste período, qualquer ideia de aproveitamento, estudo ou análise das histórias em quadrinhos em ambiente educacional seria prontamente ignorada e descartada. Mesmo hoje, ainda percebe-se uma barreira epistemológica e metodológica contra a utilização dos quadrinhos como objeto de estudo e investigação. Tais limites ainda existem em virtude da não aceitação das histórias em quadrinhos como um fenômeno do sistema global de comunicação e, principalmente, como uma forma de manifestação artística com características próprias. No entanto, ao poucos, o redescobrimto dos quadrinhos está

fazendo com que muitos dos limites e barreiras, ou acusações contra eles, sejam revistos a partir de uma nova percepção que os colocam como uma forma eficiente para a transmissão de conhecimentos específicos e para o entendimento de determinados aspectos sociais, desempenhando assim uma função ampla como fenômeno de comunicação e não apenas de mero entretenimento (RAMA; VERGUEIRO, 2010).

Esse “redescobrimto” está relacionado diretamente ao desenvolvimento das ciências da comunicação e dos estudos culturais que se ampliaram de forma específica nas últimas décadas do século XX, fazendo com que os meios de comunicação passassem a ser analisados a partir de suas especificidades e em relação à sociedade, outorgando-lhes assim uma nova perspectiva, diferente da anterior que os consideravam de maneira apocalíptica e maléfica. Logo, todos os meios de comunicação foram afetados, como o cinema, o rádio, a televisão, os jornais, as revistas etc., e, inevitavelmente, também as histórias em quadrinhos que, ao receber um pouco mais de atenção das elites intelectuais e pensantes, passaram a ser situadas dentro de um novo *status* de observação. Em outras palavras:

O despertar para os quadrinhos surgiu inicialmente no ambiente cultural europeu, sendo depois ampliado para outras regiões do mundo. Aos poucos, o “redescobrimto” das HQS fez com que muitas das barreiras ou acusações contra elas fossem derrubadas e anuladas. De certa maneira, entendeu-se que grande parte da resistência que existia em relação a elas, principalmente por parte de pais e educadores, era desprovida de fundamento, sustentada muito mais em afirmações preconceituosas em relação a um meio sobre o qual, na realidade, se tinha muito pouco conhecimento. A partir daí, ficou mais fácil para as histórias em quadrinhos, tal como aconteceu com a literatura policial e a ficção científica, serem encaradas em sua especificidade narrativa, analisadas sob uma ótica própria e mais positiva. Isto também, é claro, favoreceu a aproximação das histórias em quadrinhos das práticas pedagógicas (RAMA; VERGUEIRO, 2010, p. 17).

Porém, nesse sentido, não se pode ainda afirmar se os quadrinhos são aceitos de forma plena ou como intrusos no processo de ensino aprendizagem, uma vez que eles tenham sido inicialmente vistos como elemento estranho no ambiente escolar, principalmente por professores que cresceram ou se formaram na época em que os supostos malefícios causados pela leitura das histórias em quadrinhos faziam parte do senso comum e, portanto, deveriam ser evitados. Mas, por um lado, se a evolução dos tempos, a partir das técnicas de produção e reprodução que potencializam os meios de comunicação, tem contribuído favoravelmente para a linguagem dos quadrinhos e, conseqüentemente, para a sua aceitação; por outro lado, esta aceitação ocorre, a princípio, em virtude do Capital Comunicacional, por meio da indústria editorial, garantir a presença dos quadrinhos no ambiente escolar formal. Ou seja:

A inclusão efetiva das histórias em quadrinhos em matérias didáticas começou de forma tímida. Inicialmente, elas eram utilizadas para ilustrar aspectos específicos das matérias que antes eram explicados por um texto escrito. Nesse momento, as HQS apareciam nos livros didáticos em quantidade bastante restrita, pois ainda temia-se que sua inclusão pudesse ser objeto de resistência ao uso do material por parte das escolas. No entanto, constatando os resultados favoráveis de sua utilização, alguns autores de livros didáticos – muitas vezes, inclusive, por solicitação das próprias editoras –, começaram a incluir os quadrinhos com mais frequência em suas obras, ampliando sua penetração no ambiente escolar (RAMA; VERGUEIRO, 2010, p. 20).

E, assim sendo, em muitos países as próprias instâncias superiores de Educação, os órgãos oficiais e os agentes responsáveis pelo processo educacional passaram a enfatizar a importância de se inserir as histórias em quadrinhos no currículo escolar e, para isso, começaram a desenvolver orientações específicas sobre o conteúdo e utilização dos quadrinhos. No Brasil, segundo Rama e Vergueiro (2010), foi a partir de meados dos anos 1990 – mais precisamente após a avaliação realizada pelo Ministério da Educação –, que muitos autores de livros didáticos passaram a incorporar a linguagem dos quadrinhos em suas produções, com o objetivo de diversificar a linguagem referente aos textos informativos e às atividades apresentadas como complementares. Por conseguinte, o emprego das histórias em quadrinhos no processo educacional tornou-se reconhecido pela Lei de Diretrizes e Bases (LDB), pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) e, de forma mais prática, pelo Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE).

Este último, o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), desenvolvido desde 1997, surgiu com o objetivo de promover o acesso à cultura e o incentivo à leitura nos alunos e professores por meio da distribuição de acervos de obras de literatura, de pesquisa e de referência. Em 2006, o programa passou a selecionar e indicar também obras no formato de histórias em quadrinhos, por acreditar que a alfabetização a partir da linguagem quadrinhística é indispensável no processo educacional, uma vez que a especificidade desta linguagem possibilitaria aos educandos decodificar as múltiplas mensagens neles presentes, além de auxiliar o professor a obter melhores resultados em relação ao conteúdo que está sendo abordado naquele momento.

Porém, há uma preferência nos editais e documentos do PNBE por adaptações literárias, isto é, clássicos da literatura – tanto brasileira quanto universal – no formato de histórias em quadrinhos. Segundo Ramos (2013), analisando apenas o ano de 2006, constata-se que das 28 obras em quadrinhos compradas pelo PNBE para serem distribuídas, exatamente 61% eram versões de clássicos adaptados, que vão desde os romances nacionais

como *O Guarani*, *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, até os clássicos universais, no caso das obras de Shakespeare como *Otelo* e *Hamlet*.

Para Ramos (2013), o simples fato de uma obra ser incluída e indicada pelo PNBE – seja ela em quadrinhos ou não –, já garante um processo direcionado de venda e produção muito superior à tiragem inicial de quaisquer outros livros, que varia entre mil e três mil exemplares. Ou seja, do ponto de vista comercial, as editoras já perceberam a existência e ascensão de um negócio lucrativo, haja vista que das poucas produções existentes em meados de 2005, o mercado de adaptações literárias para os quadrinhos saltou para mais de quarenta adaptações ao ano. Contudo, o principal ponto a ser observado é que essas publicações não têm apenas como público-alvo-majoritário o leitor imediato e interessado em literatura ou o apreciador de histórias em quadrinhos, mas sim os órgãos governamentais que possuem programas direcionados ao incentivo à leitura.

Nesse sentido, a questão que se coloca é analisar esse ponto principal a partir dos verdadeiros objetivos que realmente interessam a essa modalidade de incentivo, desenvolvido e implantado por programas desse porte. Se os dados forem analisados sob a perspectiva que tem como meta o fomento à leitura literária e o incentivo à inclusão de quadrinhos em acervos de bibliotecas públicas, então os critérios utilizados na seleção das obras são bastante questionáveis e não se sustentam (RAMOS, 2013). Em outros termos, a raiz do problema está cravada nos próprios limites e lacunas existentes nos editais do PNBE – que são destinados às editoras interessadas em inscrever obras para o programa –, pois o texto, além de fazer uma quase imperceptível associação entre as histórias em quadrinhos e a literatura propriamente dita, também não deixa claro qual a natureza teórica dessa associação e em que sentido ela se concretiza. Em um determinado trecho, o edital apenas explica que:

[...] quando se considera o papel da leitura e o público a que se destina, compreende-se que os acervos de obras de literatura, além da qualidade e valor artístico, deverão contar com títulos, temas, projetos editoriais e gráficos esteticamente diversos, capazes de aproximar os leitores das diferentes realidades e de ampliar suas experiências de leitura. Deve-se considerar também, em especial, a apresentação de níveis de letramento diversos nos livros para atender aos jovens, adultos e idosos que também estão em diferentes níveis de letramento. Desde aqueles que estão em processos de alfabetização até aqueles que cursam o ensino médio. [...] No caso das adaptações e traduções, devem ser mantidas as qualidades literárias da obra original. Nos livros de imagens e quadrinhos também será considerada como critério a relação entre texto e imagem e as possibilidades de leitura das narrativas visuais. (EDITAL PNBE, 2014, p. 20).

Outra questão problemática é a tendência do PNBE em enfatizar que as obras no formato de quadrinhos devam ter como conteúdo as versões dos clássicos da literatura

universal, artisticamente adaptados tanto para o público dos anos iniciais do ensino fundamental quanto para o público de educação de jovens e adultos:

[...]

3.2.3. Categoria 3: para escolas que atendem alunos dos anos iniciais do ensino fundamental:

[...]

3.2.3.3. Livros de imagens e livros de histórias em quadrinhos, dentre os quais se incluem obras clássicas da literatura universal, artisticamente adaptadas ao público dos anos iniciais do ensino fundamental;

3.2.4. Categoria 4: para escolas que atendem alunos da educação de jovens e adultos – etapas do ensino fundamental e do ensino médio:

[...]

3.2.4.3. Livros de imagens e livros de histórias em quadrinhos, dentre os quais se incluem obras clássicas da literatura universal, artisticamente adaptadas ao público de educação de jovens e adultos (ensino fundamental e médio) (EDITAL PNBE, 2014, p. 02).

De acordo com Ramos (2013), ao se questionar sobre a sistemática presença de adaptações nas listas compradas pelo governo e sobre “por que há a necessidade de os quadrinhos versarem sobre clássicos literários?”, a resposta que se pode tirar do PNBE é que se prioriza o conteúdo literário presente nos quadrinhos e não apenas os objetos gráficos em si, já que os quadrinhos são utilizados como uma forma de incentivar a leitura da obra original. Logo, o texto do edital sugere que os quadrinhos são vistos como um suporte mais atrativo que possibilita uma linguagem mais leve e atraente – supostamente pela conexão entre palavra e imagem – e, por assim ser, tornam-se uma porta de entrada para o texto literário e também para outros, mais amplos e complexos.

Nesse caso, trata-se de uma “descoberta” tardia do óbvio, pois já faz quase um século que os quadrinhos – desde as tirinhas simples às histórias mais elaboradas – são o primeiro contato que a maioria dos jovens tem com as letras e com o universo da leitura, da imaginação, da criação etc. (RAMOS, 2013). E, ainda, se entendem os quadrinhos como uma porta de entrada, isto é, como um incentivo para outras leituras com um grau maior de complexidade, então por que não optar, primeiramente, pelo que as histórias em quadrinhos têm de melhor, ou seja, seus próprios “clássicos” com sua produção original e autoral; pois, para estes há mais ofertas de conteúdo e fácil acessibilidade entre as obras vendidas em bancas de revistas e em livrarias do que nas adaptações literárias em si:

Elas podem ser encontradas em praticamente todas as esquinas, em qualquer jornal do país, a um custo relativamente baixo quando comparado com outros produtos da indústria cultural. Além disso, também estão disponíveis em supermercados, farmácias, armazéns, papelarias e outros estabelecimentos comerciais. Fora itens raros ou exemplares pertencentes a colecionadores, as revistas em quadrinhos são facilmente obtidas, podendo ser adquiridas diretamente ou emprestadas de terceiros.

De uma maneira geral, é possível afirmar que todas as pessoas têm o costume de partilhar suas revistas de quadrinhos, emprestando-as para amigos e familiares, e não oferecem muita resistência quanto a cedê-las para utilização por professores e alunos. Assim, com relativa facilidade, podem os próprios estudantes se encarregar de obter as revistas junto a amigos ou familiares, auxiliando os professores na manutenção de um acervo útil para suas atividades de ensino (RAMA; VERGUEIRO, 2010, p. 25).

Não obstante, as adaptações literárias ainda são, em sua maioria, de qualidade discutível e, assim, trazem o sério risco de apresentar ao estudante uma narrativa diversa e desfigurada em relação ao texto de origem. Em outros termos, ao se ler uma adaptação em quadrinhos e compará-la com a obra original percebe-se que, embora embasadas em um mesmo enredo, trata-se, em suas peculiaridades e funcionabilidade, de obras completamente diferentes (RAMOS, 2013). Neste sentido, ao se alimentar comercialmente as produções editoriais voltadas para os clássicos da literatura no formato de histórias em quadrinhos, tendem a privar os alunos e professores dos bons e originais conteúdos existentes em quadrinhos, assim como um possível afastamento da leitura, na íntegra, das obras literárias.

É nesta perspectiva que Adorno e Horkheimer (1985) enfatizam o fato das manifestações de arte não serem mais consideradas em seus aspectos estéticos, mas apenas como mercadorias, uma vez que a máquina capitalista de reprodução e distribuição da cultura estaria apagando aos poucos tanto a arte socialmente apresentada como erudita quanto a arte vista como popular, transpondo uma para a outra e, ao mesmo tempo, destruindo suas particularidades, suas identidades e criando, assim, uma “barbárie estilizada”.

Para Ramos (2013), a consequência disso é que os quadrinhos, assim como a sua potencialidade educativa e crítica, acabam sendo mal utilizados e servindo basicamente para encobrir uma incapacidade de se estimular a leitura das obras consideradas clássicos literários. Entende-se, assim, que a leitura dos clássicos não deve ser motivada por uma obrigação escolar ou através de “facilitadores introdutórios” como resumos, filmes, HQs etc. que, por suas naturezas, já eliminam a leitura da obra a qual se referem. Mas, a leitura deve ser motivada pela apreciação estética, pelo conjunto e representatividade da obra em si e, principalmente, pelo prazer proporcionado pelo próprio ato de lê-los, sendo este, portanto, insubstituível. Ou seja, as adaptações para os quadrinhos – tal como para o cinema – devem ser utilizadas como ferramenta auxiliar no processo de letramento literário – tanto social quanto escolar –, e não como substitutos empregados para amenizar as possíveis falhas e limites metodológicos relacionados no incentivo à leitura.

3.2.1 A Linguagem dos Quadrinhos

No que diz respeito à sua constituição formal, as histórias em quadrinhos constituem um sistema narrativo composto e mesclado por dois códigos que atuam em constante interação: o visual e o verbal. Cada um desses códigos ocupa uma função especial, reforçando um ao outro, de maneira recíproca, e garantindo que a mensagem seja repassada de forma plena. Repassar, vale frisar, é diferente de entendê-la de forma plena, pois nem todos absorvem e compreendem da mesma maneira o teor das mensagens em sua totalidade, devido a dois aspectos. Primeiramente, as mensagens contidas nos quadrinhos, em sua maioria, são percebidas por intermédio da interação e articulação entre os dois sistemas de códigos; no entanto, alguns elementos da mensagem são passados exclusivamente pelo texto, enquanto outros têm na linguagem pictórica a sua fonte de comunicação (RAMA; VERGUEIRO, 2010). Segundo, porque a própria interpretação da mensagem exige uma assimilação a partir da consciência de quem a recebe, e isso significa que a interpretação por cada indivíduo ou grupo está diretamente relacionada com a sua consciência e com os valores que só podem ser compreendidos com base na análise de seu modo de vida (VIANA, 2007).

A cada um desses códigos, os autores e produtores de histórias em quadrinhos foram, ao longo dos anos, desenvolvendo e aplicando elementos que se tornaram parte constituinte da linguagem específica e peculiar deste gênero, o que lhe permitiu atingir a imprescindível rapidez de transmissão e veiculação que é exigida pelos meios de comunicação de massa. O fator principal e elemento básico das histórias em quadrinhos é a imagem materializada, isto é, desenhada. Esta é apresentada como uma sequência de quadros que, ao se articularem, compõe uma mensagem destinada à interpretação do leitor. A mensagem é veiculada normalmente sobre a forma de uma narrativa, seja ela ficcional ou real. E a narrativa, ao se compor, tem como sua menor unidade o quadrinho ou a vinheta, o que gera, por conseguinte, uma sucessão de vinhetas que, no ocidente, é organizada no mesmo sentido de leitura do texto escrito, ou seja: da esquerda para a direita e de cima para baixo, sendo que essa mesma ordem de leitura também ocorrerá dentro de cada quadrinho, em relação à posição dos personagens e suas respectivas falas⁷ (RAMA; VERGUEIRO, 2010).

Quando as histórias em quadrinhos apareceram nos jornais, as vinhetas costumavam ter sempre o mesmo formato, mas com o desenvolvimento do gênero e procurando obter uma dinâmica mais atraente nas narrativas, elas tornaram-se diversificadas,

⁷ A representação das histórias em quadrinhos nos países asiáticos ocorrerá da direita para a esquerda, acompanhando a leitura das escritas japonesa e chinesa (RAMA; VERGUEIRO, 2010).

mais criativas e livres, passando a ganhar formatos diferentes do habitual enquadramento e surpreendendo pela plasticidade das novas formas.

Atualmente, as histórias em quadrinhos publicadas em revistas, principalmente aquelas do gênero de super-heróis, fazem utilização bastante arrojada de formatos de quadrinhos, intercalando-os de maneira às vezes estonteante. Embora isso atenda a uma característica do leitor moderno, que exige uma narrativa gráfica com maior dinamismo visual e figuras marcantes, pode representar uma barreira para a leitura, principalmente para os leitores que não estão acostumados a esse ritmo narrativo, dificultando a compreensão da mensagem (RAMA; VERGUEIRO, 2010, p 36-37).

O formato mais adequado de vinheta a se utilizar em uma determinada história vai depender principalmente da ação e da dinâmica que o artista criador pretende demonstrar. Por exemplo, para ações que retratam movimentos simples são normalmente utilizadas vinhetas retangulares sequenciais, pois estas expressam melhor a continuidade narrativa, sem andamentos bruscos ou surpreendentes. Enquanto que as vinhetas mais diversificadas, com formatos e tamanhos diferentes em uma mesma página, colaboram para o ritmo da leitura, alterando a percepção visual dos acontecimentos e quebrando a monotonia da narrativa.

Há ainda uma característica nas linhas que contornam o quadrinho, pois elas, tal como o conteúdo, possuem também uma função semiótica e informativa. Assim, quando as linhas são contínuas e sólidas, enquadrando as imagens e personagens, significa que aquela ação está acontecendo em um momento real e presente no universo fictício da história narrada. Quando as linhas que formam o quadrinho são pontilhadas, ou onduladas em forma de nuvens, elas têm a intenção de retratar um acontecimento ocorrido em um tempo pretérito ou mesmo representar um sonho ou devaneio do personagem. Há também aqueles autores que preferem não utilizar a linha demarcatória separando os quadrinhos, já que eles a omitem em função de suas criações permitirem que o leitor imagine, de forma quase automática, a sua presença, o que não implica nenhuma dificuldade ou prejuízo para o andamento e entendimento da narrativa.

Portanto, o enquadramento das histórias em quadrinhos – a vinheta e a sucessão delas –, que é a condição inicial para compor a sua narrativa, não segue uma normatividade estática no interior da arte quadrinhística e, nesse sentido, é importante perceber que os contornos dos quadrinhos não representam uma prisão da qual nada pode escapar ou ser transgredido. Os artistas criadores que dominam a linguagem costumam, em determinados momentos, extrapolar e transgredir os limites dos quadrinhos, fazendo com que parte da ação se desenrole fora de suas linhas ou a partir da metalinguagem proporcionada por elas. Assim,

os quadrinhos também podem, por necessidades narrativas ou ações cinéticas, aparecerem inter-relacionados como elemento integrante e efetivo de determinada ação, narrada de forma a transcender a suposta rigidez dos quadrinhos, como por exemplo, a trajetória de uma flecha ou de uma bala que corta as linhas do enquadramento, ou um corpo que se movimenta após um soco etc. (RAMA; VERGUEIRO, 2010).

A linguagem icônica dos quadrinhos se efetiva inicialmente a partir destes elementos relacionados ao enquadramento e aos seus respectivos significados que transformam uma determinada narrativa em uma história em quadrinhos, mesmo que, em certos casos, não tenha a presença, nem a necessidade dos quadros. Mas, a configuração plena das histórias só se efetiva também e, principalmente, a partir de outros elementos inerentes à arte quadrinhísticas, como os quadros (ou planos) e ângulos de visão, a montagem das tiras e páginas, a gesticulação e criação de personagens, assim como a utilização de figuras cinéticas, ideogramas e metáforas visuais. A compreensão de cada um desses elementos torna-se importante para aqueles que desejam estudar e analisar os aspectos constituintes das histórias em quadrinhos, além de também possibilitar uma melhor utilização delas, tanto em uma perspectiva didática quanto na área de criação e desenvolvimento de histórias, a partir de todo o potencial que essa típica linguagem permite (RAMA; VERGUEIRO, 2010).

Assim, nas histórias em quadrinhos, os enquadramentos representam os planos, isto é, a forma como uma determinada imagem é apresentada, delimitada formalmente na largura e na altura, assim como na pintura, na fotografia e, principalmente, no cinema. E, neste sentido, os diversos planos empregados na composição dos quadrinhos possuem as mesmas características e denominação utilizadas no cinema, uma vez que este foi o meio que mais emprestou recursos de linguagem aos quadrinhos, pois ambos surgiram como indústria praticamente na mesma época – final do século XIX – e, por este motivo, sempre estiveram muito próximos, tanto em termos históricos como de preferência de público.

