

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES**

SANDRA REGINA PÍCOLO

**Memória textual em formatos midiáticos de diferentes épocas: reconfiguração
do conto "O Enfermeiro", de Machado de Assis: da imprensa ao cinema e à
história em quadrinhos.**

São Paulo

2010

Sandra Regina Pícolo

Memória textual em formatos midiáticos de diferentes épocas: reconfiguração do conto "O Enfermeiro", de Machado de Assis: da imprensa ao cinema e à história em quadrinhos.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de doutor em Ciências da Comunicação, na área de Concentração Teoria e Pesquisa em Comunicação, na Linha de Pesquisa Linguagens e Produção de Sentido na Comunicação, sob a orientação da Profa. Dra. Terezinha Fátima Tagé Dias Fernandes.

São Paulo

2010

Sandra Regina Pícolo

Memória textual em formatos midiáticos de diferentes épocas: reconfiguração do conto "O Enfermeiro", de Machado de Assis: da imprensa ao cinema e à história em quadrinhos.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de doutor em Ciências da Comunicação, na área de Concentração Teoria e Pesquisa em Comunicação, na Linha de Pesquisa Linguagens e Produção de Sentido na Comunicação, sob a orientação da Profa. Dra. Terezinha Fátima Tagé Dias Fernandes.

São Paulo

2010

BANCA EXAMINADORA

AGRADECIMENTOS

À Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo pela oportunidade de realização desta tese.

À professora Dra. Terezinha Fátima Tagé Dias Fernandes pela presença constante, sabedoria e empenho ao longo desta pesquisa.

A Luiz Antonio Ponce Alonso e a Ivan Prado Teixeira por me ajudarem no caminho percorrido.

A Nilton Tonin: meu companheiro de todas as horas.

A meus pais, Mafalda e Geraldo (em memória), aos meus irmãos Fátima, Celso, Edvaldo, Luciana e a toda minha família pela compreensão.

Aos amigos Rui Granado, Suely Maciel e a todos meus amigos de trabalho e alunos que compartilham de minhas frustrações e alegrias.

Enfim, a Deus luz que me ilumina e acompanha.

“Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta”.

Júlio Cortazar

Resumo

A presente tese, inserida no campo de estudos da Comunicação e das Linguagens em suas relações com o processo de produção de sentido nas mídias, investigou as relações entre os diferentes formatos do conto “O enfermeiro”, de Machado de Assis, modelizados por meio de diversos mecanismos semióticos. O estudo possibilitou o resgate da vida cotidiana brasileira do século XIX, suas características e transformações sociais. Comprovou como foram construídos estes processos de produção textual por meios e tempos-espacos diferenciados como jornal (1884), livro (1896), produção cinematográfica (1998) e histórias em quadrinhos (2005). Analisar as modelizações deste texto da cultura implicou um processo de conhecimento de códigos, tecidos significantes que interagem em específica produção de cultura, além de compreender e interpretar as possibilidades de semioses geradas por este texto da cultura em várias épocas e o que comunicavam como diálogo entre mídias. Por esta razão, o raciocínio teórico foi baseado nos estudos da semiótica da cultura, que se orientam pela compreensão de códigos culturais e de sua interação, transformação e transmutação. Especificamente, nos conceitos de Iuri Lotman (1996) sobre a traduzibilidade e sua perspectiva geral sobre cultura, de modo a ressaltar as diferenças e as singularidades de cada um dos sistemas de signos (comunicados) e o efeito estético produzido. Partimos da hipótese de ser este conto literário um texto da cultura - roteiro apropriado - para as transposições em história em quadrinhos e fílmica, o qual se apresenta como um artefato condensado, criado a partir de um método planejado, que se revela como matriz - propensa a percorrer novos meios. A análise revelou que os novos textos modelizados reproduziram a linearidade da narrativa literária, ou seja, não houve mudanças na estrutura e no fio narrativo condutor específico dos diferentes sistemas, apenas surgiram características de diferentes códigos e geração de novas semioses.

Palavras-chave: Comunicação; Mídia e Produção de sentido; semiótica da cultura, literatura brasileira, texto fílmico, história em quadrinhos.

Abstract

The current proposition, introduced in the field of communication studies and languages in their relations with the meaning production process in the media, investigated the relationship between different shapes of the short story “O Enfermeiro”, from Machado de Assis, modeled by several semiotic mechanisms. The study allowed recovering the Brazilian’s daily life from nineteenth century, their characteristics and social changes. It confirmed how these textual production processes through elements and time-differentiated spaces have been built as newspaper (1884), book (1896), movie (1998) and cartoons (2005). The analysis of the modeling text raised a code knowledge process, woven significantly that interact in specific culture production, as well as understand and interpret the possibilities of semiosis generated by the text of the culture at several times and what they have spread as dialogue between medias. For this reason, the theoretical reasoning was established on the culture of semiotics studies, which are led by the understanding of cultural codes and their interaction, transformation and transmutation. Specifically, in the Yuri Lotman’s (1996) concept related to the translatability and his general outlook on culture, in terms of highlighting the differences and peculiarities of each system of signs (reported) and the aesthetic effect produced. Considering the assumption for this short story, as a text of culture - appropriate itinerary – moving to cartoons and movie, that appears as a condensed product, created from a planned method that is disclosed as a matrix - suitable to drive new ways. The analysis showed that the new modeled texts repeated the linearity of the literary narrative, i.e., no changes in the structure and no changes in the

specific driver for different systems, emerging only characteristics of different codes that will generate new semiosis.