No entanto, conforme Viana (2013), o termo “quadro” (tira) é mais conveniente, já que “plano” ao ser traduzido da produção fílmica para os quadrinhos torna-se um elemento problemático, pois o filme possui uma especificidade própria e as histórias em quadrinhos outra. Ou seja, embora possam existir semelhanças, é preciso entender que há diferenças fundamentais, e o uso de um termo, com um significado, contexto e dentro de uma especificidade – tal como plano no que se refere ao filme – e usá-lo para explicar as histórias em quadrinhos, que possuem outro significado, contexto e especificidade, é problemático, pois pode gerar confusão e interpretação equivocada, tal como acreditar que ambos têm a mesma “essência” e eficácia.

Assim, Conforme Rama e Vergueiro (2010), os planos – que serão aqui entendidos como quadros – se dividem e são nomeados utilizando como referencial a representação dos corpos dos personagens, e podem ser assim descritos:

Quadro Geral: é o enquadramento mais amplo, de forma a abranger tanto o personagem – por exemplo, uma figura humana –, assim como também todo o cenário que o envolve. Nos romances, o plano geral equivale às descrições do meio ambiente.

Quadro Total ou de Conjunto: representa apenas o personagem (ou os personagens), podendo aparecer um pouco do espaço em que a ação se passa, mas não permitindo ver muitos detalhes do ambiente em torno das figuras humanas. Nesse plano, a representação do cenário é a menor possível, sendo focado principalmente o aspecto corporal.

Quadro Médio ou Aproximado: reproduz os seres humanos da cintura para cima. Este aspecto de enquadramento permite que se tenha mais clareza dos traços fisionômicos e expressões dos personagens, sendo muito utilizado para cenas que contenham diálogos.

Quadro Americano: retrata os personagens a partir da altura dos joelhos, baseando-se na ideia de que, em uma conversação normal, a percepção do outro com quem se fala, tende a se diluir a partir deste ponto da anatomia humana.

O Primeiro Quadro: limita-se ao enquadramento à altura dos ombros da figura representada, demonstrando e enfatizando a expressão do personagem e seu estado emocional.

O Quadro de Detalhe, Pormenor ou Close-up: tende a limitar o espaço em torno do recorte aproximado de alguma parte do corpo de uma figura humana ou de um objeto em particular. Tem como função realçar um elemento da figura que normalmente passaria despercebido ao leitor.

Outro aspecto na configuração das histórias em quadrinhos são os ângulos de visão, que representam a perspectiva como o autor-criador deseja que determinada cena seja observada pelo leitor. Eles se dividem, basicamente, em três tipos:

Ângulo de visão médio: é a cena observada como se estivesse acontecendo à altura dos olhos do leitor. Esse ângulo é o mais comum, sendo normalmente utilizado em cenas de ação mais lenta.

Ângulo de visão superior: também chamado de *plongée* – termo francês que significa “mergulho” – ou picado. Neste ângulo a ação é focalizada de cima para baixo e normalmente permite que os personagens sejam diminuídos para que se apresentem, de certa forma, encurralados pelo meio ambiente ou pelas adversidades da trama. É utilizado em momentos de grande tensão e quando se deseja causar suspense.

Ângulo de visão inferior: também conhecido como *contra-plongée* ou *contra-picado*. Neste, a ação se apresenta de baixo para cima e, em geral, é utilizado para enaltecer, engradecer ou tornar a figura representada mais forte do que realmente é aquele personagem. Esta é mais comum em histórias de super-heróis para salientar a figura ou os superpoderes do protagonista.

No início de suas produções, as histórias publicadas nas Revistas em Quadrinhos (*Comic Books* ou Gibis) não ultrapassavam a média de seis ou sete páginas, pois eram, em sua maioria, tirinhas bastante rápidas e narrativamente curtas. Ou seja, cada revista continha várias histórias, muitas vezes com protagonistas diferentes e podendo ser lidas de maneira independente, sem qualquer conexão com uma com a outra e também sem relação direta com histórias anteriores daqueles personagens. Segundo Rama e Vergueiro (2010, p. 48):

Esse modelo prevaleceu na indústria das HQS, principalmente a norte-americana, durante muitos anos, sendo quebrado a partir da década de 60, quando a Marvel Comics, sob a coordenação de seu editor-chefe Stan Lee, introduziu um modelo em que a continuidade narrativa exercia papel preponderante, o que transformou as histórias em quadrinhos publicadas por essa empresa – e por todas aquelas que voluntária ou involuntariamente, seguiram seus passos –, em episódios de uma grande e, às vezes, interminável saga.

A partir daí, a primeira página da história – também conhecida como *Splash Page* –, passou a funcionar como uma espécie de introdução à narrativa posterior e procurava representar algum acontecimento que chamasse a atenção, podendo assim estimular, ou não, a leitura ou a compra daquela revista. A *splash page* era um indicativo sobre o que seria apresentado nas páginas seguintes, introduzindo o leitor diretamente nos eventos e na atmosfera da história, fazendo com que ele compreendesse os principais elementos nela envolvidos e, em alguns casos, retomando elementos de capítulos anteriores. São desenvolvidas em páginas inteiras e contêm uma imagem principal que introduz a história, juntamente com os créditos dos autores. Ao longo dos anos, as *splash pages* deixaram de se destacar apenas na primeira página das revistas e passaram a ocupar outras páginas. Ou seja, mesmo estando comumente nas capas, elas podem figurar em qualquer momento da história e, para isso, vai depender sempre da necessidade que o autor sentir para destacar um fato relevante ou introduzir os elementos que lancem expectativas na narrativa subsequente.

Assim, cada página nas histórias em quadrinhos passou a ser considerada como um bloco narrativo que representava o fragmento de uma ação contada em várias páginas sequenciais. E, nesse sentido, tanto os autores como editores tornaram-se especialmente

preocupados e atentos para o fato de que a cada virar de página o leitor não poderia perder a atenção ou tê-la desviada para outro ponto da narrativa ou dos aspectos gráficos. Logo, a atenção do leitor deve ser imediatamente recuperada nos primeiros quadrinhos que ele lê na página seguinte e, por assim exigir, a constituição de cada página deve ser desenvolvida de modo a articular todos os elementos – a combinação correta de planos e ângulos, as perspectivas, as cores, as tonalidades de sombras, as unidades informativas etc. – para criar uma dinâmica interna que facilite o entendimento e, assim, influenciar uma atenciosa e agradável leitura sequencial. Portanto:

Além de considerar as unidades de informação menores – os diversos quadrinhos – é preciso ter em vista sua relação com os demais, ou seja, com o conjunto da página, levando-se em conta o que o leitor enxerga como uma unidade e, ao focalizar sua atenção em um quadrinho específico, continua tendo ainda presente à sua frente, por meio da visão periférica, os outros componentes da mesma página. Poucas pessoas têm uma compreensão exata da complexidade desse sistema de recepção quando se está lendo uma história em quadrinhos e nem, tampouco, que nele talvez repouse a maior responsabilidade pelo fascínio que o meio consegue despertar em seus leitores (RAMA; VERGUEIRO, 2010, p. 50).

Dentro desta continuidade narrativa, que se tornou preponderante nas histórias em quadrinhos, a elaboração do momento final passou a exigir estratégias peculiares aos seus criadores, principalmente no caso de finais provisórios para histórias que terão continuidade em outro capítulo, isto é, em outra edição. Ou seja, necessitam desenvolver ações finais que criem suspense e expectativa para que o leitor retorne àquele produto futuramente. Além de, também – no caso de uma história única e conclusiva –, elaborar o final que venha a representar um coroamento lógico da narrativa, fechando todos os pontos que foram abertos, ou, então, concluir alguns desenvolvimentos temáticos e propor outros que ficarão à espera de uma história posterior do personagem. Já nas questões gráficas, relacionadas à perspectiva final – seja conclusiva ou como *splash page* para outro capítulo –, as histórias em quadrinhos geralmente se encerram com um quadro maior, normalmente utilizando-se de um grande plano, na base da qual se coloca a palavra “FIM” ou, no caso de final provisório, alguns indicativos do que poderá ocorrer no episódio seguinte.

Outra característica desta arte sequencial está naquelas histórias que contêm personagens fixos, cuja identificação se faz a partir da criação e divulgação de uma identidade visual e de um logotipo. Este é colocado em destaque na parte superior da página e deve interagir graficamente com o projeto visual da revista, estando às vezes mais em evidência do que o próprio título da história. O logotipo constitui o grande elemento identificador de certos personagens, tornando-se parte de sua identidade visual e, principalmente, a marca comercial

de um produto específico, sendo muito bem cuidada e legalmente protegida pelos grandes oligopólios editoriais; pois, a identificação imediata do personagem junto ao público será uma estratégia utilizada na produção e divulgação de derivados daquela marca, tais como desenhos animados, filmes, brinquedos, livros e objetos diversos. Em suma:

A maioria das histórias em quadrinhos produzidas pela grande indústria costuma ter um protagonista fixo, constituindo o que costuma chamar de “série”. O protagonista é graficamente distinto dos demais, tanto por atributos físicos como por suas características sociais e intelectuais. Fisicamente, principalmente no caso das histórias de super-heróis ou de aventuras, costumam ser sempre retratados com o mesmo tipo de roupa, a fim de possibilitar sua identificação imediata por parte dos leitores. Além disso, tanto as cores como os instrumentos utilizados pelos heróis dos quadrinhos podem ter uma função simbólica, reforçando uma determinada visão de mundo (RAMA; VERGUEIRO, 2010, p. 51-52).

Os personagens fixos, por sua vez, principalmente os relacionados às histórias de aventuras e super-heróis, necessitam de personagens secundários para destacar a atuação do protagonista que, a partir de uma situação complexa criada, deve interferir pessoalmente para que esta seja resolvida. Os personagens secundários são, na maioria dos casos, estereotipados, e podem ser classificados em algumas poucas categorias, como: a namorada ou algo de interesse amoroso do protagonista, os parceiros e ajudantes que contribuem com o herói, o vilão ou oponente, e outros personagens esporádicos de apoio à trama, mas todos vistos a partir de uma perspectiva maniqueísta, isto é, os bons contra os maus.

O maniqueísmo é uma constante, pois opõe o bem e o mal, e o herói é a personificação do bem. A razão de ser do maniqueísmo reside nos limites da consciência burguesa, que, tal como já dizia Marx, possui “limites intransponíveis” (MARX, 1988). Ao não poder revelar as verdadeiras razões dos conflitos, dos crimes, entre outros problemas sociais, a consciência burguesa produz o maniqueísmo. Este não abole os crimes, mas oculta suas raízes, suas determinações (VIANA, 2013, p. 28).

Ou seja, sendo um meio de comunicação de massa, muitas histórias em quadrinhos tendem a enfatizar os estereótipos para certos papéis, procurando assim uma maneira contundente de reproduzir e fixar determinadas características de um personagem junto ao público. No entanto, este tipo de representação já carrega em si uma perspectiva valorativa e uma forte carga ideológica, pois reproduz os preconceitos dominantes na sociedade. Estes preconceitos não se limitam apenas a representação axiológica do herói, apresentado como uma figura agradável, carismática e dentro de certos padrões de moral e beleza física, e o seu oponente ou vilão, visto com traços ridicularizados e atitudes que

denotam uma figura inferior; mas, os preconceitos se efetivam também a partir das situações e condições sociais reproduzidas dentro do universo ficcional dos quadrinhos e que fortalecem a visão estereotipada de valores, classes, raças, grupos étnicos, profissões, etc., uma vez que:

[...] os valores (aquilo que é significativo, importante) são constituídos socialmente e expressam os interesses e o modo de vida de uma determinada classe social. A classe dominante produz seus próprios valores, assim como as demais classes sociais. Estes valores determinam o que é considerado “belo”, “bom”, “importante”, etc. E, na nossa sociedade, a classe dominante impõe seus valores e determinam o que a maioria das pessoas considera o “certo”, “belo”, “bom” etc. Ela cria um conjunto de valores (tal como a riqueza, o poder, o indivíduo etc.) e este se torna o padrão dominante de uma determinada sociedade. Os valores dominantes são os valores da classe dominante (VIANA, 2005, p. 43).

Mesmo hoje em dia, com esses estereótipos já não tendo mais a mesma agressividade explícita e aceitação consensual acrítica que tinham no início das produções dos quadrinhos, ainda sim percebe-se, de forma consciente ou inconscientemente preconceituosa, a representação pejorativa de determinados grupos, assim como a ênfase em valores hegemônicos, socialmente aceitos como legítimos. Isso ainda ocorre porque o procedimento elementar na criação dos quadrinhos é envolto, primeiramente, por um processo consciente no qual o criador envia uma mensagem que, mesmo sendo predominantemente axiológica, pode ser normatizada por determinações legais ou controlada pelas empresas editoriais. Porém, nenhuma produção cultural é somente consciente, pois junto com o processo consciente caminha também o processo inconsciente, e este se apresenta mais intenso no caso das ficções nas quais a imaginação ganha uma autonomia narrativa, permitindo uma manifestação mais forte do inconsciente (VIANA, 2005). E essa manifestação tanto pode expressar um desejo de liberdade ou críticas à sociedade, às desigualdades, às injustiças etc., como pode ser também preconceituosa e reacionária, dependendo dos elementos valorativos e concepções de vidas relacionadas aos criadores, roteiristas, editores, etc., pois:

A luta de classes também se manifesta nos quadrinhos. As HQs repassam valores, sentimentos, concepções, interesses, que são manifestações de classes sociais. A luta de classes, no entanto, se dá mais pelas mensagens do que por retratar tal luta diretamente. Esse processo pode ser mais ou menos explícito, porém, em alguns casos fica claro o processo de expressão da luta de classes. [...] Os quadrinhos também manifestam e reproduzem relações sociais e valores. Alguns dos temas mais presentes nas HQs são a família, governos, busca de dinheiro, investigação policial, etc. Nesse contexto, não só estão reproduzindo as relações sociais, mas manifestando valores. [...] Assim, a manifestação de valores nos quadrinhos é um dos elementos fundamentais para a sua análise e compreensão (VIANA, 2013, p. 36-37).

No entanto, por ser uma produção coletiva, as histórias em quadrinhos podem apresentar – e de fato apresentam –, certas contradições, já que a equipe de produção não possui uma mentalidade homogênea, embora a tendência seja de proximidade devido à situação de classe, valores equivalentes, relações de trabalho, etc. Nesse sentido, é mais fácil identificar os valores e concepções de classe presentes em determinada história em quadrinhos, do que o inconsciente individual e os sentimentos (VIANA, 2013), uma vez que, devido à busca contínua por novos nichos de consumidores, as empresas editoriais podem fazer com que o discurso e a ação de determinados personagens estejam voltados para se identificar com os valores e concepções de um público específico; porém, não representando, de certa forma, a unidade valorativa dos seus produtores, mas apenas a perspectiva de alguns, cujos desejos e sentimentos reprimidos são libertados e passam a fazer parte do universo ficcional. Ou seja, as histórias em quadrinhos – enquanto objeto dos oligopólios editoriais – não produzem e reproduzem apenas valores e ideologias dominantes, podendo produzir também elementos que questionem e critiquem tais valores. Há ainda as publicações independentes e populares – consideradas marginais – que, se por um lado não possuem a mesma qualidade técnica e logística das produções comerciais; por outro lado proporcionam peculiaridades mais objetivas nos aspectos políticos e relacionados às questões sociais. Em relação a estas produções independentes e de cunho mais engajado:

Podemos afirmar, contudo, que o que os quadrinhos populares perdem em qualidade técnica, ganham em definição política. Neles, os problemas particulares ou individuais, que caracterizam a temática que envolve os quadrinhos comerciais, desaparecem para dar lugar à questão social: o vilão não é qualquer monstro submarino ou gênio malfeitor; o vilão é o sistema capitalista opressor (SOARES, 1989, p. 67).

Outros elementos inerentes à arte quadrinhística são os vários artifícios criativamente desenvolvidos para passar a ideia de mobilidade a partir da ilusão de deslocamento físico e também funcionar como signos ou convenções gráficas que possuem relação semiótica direta ou indireta com expressões do cotidiano. Caracterizadas como **Figuras cinéticas** e **Metáforas visuais**, elas permitem ao leitor apreender a velocidade relativa de distintos objetos ou corpos, assim como atuam no sentido de expressar ideias e sentimentos, reforçando muitas vezes o conteúdo verbal. Embora seja impossível esgotar todos os tipos imagináveis de figuras cinéticas e metáforas visuais, pois elas variam e dependem da necessidade criativa dos autores, as mais comuns são as que expressam trajetória linear, oscilação, tremor, vibração, impacto, ou as que representam expressões como

“ver estrelas” em virtude de uma pancada, e “caveiras, raios e cobras” para representar os “palavrões”, xingamentos, etc. (RAMA; VERGUEIRO, 2010).

Conforme já citado anteriormente, as histórias em quadrinhos é um sistema que utiliza majoritariamente dois códigos em interação – o icônico (visual) e o verbal –, sendo que cada um participa com uma função especial e específica, reforçando um ao outro e garantindo que a mensagem seja repassada. Um desses códigos é o responsável por transmitir parte significativa das mensagens ao leitor: a linguagem verbal. Esta aparece principalmente para expressar a fala ou o pensamento dos personagens, a voz do narrador e os demais sons envolvidos nas narrativas apresentadas, estando também presente em elementos gráficos e informativos que auxiliam na composição do ambiente e da trama, como placas, cartazes, vitrines, bilhetes, anúncios, etc. Assim, para integrar a linguagem verbal à sua representação narrativa, os quadrinhos desenvolveram diversas convenções específicas que comunicam, de maneira instantânea ao leitor, a condição e posição do enunciado verbal.

A partir dessas convenções, os textos que representam formas de comunicação dos personagens aparecem nos quadrinhos, na maioria das vezes, envoltos por uma linha circular próxima à cabeça dos que se comunicam. Tais linhas formam os filactérios⁸, também conhecidos como “balão” e são ligadas por um prolongamento chamado “rabicho” que aponta para o personagem, indicando a voz de quem fala naquele instante. Contudo, como mais de um personagem pode falar ao mesmo tempo, dialogando em um mesmo quadrinho, o balão também funciona, pela sua disposição no quadro, como um indicador da ordem dos falantes, seguindo a direção linear do texto e organizado no mesmo sentido de leitura, isto é, da esquerda para a direita e de cima para baixo. Em relação à estabilização do balão indicando a fala dos personagens, pode-se afirmar que:

Ele apareceu timidamente nos quadrinhos no final do século XIX, em uma história do personagem Yellow Kid. Descoberto seu potencial, passou a ser utilizado de maneira mais regular nas histórias dos *Katzenjammer Kids* (Os sobrinhos do capitão) e *Little Nemo in Slumberland*, tornando-se depois uma marca característica dos quadrinhos. Sendo uma convenção, o código auditivo transmitido pelo balão passa geralmente despercebido pelo leitor, a menos que um comentário textual chame a atenção ou que participe ativamente da narrativa, transformando-se em metalinguagem. Para a decodificação da mensagem contida no balão, o leitor deve considerar tanto imagem e texto como outros elementos do código que são mais ou menos icônicos por natureza. Como característica única dos quadrinhos, o balão representa uma densa fonte de informações, que começam a ser transmitidas ao leitor antes mesmo que este leia o texto, ou seja, pela própria existência do balão e sua disposição no quadrinho (RAMA; VERGUEIRO, 2010, p. 56).

⁸ Os filactérios podem ser divididos em filactério dialogal (conhecido como balão de diálogo) e filactério monologal (que são os balões de pensamento). Eles têm como origem as caixas que eram colocadas nas imagens de personagens medievais para expressar suas palavras ou pensamentos (VIANA, 2013).

Nesse sentido, outros elementos semióticos do código icônico, intrínseco ao balão, representam também um índice informativo, uma vez que já que começam a transmitir a mensagem antes mesmo que o texto seja lido, ou seja, a linha que delimita o balão, assim como o seu formato, já é uma informação. Por exemplo:

- **Linhas tracejadas:** transmitem a ideia de que o personagem está falando em voz muito baixa, de forma a ser ouvido apenas por quem está muito próximo e não pelos demais personagens no ambiente;
- **Linhas em formato de nuvens:** às vezes com rabichos elaborados em formas de bolhas que se desprendem sutilmente uma das outras é o chamado *balão de pensamento* e indica que as palavras que estão nele contidas são pensamentos do personagem não sendo, portanto, pronunciadas por ele;
- **Linhas com traçado em Zig-zag:** com rabicho na forma de um raio – e semelhantes a uma descarga elétrica –, indicam a voz que tem como ponto de origem um aparelho mecânico ou eletrônico, como um telefone, um robô, rádio, televisão, alto-falantes, etc. Também pode representar o grito estridente de um personagem;
- **Balão ligado a um balão inferior:** representa as pausas que um personagem faz em uma conversação, nela vão se intercalando os balões de seu interlocutor;
- **Balão com múltiplos rabichos:** representa a fala de vários personagens ao mesmo tempo ou uma mensagem uníssona.

Há ainda a representação semiótica do texto contido no balão, já que além de sua mensagem principal, isto é, o significado literal das palavras, ele também pode transmitir uma mensagem específica de acordo com o tipo de fonte que é utilizado para sua composição, além do tamanho e de elementos distintivos. Deste modo, normalmente as mensagens inclusas nos balões, quando se referem a uma conversa em tom normal, são grafadas em letras de imprensa e maiúsculas, sem qualquer elemento que as distingue, e são fechadas com pontos de exclamação, interrogação, reticências, etc., dependendo do teor e finalidade da mensagem transmitida. Já em outras ocasiões, as letras podem receber diversos tamanhos e formas diferentes que acrescentam significado ao que fora pronunciado: tamanho maior e em negrito para tom de voz mais alto, tamanho menor para tom de voz mais baixo, letra tremida para

expressar o medo ou susto, e ainda tipologias que representem épocas ou idioma diferente, não familiar a outros personagens da história.

Já a legenda representa a voz onisciente do narrador da história, sendo aquele texto que acompanha determinado evento, conferindo-lhe um significado ou esclarecimento. Ela é utilizada para situar o leitor no tempo e no espaço, indicando e orientando a respeito de mudanças nos fatos, avanço ou retorno no fluxo temporal, expressões de sentimentos ou percepções dos personagens. A legenda, em sua maioria, é sempre colocada na parte superior do quadrinho e, nesse caso, deve ser lida em primeiro lugar, precedendo a fala dos personagens.

As onomatopeias também fazem parte da constituição verbal e gráfica das histórias em quadrinhos. São signos convencionais que representam ou imitam um som por meio de caracteres alfabéticos. Não são universais, pois variam de um país para o outro em virtude de que as diferentes culturas representam graficamente os sons de acordo com o idioma de origem utilizado para a comunicação⁹. Também é preciso destacar que as onomatopeias sempre foram muito utilizadas na literatura, não se constituindo como uma convenção original e específica das histórias em quadrinhos. O que é original e específico dos quadrinhos é a plasticidade das formas gráficas que a onomatopeia neles assumiu, ocupando assim um papel importante na linguagem quadrinhística, pois, ao impor um ritmo emocionado, quebrou ainda mais a monotonia das narrativas de ação, e passou também a contribuir graficamente na diagramação das páginas.

Portanto, as histórias em quadrinhos são produtos sociais e, enquanto tais, elas estão sujeitas a todos os artifícios e mecanismos que envolvem toda e qualquer produção artística na moderna sociedade capitalista. Logo, para se compreender os quadrinhos – assim como todas as suas tendências e direcionamentos – é preciso, primeiramente, compreender o seu processo de produção social e, nesse sentido, os quadrinhos só podem ser compreendidos, de maneira satisfatória, quando inseridos no processo cultural pertinente à sociedade capitalista, já que nesta sociedade a cultura assume uma particularidade resultante da própria essência do modo de produção capitalista, isto é, a cultura torna-se mercantil, destinada ao consumo e, por conseguinte, à geração de lucro:

⁹ Alguns autores e editores brasileiros muitas vezes optaram pela adaptação ou utilização de algumas onomatopeias em língua inglesa – considerada universal – no lugar da língua portuguesa, alegando que sendo a linguagem uma maneira de aprender o mundo, a utilização de onomatopeias originais implicaria a apresentação de uma cultura e psicologia estranhas. Esse entendimento, mesmo perdendo suas forças com o passar dos tempos devido a motivos econômicos e culturais, ainda conserva algumas onomatopeias em inglês como forma de representar certos sons (RAMA; VERGUEIRO, 2010).

O gosto do público é formado socialmente e o capital editorial influencia nesse processo, mas, ao mesmo tempo, busca se adequar ao seu mercado consumidor. A relação entre capital editorial e mercado consumidor (público) é, portanto, de influência recíproca. Desta forma, o mercado consumidor acaba sendo uma das determinações das produções quadrinísticas. Determinada fatia do mercado consumidor pode ser atingida por determinadas publicações e assim podem existir públicos específicos de publicações específicas, que o capital editorial busca explorar (VIANA, 2013, p. 26-27).

Assim, o aparecimento de um novo tipo de público, a partir de uma nova demanda, pode fazer com que surjam novas formas e modalidades de histórias em quadrinhos, já que o capital editorial – assim como todos os setores do capitalismo –, busca sempre a criação de um novo nicho de mercado consumidor e, com isso, a criação de “necessidades fabricadas” e, conseqüentemente, novas opções para disseminação e consumo de seus produtos, caracterizando o que Lefebvre (1990) veio a designar como “sociedade burocrática do consumo dirigido” ou, mais precisamente conforme o uso cotidiano, “sociedade do consumo”.

4 A CARTOMANTE: DA LITERATURA PARA OS QUADRINHOS

Devido ao seu poder de penetração e influência junto às “massas”, a percepção de que as histórias em quadrinhos poderiam ser utilizadas de forma eficiente para a transmissão de conteúdos específicos, isto é, desempenhar uma função “utilitária” e não meramente de entretenimento, já era uma atitude pensada e corrente na indústria cultural desde muito antes dos pesquisadores e estudiosos se atentarem para tal fato. As primeiras revistas em quadrinhos, cujo teor era de caráter educativo, foram editadas e publicadas durante a década de 1940 nos Estados Unidos. Produções tais como *True Comics*, *Real Life Comics* e *Real Fact Comics*, traziam antologias em quadrinhos sobre eventos históricos, personagens famosos da história e figuras literárias (RAMA; VERGUEIRO, 2010).

Títulos como *Classics Illustrated* – reproduzidos praticamente em todo o mundo, inclusive no Brasil –, que surgiram em 1941 e se perpetuaram até 1971, buscavam uma aproximação entre a força propagadora e eficácia comunicativa dos quadrinhos e as grandes obras literárias, traduzindo assim para a linguagem quadrinhística os livros dos grandes autores da literatura mundial. Para Zeni (2009), estas publicações foram a origem da quadrinização dos clássicos literários, pois tornaram-se uma espécie de vertente cultuada na área, fazendo com que se ampliasse a demanda para a adaptação de romances.

No Brasil, foi a Editora Brasil-America Ltda. (EBAL) que, além de traduzir o material da *Classics Illustrated*, publicou também por mais de uma década a revista *Edição Maravilhosa* e, por algum tempo, o *Álbum Gigante*, sendo ambos dedicados às adaptações de obras literárias para o formato de histórias em quadrinhos. Estas publicações ofereciam ao leitor as adaptações (traduções) de romances brasileiros, tais como *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, *O Guarani*, de José de Alencar, entre outras obras (VERGUEIRO; RAMOS, 2009).

No entanto, essa nova forma de histórias em quadrinhos, além de ser voltada para suprir lacunas existentes na área e, assim, atingir o maior número possível de leitores, era utilizada também para demonstrar, naquele período, a possibilidade de se utilizar a linguagem dos quadrinhos com objetivos mais amplos e com conteúdos mais relevantes que não indicassem apenas o mero entretenimento e, nesse sentido, não prejudicasse o desenvolvimento moral e intelectual das crianças e adolescentes.

Ou seja, a maioria destas produções não estava voltada especificamente para o seu aproveitamento no ambiente escolar, uma vez que não podiam ser incluídas e, por conseguinte, comercializadas naquela categoria de publicações designadas como materiais

didáticos. Assim, a utilização das histórias em quadrinhos em questões didáticas começou muito lentamente e como uma forma de ilustrar aspectos específicos das matérias que antes eram explicados basicamente por um texto escrito. No início, os quadrinhos apareciam em quantidade bastante restrita, pois ainda temia-se que a sua inclusão pudesse causar resistência por parte das escolas e alguns professores. No entanto:

[...] constatando os resultados favoráveis de sua utilização, alguns autores de livros didáticos – muitas vezes, inclusive, por solicitação das próprias editoras –, começaram a incluir os quadrinhos com mais frequência em suas obras, ampliando sua penetração no ambiente escolar. [...] Ainda que esta atividade tenha sido inicialmente vista com estranheza pela sociedade – a começar por aqueles professores que haviam crescidos na época em que os malefícios da leitura de quadrinhos faziam parte do senso comum –, a evolução dos tempos funcionou favoravelmente à linguagem das HQS, evidenciando seus benefícios para o ensino e garantindo sua presença no ambiente escolar formal (RAMA; VERGUEIRO, 2010, p. 20-21).

Assim, no início do século XXI e, mais especificamente, a partir do ano de 2006 com a indicação e compra de inúmeras publicações literárias no formato de histórias em quadrinhos por meio do PNBE, várias editoras passaram a produzir álbuns com quadrinizações literárias. E, vale frisar, que dos 28 títulos em quadrinhos adquiridos pelo PNBE para serem distribuídos nas escolas naquele ano, aproximadamente dezoito eram versões de clássicos da literatura brasileira e universal (RAMOS 2013). Ou seja, a tradução intersemiótica (adaptação) das obras literárias para o formato de histórias em quadrinhos começou a se multiplicar e a se evidenciar no mercado editorial com vistas a uma demanda criada para o ambiente escolar, uma vez que o simples fato de uma obra ser incluída em um programa do governo já garante um processo de produção e venda muito superior à tiragem inicial de quaisquer outros livros.

Dentro deste processo de tradução, no qual muitas obras foram adaptadas para o formato de quadrinhos, tem-se o conto *A Cartomante*, de Machado de Assis, lançado na coleção *Literatura Brasileira em Quadrinhos*, pela editora escala educacional. Este será, a partir de agora, o objeto de análise, cujo intuito, primeiramente, é investigar os elementos internos (forma e conteúdo) que, em virtude do processo tradutório intersemiótico, possibilitou que a mensagem do texto literário – em sua condição originalmente verbal e especificidade própria –, fosse transposto para a linguagem das histórias em quadrinhos, também com suas características próprias e especificidades, isto é, será analisado *como acontece* o processo. Na sequência – em *por que acontece* –, será desenvolvida uma análise crítica acerca dos aspectos sociais, culturais e ideológicos que estão envoltos nestas

modalidades de publicações literárias em formato de quadrinhos, ou seja, serão abordadas as questões relacionadas principalmente ao capital comunicacional e sua apropriação e mercantilização dos bens culturais na sociedade moderna.

Portanto, entende-se que esse tipo de Tradução Intersemiótica, sendo fomentada pelas necessidades criadas pela “indústria cultural”, faz com que a utilização dessas duas bases epistemológicas se justifique pelo fato de que apenas a primeira – a tradução intersemiótica – não permite abranger, nem compreender a totalidade concreta que envolve as interseções entre esses dois campos da expressão artística, pois é preciso entender não apenas como acontece, formal ou tecnicamente, esse processo; mas também por que essas transposições estão sendo feitas e se perpetuando no atual contexto histórico e cultural. A relação à “indústria cultural” também permite analisar outra forma de transposição que está vinculada a referenciais externos e valorativos, isto é, a recepção de um clássico da literatura – considerado como “cultura superior” –, agora no formato de Histórias em Quadrinhos, consideradas como produto de uma “cultura inferior”, cultura de massa.

4.1 O processo de Tradução Intersemiótica

Conforme supracitado, a Tradução Intersemiótica – nesse caso das obras literárias transpostas para a linguagem dos quadrinhos –, é incentivada pelas necessidades e demandas criadas pela “indústria cultural”, mais precisamente pelo capital editorial. Ou seja, de acordo com Plaza (2010), o fenômeno da Tradução Intersemiótica estaria, no atual contexto histórico-cultural, na mesma linha de continuidade dos processos artísticos anteriores à mercantilização da cultura, tais como a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões e refluxos de interlinguagens. Porém, distingue-se deles, hoje, pela atividade intencional e explícita que incentiva o processo de tradução intersemiótica não mais como atividade artística do espírito ou como expressão e manifestação criativa do ser humano, mas sim como uma produção voltada para a constituição de uma nova mercadoria cultural, que se estabelecerá enquanto tal apenas em função de interesses cujo valor essencial não é mais o estético, mas sim o de troca e o de pertencimento.

A arte contemporânea não é, assim, mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação. O período atual caracteriza-se pela coexistência dos períodos anteriores que, isolados ou combinados, fornecem-nos as condições infra-estruturais para o desenvolvimento material da arte como esfera da superestrutura (PLAZA, 2010, p. 12).

Nesse contexto, no qual as interseções entre os campos da expressão artística não representam mais apenas uma manifestação criativa do ser humano, mas sim e principalmente a criação de um novo produto que, legitimado por interesses diversos dos agentes da esfera artística, torna-se potencialmente mercadológico, será analisado o conto *A Cartomante* e sua respectiva transposição para a linguagem dos quadrinhos.

Escrito por Machado de Assis no ano de 1884, o conto teve sua publicação original no jornal *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, que já circulava desde meados de 1875. Posteriormente, o conto (juntamente com outros) foi escolhido entre aqueles considerados os mais apreciados pelo público e, desse modo, foi também publicado em livros, podendo ser hoje encontrado nas coleções *Várias Histórias* e em *Contos: Uma Antologia*. Isso significa que, assim como outras obras do mesmo período, o conto *A Cartomante*, no momento de sua publicação original em folhetins, resultou em sucesso imediato, principalmente devido ao público feminino, pois:

Como traço importante, devido ao seu desenvolvimento social do Segundo Reinado, mencionemos o papel das revistas e jornais familiares, que habituaram os autores a escrever para um público de mulheres, ou para os serões onde se lia em voz alta. Daí um amaneiramento bastante acentuado que pegou em muito estilo; um tom de crônica, de fácil humorismo, de pieguice, que está em Macedo, Alencar e até em Machado de Assis. Poucas literaturas terão sofrido, tanto quanto a nossa, em seus melhores níveis, esta influência caseira e dengosa, que leva o escritor a prefigurar um público feminino e a ele se ajustar (CANDIDO, 2000, p. 85).

Para Candido (2000), os escritores desse período se habituaram a escrever para um público feminino, simpático, porém restrito, e suas publicações passaram a depender da aprovação das elites dirigentes que já detinham ou controlavam o “capital comunicacional” daquela época. Assim, esta circunstância, ligada a uma esmagadora maioria de iletrados, não permitia aos escritores, naquele momento, um diálogo efetivo com a “massa” ou com um público de leitores suficientemente vastos que pudessem substituir o apoio e o estímulo oferecido pelas pequenas elites.

Nesse sentido, os costumes e hábitos ironizados nestes romances de folhetins – muitos até caracterizados como crítica machadiana à classe dominante –, constituíam-se apenas de inspiração extraída dos comportamentos “privados” e atitudes da emergente classe burguesa, da qual a maioria dos escritores fazia parte ou frequentava. Tais costumes e atitudes, aparentemente “secretos”, eram motivos de confabulações nos eventos sociais, nos encontros em cafés, barbearias, etc., sendo depois, em determinado momento, trazidos

oficialmente à esfera pública em forma de ficção e personificados na figura e no comportamento dos personagens das publicações em revista e jornais familiares.

Assim, nesta perspectiva de *ridendo castigat mores*, ou seja, "rindo se corrigem os costumes", que era uma tentativa de denunciar, através do humor ou da catarse, certos hábitos e costumes que eram considerados – por aqueles travestidos de guardiões da moral – como não condizentes com os princípios socialmente aceitos ou por serem ridículos e irracionais (ROQUETTE, 1997), o conto *A Cartomante*, narrado em terceira pessoa, se passa na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1869, e discorre sobre a história do casal Vilela e Rita, que, a partir de uma trama de adultério, são envolvidos em um triângulo amoroso com Camilo, amigo de infância de Vilela. O destino final dos três personagens tem como fio condutor a influência das credices populares e do charlatanismo místico personificados nas previsões e conselhos de uma Cartomante que, em troca de alguns mil-réis, e não se preocupando com as posteriores consequências, diz apenas aquilo que a pessoa que lhe procura deseja ouvir.

A escolha deste conto, como objeto de análise, se dá pelo fato de que, por ser uma narrativa curta, tem o seu processo tradutório – principalmente relacionado aos aspectos narrativos e linguístico-discursivos – realizado praticamente na íntegra, diferente de um romance que, por ser mais amplo, tende a ser reduzido e adaptado em função das necessidades e objetivos editoriais, distanciando-se do texto original ao ponto de se transformar em outra obra, tendo apenas a mesma temática de origem e, assim, perdendo alguns elementos importantes em relação à transposição sógnica e, portanto, sendo considerado – a partir de um processo de tradução intersemiótica – uma adaptação. Esta, mesmo tendo sua relativa autonomia de acordo com a subjetividade de quem adapta, é uma técnica que depende, necessariamente, da tradução intersemiótica. Ou seja, o que na realidade existem são Traduções, pois toda adaptação é *a priori* uma tradução intersemiótica, uma vez que é só por meio deste processo intersemiótico que o produto final do que se convencionou a chamar de “adaptação” pode se efetivar, seja melhorando ou deformando a obra de origem.

Em outros termos, é a capacidade mental do ser humano em traduzir e transpor signos – dentro de uma mesma linguagem e, principalmente, para outras – que possibilita que uma adaptação destes seja feita. Logo, a tradução intersemiótica é a base na qual se engendram todas as categorias conceituais relacionadas à transposição de signos (ressignificação, reinterpretação, paráfrase, metáforas, etc.). É uma destas categorias é a “adaptação”, sendo ela, portanto, apenas mais um dos recursos utilizados no processo de

tradução intersemiótica. Deste modo, o que muitos consideram como “adaptação”, na verdade é, em um sentido mais amplo, uma tradução intersemiótica.

Isso significa que o conto *A Cartomante*, no formato de histórias em quadrinhos, não é simplesmente uma adaptação, mas sim uma tradução intersemiótica. Ou seja, a essência da mensagem traduzida na linguagem quadrinhística não se efetiva a partir da supressão ou da produção de um novo signo, mas sim com a potencialização do signo já existente, pois o texto verbal de origem, além de estar contido na íntegra da obra traduzida, é auxiliado por elementos imagéticos que identificam e se aproximam de aspectos e cenários condizentes ao contexto histórico em que ocorrem os fatos: A cidade do Rio de Janeiro em 1869. É nesse sentido que o processo que envolve a transposição da obra *A Cartomante* (ASSIS, 1884) para os quadrinhos (FEVEREIRO; SPERL, 2006) não pode ser caracterizado como uma adaptação, já que as qualidades materiais e originais do signo literário não foram alteradas e, assim sendo, não precisaram de artifícios e recursos adaptativos para serem representadas. Isso caracteriza, portanto, uma tradução intersemiótica, pura e simples, pois:

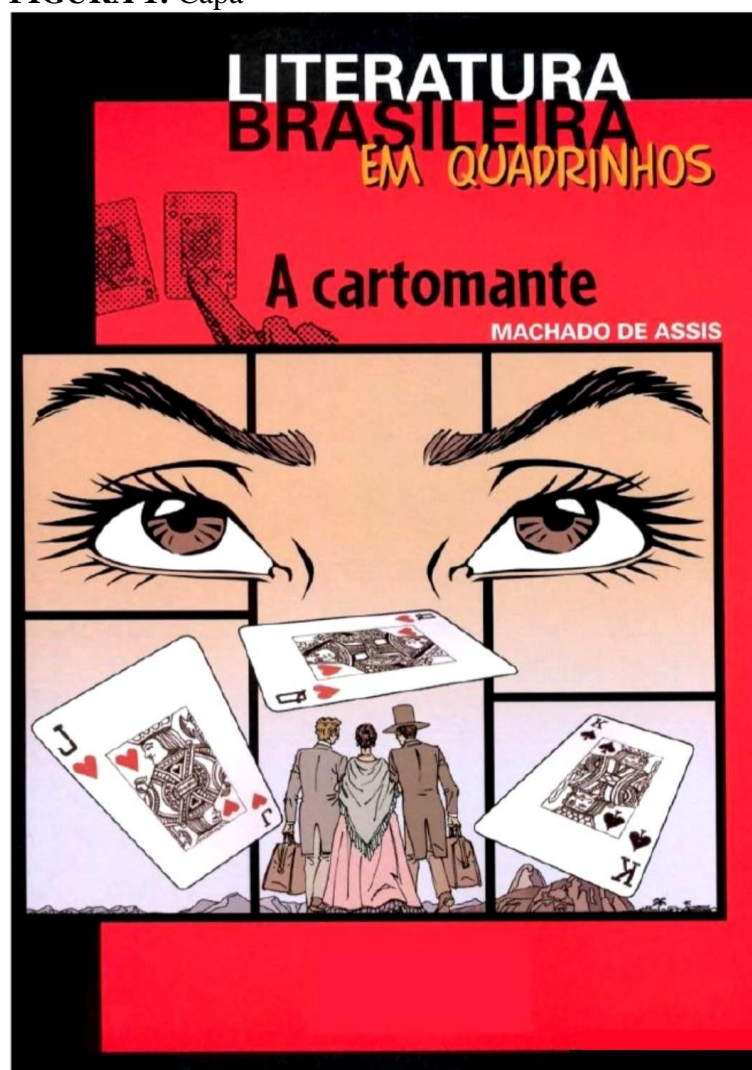
Adaptar, por sua vez, tem raiz na ideia de aproximação. Sendo assim, quando comparadas com o original, uma adaptação e uma tradução formam, de certo modo, um fracasso. Por que, então, se ressalta a importância e o prestígio delas? Porque é exatamente nessa diferença em relação ao original que se insere a inventividade do tradutor e do adaptador, para produzir a recriação que transforma um texto em outro texto com força própria (CADEMARTORI, 2009, p. 68-69).

Desta forma, o que se enfatiza aqui é o processo de tradução intersemiótica que, a partir de uma possível “fidelidade” à qualidade estética do texto original, tende a se enriquecer qualitativamente, isto é, desenvolver e multiplicar os elementos sógnicos e, nesse sentido, contribuir para o enriquecimento semiótico e apreciação da obra traduzida, assim como valorizar e expandir a gama significativa daquilo que o texto original representa.

4.1.1 Como acontece?

De tal modo, e de acordo com o que fora supracitado, serão agora apresentadas e analisadas algumas etapas que configuraram o processo de tradução intersemiótica do conto *A Cartomante* (ASSIS, 2002 [1884]) para o formato de histórias em quadrinhos (FEVEREIRO; SPERL, 2006), delineando também suas respectivas especificidades:

FIGURA 1: Capa



(FEVEREIRO; SPERL, 2006)

O primeiro aspecto a ser observado é a capa da revista, também conhecido na linguagem dos quadrinhos como *Splash Page*. Este funciona como uma espécie de introdução à narrativa que se segue, procurando mostrar elementos que prendem a atenção e, conseqüentemente, incitem a leitura. Nesta capa já se percebe um indicativo sobre o que será apresentado nas páginas seguintes, pois o leitor é introduzido diretamente na atmosfera da história, fazendo com que ele perceba alguns elementos nela envolvidos e imagine a trama daí decorrente como um espetáculo catártico¹⁰ que necessita ser apreciado.