Keywords: Communication, Media and Meaning Production; semiotics of culture, Brazilian literature, movie, cartoons.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01 - 10	
CAPÍTULO 1 – MODELIZAÇÕES DA CULTURA EM TEXTO		
1.1 – Das primeiras modalidades semióticas à Semiótica da Cultura.....	11 - 20	
1.2 – Um breve percurso teórico sobre ‘traduzibilidade’.....	20 - 26	
1.3 – POSSIBILIDADES ESTRUTURAIS DO CONTO MACHADIANO		
1.3.1 – O conto ‘ <i>O Enfermeiro</i> ’ – projeto literário propício à transposição.....	26 - 27	
1.3.2 – Máquina de criar interesse.....	27 - 34	
1.3.3 – Conto apropriado à tradução em outros sistemas sígnicos.....	34 - 36	
CAPÍTULO 2 – A IMPRENSA NO BRASIL E A GAZETA DE NOTÍCIAS.....		37 - 38
2.1 – A relação entre literatura e jornalismo no século XIX.....	38 - 44	
2.2 – O exercício da literatura no jornal Gazeta de Notícias.....	44 - 49	
2.3 – A imprensa e o conto <i>O Enfermeiro</i> , de Machado de Assis: especificidades do texto literário na mídia jornal.....	49 - 56	
2.4 – O CONTO “O ENFERMEIRO” COMO TEXTO LITERÁRIO EM LIVRO.....	56 - 57	
2.4.1 – Machado de Assis e o livro.....	57 - 58	
2.4.2 – Publicações em livros.....	58 - 61	
2.4.3 – O conto “O Enfermeiro” no livro.....	61 - 64	

CAPÍTULO 3 – LITERATURA, CINEMA E HISTÓRIA EM QUADRINHOS:

3.1 – O FILME E O CONTO O ENFERMEIRO – O CONTO FILMADO –

ACRÉSCIMO DE NOVOS CÓDIGOS..... 65

3.1.1 – Construções metonímicas e metafóricas na arte cinematográfica..... 66 - 70

3.1.2 – Signos cinematográficos por Ivanov..... 70 - 76

3.1.3 – Signos cinematográficos por Lotman..... 77 - 84

3.1.4 – Tempo-espaço nas traduções: cinematográfica e HQ..... 84 - 88

3.2 – O conto como projeto fílmico..... 89 - 131

3.3 – DA LITERATURA PARA OS QUADRINHOS:

NOVAS POSSIBILIDADES SÍGNICAS

3.3.1 – Características da linguagem dos quadrinhos..... 132 - 142

3.3.2 – Interações entre diferentes sistemas semióticos..... 142 - 148

3.3.3 – Adaptação paradigmática do conto para história em quadrinhos..... 149 - 192

CONCLUSÃO..... 193 - 200

FONTES DE PESQUISA..... 201 - 215

ANEXOS..... 216 - 230

INTRODUÇÃO

Esta tese leva o título de “Memória textual em formatos midiáticos de diferentes épocas: reconfiguração do conto ‘O Enfermeiro’, de Machado de Assis: da imprensa ao cinema e à história em quadrinhos” e insere-se no campo de estudos da Comunicação e das Linguagens em suas relações com o processo de produção de sentido nas mídias. A pesquisa investigou a comunicação de diferentes formatos do texto da cultura “O Enfermeiro”, o qual transitou por meios e tempo-espaço diferenciados como jornal (1884), livro (1896), produção cinematográfica (1998) e história em quadrinhos (2005).

Os novos formatos não foram entendidos como simples cópias do original; mas, o resultado de um trabalho de “tradução”, ou seja, de *“reprodução de uma realidade noutra”* (Lotman, 1978, p. 349). Isso significou pensar tradução como passagem e reconstituição de uma mensagem, num determinado sistema de signos para outro, o que não eliminou em outros suportes as mesmas possibilidades narrativas que Machado de Assis engendrou ao criar o texto matriz - espécie de "roteiro" estrutural propício a adaptações em outras linguagens. Este procedimento colocou a sensibilidade criativa e a instância simbólica a serviço do texto, resultando em formatos diferenciados que se hibridizaram na comunicação da cultura.

Para entender a questão da traduzibilidade, a tese fundamentou-se na obra de Iuri Lotman, integrante da Escola de Semiótica da Cultura de Tartu, da Estônia, também conhecida como semiótica russa. O autor desenvolveu, inicialmente, métodos de análise de textos poéticos e de investigação dos modelos ideológicos da cultura e, posteriormente, estudos sobre a noção de texto de modo mais amplo. Sendo assim,

todo sistema de signos que vai além do signo verbal, ou seja, os signos visuais, sonoros e outros.

A partir de 1990, desenvolveu a noção de Semiosfera¹ para designar o estudo das relações entre os diversos sistemas de signos compartilhados e/ou em permanente interação, que coabitam a multiplicidade dos espaços culturais. A questão geral que norteia a reflexão apresentada pela Semiosfera é justamente a de procurar perceber não só as relações entre sistemas sígnicos, mas principalmente a imprevisibilidade de tais conexões, que podem aproximá-los ou distanciá-los, bem como suas transformações, suas interferências, seus hibridismos, inseridos, sempre, em um dado espaço cultural.

Em relação à tradução cinematográfica, usamos como fundamentação teórica dois estudos. Primeiro, a obra *“Estética e semiótica do cinema”* (1978), de Iuri Lotman, que constrói sua reflexão sobre a narrativa cinematográfica e a associação/fusão de dois tipos de signos: os convencionais e os figurativos. Depois, o artigo *“Sobre a estrutura dos signos no cinema”* (1979) de Viatchesláv V. Ivanov, com o intuito de observar os processos metonímicos e/ou metafóricos, instaurados na montagem cinematográfica.

A pesquisa, também, apoiou-se nos estudos de Vilém Flusser (1920-1991) - filósofo da linguagem e da mídia – que na obra *O mundo codificado* (2007) apresenta parte de suas reflexões sobre os códigos, o que nos ajudou a organizar nosso raciocínio nesta tese. No capítulo de sua obra *“Linha e superfície”*, ele compara o

¹ Segundo o semiótico russo Lotman, o termo semiosfera, por analogia ao conceito de biosfera, introduzido por V.I. Vernadski, designa o funcionamento dos sistemas de significações de diversos tipos e níveis de organização. Trata-se de um espaço semiótico, dentro do qual se realizam os processos comunicativos e a produção de novas informações. É impossível haver semiose fora da semiosfera ou ainda como “o espaço semiótico fora do qual é impossível a existência da semiose”. (Lotman, 1996, p.24).

funcionamento do discurso linear do texto verbal, que é decifrado à medida que é lido, e o discurso instantâneo da imagem. Desse modo, há dois tipos de ficção – a conceitual e a imagética e sua relação com o fato que depende da estrutura do medium. Para demonstrar a diferença entre a estrutura dos códigos conceituais e imagéticos e suas respectivas decodificações, o autor diferencia a leitura de filme e a leitura de jornal. Justifica-se, portanto, a importância destas considerações para elucidar o diálogo entre as mídias, nosso objetivo nesta tese. A obra *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção* (1994), do italiano Umberto Eco, que se dedicou entre outras coisas a temas como estética, semiótica e literatura, foi utilizada como apoio teórico para elucidar questões relativas à categoria tempo-espço.

Antes de iniciar esta exposição de idéias, é preciso esclarecer três questões: primeiramente: “o que é comunicação, texto e cultura” e “por que o tema da pesquisa faz parte dos estudos da comunicação”. Em segundo lugar, ao procurarmos métodos, refletimos sobre “como analisar a reconfiguração de um texto da cultura?” E, por último, na questão que chamamos de elucidativa, buscamos compreender o diálogo entre as mídias e as possibilidades de semioses geradas.

Começamos pela primeira questão, na tentativa de esclarecer, segundo as idéias flusserianas, “o que é comunicação e por que o homem se comunica”. Segundo o pensador, a comunicação humana é um processo artificial, a qual se baseia em símbolos organizados em códigos (artifícios, descobertas, ferramentas e instrumentos). O caráter artificial da comunicação humana (por meio de artifícios) nem sempre é totalmente consciente. Após aprendermos um código, tendemos a esquecer a sua artificialidade. (Por exemplo, o gesto afirmativo “sim” com a cabeça). Os códigos tornam-se uma espécie de segunda natureza, e o mundo em que vivemos – codificado

- cheio de fenômenos significativos, nos faz esquecer o mundo da “primeira natureza”. Então, o mundo codificado consiste num tecido artificial, que esconde uma natureza sem significado, sem sentido, por ele representada. O objetivo da comunicação humana é, portanto, nos fazer esquecer desse contexto insignificante em que nos encontramos.