¹⁰ O termo catarse, como uma expressão estética, tem sua origem na *Poética* de Aristóteles, e está relacionado à tragédia, enquanto gênero artístico. Aristóteles desenvolve o termo para designar um efeito de purificação, de agradável alívio, que se realiza no homem ao chocar-se com elementos de uma peça trágica que, pela imitação sublime e próxima dos conflitos humanos, suscita na audiência o terror e a piedade, e com isso leva-os à purificação de tais afetos, gerando calma, serenidade e alívio por não ser um fato real que os afeta diretamente.

Porém, conforme Santaella e Nöth (1999), a relação entre a imagem e seu contexto verbal é íntima e variada, ou seja, a imagem pode potencializar a absorção de um texto verbal, tal como o texto pode esclarecer a imagem. Logo, a mensagem apresentada na capa através de uma imagem, referenciada apenas pelo título da obra, só consegue introduzir o leitor na trama a partir de esclarecimentos prévios sobre a temática do enredo, que, por conseguinte, esclarecem a imagem. Assim, de acordo com Santaella e Nöth (1999, p. 53), uma imagem, por si só, não é suficiente sem o conhecimento que a esclarece, pois, a interpretação que se possa dar a uma imagem pode ser generalizada pelas mensagens do contexto imagético; e isso indica que “o contexto mais importante da imagem é a linguagem verbal.”, seja de forma implícita ou explícita.

Nessa mesma perspectiva, Pina (2012) afirma que uma criação, ao incorporar a visão do seu criador, necessita dialogar com a visão do outro, o receptor. E para que esse diálogo se efetive, a leitura deve acionar o “horizonte de expectativas” do receptor, isto é, o conhecimento que este possui sobre a temática relacionada à obra e sobre os elementos que a compõe. Em outras palavras, e de acordo com Jauss (1994), uma obra que surge não se apresenta como novidade absoluta no interior de um espaço vazio, mas sim por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas que predis põe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Em um primeiro momento ela desperta a lembrança do já lido, ensejando logo de início expectativas quanto ao “meio e fim”, e conduzindo o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipando um horizonte geral que venha a ser compreendido.

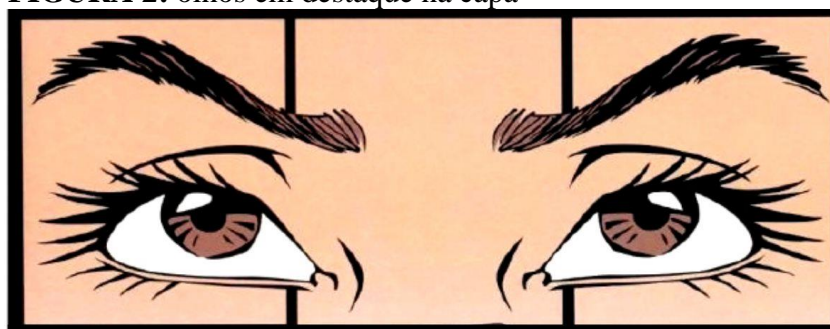
Assim, a capa funciona como a embalagem da revista, proporcionando com seus elementos imagéticos um efeito auxiliar na identificação e absorção do texto. Ela serve ao mesmo tempo de cartaz e de panfleto explicativo, pois divulga a obra a partir de um novo suporte e incentiva o acesso ao seu respectivo conteúdo: uma história que narra um triângulo amoroso, envolvendo uma trama de mistério, traição e adultério. A utilização de cores fortes na imagem, tendo o vermelho em realce e entrelaçado com o preto, já destaca um contexto narrativo que sugere paixão e morte, além de outras simbologias destas cores – culturalmente perpetuadas no imaginário popular –, tais como sexo, emoção, violência, advertência, proibição etc. para o vermelho; e tristeza, mistério, medo, azar, negação etc. para o preto.

No entanto, essas associações de cores não são percebidas em relação à suposta mensagem contida nelas, pois são, na maioria das vezes, vistas apenas nos seus aspectos estéticos.

Um exemplo de que a associação é dependente de aspectos culturais é a cor branca. No ocidente ela é associada à pureza e à alegria, sendo muito usada por noivas no dia de seu casamento. No oriente, é a cor da morte e dor, sendo o vermelho a cor convencional para o vestido de noiva. [...] As cores determinam efeitos psicológicos sobre as pessoas expostas a elas e, ao utilizá-las de forma adequada, contribuem para a construção das marcas, identidades, expressões e atitudes, com seu significado determinado pela cultura. [...] a cor dá à imagem a possibilidade de trazer uma informação mais completa da realidade; uma vez que o mundo humano é de cores. Entretanto, o emprego da cor leva a pessoa frequentemente a considerar mais o aspecto estético da imagem do que a mensagem nela contida (WITTER; RAMOS, 2008, p. 39-40).

Para Debord (1997), a linguagem do espetáculo é constituída por signos que são, ao mesmo tempo, o princípio e a finalidade última da produção do espetáculo. Nesse caso, o que na obra literária se torna evidente somente ao final da leitura, pela falta de indicativos icônicos que a antecedem – a exceção seria uma curta sinopse verbal que também não indicaria muito além do necessário –, na obra em quadrinhos a capa já se constitui como um componente potencializador que sintetiza aspectos essenciais à trama e situa o leitor no tempo e no espaço, orientando a respeito de certas expressões ou percepções dos personagens. Assim, outros elementos se sobressaem na apresentação da obra, como os olhos em destaques, centralizados na capa e situados dentro de um *Quadro de detalhe* (ou close-up), cuja função é focalizar diretamente e de forma recíproca aquele que também direciona seu olhar à capa, isto é, o leitor. O olhar em evidência pertence à personagem que dá nome a obra, ou seja, A Cartomante, sendo esta descrita, no interior da obra, apenas como “uma mulher de quarenta anos, italiana, morena e magra, com grandes olhos sonsos e agudos” (ASSIS, 2002, p. 156).

FIGURA 2: olhos em destaque na capa



(FEVEREIRO; SPERL, 2006)

Os objetos de trabalho da cartomante, as cartas do baralho, aparecem também em perspectiva maior e sobrevoando o trio de personagens, em perspectiva menor, composto por dois homens e, ao centro, uma mulher, no meio deles. Cada carta se distribui diametralmente próximo a um dos personagens. A *Dama de Copas* paira sobre a cabeça de Rita, ao centro da

página: esta carta, no tarô, significa empatia, afinidade e generosidade, estando relacionada a pessoas que conseguem dar o seu apoio incondicional a quem dele necessita. O *Valete de Copas* se posiciona ao lado esquerdo, junto a Camilo: esta carta indica a presença de um novo amor, jovem e imaginativo, propiciando o início de novas relações amorosas. E o *Rei de Espadas* que se coloca ao lado direito, próximo a Vilela: segundo o tarô, esta é a carta mais poderosa, na medida em que utiliza o seu poder intelectual para resolver quaisquer problemas com que se depare e ao mesmo tempo influenciar todos ao seu redor a pensar e discutir novas ideias e pontos de vista.

FIGURA 3: A Dama, o Valete e o Rei



(FEVEREIRO; SPERL, 2006)

Esses elementos que completam a *Splash Page* aparecem abaixo da imagem dos olhos que estão em destaque, e se apresentam dentro de um *Quadro Total ou de Conjunto*, no qual se enfatiza principalmente o trio de personagens com suas indumentárias típicas que aludem a uma determinada época do passado. Nesse quadro aparece também ao fundo – e indicando o caminho a ser tomado pelos personagens –, o morro da Urca, uma representação simbólica do espaço no qual a ação se desenvolve: um bairro nobre da zona sul na cidade do Rio de Janeiro.

É na apreensão do simbólico que a literatura se elabora enquanto veículo de transmissão de uma cultura e registro histórico. Nesse sentido, a partir da página de apresentação e titulação já se percebe que a originalidade e qualidade dos elementos sgnicos da narrativa ao serem traduzidos foram potencializados em suas funções simbólicas objetivas, isto é, o que o texto verbal permite apreender – como espaço, tempo e seus respectivos aspectos históricos e culturais –, foi complementado em forma de imagens pela percepção dos artistas-tradutores. Mas, este complemento só é possível devido aos inúmeros recursos disponíveis pela linguagem dos quadrinhos e pela sua especificidade de poder mesclar o

verbal e o não-verbal que correspondem também ao dito e ao não-dito, ou como afirma Iser (1996), apenas a imaginação é capaz de captar aquilo que não foi diretamente dado, fazendo com que a estrutura de um texto, ao estimular uma sequência de imagens relacionadas a conhecimentos precedentes, se traduza na consciência receptiva do leitor.

Conforme Pina (2012), esta “modalidade de adaptação literária”¹¹ seria uma das “iscas” que devem ser utilizadas para pescar o arisco leitor contemporâneo, pois:

As adaptações de obras literárias promovem, sim, certa condução do ato de ler, por concretizarem, no papel impresso, uma leitura já feita. Mas, também, permitem que os leitores, que ainda não têm um grande repertório a ser posto em ação no ato da leitura, se identifiquem mais intensamente com as personagens e suas ações, com a trama e suas ideias. As obras-fontes imprimem aos jovens leitores contemporâneos uma série de obstáculos que os quadrinhos relativizam. A representação visual é uma alternativa muito interessante nesse sentido (PINA, 2012, p. 92).

A Cartomante – enquanto obra literária, por meio do texto; e *História em Quadrinhos*, por meio da mescla entre texto e imagens –, apresenta uma trama que se passa na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1869, e se configura a partir de quatro personagens: Rita com trinta anos, sendo casada com o advogado Vilela, um homem de vinte e nove anos que, apesar da pouca idade, possuía uma fisionomia grave que o fazia parecer mais velho que a esposa. Camilo, considerado um ingênuo, tem vinte e seis anos, e tornou-se um funcionário público contra a vontade do pai que, antes de falecer, queria ver o filho ser médico. Mas, Camilo preferiu não ser nada, até que a mãe lhe arranhou um bom cargo público. E a cartomante, que dá nome ao romance, é caracterizada apenas como uma italiana de aproximadamente 40 anos de idade, magra e morena, com grandes olhos sonsos e agudos:

Vilela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura e nenhuma explicação das origens. Vamos a ela. Os dois primeiros eram amigos de infância. Vilela seguiu a carreira de magistrado. Camilo entrou no funcionalismo, contra a vontade do pai, que queria vê-lo médico; mas o pai morreu, e Camilo preferiu não ser nada, até que a mãe lhe arranhou um emprego público (ASSIS, 2002, p. 150).

¹¹ Nesse caso seria uma modalidade de “Tradução Intersemiótica”, uma vez que a expressão “adaptação literária” é entendida neste trabalho como “Tradução Intersemiótica de uma obra literária”, e não simplesmente como uma expressão limita e reducionista. Ou seja, “adaptação” nada mais é que um nome dado ao resultado final de um complexo processo tradutório.

FIGURA 4: Tradução intersemiótica da citação acima

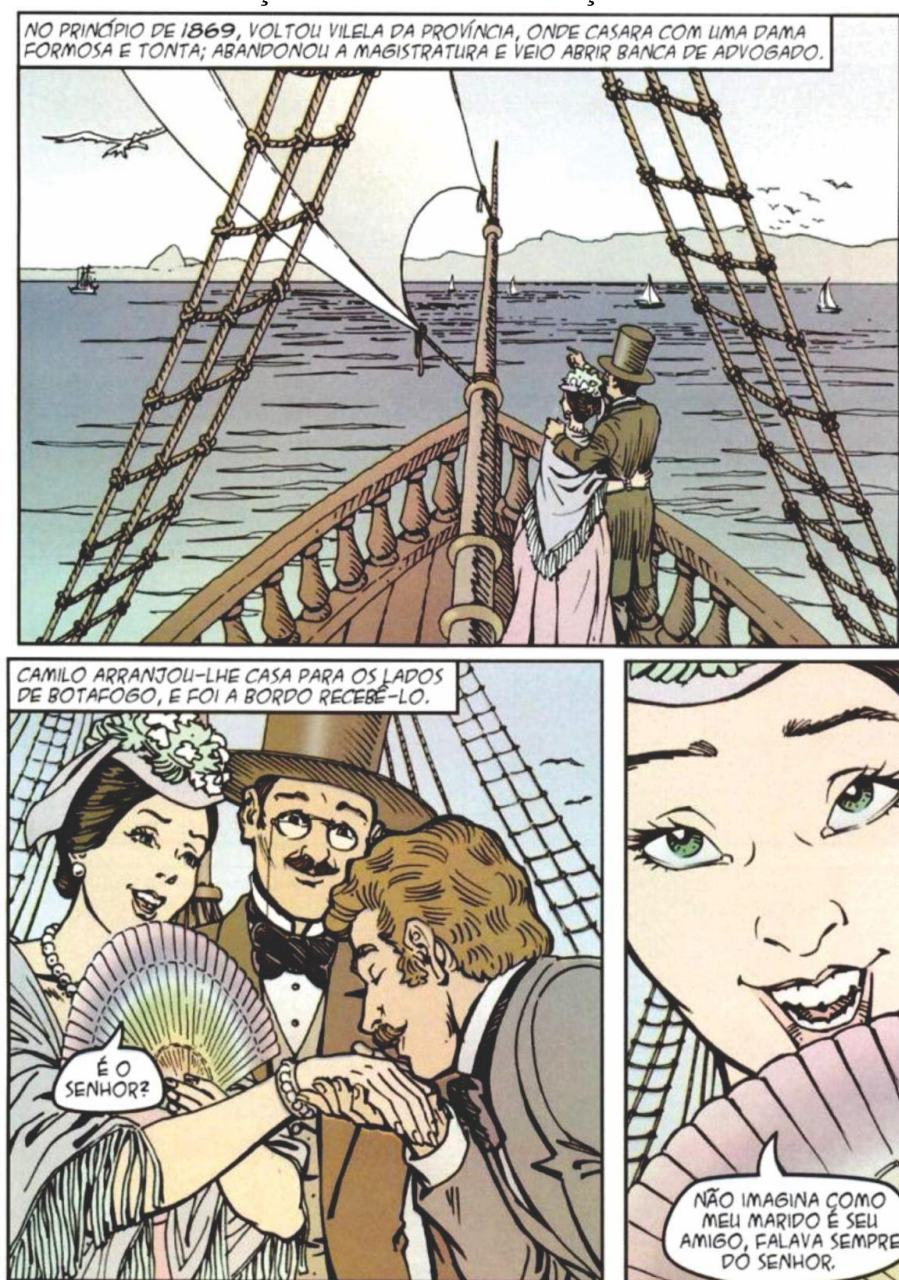


(FEVEREIRO; SPERL, 2006, p. 10)

No princípio de 1869, voltou Vilela da província, onde casara com uma dama formosa e tonta; abandonou a magistratura e veio abrir banca de advogado. Camilo arranjou-lhe casa para os lados de Botafogo, e foi a bordo recebê-lo.

– É o senhor? Exclamou Rita, estendendo-lhe a mão. Não imagina como meu marido é seu amigo, falava sempre do senhor (ASSIS, 2002, p. 150).

FIGURA 5: Tradução intersemiótica da citação acima



(FEVEREIRO; SPERL, 2006, p. 11)

Durante o desenvolvimento da narrativa, sabe-se que Rita e Camilo tornaram-se amantes, passando a se encontrar durante muito tempo as escondidas, até que um dia Camilo começou a receber cartas anônimas, falando sobre a traição e ameaçando revelar tudo a Vilela. Devido a isso e com medo do que poderia acontecer, Camilo resolveu se afastar de Rita e acabou sumindo. Tal atitude fez com que Rita imaginasse que o seu amante não a desejava mais e, preocupada com a situação, ela então resolve procurar uma cartomante para saber se Camilo ainda a amava. Alguns dias depois, os dois amantes se reencontraram e Rita lhe contou sobre a visita à cartomante e suas previsões de felicidades para os dois:

Um dia, porém, recebeu Camilo uma carta anônima, que lhe chamava imoral e perverso, e dizia que a aventura era sabida de todos. Camilo teve medo, e, para desviar as suspeitas, começou a rair as visitas à casa de Vilela. Este notou-lhe as ausências. Camilo respondeu que o motivo era uma paixão frívola de rapaz. Candura gerou astúcia. As ausências prolongaram-se, e as visitas cessaram inteiramente. Pode ser que entrasse também nisso um pouco de amor-próprio, uma intenção de diminuir os obséquios do marido, para tornar menos dura a aleivosia do ato (ASSIS, 2002, p. 153).

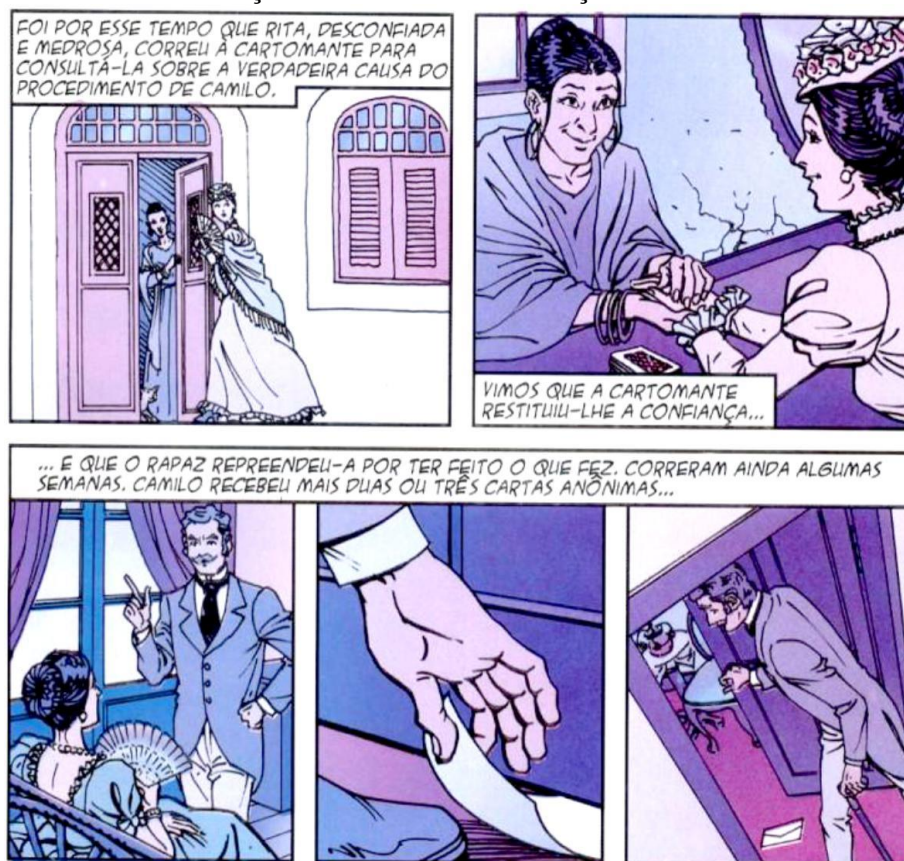
FIGURA 6: Tradução intersemiótica da citação acima



(FEVEREIRO; SPERL, 2006, p. 17)

Foi por esse tempo que Rita, desconfiada e medrosa, correu à cartomante para consultá-la sobre a verdadeira causa do procedimento de Camilo. Vimos que a cartomante restituiu-lhe a confiança, e que o rapaz repreendeu-a por ter feito o que fez. Correram ainda algumas semanas. Camilo recebeu mais duas ou três cartas anônimas (ASSIS, 2002, p. 153).

FIGURA 7: Tradução intersemiótica da citação acima



(FEVEREIRO; SPERL, 2006, p. 18)

Tal atitude fez com que Camilo zombasse dela por procurar esses artifícios, já que ele não acreditava em nenhum tipo de crendices, nem mesmo a religião que a mãe lhe inculcou, mas que aos vinte anos desapareceram. Segundo Camilo, seu amor era verdadeiro e que apenas eles, mais ninguém, poderia dizer isto:

Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras.

– Ria, ria. Os homens são assim; não acreditam em nada. Pois saiba que fui, e que ela adivinhou o motivo da consulta, antes mesmo que eu lhe dissesse o que era. Apenas começou a botar as cartas, disse-me: "A senhora gosta de uma pessoa..." Confessei que sim, e então ela continuou a botar as cartas, combinou-as, e no fim declarou-me que eu tinha medo de que você me esquecesse, mas que não era verdade...

– Errou! Interrompeu Camilo, rindo (ASSIS, 2002, p. 149).

FIGURA 8: Tradução intersemiótica da citação acima

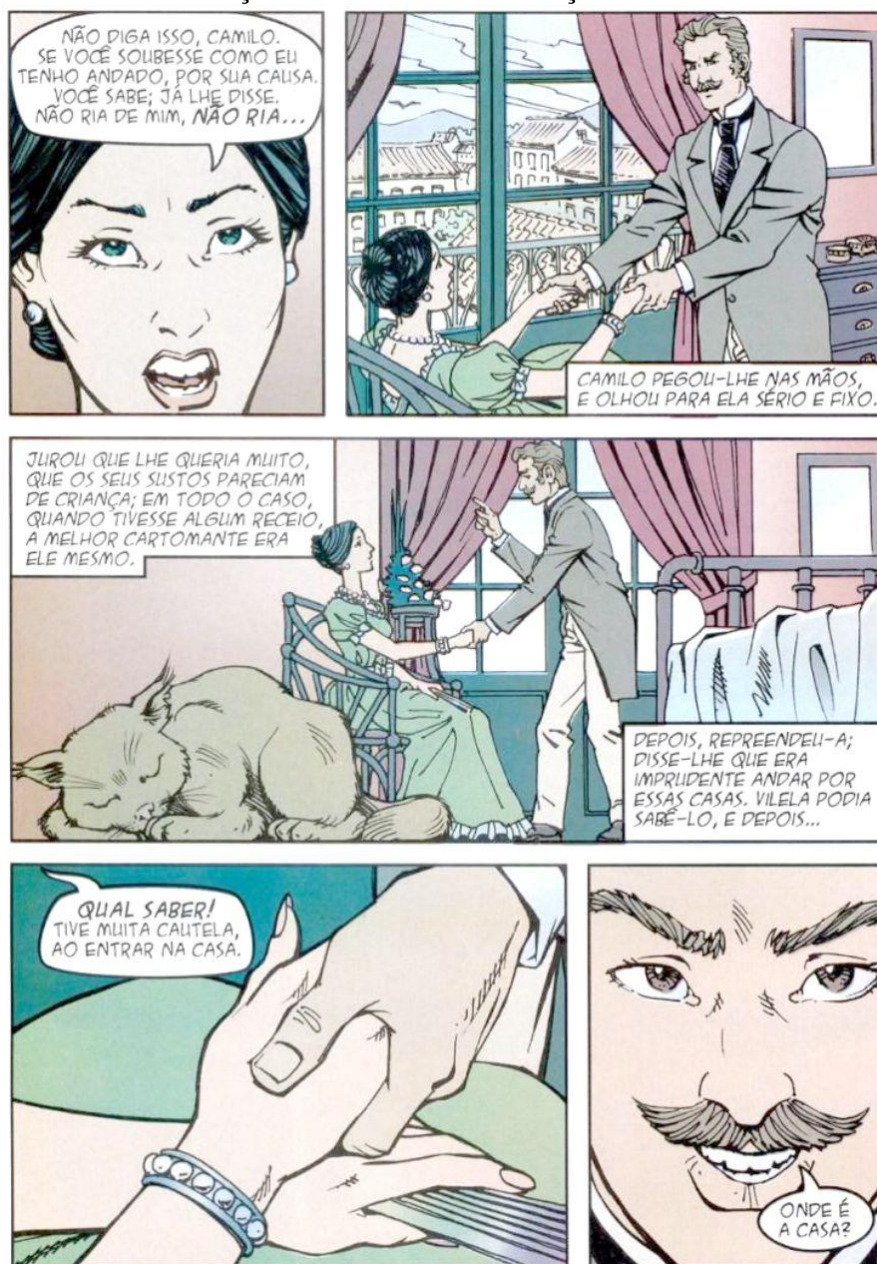


(FEVEREIRO; SPERL, 2006, p. 3)

– Não diga isso, Camilo. Se você soubesse como eu tenho andado, por sua causa. Você sabe; já lhe disse. Não ria de mim, não ria...

Camilo pegou-lhe nas mãos, e olhou para ela sério e fixo. Jurou que lhe queria muito, que os seus sustos pareciam de criança; em todo o caso, quando tivesse algum receio, a melhor cartomante era ele mesmo. Depois, repreendeu-a; disse-lhe que era imprudente andar por essas casas [...] (ASSIS, 2002, p. 149).

FIGURA 9: Tradução intersemiótica da citação acima



(FEVEREIRO; SPERL, 2006, p. 4)

Não queria arrancar-lhe as ilusões. Também ele, em criança, e ainda depois, foi supersticioso, teve um arsenal inteiro de crendices, que a mãe lhe inculcou e que aos vinte anos desapareceram. No dia em que deixou cair toda essa vegetação parasita, e ficou só o tronco da religião, ele, como tivesse recebido da mãe ambos os ensinamentos, envolveu-os na mesma dúvida, e logo depois em uma só negação total. Camilo não acreditava em nada. Por quê? Não poderia dizê-lo, não possuía um só argumento: limitava-se a negar tudo. E digo mal, porque negar é ainda afirmar, e ele não formulava a incredulidade; diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando (ASSIS, 2002, p. 149-150).

FIGURA 10: Tradução intersemiótica da citação acima





(FEVEREIRO; SPERL, 2006, p. 7)

Passado algum tempo, Vilela envia uma carta a Camilo pedindo que ele aparecesse urgentemente em sua casa, o que deixou o amante apavorado ao imaginar que o marido havia descoberto sobre a traição. Mas, quando Camilo estava indo à casa de Vilela, no meio do caminho uma carroça danificada o fez parar e perceber que estava em frente à casa da cartomante; e mesmo não acreditando nessas coisas ele entra, pois parecia ser “obra do destino” a carroça ter quebrado logo ali. Após consultar as cartas, a cigana disse que ele não deveria se preocupar, já que não tinha nada o que temer, pois o marido não sabia da traição e que os amantes seriam felizes com seu amor.

[...] estando na repartição, recebeu Camilo este bilhete de Vilela: "Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora." Era mais de meio-dia. Camilo saiu logo; na rua, advertiu que teria sido mais natural chamá-lo ao escritório; por que em casa? Tudo indicava matéria especial, e a letra, fosse realidade ou ilusão, afigurou-se-lhe trêmula. Ele combinou todas essas coisas com a notícia da véspera.

[...]

O tempo voava, e ele não tardaria a entestar com o perigo. Quase no fim da Rua da Guarda Velha, o tálburi teve de parar, a rua estava atravancada com uma carroça, que caíra. Camilo, em si mesmo, estimou o obstáculo, e esperou. No fim de cinco minutos, reparou que ao lado, à esquerda, ao pé do tálburi, ficava a casa da cartomante, a quem Rita consultara uma vez, e nunca ele desejou tanto crer na lição das cartas. Olhou, viu as janelas fechadas, quando todas as outras estavam abertas e pejadas de curiosos do incidente da rua. Dirse-ia a morada do indiferente Destino.

[...]

Deu por si na calçada, ao pé da porta: disse ao cocheiro que esperasse, e rápido enfiou pelo corredor, e subiu a escada. A luz era pouca, os degraus comidos dos pés, o corrimão pegajoso; mas ele não, viu nem sentiu nada. [...] Veio uma mulher; era a cartomante. Camilo disse que ia consultá-la, ela fê-lo entrar. [...] Era uma mulher de quarenta anos, italiana, morena e magra, com grandes olhos sonsos e agudos.

Voltou três cartas sobre a mesa, e disse-lhe:

– Vejamos primeiro o que é que o traz aqui. O senhor tem um grande susto...

Camilo, maravilhado, fez um gesto afirmativo.

– E quer saber, continuou ela, se lhe acontecerá alguma coisa ou não...

– A mim e a ela, explicou vivamente ele.

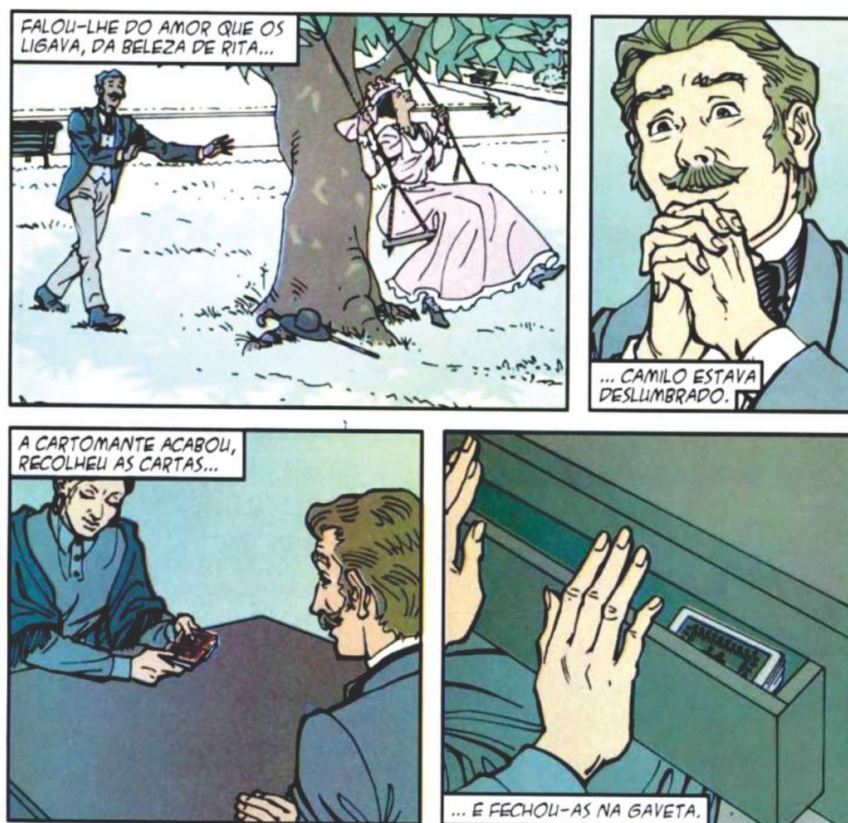
A cartomante não sorriu: disse-lhe só que esperasse [...].

– As cartas dizem-me...

Camilo inclinou-se para beber uma a uma as palavras. Então ela declarou-lhe que não tivesse medo de nada. Nada aconteceria nem a um nem a outro; ele, o terceiro, ignorava tudo. Não obstante, era indispensável muita cautela: ferviam invejas e despeitos. Falou lhe do amor que os ligava, da beleza de Rita... Camilo estava deslumbrado. A cartomante acabou, recolheu as cartas e fechou-as na gaveta. (ASSIS, 2002, p. 154, 155, 156, 157).

FIGURA 11: Tradução intersemiótica do último parágrafo da citação acima





(FEVEREIRO; SPERL, 2006, p. 33-34)

Aliviado e acreditando na cartomante, Camilo seguiu tranquilamente e feliz até a casa de Vilela. Percebia agora que o bilhete enviado pelo amigo era uma mera e amistosa solicitação de visita, ou então que Vilela, a despeito de um novo negócio, queria ouvir o seu conselho. Ao chegar à casa, deparou com o marido transtornado e viu, logo ao fundo, Rita morta ensanguentada, estirada sobre o canapé. Camilo, sem tempo de reação, é agarrado e atingido com dois tiros, caindo morto no chão. Vilela apenas o esperava para vingar sua traição:

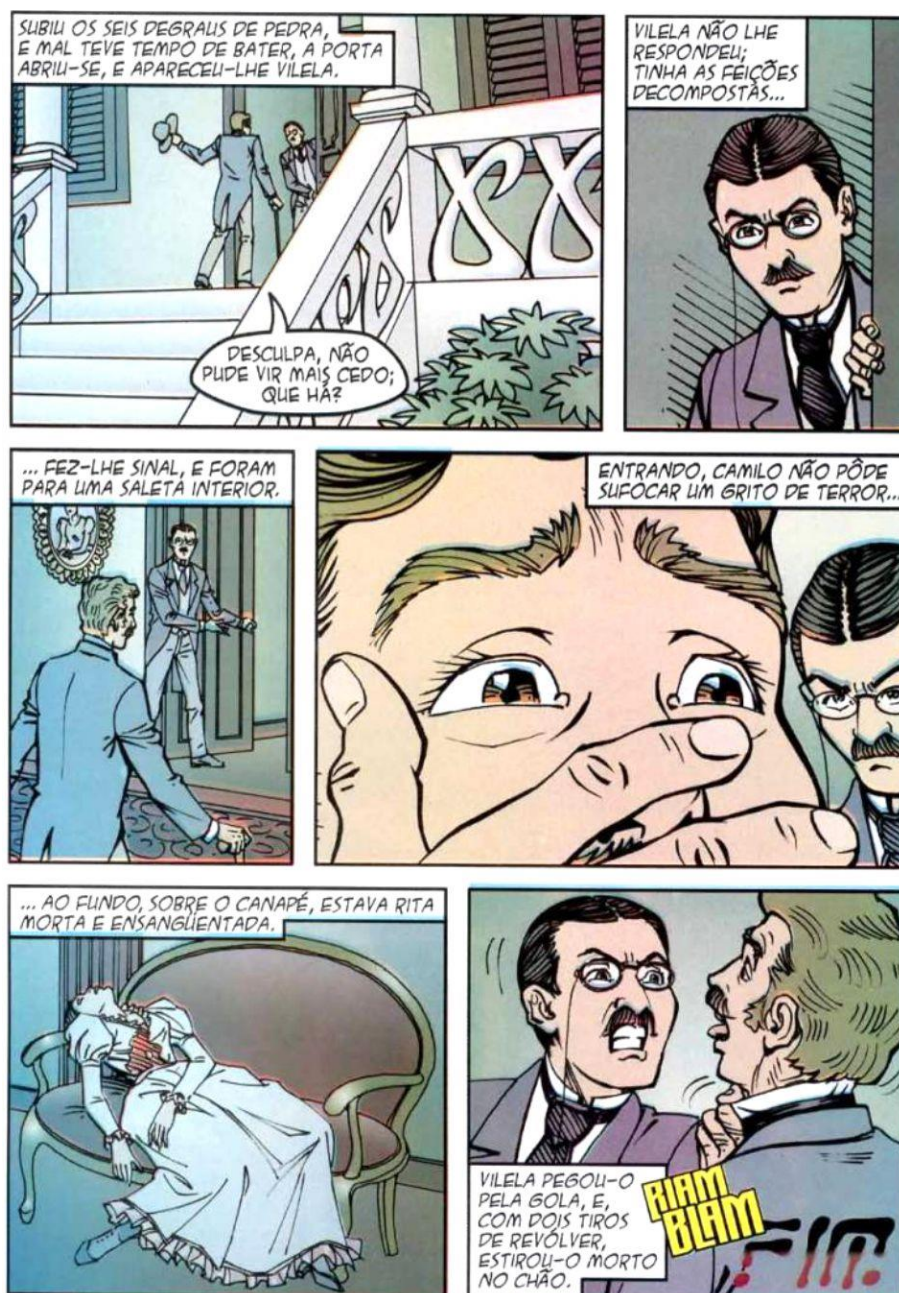
Tudo lhe parecia agora melhor, as outras coisas traziam outro aspecto, o céu estava límpido e as caras joviais. Chegou a rir dos seus receios, que chamou pueris; recordou os termos da carta de Vilela e reconheceu que eram íntimos e familiares. [...] A verdade é que o coração ia alegre e impaciente, pensando nas horas felizes de outrora e nas que haviam de vir. [...]

Daí a pouco chegou à casa de Vilela. Apeou-se, empurrou a porta de ferro do jardim e entrou. A casa estava silenciosa. Subiu os seis degraus de pedra, e mal teve tempo de bater, a porta abriu-se, e apareceu-lhe Vilela.

– Desculpa, não pude vir mais cedo; que há?

Vilela não lhe respondeu; tinha as feições decompostas; fez-lhe sinal, e foram para uma saleta interior. Entrando, Camilo não pôde sufocar um grito de terror: ao fundo sobre o canapé, estava Rita morta e ensanguentada. Vilela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão (ASSIS, 2002, p. 159).

FIGURA 12: Tradução intersemiótica do último parágrafo da citação acima



(FEVEREIRO; SPERL, 2006, p. 42)

Nesse processo contínuo de tradução intersemiótica, o texto literário, quando adequado à linguagem dos quadrinhos, tem seus elementos sógnicos reinterpretado e ressignificado em função da percepção interpretativa e repertório cultural do tradutor, e a partir dos recursos específicos oferecidos por essa linguagem artística. Ou seja:

Os adaptadores são, antes de tudo, leitores. As adaptações resultam de seus atos de ler, portanto, são produtos de subjetividades temporal e culturalmente relacionadas. Antes de nós, leitores das adaptações e obras-fontes, eles introduziram-se entre as linhas dos textos adaptados e dessa atividade meio marginal que resultam os volumes de literatura em quadrinhos. Eles leram as obras-fontes e foram lidos nelas

e por elas. Isso é arte, em duas perspectivas simultâneas, a de quem cria e a de quem frui (PINA, 2012, p.62-63).

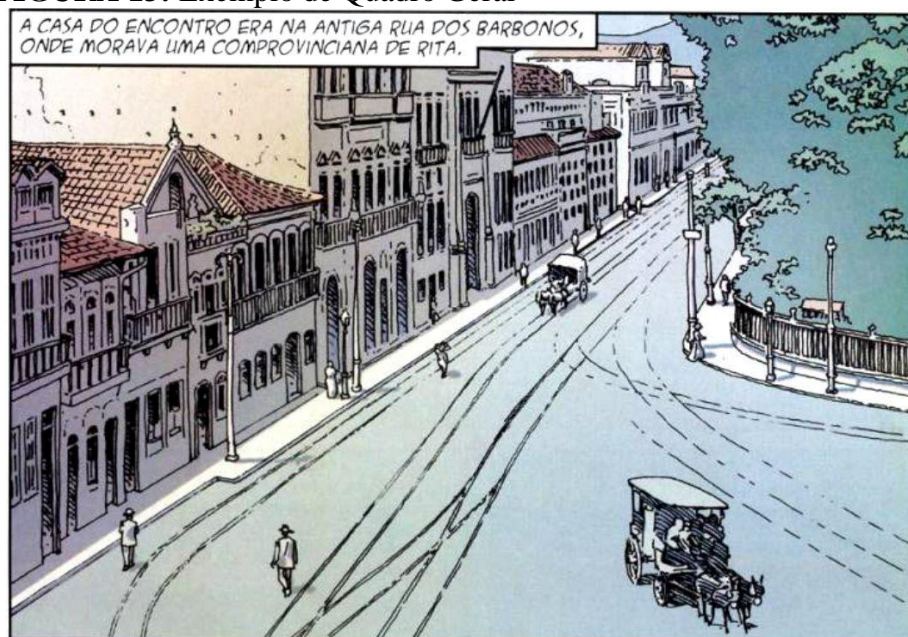
No caso da obra *A Cartomante*, os signos foram lidos na obra impressa, assimilados icônicamente com conhecimentos prévios dos tradutores, e assim ganharam visualidade, não simplesmente transformando-se – de maneira adaptada – em outros signos, mas sim multiplicando-se em outros a partir dos signos já existentes, pois o texto literário continua em toda a sua íntegra nos quadrinhos, sem nenhuma alteração e acompanhando a sua respectiva representação simbólica. Assim, nessa perspectiva de tradução, a representação simbólica começa seu processo semiótico de onde a literatura para, isto é, começa pela imagem e sequenciação desta, que são respectivamente provocadas pelas palavras a partir das subjetividades epistemológicas e culturais de quem as ler. Em outros termos:

Na obra-fonte, as imagens verbais são lidas e traduzidas pela imaginação do leitor de acordo com seu repertório e seu horizonte de expectativas. No ato da leitura da adaptação, a criança (ou jovem) não tem somente a linguagem verbal para provocar sua imaginação, ela também é instigada pelo não-verbal. Isso implica um duplo assédio ao imaginário do leitor. Tal complexificação do lido instaurada pela linguagem quadrinhística está vem longe de “facilitar” a interação texto/leitor, mas, ainda assim, pode torná-la bem mais divertida e interessante (PINA, 2012, p. 116).

As imagens oriundas do processo de tradução do texto literário, ao serem materializadas para o formato de histórias quadrinhos, tendem a ser multiplicadas em virtude dos recursos que a nova linguagem de destino proporciona, potencializando assim a narrativa original em todos os seus aspectos. Nesse sentido, outros elementos específicos da arte quadrinhística contribuíram para a constituição das representações icônicas da narrativa traduzida. São os elementos pormenores, isto é, as partes que constituem o todo, e estão relacionados principalmente ao enquadramento, ao ângulo de visão e às suas respectivas funções que, ao funcionar como uma câmera por meio da voz do narrador, possibilitam a interação entre as duas mídias, transformando o texto verbal em uma história em quadrinhos. A voz onisciente do narrador – utilizada para situar o leitor no tempo e no espaço, indicando e orientando a respeito de mudanças nos fatos, expressões de sentimentos ou percepções dos personagens –, é representada nos quadros pelas legendas, acompanhando determinado evento e conferindo-lhe um significado ou esclarecimento. Na obra traduzida, ela é sempre colocada na parte superior ou inferior do quadro, descrevendo ambientes, precedendo ou sucedendo a fala e ação dos personagens.