Partindo desses princípios, podemos inserir o texto “*O Enfermeiro*”, de Machado de Assis - artefato artificialmente construído, de segunda natureza - no mundo codificado do qual Flusser nos fala. Ao entender cultura como texto e comunicação como processo semiótico, o conto revela-se como um texto da cultura - um fenômeno significativo a ser interpretado – e pertence, especificamente, à teoria da comunicação² que, por ocupar-se com o tecido artificial, é uma disciplina interpretativa.

Ao selecionar e analisar traduções entre sistemas sígnicos deste conto, procuramos mostrar que, embora seus traços distintivos fossem preservados, interagiram com outros sistemas de linguagem. Logo, tais produções foram vistas não como um sistema isolado, mas como um mecanismo dinâmico da cultura que recodificou mensagens em novos sistemas sígnicos, considerados, portanto, textos híbridos da cultura.

Como as linguagens que preenchem o espaço semiótico são diversas e se relacionam umas com as outras, o conto, ao inscrever-se no espaço da imprensa, já na sua primeira publicação em jornal, ganhou novos significados, pois passou a ocupar um ambiente multicodeificado – espécie de mosaico – integrado a outros textos da cultura.

² Ao contrário da teoria da informação ou cibernética, a teoria da comunicação coloca no centro do processo o ser humano como animal “simbólico”, o qual tem uma necessidade fundamental de se comunicar, e em seu entorno as mídias, que trabalham entre os homens e os objetos do mundo.

E o que representam estes textos da cultura? Para responder a questão, recorreremos ao teórico Iuri Lotman (1979)³, que trata deste assunto. Segundo o autor, a linguagem precede ao texto, ou seja, o texto é gerado pela linguagem e pressupõe, por sua natureza, um determinado caráter codificado. A presença de um código, portanto, é considerada como algo precedente.

O texto é visto como um sistema, que é aumentado constantemente no eixo temporal. Com essa suposição, a idéia da linguagem, como um sistema fechado, é capaz de gerar uma multidão aberta de textos, que se multiplicam infinitamente. Dessa maneira, segundo Lotman, o texto apresenta três funções: comunicativa, geradora de sentidos e relacionada à memória da cultura.

A função comunicativa (1996, p.80) apresenta uma organização das leis da língua. Assim, o texto é homogêneo e homo-estrutural e, neste sentido, transmite uma mensagem para o receptor e qualquer desvio é considerado um ruído.

Outra função que o texto cumpre é a geradora de sentidos. Apresenta manifestações de várias linguagens e, portanto, “*semioticamente não homogêneo*” e hetero-estrutural. Há assim uma troca de sentido e um enriquecimento do texto, no processo de avanço do destinador ao destinatário. Lotman chamou esta função de criadora. “*Se, no primeiro caso toda mudança de sentido no processo de transmissão é uma desfiguração, no segundo se converte em um mecanismo de geração de novos sentidos*”. (1996, p.88).

A terceira função está relacionada à memória da cultura. Metaforicamente o autor russo compara os textos às sementes das plantas que são capazes de conservar

³ LOTMAN, Iúri. Sobre o Problema da Tipologia da Cultura. In: SCHNAIDERMAN, Boris (Org). Semiótica Russa. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 31-41.

e reproduzir suas estruturas. Neste sentido, os textos têm a capacidade de reconstituir, de restaurar lembranças da história da cultura e da humanidade. *“Os textos tendem à simbolização e se convertem em símbolos integrais. Os símbolos adquirem uma grande autonomia de seu contexto cultural e funcionam não somente no corte sincrônico da cultura, mas também na diacronia desta”*. (Lotman, 1996, p.89).

Estas funções corroboraram para a compreensão dos novos textos traduzidos, como um conjunto de sistemas semióticos modelizantes, dominados pela complementaridade, ou seja, linguagens atravessadas por muitas relações.

Tais relações se estabeleceram a partir do contexto espaço-temporal e de um repertório que se constituiu por meio da somatória de intertextos. Os novos formatos configuraram, portanto, a renovação da obra de arte, que se concretizou em diversos contextos sociais e temporais, com autonomia estética.

Em relação à cultura, o autor propõe uma definição funcional como *“o conjunto de informações não-hereditárias, que as diversas coletividades da sociedade humana acumulam, conservam e transmitem”* (Lotman, 1979, p.31-41). O seu espaço é um lugar em que alguns textos comuns podem ser conservados e atualizados. Ele sustenta que a totalidade da cultura está *“imersa em um espaço semiótico”* e que temas dentro de uma cultura determinada *“só podem funcionar por meio da interação com esse espaço”*.