Tem-se, assim, na configuração das representações icônicas da narrativa o *Quadro Geral*, que são aqueles enquadramentos mais amplos, de forma a abranger tanto o personagem como também todo o cenário que o envolve. Na obra literária, tal quadro equivale às descrições de uma localidade ou de determinado ambiente, formuladas pelo narrador:

FIGURA 13: Exemplo de Quadro Geral



(FEVEREIRO; SPERL, 2006, p. 9)

O *Quadro Total ou de Conjunto*, representa apenas o personagem (ou os personagens), podendo aparecer um pouco do espaço em que a ação se passa, mas não permitindo ver muitos detalhes do ambiente em torno das figuras humanas. Nesse quadro, a representação do cenário é a menor possível, sendo focalizado principalmente o aspecto corporal, como em Fevereiro e Sperl (2006, p. 13):

FIGURA 14: Exemplo de Quadro Total ou de Conjunto



O *Quadro Médio ou Aproximado* são os enquadramentos que reproduzem os seres humanos da cintura para cima. Este aspecto da linguagem dos quadrinhos permite que se tenha mais clareza dos traços fisionômicos e expressões dos personagens, sendo muito utilizado para cenas que contenham diálogos:

FIGURA 15: Exemplo de Quadro Médio ou Aproximado



(FEVEREIRO; SPERL, 2006, p. 19)

Tem-se ainda o *Quadro Americano* que retrata os personagens a partir da altura dos joelhos, baseando-se na ideia de que, em uma conversação normal, a percepção do outro com quem se fala, tende a se diluir a partir deste ponto da anatomia humana:

FIGURA 16: Exemplo de Quadro Americano



(FEVEREIRO; SPERL, 2006, p. 29)

O *Primeiro Quadro* se limita ao enquadramento à altura dos ombros da figura representada, demonstrando e enfatizando a expressão do personagem e seu estado emocional naquele momento:

FIGURA 17: Exemplo de Primeiro Quadro



(FEVEREIRO; SPERL, 2006, p. 34)

E o *Quadro de Detalhe, Pormenor ou Close-up*, é o enquadramento que tende a limitar o espaço em torno de um recorte aproximado de alguma parte do corpo de uma figura humana ou de um objeto em particular. Tem como função realçar um elemento da figura que normalmente passaria despercebido ao leitor:

FIGURA 18: Exemplo de Quadro de Detalhe ou Close-up



(FEVEREIRO; SPERL, 2006, p. 38)

Outro aspecto importante na configuração da obra literária para o formato de histórias em quadrinhos foram os ângulos de visão. Estes representam a perspectiva de como o autor-criador deseja que determinada cena narrada no texto literário seja observada pelo leitor. Eles se dividem, basicamente, em três tipos:

Ângulo de visão médio que corresponde à cena observada como se estivesse acontecendo à altura dos olhos de quem ler. Esse ângulo é o mais comum, sendo normalmente utilizado em cenas de ação mais lenta, conforme em Fevereiro e Sperl (2006, p. 15):

FIGURA 19: Exemplo de ângulo de visão médio



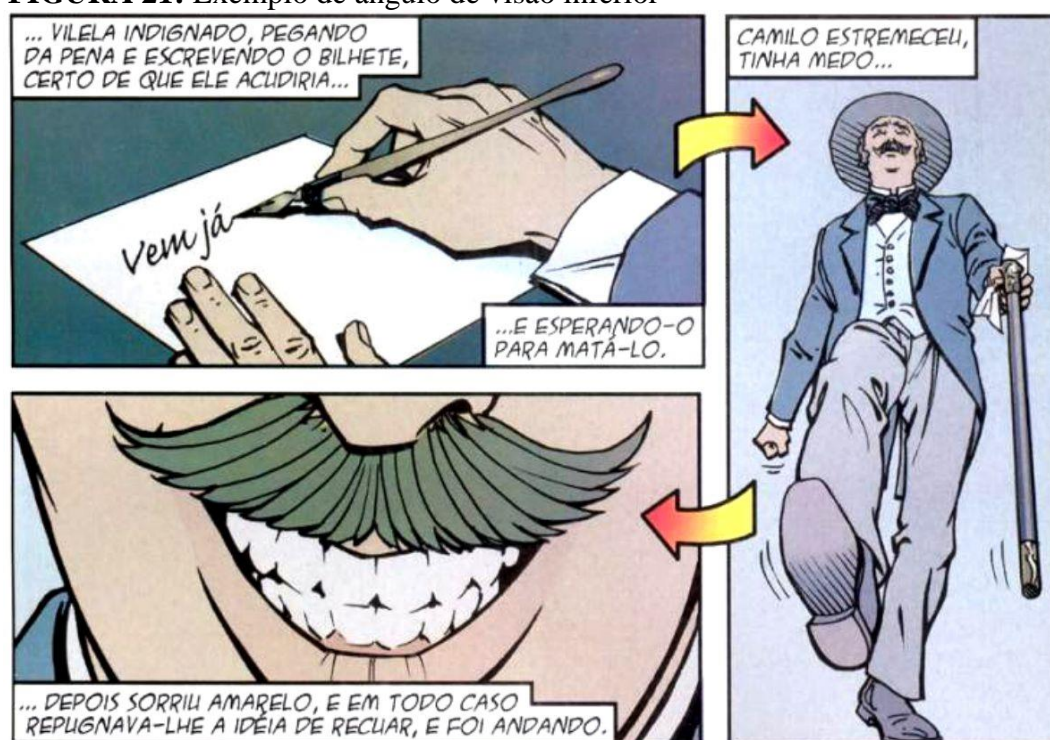
Ângulo de visão superior, também chamado de *plongée* – termo francês que significa “mergulho” – ou picado. Neste ângulo a ação é focalizada de cima para baixo e normalmente permite que os personagens sejam diminuídos para que se apresentem, de certa maneira, encurralados pelo meio ambiente ou pelas adversidades da trama. É utilizado em momentos de grande tensão e quando se deseja causar suspense:

FIGURA 20: Exemplo de ângulo de visão superior



Ângulo de visão inferior, também conhecido como *contra-plongée* ou *contra-picado*. Neste, a ação se apresenta de baixo para cima e, em geral, é utilizado para enaltecer, engrandecer ou tornar a figura – com seus medos e angústias –, representada de maneira mais forte do que realmente é naquele universo ficcional.

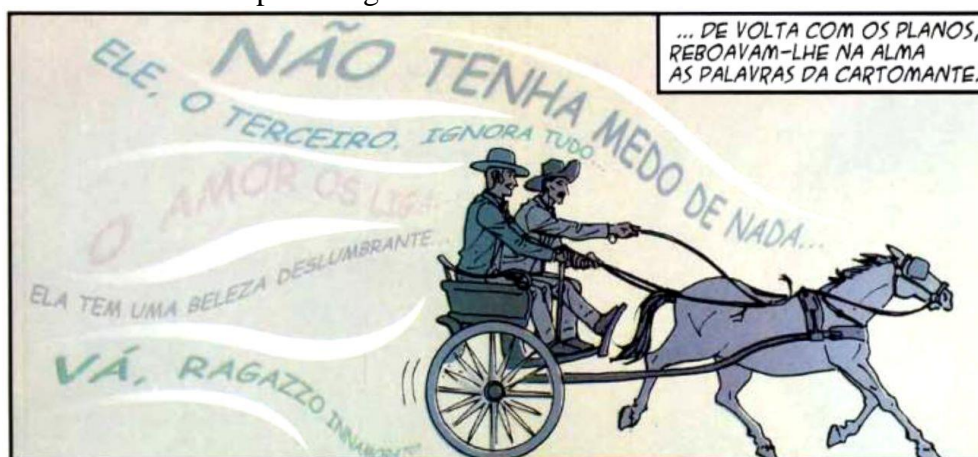
FIGURA 21: Exemplo de ângulo de visão inferior



(FEVEREIRO; SPERL, 2006, p. 21)

Outros elementos inerentes à arte quadrinhística utilizados para a multiplicação imagética dos signos literários são os artifícios criativamente desenvolvidos que aludem à ideia de mobilidade a partir da ilusão de deslocamento físico e também funcionando como convenções gráficas que possuem relação semiótica direta ou indiretamente com expressões e devaneios do cotidiano.

Esses recursos são caracterizados como *Figuras cinéticas* e *Metáforas visuais*, pois permitem ao leitor apreender uma velocidade relativa de distintos objetos ou corpos, assim como atuam no sentido de expressar ideias, sentimentos e abstrações dos personagens, reforçando muitas vezes o conteúdo verbal:

FIGURA 22: Exemplo de figura cinética

(FEVEREIRO; SPERL, 2006, p. 39)

FIGURA 23: Exemplo de metáfora visual

(FEVEREIRO; SPERL, 2006, p. 15)

Há ainda as onomatopeias – signos convencionais que representam ou imitam um som por meio de caracteres alfabéticos –, e que também fazem parte da constituição verbal e gráfica que enriquecem e potencializam a narrativa em quadrinhos. As onomatopeias sempre foram muito utilizadas na literatura, não sendo, portanto, um recurso original e específico da linguagem dos quadrinhos. Mas, a especificidade em relação aos quadrinhos está na plasticidade das formas gráficas que a onomatopeia assume e, assim sendo, ocupam uma função importante na linguagem quadrinhística ao impor um ritmo de ação e emoção que quebram a monotonia da narrativa, além de contribuir graficamente na diagramação das páginas:

FIGURA 24: Exemplo de onomatopeias



(FEVEREIRO; SPERL, 2006, p. 29, 42)

O texto literário e os quadrinhos constituem dois campos de expressão artística e produção sónica distintos, com suas características e especificidades próprias, mas com alguns elementos semelhantes. Isso significa que há uma relação entre eles e esta se torna possível em virtude da percepção e assimilação imagética que os textos literários provocam, o que permite sua transposição para a linguagem dos quadrinhos.

Ao ler um romance, então, o leitor se apropria das imagens propostas na tessitura narrativa, concretizando-as pela particularidade de seu imaginário. O romance constrói e propõe uma cena, por exemplo, que é reconstruída a cada ato de leitura. Nesse processo, as habilidades e competência do leitor empírico entram em jogo e determinam os caminhos imaginários da recepção (PINA, 2012, p. 129).

Assim, na relação entre a obra literária *A Cartomante* (Assis, 2002 [1884]) e a sua tradução para formato de histórias em quadrinhos (FEVEREIRO; SPERL, 2006), os tradutores conseguiram manter o mesmo ritmo da obra original e ainda potencializaram seus elementos sónicos e estéticos, demonstrando que a arte dos quadrinhos pode estar mais próxima do leitor contemporâneo do que a arte literária em si, principalmente àquelas relacionadas aos autores do século XIX e XX, considerados como os cânones literários, cujas obras ainda estão, de certa forma, distantes dos interesses do atual leitor, acostumado à leitura célere e ilustrada do ambiente virtual. Ou seja:

A arte dos quadrinhos tem uma linguagem bem mais próxima desse leitor do que a arte literária. Assim, a quadrinização desses clássicos, não só oitocentistas, mas novecentistas também, pode aproximá-los do novo público. Mas é importante ressaltar: nem os quadrinhos substituem a obra fonte, nem precisam copiá-la

totalmente, nem são um mero degrau para chegar a ela. A literatura é uma arte, a literatura em quadrinhos é outra arte (PINA, 2012, p. 70).

Desta forma, a tradução intersemiótica da obra *A Cartomante* demonstra o caráter artístico e investigativo dos autores que, auxiliados pela linguagem específica dos quadrinhos, puderam, a partir do texto literário, materializar em forma de intervenção imagética as representações históricas e culturais explícitas nas linhas da obra fonte e também as implícitas que, mesmo não se manifestando de forma descritiva, fazem parte do contexto e ambientação referente à trama, como vestuários da época, decoração peculiar de ambientes, representações e perspectivas de locais e objetos, etc.

Isso a vem corroborar com o que afirma Pina (2012), dizendo que, neste contexto, a relação palavra-imagem se torna poderosa, pois apenas o aspecto verbal e estético de uma narrativa não é o suficiente para atingir o interesse da grande maioria dos leitores nos dias atuais, uma vez que, no atual estágio de desenvolvimento capitalista, o padrão de consumo cultural destes leitores está intimamente associado a um conjunto de iniciativas com enfoques visuais. E, por outro lado, também ao incentivo do Capital Comunicacional sobre determinado produto cultural que, ao se tornar um objeto de desejo e de pertencimento a um grupo, não tem seu valor estético e outros aspectos sociais questionados, sendo apenas consumidos, como no caso dos *Best Sellers* e *Blockbusters* da moda.

É por isso que a partir de certo estágio de desenvolvimento capitalista se inicia um conjunto de iniciativas visando criar necessidades fabricadas. Tais iniciativas se encontram na publicidade, por exemplo. Se a publicidade de um determinado produto surte efeito de grandes proporções, isso terá ressonâncias no processo de produção, que irá intensificar a produção da mercadoria em questão. Portanto, existe uma ação de retorno da distribuição sobre a produção. O mesmo ocorre na obsolescência planejada das mercadorias e no caso dos produtos descartáveis. Porém, esta ação do mercado sobre a produção é determinada pela própria produção, que incentiva através da publicidade, entre outros meios, o consumo e este, uma vez desencadeado, reforça o processo de produção (VIANA, 2009, p. 49-50).

É nesse sentido que os recursos artísticos utilizados pelos autores na tradução do texto literário fazem com que a obra traduzida acene para um novo produto – atualizado e diferente do original –, cuja apresentação está acompanhada da ideia de “informalidade” lúdica e prazerosa do ato de ler por meio dos quadrinhos. Estes, por sua vez, podem introduzir e direcionar o leitor para a apreciação de obras literárias, comumente vistas como atividade laboral própria do ambiente escolar e, portanto, não prazerosas, sendo constantemente evitadas.

O texto literário, visto como atividade formal e escolar, não incentiva a leitura, nem forma o leitor propriamente dito, mas tende apenas a configurar uma espécie de “ledor” (YUNES; PONDÉ, 1989). Este “ledor” seria aquele que utiliza os textos com os quais interage apenas para obter as informações que lhes são exigidas para executar determinada tarefa e cumprir protocolos escolares, ou seja, é uma categoria de leitor que não se aprofunda, de maneira interessada, no que lê, mas apenas negocia informações e busca conhecimentos pré-estabelecidos. O ledor seria um indivíduo que não se reconhece como sujeito da leitura.

Por outro lado, o leitor é aquele que escolhe e elege o que gostaria de ler e como ler, fazendo o uso de seu repertório cultural, valorativo e de interesses, o que implica afirmar que, no âmago de cada obra, ele encontrará inúmeras possibilidades de interação e interpretação, não se aprisionando apenas àquelas informações implícitas pela obra ou catalogadas por manuais. O leitor é, portanto, aquele que, a partir de incentivos e orientações, se sente “livre” para escolher e para construir os caminhos de sua apropriação, diferente do “ledor” que, ao ser visto como ser passivo e neutro, tem sua liberdade e competência de leitura normatizadas e impostas, dentro de um viés hierárquico (COSTA, 2009; PINA, 2012).

Mesmo não sendo exatamente um “leitor letrado”, qualquer indivíduo que se perceba capaz de interagir com um dado texto, visualizando sua pertinência às vivências e perspectivas que partilha com outros indivíduos, torna-se sujeito da leitura, apropria-se do lido e agrega-lhe valores e coerência. A leitura literária é atividade intelectual e emocional de relacionar percepções, conceitos e sensações, a partir da interação de um sujeito com uma textualidade. Tanto o sujeito (leitor) como o texto são históricos e culturais, isto é, carregam características que denunciam suas origens, expectativas e preferências (PINA, 2012, p. 31).

É a partir dessa perspectiva que os clássicos da literatura no formato de histórias em quadrinhos podem atualmente funcionar como instrumentos de aproximação entre leitores e obras, pois se a narrativa no texto literário canônico – descontextualizado e distante das novas e interessantes modalidades de entretenimento – produz imagens que, a partir do repertório cultural, entediam, limitam ou confundem o imaginário do leitor, nos quadrinhos os elementos sígnicos se multiplicam e, ao se aproximar da linguagem do cinema, se “movimentam” e se “reinventam” entre as vinhetas, nas perspectivas dos enquadramentos, nos vários ângulos de visão, nas metáforas visuais, etc., ampliando e contextualizando a percepção imagética dos fatos e das ações e, assim, quebrando a uniformidade monótona e linear do texto escrito.

Os quadrinhos, como pura narrativa, “movimentam-se” e se “agilizam” com a nossa leitura. De certa maneira, uma leitura que, produtivamente, “dramatiza” o lugar

significante de sua própria semioticidade, a semioticidade que se articula entre o dito e o não-dito, entre a imagem e a não-imagem, entre o movimento e o não-movimento. [...] Digamos, assim, que os quadrinhos não são apenas para serem lidos; mas também para serem vistos. Daí porque a relação cinema/quadrinhos sempre foi uma relação mais forte do que a relação cinema/literatura. Em sua aproximação com a linguagem cinematográfica, as histórias em quadrinhos oferecem um vasto campo de possibilidades teóricas que se abrem para um enfoque semiótico daquilo que marca o lugar das duas linguagens (CIRNE, 2000, p. 175-176).

A leitura, hoje, depende e sofre forte interferência das mudanças sociais relacionadas aos recursos tecnológicos e, assim sendo, não aceita mais ser resumida e mantida em uma literalidade de estranhamento artístico, distante das novas perspectivas e mecanismos de leitura (PONTES, 2007 apud PINA, 2012). Ou seja, não é mais apenas a palavra – a narrativa, o enredo, a trama – que produz e transforma o leitor contemporâneo, mas também as mídias, a divulgação via meios de comunicação, o tipo de suporte, além de outros elementos que interferem no processo. Conforme Pina (2012), os clássicos da literatura no formato de histórias em quadrinhos levam grande vantagem ao participar do interminável desafio acerca da formação do leitor e do gosto pela leitura literária na contemporaneidade, pois viabilizam a interação com diferentes segmentos sociais do potencial leitorado, acercando-se assim não apenas de jovens leitores.

Nesse sentido, a tradução intersemiótica da obra *A Cartomante* para o formato de histórias em quadrinhos reconta e enriquece a narrativa literária a partir da subjetividade perceptiva e investigativa dos autores que, auxiliados pelos artifícios próprios e específicos da linguagem quadrinhística, conseguem manter a qualidade sígnica da obra-fonte e mesclá-los com elementos peculiares do novo suporte comunicativo – contextualizado a interesses que estão sempre se inovando –, e fazendo com que os recursos próprios da narrativa original sejam multiplicados pelas imagens que, ao desfilar perante olhos atentos, transformam aquele momento e aquela atividade em algo encantado e prazeroso.

A questão principal, enfim, não é saber se o artista se torna menos ou mais livre, menos ou mais criativo trabalhando no coração das máquinas, mas se ele é capaz de recolocar as questões de liberdade e da criatividade no contexto de uma sociedade cada vez mais informatizada, cada vez mais imersa nas redes de telecomunicações e cada vez mais determinada pelas representações que faz de si mesma através da indústria cultural (CIRNE, 2010, p. 91).

Em outras palavras, a tradução intersemiótica do texto literário para os quadrinhos induz a descoberta de novas realidades antes ignorada, visto que na transposição desta linguagem não se efetiva simplesmente outra representação mecânica de conteúdos formais já

pré-existentes, mas sim a criação de uma nova perspectiva a partir da já existente, de novas formas de recepção social e interpretação de conteúdo a partir de sua novidade aparente. Isso significa que a tradução intersemiótica é, em sua essência, estruturalmente avessa à ideologia da “fidelidade”, pois mesmo quando mantém a plenitude histórica e totalizante do signo estético da obra original, o processo demonstra que, a partir de sua atualização contextual e inteligível, a obra se apresentava e ainda se apresenta incompleta em alguns aspectos, pois, ao se efetivar a tradução multiplicou-se não apenas as representações e interpretações sígnicas internas da obra – forma e conteúdo –, mas também as representações e interpretações externas, isto é, sociais e ideológicas.

4.1.2 Por que acontece?

Essa é apenas uma modalidade objetivada e específica de tradução intersemiótica, entendida como uma prática criativa na historicidade, possibilitada a partir da criação de técnicas e mecanismos de produção e reprodução artística, fazendo com que os diálogos entre signos estéticos pudessem extrapolar o pensamento e, dessa forma, promovessem o trânsito dos sentidos a partir de novas concepções artísticas. O século XX foi rico em manifestações estéticas que buscaram uma maior interação entre os sistemas sígnicos; no entanto, a gênese desses fenômenos, tais como a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões entre as linguagens etc., não se confundem nem se comparam com as formas como estas transposições são efetivadas na atualidade. Isso implica dizer que, atualmente, este processo artístico de Tradução Intersemiótica não ocorre de maneira despreziosa e como experiência dos sentidos – apenas em virtude das capacidades e qualidades criativas do artista –, mas sim que essa atividade tornou-se mercantil e intencional, sendo incentivada como produção voltada ao mercado, isto é, produção de novas mercadorias.

Conforme Puterman (1994), na sociedade moderna, na qual toda a existência é dominada pelo capital e todo produto do trabalho humano, seja material ou imaterial, torna-se uma mercadoria, a ambição de lucro por parte de artistas e criadores de bens culturais ultrapassa o puro prazer de criar. As pessoas e, principalmente, a esfera artística, se veem dependentes dos processos técnicos e do imaginário proporcionados pela indústria cultural e são, nesse sentido, forçados a se integrarem e a passarem pelo seu filtro.

Nesse momento, seria possível perguntar se a indústria cultural é uma resultante dessa tendência geral da sociedade, reproduzindo-a nos limites de seu campo, ou se é a indústria cultural que produz essa sociedade. É forte a tendência no sentido de

dizer que a indústria cultural é manipulada com esse objetivo, e embora possa ser verdadeiro que a partir de um certo momento isso se verifique, será mais adequado dizer que a própria sociedade vai lentamente gerando seus instrumentos e suas tendências – entre eles, o esquema tecnológico de visão do mundo e sua correspondente, a consciência indicial (COELHO, 2006, p. 64).

As inovações dos processos tecnológicos possibilitaram uma função utilitarista e pragmática da tradução intersemiótica. Os interesses produtivistas da produção capitalista se apropriaram de bens culturais, principalmente das obras de artes literárias, justamente por elas constituírem um sistema de signos cultural, social e histórico mais amplo e com possibilidades para inúmeras “operações sógnicas”, o que lhe permite estabelecer relações com outras formas de linguagens artísticas, fazendo surgir, assim, novas representações sógnicas que necessitam de novos suportes de comunicação. Assim, surgem novos produtos que são apresentados e divulgados à sociedade como sendo diferentes formas de expressão artística que contemplam e fazem uma consagração à obra-fonte; mas que, na realidade e na perspectiva do capital, constituem-se apenas como um objeto que fora tecnicamente revigorado e elaborado para se tornar uma nova mercadoria pronta para ser consumida.

Dentro desses novos produtos têm-se os clássicos da literatura no formato de histórias em quadrinhos, cujo conteúdo é resultado da transposição semiótica da linguagem literária para a linguagem quadrinhística a partir dos recursos e possibilidades que esta última oferece, juntamente com a capacidade criativa e subjetiva dos artistas-tradutores. Segundo Pina (2012), a maioria dos produtores envolvidos na elaboração de bens culturais desejam duas formas de lucro que se interligam: uma é a aceitação consensual e a outra o lucro capital propriamente dito. Isto significa que o leitor ou espectador (ambos consumidores) precisam ter uma visão positiva do produto que lhes é oferecido e, desta forma, apreciar e divulgar aquilo que está sendo consumido, fazendo com que outras pessoas, sancionadas pelos grupos as quais pertencem, aumentem mais e mais o consumo.

Ou seja, formar gostos, hábitos e padrões de consumo é a meta do Capital Comunicacional, pois para vender é preciso criar e manter o costume de consumir. E este só se realiza e sobrevive – de maneira contínua – quando a capacidade crítica de quem o realiza é enfraquecida. Assim, de acordo com Coelho (2006), tudo o que possa intensificar o consumismo acrítico deve ser utilizado por esse veículo, cuja norma que orienta todas as produções e objetivos culturais reside na preocupação maior que é produzir exclusivamente para ser comercializado. Nessa perspectiva de fabricação de hábitos e necessidades:

[...] as obras literárias, especialmente as canônicas, inacessíveis ao leitor do século XXI, seja pelos usos linguísticos datados, seja pelo volume de páginas, seja pela densidade temática, ou pela ineficiência da mediação escolar e familiar, vem sendo traduzidas para outras linguagens, outras mídias. [...] Em tal contexto, as adaptações podem funcionar muito bem como alternativas aos resumos e aos fragmentos literários implantados nos livros didáticos. Elas trazem o lúdico e o diferente para o universo da criança e do adolescente, abrindo-lhes o caminho para que construam formas críticas de lidar com a ficção e com o real (PINA, 2014, p. 57-58).

Assim, uma espécie de imposição e aceitação consensual de obras literárias no formato de HQs voltadas para o âmbito escolar parte do princípio de que a intimidade entre as linguagens verbal e icônica ao caracterizar a linguagem dos quadrinhos tende a derrubar os obstáculos históricos e metodológicos em torno das obras canônicas. Estas, ao serem transpostas para esta nova modalidade sígnica, ganhariam uma especificidade própria, resultando em um grande potencial no processo de formação do gosto pela leitura e na criação de habilidades múltiplas para ler. Nesse contexto, e de acordo com Pina (2012), foi a partir das últimas décadas que os PCN (Parâmetros Curriculares Nacionais), LDB (Lei de Diretrizes e Bases) e PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola) transformaram as HQs em discursos políticos de formação de leitores, atribuindo-lhes valor pedagógico e artístico e, assim, recomendando que as atividades de diferentes disciplinas em sala de aula deveriam incluir linguagens variadas, dentre elas os quadrinhos. Logo, o emprego das histórias em quadrinhos no processo educacional tornou-se reconhecido e recomendado pelas instituições oficiais do governo.

Mais precisamente, foi a partir de meados dos anos 1990 – após a avaliação realizada pelo Ministério da Educação –, que muitos autores de livros didáticos foram incentivados a incorporar a linguagem dos quadrinhos em suas produções, com o objetivo de diversificar a linguagem referente aos textos informativos e às atividades apresentadas como complementares (RAMA; VERGUEIRO, 2010).

O Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), que vem sendo desenvolvido desde 1997, surgiu com o discurso político de promover o acesso à cultura e o incentivo à leitura nos alunos e professores por meio da distribuição de acervos de obras de literatura, de pesquisa e de referência. A partir de 2006, o programa passou também a selecionar e indicar obras no formato de histórias em quadrinhos, justificando que a alfabetização a partir da linguagem quadrinhística é indispensável no processo educacional, uma vez que a especificidade desta linguagem possibilitaria aos educandos decodificar as múltiplas mensagens neles presentes, além de auxiliar o professor a obter melhores resultados em

relação ao conteúdo que está sendo abordado naquele momento (RAMA; VERGUEIRO, 2010).

No entanto, quando as autoridades educacionais inseriram e recomendaram os quadrinhos em seus documentos oficiais, promoveram um aquecimento do Capital Editorial que, conforme as recomendações dos editais de compras, passou a investir de forma contundente em selos e coleções de HQs, tanto em relação às adaptações literárias, quanto em quadrinhos cujos conteúdos se diversificavam em temáticas históricas, culturais, científicas etc. Conforme Pina (2012), as editoras, ao atender aos planos e às listas oficiais do Governo Federal, investiram na produção de literatura em quadrinhos partindo de uma estratégia básica: convencer o consumidor infantil e adolescente, assim como os pais e professores, de que aquela publicação no formato de HQs estaria intimamente ligado às suas expectativas e necessidades como consumidores e apreciadores de bens culturais consagrados e também como participantes das salas de aula.

Neste processo, de múltiplas e variadas referências ao limitado repertório infantil e juvenil, participam inúmeras editoras nacionais, tais como a Agir, L&PM, EBAL, Autêntica, Ática, Escala Educacional, Companhia das Letrinhas, Globo, Rio Gráfica Editora, entre muitas outras que, em sua maioria, criaram selos específicos para a comercialização da Literatura em Quadrinhos, com muito mais de cinquenta títulos publicados (PINA, 2012). Mas, conforme esta autora enfatiza, de maneira irônica: “É preciso repetir que mesmo sendo uma visada positiva, o interesse oficial pelos quadrinhos sempre o colocam a serviço de... A serviço da literatura, da produção de textos, da história, das ciências etc.” (PINA, 2012, p. 74).

A autora, ao interromper seu pensamento com reticências e logo em seguida emendá-lo com o discurso oficial, deixa claro que o seu “não-dito” pode muito bem ser interpretado nesse contexto, o que vem a corroborar com as colocações de Ramos (2013), quando este afirma que o simples fato de uma obra ser incluída e indicada pelo PNBE já garante um processo de venda e produção direcionada muito superior à tiragem inicial de quaisquer outros livros. E isso implica afirmar que, do ponto de vista comercial, as editoras já perceberam a existência e ascensão de um negócio lucrativo, haja vista que das poucas produções existentes em meados de 2005, o mercado de adaptações literárias para os quadrinhos saltou para cerca de cinquenta adaptações ao ano.

E ainda, segundo Ramos (2013), o principal ponto a ser observado é que essas publicações não têm apenas como público-alvo o leitor imediato e interessado em literatura ou o apreciador de histórias em quadrinhos, pelo simples fato de que essas adaptações literárias não são produções acessíveis à massa, enquanto incentivo e prática à leitura, pois são edições

diferenciadas, isto é, publicações bem elaboradas, com qualidade gráfica e material especial que as tornam produtos de alto valor comercial¹².

FIGURA 25: Preço sugerido

A cartomante

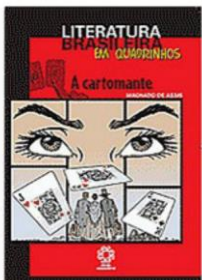


Informações Gerais

ISBN:	9788576661962
Preço sugerido:	R\$ 29,90
Edição:	1ª
Páginas:	48
Formato:	17 x 24 cm
Impressão:	4 cores
Acabamento:	Lombada Canoá

<http://www.escalaeducacional.com.br/obra.asp?id=318> Acesso em: 16 nov. 2015

FIGURA 26: Edição esgotada



Ops! Já vendemos todo o estoque!

Livro - A Cartomante - Coleção Literatura Brasileira em Quadrinhos (código do produto: 8058306)

➤ Saiba mais sobre esse produto
➤ Quer ser avisado quando este produto chegar?

<http://www.submarino.com.br> Acesso em: 20 jan. 2016

Logo, a maioria são produções e publicações cujo alvo prioritário são – a princípio – os editais lançados por órgãos governamentais que, a partir de seus programas e discursos direcionados ao incentivo à leitura, adquirem quantidades significativas para serem distribuídas às escolas.

Para Pina (2012), não há como pensar a literatura na sociedade capitalista, tecnológica e midiática, sem analisar a posição do leitor nos aspectos internos e externos das obras. Ou seja, o leitor para o Capital Comunicacional é visto como um consumidor potencial do impresso e da imagem, sendo isso o que alimenta o atual mercado de bens culturais. E

¹² Cada exemplar da *Coleção Literatura Brasileira em Quadrinhos* da Editora Escala Educacional custa em média R\$ 29,90 (preço “sugerido” pela editora para distribuição, o que significa que esse valor pode aumentar dependendo do revendedor secundário). Disponível em: <http://www.escalaeducacional.com.br/obra.asp?id=318> Acesso em: 16 nov. 2015. E, ainda, uma rápida busca - em livrarias virtuais - por alguns destes títulos mostra que a maioria está com edição esgotada.

nesse mercado, as HQs e, de maneira mais específica, as obras literárias em quadrinhos, tendem a ocupar um lugar certo e rentável. Além do que, conforme as palavras de Milanesi (1978 apud COELHO, 2006)¹³, no atual momento histórico e cultural da sociedade do consumo, a etapa da cultura letrada, considerada como cultura superior, foi queimada, possibilitando assim que a cultura de massa se desenvolvesse. Ou seja, saltou-se sobre uma cultura letrada, passando diretamente de uma cultura oral para uma cultura onde o que prevalece é a imagem. Esta torna-se absoluta, impossibilitando que a etapa queimada não mais retorne como antes, mas sim que se harmonize às novas formas. Em outros termos:

Na verdade, além de mínimas, essas possibilidades podem ser indesejáveis ou inúteis. É que nada certifica ser esta cultura letrada uma maneira privilegiada de se chegar à revelação, ao saber e ao saber fazer aquilo capaz de contribuir para o processo de libertação do homem. Como já foi dito, o crucial não é tanto o que se diz, nem a maneira técnica de dizê-lo (se através de imagens ou de palavras impressas), mas o modo de dizer e o modo da consciência ativada por esse dizer. A cultura da imagem pode perfeitamente desempenhar as funções da antiga cultura letrada, desde que funcione iconicamente e simbolicamente, além de indicialmente (COELHO, 2006, p. 83-84).

É a dinâmica, as necessidades e, principalmente, os valores reproduzidos socialmente em cada época que atribuem os valores das suas produções artísticas e bens culturais. No entanto, segundo Viana (2007d), como a sociedade não é um todo homogêneo, mas sim uma totalidade marcada pelo conflito de classes, as “necessidades artísticas” são diferentes em classes sociais diferentes. Isso significa que o prazer estético e os valores que ainda são despertados pelos textos literários canônicos, isto é, pela “cultura letrada superior”, decorre do fato de estes ainda servirem não apenas às “necessidades artísticas” de determinado grupo, mas também para a reprodução das relações de estratificações entre as classes.

Conforme Pessoa (2008), a leitura dos clássicos, tida como “cultura superior”, tem a peculiaridade de colocar em questão, para determinados indivíduos ou grupos, o próprio ato de lê-los, uma vez que ler uma obra considerada um clássico implica no leitor a necessidade de não apenas decodificar a mensagem e refletir sobre o sentido do que se lê, mas igualmente e, principalmente, refletir sobre o sentido de estar naquele momento lendo aquele texto e o porquê de sua necessidade. Conforme já mencionado outrora, a leitura dos clássicos é ainda um ato relacionado às necessidades escolares e ao cumprimento de protocolos curriculares, cujo discurso ainda reproduz a ideia de uma “cultura superior” adquirida pela leitura daquelas

¹³ MILANESI, Luís Augusto. **O Paraíso via Embratel**: o processo de integração de uma cidade do interior paulista na sociedade de consumo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

obras. Diferentemente, a maioria dos leitores contemporâneos, não se constituindo como um todo homogêneo, entendem os textos canônicos apenas como mais uma atividade escolar e, por assim ser, tornam-se desinteressantes e, fora daquele ambiente, são evitados.

Dessa maneira, cada vez mais a escola se distancia dos alunos e não usa a leitura que eles fazem ou a necessidade social que eles têm de produção de textos para se aproximar deles. O que se propõe não é o abandono da literatura ou do estudo dos textos clássicos, mas apenas a construção de uma ponte entre aluno e professor, dando ao estudante instrumentos para a realização da leitura como necessidade e prazer da vida (MARCONDES; MENEZES; TOSHIMITSU, 2010, p. 9).

Ao contrário, a literatura no formato de HQs, considerada cultura de massa, cuja lógica capitalista e objetivo publicitário centram-se em estratégias atrativas que visam alcançar o maior número possível de leitores – isto é, de consumidores –, faz com que essa modalidade de leitura consiga abarcar um *quantum* maior de atenção e entusiasmo, em virtude de colocar a literatura e o ato de ler no campo do lazer, ou seja, no entretenimento e na diversão. E são justamente esses elementos: o prazer e a diversão – tidos apocalipticamente como narcotizantes e responsáveis por alienar os indivíduos – que colaboram para que essas traduções intersemióticas sejam efetivadas e propagadas. Segundo Coelho (2006), há uma moral, carente de argumentações sólidas, que tenta demonstrar que o lazer e o divertimento são inimigos mortais do pensamento, ou seja, o ato de pensar e, nesse caso, pensar de maneira crítica, estaria supostamente ligado a comportamentos normatizados que implicam em atitudes sérias. Nessa mesma linha de pensamento, Pina (2012) também alega que a mentalidade burguesa de querer capitalizar o tempo e o momento da aprendizagem, desconsidera que é no ócio o momento que a imaginação mais se alarga.

Um erro esquerdista, muito comum e muito grosseiro e que se afasta amplamente de uma análise de esquerda efetivamente aguda e pertinente, é o que consiste em atribuir aos instrumentos do capitalismo um poder maior que o poder por ele realmente ostentado. No caso, o erro consiste em acreditar que a TV, entre outros veículos da indústria cultural, aliena sempre e completamente, o tempo todo, todas as pessoas (COELHO, 2006, p. 85).

Em outras palavras, a lógica capitalista acaba por dominar também os momentos de lazer e a cultura, o que se efetiva a partir da produção de bens de consumo voltados para dois aspectos: o “entretenimento” fomentado por “bens culturais”. Isso acontece porque a cultura na atual fase do capital (regime de acumulação integral) torna-se uma cultura mercantil. É criado todo um aparato tecnológico e burocrático adequados para a produção em

série de bens culturais, enquanto que o Capital Comunicacional se encarrega da divulgação e propagação destes bens, cuja finalidade é o consumo e, por conseguinte, o lucro. No entanto, embora possuam elementos em comum, já que as “ideias dominantes são as ideias da classe dominante” (MARX; ENGELS, 1991, p. 72), as representações que são produzidas pelas classes sociais não são homogêneas e, portanto, se diferenciam, e esta diferenciação interfere na recepção das mercadorias culturais e da cultura em geral.

Nesse sentido, as “massas” não são receptoras passivas dos meios de comunicação de massas e os produtos voltados para lazer e o divertimento não são, necessariamente, elementos narcotizantes que, de maneira uniforme e determinista, alienam e impedem o estímulo à atitude crítica. Essa é uma ideia limitada que tende a justificar um suposto domínio absoluto da burguesia através de um poder integral atribuído à “indústria cultural”. É uma ideia que recusa e nega a luta de classes, pois não leva em consideração as contradições sociais intrínsecas ao processo de envio e recepção das mensagens divulgadas pelo Capital Comunicacional. E isso faz com que, conseqüentemente, se elimine também a possibilidade de contestação e mudança.

As novas criações tecnológicas, em lugar de agirem como um fator de igualitarismo no interior de uma sociedade, pelo contrário podem agir como um novo fator de distinção, imprimindo a marca de um elitismo que pode ser de base econômica, mas que terá como base, principalmente, determinado desenvolvimento intelectual (PUTERMAN, 1994, p 20-21).

A verdade é que a “indústria cultural”, não obstante a todas as críticas e apologias, modificou radicalmente as velhas estéticas, as velhas leituras e as maneiras de concebê-las e apresentá-las, ressignificando-as tanto em suas características internas quanto externas, e a partir do processo artístico-criativo designado como Tradução Intersemiótica. Conforme Cirne (2000), a estética para sobreviver – em seus aspectos formais e epistemológicos – na atual sociedade capitalista, necessitou da semiótica para não se tornar uma estética fechada em si mesmo, sobrevivendo de tradições pretéritas e obsoletas, sem perspectiva histórica e distante do movimento real da sociedade.

As antigas formas de se produzir arte precisaram também se adaptar às novas dinâmicas sociais e culturais a partir dos recursos e processos tecnológicos disponíveis. Essas inovações artísticas só poderiam ser incentivadas e proporcionadas pela “indústria cultural” e se efetivariam por meio do processo de transposições intersemióticas. E, apesar dos fins comerciais, esses novos produtos – atualizados e apresentados em suportes diferentes dos originais – trazem como ponto positivo o fato de permitir o acesso, não simplesmente

material, mas também o acesso cultural, das obras literárias e outros bens culturais à população de modo geral. Tal acesso, em virtude de sua produção em larga escala, faz com que principalmente os clássicos da literatura percamos o seu discurso dominante como “cultura superior” e sua característica hermética daí proveniente. Ou seja, a adequação de determinados produtos culturais à população, assim como a conexa adequação e entendimentos destes produtos, pode constituir um processo de eficácia ilimitada, tanto para o pensamento como para a intuição.

Para Cirne (2010), é através das técnicas e estratégias utilizadas para a produção de bens culturais que se pode compreender esse duplo processo formador da “indústria cultural”, tal como se apresenta atualmente, pois se ela a partir da televisão, do cinema, dos quadrinhos etc., visava, por um lado, a produção de lucro e a homogeneização das formas de pensar e consumir; por outro lado, abriu espaços significativos para a imaginação, a fantasia, os sentimentos, para o inconsciente e também para a elaboração de teorias e estudos que contestem ela própria, ao mesmo tempo em que permitiu o acesso a produtos e condições antes inacessíveis à maioria da população.

Desse modo, renovando a nossa maneira de ver determinados discursos e/ou projetos artísticos e literários, reinventamos a leitura. E os quadrinhos, mais do que o cinema, mais do que o vídeo (mesmo o vídeo que existe como videoarte), mais do que a televisão, investe na possibilidade de uma leitura radical. E o que vem a ser leitura radical? Aquela leitura que se dá, ao mesmo tempo, de forma múltipla e simultânea, que constrói a sua temporalidade específica no interior da narrativa que, se de um lado é a narrativa proposta pelo autor, do outro é a narrativa mentalmente trabalhada pelo leitor. [...] está aberto, assim, o espaço significativo para a modificação da linguagem (CIRNE, 2000, p. 25).

A esse respeito, Sodré (1968 apud CIRNE, 2000)¹⁴ afirma que não há nada mais subversivo que a imagem nos dias atuais, pois ela é o verdadeiro elemento perturbador da racionalidade histórica dos sentidos. O indivíduo contemporâneo, mediado pelas inovações tecnológicas e envolvido pelos produtos da “indústria cultural”, é cada vez mais solicitado a experimentar certas condições em seu cotidiano e a viver determinadas sensações que perpassam, especialmente, as do olhar. É nesse sentido que a imagem que se tem da realidade e de si mesmo precisa ser politizada, isto é, conteudizada e contextualizada para que o seu efeito não seja apenas contemplativo, mas sim consequente e transformador, pois, como afirma Debord (1997), o espetáculo providenciado pelo capital não é meramente um conjunto de imagens, mas sim uma relação social contraditória entre pessoas, mediatizada por imagens.

¹⁴ SODRÉ, Muniz. Como olhar a imagem. In: **Tempo Brasileiro** 19/20 [Comunicação e Cultura de Massa]. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.

Logo, conforme as palavras de Benjamin (2011), a resposta para uma sociedade mais justa e igualitária depende também de uma revolução no campo artístico, no sentido de politizar a arte. Mas esta deve ser, primeiramente, acessível às “massas”, função já designada pela indústria cultural e, portanto, contribuindo para que o próprio sistema também crie seus contestadores. Ou, em outros termos mais precisos, conforme Marx e Engels (1993, p. 78), o próprio desenvolvimento da grande indústria abala – sob os pés da burguesia – a própria base sobre a qual ela produz e se apropria dos produtos. E isto significa que a burguesia também produz, acima de tudo, seus próprios coveiros. Ou seja: o seu declínio, assim como a vitória do proletariado, são igualmente inevitáveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme anteriormente mencionado, entre as formas icônicas, criadas pela humanidade, nenhum gênero – seja do passado ou do presente – conseguiu ainda ultrapassar, de maneira quantitativa, a produção das Histórias em Quadrinhos. Assim sendo, ao ocupar cada vez mais espaços significativos, não apenas nos meios de comunicação de massa, mas também em vários segmentos sociais que as utilizam como forma de expressão, informação, mensagem etc., as HQs tornaram-se um fenômeno comunicativo e, por conseguinte, objetos de estudos, análises e pesquisas, no sentido de investigar tanto a sua compleição formal e estrutural quanto as suas possibilidades educativas e potencialidades críticas etc.

Um exame mais detalhado demonstrou que ainda existem poucas pesquisas relacionadas a determinados aspectos históricos, culturais, estéticos e filosóficos sobre as Histórias em Quadrinhos. Ainda são escassos principalmente os estudos que as entendem como produção artística e fenômeno cultural que, além de envolver técnicas, métodos e criatividade, são também influenciadas pelos valores, interesses e concepções de quem as produzem, sejam indivíduos ou corporações oligopolistas.

Compreende-se, nesse sentido, que essa não percepção da importância de se estudar e pesquisar as Histórias em Quadrinhos – consideradas como “cultura de massa” – dar-se em virtude de uma visão elitista e racionalista, oriunda de setores mais intelectualizados da sociedade que consideram seus valores e gostos como superiores, e os demais como inferiores e, assim, tendem a distinguir a “alta cultura”, da qual eles se consideram parte integrante, da “baixa cultura” referente às “massas incultas”. Este é, conforme Viana (2008, 2008b), um dos motivos da desvalorização das HQs, principalmente na sua condição de objeto de estudo.

Essa primazia da razão instrumental, separada dos sentimentos, também revela a hegemonia conservadora no universo mental do indivíduo. Outro elemento é o elitismo de setores mais intelectualizados da população, que erigem seus valores como sendo superiores. Assim, o elogio à música clássica vem acompanhado com a desvalorização da música popular e determinadas manifestações destas. Neste contexto, as histórias em quadrinhos também são desvalorizadas e tidas como “inferiores” (VIANA, 2008b, p. 12).