Essa combinação de cultura e espaço semiótico é chamada por ele de *“semiosfera”*. O conceito de semiosfera foi formulado para exprimir a cultura como um organismo, não separando aspectos biológicos de aspectos culturais, ou seja, o homem do mundo. Trata-se de um espaço que possibilita a realização dos processos comunicativos e a produção de novas informações, funcionando como um conjunto de

diferentes textos e linguagens. Se, para a sobrevivência biológica de um indivíduo, é suficiente a satisfação de certas necessidades naturais, a vida de uma coletividade não é possível sem uma cultura. Ao condensar informação, o texto da cultura adquire memória, e apresenta-se, como lembra o autor, com a qualidade de logos, entendida por Heráclito⁴ como *“o logos que cresce por si mesmo”*. (Lotman, 1996, p.80)

Para responder à segunda questão: “como analisar a reconfiguração de um texto da cultura?”, utilizamos os estudos dos teóricos já citados, que orientaram o entendimento dos processos de constituição dos novos textos (traduções) e discursos em sua materialidade verbal e não-verbal, permitindo aprofundar a compreensão dos códigos e das produções artísticas e midiáticas, modelizadores secundários da cultura, que comunicam e reorganizam a vida social. Diante disto, foi possível entender o porquê das traduções do conto “O Enfermeiro” poderem ser estudadas e inseridas na linha de pesquisa “Linguagem e Produção de sentido na Comunicação”, já que o estudo possibilitou o resgate da vida cotidiana brasileira do século XIX, suas características e transformações sociais.

Enfim, para responder à terceira questão, foi preciso pesquisa e muito esforço para compreender o diálogo entre as mídias e as possibilidades de semioses geradas.

Para discutir as questões levantadas, esta tese procurou no primeiro capítulo “Modelizações da cultura em texto” rever os conceitos de texto da cultura, traduzibilidade, semiosfera, memória textual, fronteira e modelização, extraídos da semiótica da cultura. Em seguida, especificamente, sob o título “Possibilidades estruturais do conto machadiano”, tratar do texto da cultura “O Enfermeiro”, enquanto

⁴ Heráclito (540-470 a.C.) nasceu em Éfeso, cidade da Jônia. É por muitos considerado o mais eminente pensador pré-socrático.

categoria estética, e seu processo construtivo o qual engendra uma forma de narração que favorece a sua passagem por novos meios. Isto significa que na estrutura de composição do conto já existe uma abertura para tradução em outros sistemas sígnicos. Para investigar este processo foram selecionadas duas teorias do gênero conto, baseadas nos estudiosos: Edgar Allan Poe (1960) e Júlio Cortázar (1974).

Depois disto, observamos, no jornal Gazeta de Notícias, a publicação deste texto da cultura, que representou, através de um recorte da realidade, um quadro abstraído do espaço/tempo do contexto do final do século XIX, além de criar uma realidade modelizada através de recursos literários, constituindo-se parte da semiosfera em que foi elaborado. Verificamos, portanto, utilizando os conceitos de tradução, as relações entre o conto literário com outros sistemas de signos que constituem a materialidade do jornal.

Tais investigações foram feitas no segundo capítulo intitulado “A imprensa no Brasil e a Gazeta de Notícias”. Neste capítulo, pretendemos refletir sobre o exercício da literatura no jornal, especificamente, na Gazeta de Notícias, por meio da discussão da relação entre literatura e jornalismo. Além disto, observamos as especificidades do texto literário na mídia jornal e as questões semióticas envolvidas.

Depois de ser publicado no jornal, ocorreu o trânsito do conto deste para o livro, mergulhando-se em novas possibilidades sígnicas. Neste processo de reconfiguração ou tradução de uma manifestação cultural, ocorreu nova sintaxe, potencializada num novo ambiente, com elementos (códigos culturais) significantes, disponíveis de serem acessados (combinados) dando condições às representações, ou seja, sistemas de signos que vão dar suporte à reprodução e manutenção da cultura. A fim de observar

as especificidades do texto literário na mídia livro, apresentamos um breve histórico sobre as publicações literárias em livro e, principalmente, a relação entre o escritor Machado de Assis e suas publicações contísticas que migraram do jornal para o livro, além das implicações semióticas.

No terceiro e último capítulo: “Literatura e Cinema e História em quadrinhos”, primeiramente, discorremos sobre o conto e a produção fílmica - tradução intersemiótica que conta, além das imagens visuais, com outros recursos (sistemas de signos) especificamente cinematográficos. O primeiro recurso relacionado ao trabalho da câmara, que inclui os planos estáticos: de conjunto, médio e primeiro plano e os planos em movimento: panorâmico, com movimento de câmara e os relacionados à velocidade da filmagem; o segundo relacionado à ligação entre os planos: a fusão de imagens; o terceiro grupo relacionado ao sistema de signos da edição. Os recursos constituem, na verdade, diferentes sistemas de signos os quais fazem parte de um todo orgânico em que os sistemas interagem, reforçando-se mutuamente e criando novos sentidos. Logo, o embasamento semiótico funcionou como um passaporte de trânsito entre as linguagens. Em seguida, seqüências e recortes exemplares foram utilizados a fim de revelar a forma do conto no filme e vice-versa e, além disto, o vínculo com a narratividade na transcrição conto/filme e as marcas-signos presentes em cada um dos processos narrativos.