Por outro lado, a literatura canonizada – transformada em clássico –, passou a ser vista de forma superior e hermética, constituindo-se como objeto da “alta cultura”, e os literatos como se fossem seres humanos diferentes dos demais, com uma “autonomia

artística” que apenas os gênios criadores possuem. Conforme Eliot (1972), uma das principais funções atribuídas aos clássicos da literatura é a de se perdurar e, assim, fornecer elementos considerados importantes para sustentar os escritores subsequentes da época em que a obra fora criada. Ou seja, os clássicos constituem-se ao longo dos tempos como um “modelo padrão” superior, utilizado como parâmetro de qualidade tanto para as produções posteriores quanto para as avaliações destas, servindo ainda para estratificar “cultos” e “incultos”, “literatura” e “subliteratura”, e como princípio gramatical e ortográfico que normatiza uma língua padrão e, assim sendo, favorece e dá sustentabilidade ao discurso do grupo dominante em detrimento às variedades linguísticas e discursivas.

Logo, ao contrário do que acontece com as histórias em quadrinhos, a valoração dos estudos relacionados às produções literárias, consideradas como clássicos, ocorre em virtude de tais obras serem apropriadas por uma esfera artística na qual os especialistas e estudiosos – partindo de determinados critérios – as elevam a uma categoria de “cânone literário”, fazendo com que socialmente a sua recepção e leitura sejam cultuadas e entendidas como algo diferenciado e distinto. E isto tende a potencializar e reproduzir a sua valoração por meio de um círculo vicioso que enfatiza como de suma importância o legado cultural dos clássicos e, por isso, devem ser lidos e assim reconhecidos como tal. Em outras palavras, a forma específica como um clássico da literatura é visto e lido se dá precisamente por este possuir uma valoração que foi constituída socialmente, tornando-o distinto de outras produções artísticas.

É preciso, assim, dessacralizar a criação literária, destacando a sua dimensão histórico-sociológico e rejeitando a perspectiva idealista que vê a literatura, ou mesmo a arte como um todo, como uma esfera da atividade humana completamente autônoma em relação às condições materiais de produção. Não se trata de negar a existência do talento individual, ou do gênio criador, mas sim de considerá-la parte da dinâmica social e, portanto, passível de ser analisada racionalmente (FACINA, 2004, p. 10).

Nesse sentido, o presente trabalho justificou-se a partir de uma busca por perspectivas e abordagens históricas, teóricas e metodológicas que contemplassem, de forma satisfatória, uma compreensão mais abrangente – não apenas sobre Literatura e Histórias em Quadrinhos –, mas principalmente a respeito das interseções que acontecem entre estes dois campos da expressão artística. E, para tal, foram também analisadas e utilizadas duas bases epistemológicas – Tradução Intersemiótica e Indústria Cultural –, pelo fato de que quando empregadas de forma isoladas não permitem abranger nem compreender a totalidade concreta que envolve as apropriações e intersecções entre Literatura e HQs, pois é preciso entender não

apenas “como”, mas também “por que” essas transposições se efetuam e se popularizam. Ou seja, a simbiose entre Tradução Intersemiótica e Indústria Cultural significa evitar um reducionismo analítico que se prenda apenas nos aspectos formais e conteudísticos ou então apenas nos sociais e ideológicos.

A princípio, foi delineado um breve percurso histórico e teórico em relação à Semiótica e à Tradução Intersemiótica, descrevendo suas definições e caracterizações específicas, entendendo-as como duas áreas disciplinares que estão, por essência, interconectadas. Procurou-se assim entender cada tipo de signo e, a partir daí, transpor as aparências dos fenômenos ao perceber que os signos são utilizados para representar e trazer à mente os objetos e, principalmente, as concepções diferentes daquelas que podem ser apresentadas por outra espécie de signos. A análise demonstrou também que o fenômeno da Tradução Intersemiótica está, no atual contexto histórico-cultural, no mesmo seguimento de processos artísticos anteriores (como a colagem, a montagem, a interferência, as integrações etc.), porém, distinguindo-se deles e de seus respectivos contextos pela atividade intencional e explícita que atualmente incentiva o processo de tradução intersemiótica, não meramente como uma atividade artística do espírito ou como expressão e manifestação criativa do ser humano, mas principalmente como uma produção voltada para a constituição de uma nova mercadoria cultural que, através de mecanismos de divulgação e propagação, se estabelecerá nem tanto pelo valor estético, mas sim pelo valor de troca e o sentimento de pertencimento.

Estes mecanismos de divulgação e propagação foram também definidos a partir das concepções e teorias relacionadas à "Indústria Cultural", cujos limites conceituais incidem em sua possível e necessária ressignificação tal como a proposta por Viana (2007), na qual ao invés de se utilizar a palavra “Indústria”, que é relativamente “neutra”, generalista e de pouca precisão, seria mais correto utilizar o termo “Capital”, uma vez que este expressa as atuais relações sociais de exploração e acumulação, ao contrário do primeiro que denota um mero processo de produção tal como indústria, fábrica, oficina, empresa etc. E ainda, o modo de produção capitalista é expansionista e universalizante porque tende a transformar tudo em mercadoria, incluindo a comunicação. E, nesse sentido, é necessário que se organize um setor específico do capital voltado para a exploração da comunicação mercantil, e entre estes está o capital comercial e de serviços, mas principalmente o Capital Comunicacional. Logo, ficou entendido que o conceito de “Indústria Cultural”, além de ser impreciso e confuso, é totalmente eufemístico, enquanto que o conceito de Capital Comunicacional é mais preciso e específico, pois ele expressa a dominação capitalista no processo de comunicação via meios tecnológicos de divulgação e propagação.

Demonstrou-se, assim, que na atual sociedade capitalista a cultura tende a assumir uma particularidade distinta da que fora assumida nas demais formações e configurações culturais existentes em sociedades pré-capitalistas, tornando-se uma cultura mercantil. E isto é resultado da própria essência do modo de produção capitalista, comprovando que a cultura hoje não pode ser compreendida sem antes uma correta compreensão do que seja o modo de produção capitalista no qual toda a existência é dominada pelo capital.

Na sequência, realizou-se um desenvolvimento histórico e teórico acerca dos conceitos e fundamentos que determinam e esclarecem o que é Literatura e, por conseguinte, Clássicos da Literatura, compreendendo-os também como um sistema de signos e uma das formas artísticas e culturais que mais atende à necessidade universal da ficção, o que lhe permite, a partir do processo de Tradução Intersemiótica, estabelecer relações com outras linguagens, artes ou mídias, dentre elas as Histórias em Quadrinhos, cujo entendimento e configuração plena só se efetivam a partir da compreensão de vários elementos inerentes à arte quadrinhísticas, como os quadros e ângulos de visão, a montagem das tiras e páginas, a gesticulação e criação de personagens, assim como a utilização de figuras cinéticas, ideogramas e metáforas visuais. Cada um desses elementos tornou-se de suma importância para analisar os aspectos constituintes das HQs, além de possibilitar melhor clareza a respeito de todo o potencial que essa peculiar linguagem permite.

Todas essas considerações e revisões teóricas possibilitou que, no último capítulo, fosse desenvolvida uma análise que incidia sobre estes dois fenômenos – Literatura e História em Quadrinhos – que, quando em interação, desempenham atualmente determinadas funções específicas, tanto artísticas quanto comerciais. Para isso, o objeto de pesquisa analisado foi o conto *A Cartomante*, de Machado de Assis, desde a sua publicação original, em 1884, no jornal *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, até a sua edição no formato de Histórias Quadrinhos, em 2006, lançada pela Editora Escala Educacional na coleção *Literatura Brasileira em Quadrinhos*.

Inicialmente averiguou-se *como acontece* todo o processo, ou seja, como os elementos internos, em virtude dos artifícios de transposição intersemiótica, possibilitam que a mensagem do texto literário – em sua condição originalmente verbal e especificidade própria –, fosse transposta para a linguagem das HQs, também com suas características e peculiaridades. Desta forma, o que se enfatizou foi o processo de tradução intersemiótica. Este, no decorrer da análise, evidenciou que houve uma “fidelidade linguística” ao texto original do objeto analisado acabando por enriquecê-lo qualitativamente, isto é, desenvolveu-se e multiplicaram-se os elementos sócio-culturais e, nesse sentido, ocorreu uma evolução semiótica

da obra traduzida, valorizando e expandindo a gama significativa daquilo que o texto original representa. Percebeu-se, portanto, que a tradução intersemiótica do conto *A Cartomante* para os quadrinhos induz à descoberta de novos elementos e realidades antes ignorados no texto. E mesmo mantendo a plenitude totalizante do signo estético da obra original, o processo demonstra que, a partir de uma atualização contextual e imagética, a obra se apresentava incompleta e ainda continuará incompleta em certos aspectos que só serão complementados a cada novo olhar com suas distintas perspectivas. Por outro lado, ao se efetivar essa tradução multiplicou-se não apenas as representações e interpretações sígnicas internas da obra – forma e conteúdo –, mas também as representações e interpretações externas, isto é, questões sociais e ideológicas a respeito desta distinta modalidade na qual a literatura se apresenta.

Por conseguinte, em *“Por que acontece?”*, foi desenvolvida uma análise crítica a respeito dos aspectos sociais, culturais, ideológicos e, principalmente, mercantilistas, que estão envoltos nestas modalidades de publicações literárias em formato de HQs, abordando questões relacionadas principalmente ao Capital Comunicacional e sua “apropriação” dos bens culturais que lhe interessam na sociedade moderna capitalista. Isso implica concordar que este processo artístico de Tradução Intersemiótica não ocorre de maneira desprezível apenas em virtude das capacidades e qualidades criativas do artista-tradutor, mas sim que essa atividade tornou-se mercantil e intencional, sendo incentivada como produção voltada para o mercado, isto é, produção de novas mercadorias. Assim, criam-se novos produtos que são apresentados e divulgados como novas formas de expressão artística que apenas contemplam e fazem consagração à obra-fonte; mas que, na realidade e na perspectiva do capital, constituem-se como meros artefatos que foram tecnicamente revigorados e elaborados para se tornarem mercadorias que deverão ser consumidas.

Nesse contexto, a transposição dos Clássicos da Literatura para o formato de Histórias em Quadrinhos começou a se efetivar – de forma mais contundente e direcionada – a partir do momento em que as autoridades educacionais passaram a recomendar as HQs em seus documentos oficiais, promovendo então um aquecimento do Capital Editorial que, direcionado pelas recomendações dos editais de compras, passou a investir de forma incisiva em selos e coleções de HQs, tanto em relação às adaptações literárias, quanto em quadrinhos cujos conteúdos se diversificavam em temáticas históricas, culturais, científicas etc.

Nesse sentido, e conforme Pina (2012), as editoras, ao atender aos planos e às listas oficiais do Governo Federal, passaram a utilizar uma estratégia fundamental visando o investimento na produção e propagação dos clássicos literários no formato de HQs: convencer o consumidor infantil e adolescente, assim como os pais e professores, de que aquela

publicação no formato de HQs estaria intimamente ligado às suas expectativas e necessidades como consumidores e apreciadores de bens culturais consagrados.

É neste mesmo sentido que Ramos (2013) afirma que o simples fato de uma obra ser incluída e indicada pelas autoridades educacionais já garante um processo de venda e produção direcionada muito superior à tiragem inicial de quaisquer outros livros. E isso implica afirmar que, do ponto de vista comercial, as editoras perceberam a existência e ascensão de um negócio lucrativo, pois, das poucas produções existentes em meados de 2005, o mercado de adaptações literárias para os quadrinhos saltou para cerca de cinquenta adaptações ao ano.

Outro ponto a ser observado é que, a princípio, essas publicações – enquanto incentivo e prática à leitura –, não são produções direcionadas ou acessíveis à “massa”, pois em sua maioria são edições diferenciadas, isto é, publicações bem elaboradas, com qualidade gráfica e material especial que as tornam produtos de alto valor comercial. Ou seja, em sua maioria são produções e publicações cujo alvo prioritário são os editais lançados por órgãos governamentais que, a partir de seus programas e discursos direcionados ao incentivo à leitura, adquirem quantidades significativas para serem distribuídas às escolas públicas.

Portanto, a tradução intersemiótica – entendida como uma prática criativa na historicidade – potencializou-se objetivamente a partir da criação de técnicas e mecanismos de produção e reprodução artística, fazendo com que os diálogos entre signos estéticos pudessem extrapolar o pensamento e, dessa forma, promover o trânsito dos sentidos a partir de novas concepções artísticas. Ou seja, as inovações dos processos tecnológicos possibilitaram uma função utilitarista e pragmática da tradução intersemiótica. Os interesses produtivistas da produção capitalista se apropriaram de bens culturais, principalmente das obras de artes literárias, fazendo surgir, assim, novas representações sógnicas que necessitavam de novos suportes de comunicação.

Desta forma, o Capital Comunicacional oligopolista se expande e amplia suas estratégias, se tornando um dos mecanismos mais importantes para o novo regime de acumulação integral que, conforme a dinâmica capitalista, precisa constantemente garantir a produção e reprodução ampliada do mercado consumidor. Por isso, o Capital Comunicacional tende a inovar e reforçar sempre as suas estratégias cujo intuito é produzir e impor determinados produtos a partir de novas demandas e necessidades fabricadas para, deste modo, aumentar cada vez mais a capacidade individual de consumo e, por conseguinte, o seu lucro.

Por fim, essa pesquisa não tem o desejo de nessas poucas páginas encerrar a apreciação e a discussão do assunto proposto. Espera-se, a partir deste ponto, suscitar novas perspectivas, indagações e futuras investigações a respeito da temática “Tradução Intersemiótica e Indústria Cultural”, considerando as contribuições que ambas possuem em sua essência, mas também denunciando seus limites e contradições.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 1985.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. Almedina: Coimbra, 1988.
- ASSIS, Machado de. **A Cartomante**. São Paulo: FTD, 2002.
- _____. **A Cartomante**. São Paulo: Escala Educacional, 2006. (Série literatura brasileira em quadrinhos).
- AVERBUCK, Lígia. A propósito da literatura e outras formas (narrativas) de nosso tempo. In: _____. (org.). **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo; Nobel, 1984.
- BARRETO, Lima. **Triste Fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- BARROS, José D'Assunção. **O Projeto de Pesquisa em História**. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- BIBE-LUYTEN, Sonia (Org.). **Histórias em Quadrinhos: leitura crítica**. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BRASILEIRO, Ada Magaly Matias. **Manual de produção de textos acadêmicos e científicos**. São Paulo: Editora Atlas, 2012.
- CADEMARTORI, Ligia. **O professor e a literatura: para pequenos, médios e grandes**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- CAMPOS, Geir. **O que é tradução?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- CAMPOS; Maria de Fátima Hanaque; LOMBOGLIA, Ruth. HQ: uma manifestação de arte. In: BIBE-LUYTEN, Sonia (Org.). **Histórias em Quadrinhos: leitura crítica**. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.
- CAMARGO, Luís. Texto de apresentação. In: PELLEGRINI, Tânia et. al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC e Instituto Itaú Cultural, 2003.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Estudos de Teoria e História Literária. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- CIRNE, Moacy. **Uma Introdução Política aos Quadrinhos**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.
- _____. **A explosão criativa dos quadrinhos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.
- _____. **Quadrinhos, sedução e paixão**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.
- COSTA, Marta Morais. **Sempre viva, a leitura**. Curitiba: Aymar, 2009.
- COUTO, Hildo Honório. **Uma introdução à Semiótica**. Rio de Janeiro: Presença, 1983.
- CURADO, Maria Eugênia. 2007. Literatura e Cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação? **Revista Eletrônica Temporis[ação]**. Universidade Estadual de Goiás, v.01, Nº. 09, p. 88-102.
- DUARTE, Rodrigo Antonio de Paiva. **Adorno, Horkheimer & a dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ELIOT, Thomas Stearns. **A essência da poesia: estudos e ensaios**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- FACINA, Adriana. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- FIDALGO, Antonio; GRADIM, Anabela. **Manual de Semiótica**. Portugal: UBI, 2005.
- FREITAG, Bárbara. **Política educacional e indústria cultural**. São Paulo: Cortez, Autores Associados, 1987.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.
- KLAWA, Laonte; COHEN, Haron. Os Quadrinhos e a comunicação de massa. In. MOYA, Álvaro de. **Shazam**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Editora Atlas, 2001.

- LEFEBVRE, Henry. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ática, 1990.
- LÖWY, Michael. **As aventuras de Karl Marx contra o barão de Münchhausen**: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento. São Paulo: Cortez Editora, 2013.
- LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli (org). **Pesquisa em educação**: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.
- MARCONDES, Beatriz; MENEZES, Gilda; TOSHIMITSU, Thaís. **Como usar outras linguagens em sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2010.
- MATOS, Olgária. **A Escola de Frankfurt**: luzes e sombras do iluminismo. São Paulo: Moderna, 2005.
- MARQUES, Edmilson. A música na sociedade moderna. In: VIANA, Nildo (org.). **Indústria Cultural e Cultura Mercantil**. Rio de Janeiro: Corifeu, 2007.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. São Paulo: Hucitec, 1991.
- _____. **Manifesto do Partido Comunista**. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Makron Books, 1995.
- MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutemberg**. São Paulo: Editora nacional, 1972.
- _____. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- MOYA, Álvaro. **Shazam**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- NICOLA, José de. **Literatura Brasileira**: das origens aos nossos dias. São Paulo: Scipione, 1998.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Editora Perspectiva, 1974.
- PESSOA, Patrick. **A segunda vida de Brás Cubas**. A filosofia da arte de Machado de Assis. Rio de Janeiro: 2008.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- PINA, Patrícia Kátia da Costa. **Literatura em Quadrinhos**: arte e leitura hoje. Curitiba: Appris, 2012.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. São Paulo: Editora Ática, 2007.
- PUTERMAN, Paulo. **Indústria Cultural**: a agonia de um conceito. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

RAMA, Angela; VERGUEIRO, Waldomiro (Org.). **Como usar as Histórias em Quadrinhos na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2010.

RAMOS, Paulo. O negócio dos Quadrinhos. **Revista Carta na Escola**. Edição 79, 2013. Disponível em < <http://www.cartanaescola.com.br/single/show/198>> Acesso em: 08 jul. 2015.

REBLIN, Iuri Andréas. **Para o alto e avante**: uma análise do universo criativo dos super-heróis. Porto Alegre, RS: Asteriscos, 2008.

ROQUETTE, José. Inácio. **Código do Bom-Tom**: Regras da Civilidade e de Bem Viver no Século XIX. São Paulo: Cia. Das Letras, 1997.

RÜDIGER, Francisco. **Theodor Adorno e a Crítica à Indústria Cultural**: comunicação e teoria crítica da sociedade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **IMAGEM, cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

_____. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

_____. **O que é Semiótica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é Cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

SANTOS, Jean Isidio. **O Documentário como Crítica Social**: a representação da crise neoliberal da Argentina na câmera de Pino Solanas. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias), Universidade Estadual de Goiás, Campus de Ciências Socioeconômicas e Humanas. Anápolis, 2014.

SILVA, Antônio Ozaí. Prefácio. In: VIANA, Nildo. **Heróis e Super-Heróis no mundo dos Quadrinhos**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2005.

SILVA, Diamantino. **Quadrinhos para Quadrados**. Porto Alegre: Bels, 1976.

SOARES, Ismar de Oliveira. HQ e Publicações Populares. In: BIBE-LUYTEN, Sonia (Org.). **Histórias em Quadrinhos**: leitura crítica. São Paulo: Ed. Paulinas, 1989.

SOUZA, Roberto Acízelo. **Teoria da literatura**. São Paulo: Editora Ática, 2007.

SOUZA, J. P. Teorias da tradução: uma visão integrada. **Revista de Letras da Universidade Federal do Ceará**, n. 20, vol. 1/2, jan./dez. 1998. Disponível em <<http://www.revistadeletras.ufc.br/revista20.htm>> Acesso em: 11 mai. 2015.

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

VIANA, Nildo. **Introdução à Sociologia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

- _____. **Indústria Cultural e Cultura Mercantil**. Rio de Janeiro: Corifeu, 2007.
- _____. **A Consciência da História**: Rio de Janeiro: Achiamé, 2007b.
- _____. **Os Valores na Sociedade Moderna**. Brasília, Thesaurus, 2007c.
- _____. **A Esfera Artística**: Marx, Weber, Bourdieu e a Sociologia da Arte. Porto Alegre: Zouk, 2007d.
- _____. O que os Quadrinhos dizem? **Sociologia, Ciência & Vida**, v. 17, p. 53-62, 2008.
- _____. Prefácio. In: REBLIN, Iuri Andréas. **Para o alto e avante**: uma análise do universo criativo dos super-heróis. Porto Alegre, RS: Asteriscos, 2008b.
- _____. **O Capitalismo na era da acumulação integral**. São Paulo: Editora Santuário, 2009.
- _____. **Linguagem, Discurso e Poder**. Ensaios sobre linguagem e sociedade. Pará de Minas, MG: Editora Virtualbooks, 2009b.
- _____. **Cérebro e Ideologia**. Jundiaí: Paco Editorial, 2010.
- _____. **Quadrinhos e Crítica Social**: o universo ficcional de Ferdinando. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013. (Pensamento brasileiro. Invenção & Crítica).
- _____. **Karl Korsch e a concepção materialista da história**. São Paulo: Scortecci, 2014.
- _____. **Juventude e Sociedade**: Ensaios sobre a condição juvenil. São Paulo: Giostri Editora, 2015.
- WITTER, Geraldina Porto; RAMOS, Osvaldo Alcanfor. Influência das cores na motivação para leitura das obras de literatura infantil. **Revista Semestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional (ABRAPEE)**. Volume 12. Número 1. Janeiro/Junho 2008, p. 37-50.
- YUNES, Eliana; PONDÉ, Glória. **Leitura e leituras da literatura infantil**. São Paulo: FTD, 1989.
- ZENI, Lielson. Literatura em quadrinhos. In: VERGUEIRO, Waldomiro; RAMOS, Paulo (Org.). **Quadrinhos na educação**: da rejeição à prática. São Paulo: Contexto, 2009.