Finalizando, o terceiro capítulo, sob o título ‘Da literatura para os quadrinhos: novas possibilidades sígnicas’, tratou das especificidades da linguagem dos quadrinhos e analisou a tradução do conto *O Enfermeiro* para o sistema sígnico quadrinizado e, no enalço da análise fílmica, buscou as marcas-signos presentes nos diferentes textos da

cultura assim como a geração de novas semioses. Em entrevista⁵ realizada com Francisco S. Vilachã, responsável pelo roteiro, desenho e cor da tradução quadrinizada, obtivemos a informação de que a tradução do texto matriz para a arte seqüencial, em específico, assumiu um caráter paradidático, na medida em que houve a intenção de aproximar o leitor de clássicos da literatura. Isto ocorreu por reproduzir a linearidade da narrativa literária, ou seja, houve a permanência do mesmo fio condutor, embora tenham surgido características de diferentes códigos.

Diante das informações obtidas, confirmamos que há no texto de origem uma estrutura inerente ao processo de sua composição que é propícia para esta retomada por outros formatos. O processo narrativo é o mesmo, porém são acrescentados e transformados de acordo com os recursos e códigos específicos de cada formato ou tipo de mídia diferenciada. Há redundâncias, mas há especificidades de cada sistema sógnico e - com acréscimos ou transformações - o conto se refaz, acrescenta elementos componentes e elimina outros, gerando novos sentidos.

⁵ Foram levantadas as seguintes questões para as quais o ilustrador respondeu:

A) A adaptação da HQ foi feita com o intuito de preservar o texto original, mantendo toda a sequência narrativa? - Sim.

B) Houve um projeto 'educacional' para esta adaptação? (de estímulo à leitura de Machado de Assis) - O projeto educacional partiu da editora Escala Educacional, na medida em que é um produto paradidático. De princípio o meu propósito é contar uma boa história usando a linguagem das HQs.

C) Você teve liberdade para inovar a partir das possibilidades que a linguagem das HQs oferece, ou isto não foi permitido? - Liberdade total.

CAPÍTULO 1

MODELIZAÇÕES DA CULTURA EM TEXTO

1.1 – Das primeiras modalidades semióticas à Semiótica da Cultura

Diferentes formatos do texto da cultura *O enfermeiro*, de Machado de Assis, transitam por meios e tempo-espaço diferenciados. Estas construções sígnicas, ou seja, modelizações da cultura em texto, frutos de processos tradutórios em novos ambientes semiosféricos, servem de objeto de investigação para esta tese que se orienta, sobretudo, pelos conceitos de texto da cultura, traduzibilidade, semiosfera, memória textual, fronteira e modelização, extraídos da semiótica da cultura, mais especificamente dos estudos de Iuri Lotman. Respectivamente, sobre a sua perspectiva geral sobre cultura e demais conceitos citados, de modo a ressaltar as diferenças e as singularidades de cada um dos sistemas de signos (comunicados) e o efeito estético produzido.

Ao considerar que todo texto da cultura leva consigo uma relação de significação e que manifesta as produções de sentido de uma sociedade, em dado tempo e espaço, tais procedimentos de construção de sentido no corpus midiático, a partir de um enfoque específico, encontram na Semiótica uma metodologia capaz de desvendar caminhos desafiadores. Por esta razão, a Semiótica ocupa um lugar dentro das ciências da comunicação e considera inseparáveis o processo de comunicação e o seu conteúdo. Logo, o estudo da comunicação passa pelo estudo das relações sígnicas,

dos signos utilizados, dos códigos em vigor, das culturas em que os signos vivem e atuam.

Seguindo este raciocínio, tudo em um processo comunicacional pode ser analisado e esse é o papel da semiótica: ser um percurso metodológico-analítico empenhado em entender os processos sógnicos que habitam as diferentes naturezas da mensagem (verbal, visual, sonora etc.). Sendo assim, as diversas modalidades de semiótica se voltam à investigação de signos e/ou significação, logo o que diferencia um tipo de semiótica de outro é a concepção e a delimitação de seu campo de estudo. Essa diversidade foi construída à proporção que as pesquisas divergiam em seus pressupostos.

Como esta tese analisou as modelizações de um texto da cultura, este fato implicou um processo de conhecimento de códigos e tecidos significantes que interagem em específica produção de cultura, além de buscar compreender e interpretar as possibilidades de semioses geradas pelo texto da cultura “O Enfermeiro” em várias épocas e o que comunicavam como diálogo entre mídias. Por esta razão, o raciocínio teórico foi baseado nos estudos da semiótica da cultura, que se orientam pela compreensão de códigos culturais e de sua interação, transformação e transmutação:

A conformação da semiótica da cultura – disciplina que examina a interacção de sistemas semióticos diversamente estruturados, a não uniformidade interna do espaço semiótico, a necessidade do poliglotismo cultural e semiótico mudou em considerável medida as idéias semióticas tradicionais. (Lotman, 1996, p.78)

Nas décadas de 1960 e 1970, foram divulgados para o mundo ocidental os estudos realizados na então União Soviética (entre 1914 - 1930) onde, também, a partir do rico legado deixado pelos formalistas russos⁶, desenvolveu-se a Semiótica Russa e a Escola de Tartu-Moscou, cujas pesquisas tinham por escopo os fenômenos da cultura em geral. Em relação à Semiótica Russa, há um grande referencial de autores, entre eles os expoentes Roman Jakobson e Mikhail Bakhtin. O primeiro autor, empenhado no estudo da língua como fenômeno de comunicação, destacou-se como o semioticista da lingüística e da poética. O segundo, por sua vez, teórico dos gêneros literários, trouxe à baila os conceitos de 'polifonia' e 'dialogismo'.

Especificamente, os representantes da Escola de Tartu-Moscou se debruçaram sobre aspectos sociais, filosóficos e tecnológicos, os quais influenciam a produção de signos de uma determinada cultura. Buscaram, também, compreender as representações da cultura em diferentes momentos histórico-sociais e em diferentes suportes de que ela dispunha e chamaram de texto toda manifestação da cultura.

Os pesquisadores desta escola entenderam cultura como linguagem. Por esta razão buscaram compreender toda e qualquer linguagem e como elas produziam sentido. Seus primeiros estudos foram amparados pela lingüística, cibernética e semiótica, entretanto o conceito de língua foi reelaborado pelos semioticistas a fim de possibilitar a extensão da noção de linguagem aos códigos e sistemas semióticos da cultura (como mito, religião, literatura, teatro, artes, arquitetura, música, cinema, moda, ritos, comportamentos). Tal conceito foi entendido como mecanismo semiótico de transmissão de mensagens por meio de um conjunto de signos elementares.

⁶ Dentre os seus membros destacavam-se Mikhail Bakhtin, Vladimir Propp, Viktor Chklovski, Óssip Brik, Yuri Tynianov, Boris Eikhenbaum, Boris Tomachevski e Roman Jakobson.

A compreensão do texto cultural, portanto, surge frente a diversas reflexões para designar os estudos das relações entre os diferentes sistemas sîgnicos compartilhados e/ou em permanente interação, que coabitam a multiplicidade dos espaços sociais. Decorrentes do trânsito entre espaços semiotizados, há um processo de atualização e reorganização que produz sentido e remete à construção da cultura que, por sua vez, remete às inúmeras interpretações que os diferentes sujeitos do fazer e do dizer engendram.

Sob a ótica dos conceitos elaborados por Iuri Lotman, um dos expoentes da Semiótica da Cultura da Escola de Tartu-Moscou, as expressões da cultura são reelaboradas a partir das influências de diferentes momentos históricos da humanidade. Compõem-se, dessa maneira, novas expressões culturais na medida em que, por meio de fronteiras sîgnicas, novas informações se formam na semiosfera dos diferentes grupos. Isto significa que sistemas de signos se reconstroem a partir de processos dialógicos com outros sistemas.

Os signos localizam-se na cultura e se processam como uma instância ordenadora do universo humano. Desta forma, a cultura imprime ao caos uma idéia de ordem. Esta função da cultura, segundo Lotman, é de:

Organizar estruturalmente o mundo que rodeia o homem. A cultura é um gerador de estruturalidade: cria à volta do homem uma sociosfera que, da mesma maneira que a biosfera, torna possível a vida, não orgânica, é óbvio, mas de relação. (1981, p. 39).

Para pôr em prática esta tarefa, a cultura aciona um “dispositivo estereotipizador estrutural” (1981, p.39) cuja função é desempenhada pela linguagem natural, a qual assume a centralidade no sistema da cultura. Isto significa que os sistemas de cultura se constroem sobre sistemas modelizantes primários, ou seja, as línguas naturais.

A língua natural é um sistema modelizante uma vez que se constrói a partir de outros mecanismos tais com fonação, grafismo, convenções sócio-culturais etc. Sobre sistemas primários e secundários, segundo Lotman, não existe língua que não esteja imersa num contexto cultural, assim como não existe cultura que não possua em seu cerne uma estrutura baseada em uma língua natural.

Somente a partir deste entendimento é possível elaborar uma tipologia da cultura para descrever os principais tipos de códigos culturais existentes. Como qualquer sistema, a cultura cria modelos de comportamentos, de representações, de fatos do dia a dia, produzindo sentido às expressões de distintos grupos sociais. Realiza esta tarefa ao organizar informação em sistema de signos, ou seja, em textos, utilizando códigos, espécie de programas, que materializam diferentes expressões humanas (literatura, dança, cinema, leis etc.).

Por esta razão, a cultura e todas as suas linguagens podem ser vistas como unidades em movimentos feitas de diferentes sistemas de signos. Cria-se uma oposição entre o que está dentro (sistema) e o que está fora - o extra-sistêmico. Como uma rede de conexões, estes sistemas ficam embrenhados num ambiente, o qual os sustenta e permite a formação de sentido. Lotman chama este ambiente de semiosfera. Em seu interior a semiose acontece assim como a vida só acontece dentro da biosfera. No ambiente semiosférico o texto passa por um processo de semiotização na medida em

que é traduzido para uma das “línguas” de um espaço interno. Isto somente é possível por uma espécie de fechamento relativo deste ambiente.

A cultura torna-se, por conseguinte, a “memória não hereditária da coletividade, expressa num sistema determinado de proibições e prescrições” (1981, p. 40). Este sistema de normas e proibições molda a dinâmica da vida social e considera os fenômenos que incidem sobre a consciência coletiva. Fenômenos históricos e informações ambientais induzem e transformam o grupo social, por esta razão a não-cultura, que significa uma informação não processada, converte-se em cultura, ou seja, sistemas organizados, tornando-se parte da memória coletiva:

A memória [...] é assegurada, em primeiro lugar, pela presença de alguns textos constantes e, em segundo lugar, pela unidade dos códigos ou por sua invariância ou pelo caráter ininterrupto e regular de sua transformação. (Lotman, 1996, p.157)

Isto significa que as diferentes linguagens se acomodam em novos suportes, sendo que cada sistema traz consigo novos signos, os quais unem diferentes códigos (verbais e não-verbais), formando sistemas sígnicos.

Dessa maneira, segundo Iuri Lotman (1996), do ponto de vista da semiótica, cultura define-se, portanto, como uma inteligência e uma memória coletivas. A memória é um mecanismo supra-individual de conservação e transmissão de certos comunicados (textos) e de elaboração de outros novos (comunicados). Portanto, o espaço da cultura pode ser definido como um lugar de certa memória comum – um espaço dentro de cujos limites alguns textos comuns podem se conservar e serem

atualizados. A memória comum para o espaço de uma cultura dada é assegurada, em primeiro lugar, pela presença de alguns textos constantes e, em segundo lugar, ou pela unidade dos códigos, ou pelo caráter ininterrupto e regular de sua transformação.

Ao considerar cultura como memória, entendida como matriz de uma vida social, Lotman aponta sua direção contra o esquecimento, pois, ao lembrar, a comunidade recupera fragmentos e seqüências e expulsa os elementos indesejáveis, evidenciando um mecanismo de transformação permanente, em que informações são conservadas, produzidas, selecionadas e transmitidas. Dessa maneira, devemos pensar nos processos de criação inseridos nessa cultura que, no âmbito coletivo, é memória; dirige-se contra o esquecimento e trata-se, ao mesmo tempo, de um mecanismo de conservação, seleção, transmissão e elaboração de novos textos.

Pode-se falar de artistas e comunicadores em geral que convivem com esse espaço comum da memória, com os textos móveis da cultura e que são também responsáveis por esse processo de atualização de textos. Diante disto, podemos refletir sobre a construção criativa de textos, que leva o produtor a uma espécie de empréstimos de outros universos ficcionais e não-ficcionais.

A visão que Lotman (1987) tem da cultura está em relação direta com a traduzibilidade. Segundo o autor,

Cultura é uma acumulação histórica de sistemas semióticos (linguagens) [...] A tradução dos mesmos textos para outros sistemas semióticos, a assimilação dos distintos textos, o deslocamento dos limites entre os textos que pertencem à cultura e os que estão além de seus limites constituem o mecanismo da apropriação cultural da realidade. (p.31)

Em textos produzidos posteriormente, em especial no ensaio intitulado “*Acerca de la semiosfera*” (1996), sua concepção semiótica é baseada cada vez mais no conceito da tradução. Nas suas próprias palavras, a tradução de textos (de diversas línguas) para outros sistemas semióticos, a assimilação dos distintos textos, o deslocamento dos limites entre os textos que pertencem à cultura e os que estão além de seus limites constituem o mecanismo da apropriação cultural da realidade.

É a noção de “fronteira” que reclama o conceito de “tradução”. A fronteira ou a noção de mescla, segundo Lotman, é um dos traços distintivos da semiosfera, porque “é a soma dos tradutores –filtros – bilíngües, através dos quais um texto se traduz em outra linguagem (ou linguagens) que se acha fora da semiosfera dada”. (Lotman, 1996, p. 24). Esta possibilita a intersecção de códigos transformando-os em espaços heterogêneos. É por meio dela que os sistemas de signos se proliferam, mantendo o dinamismo cultural.

A semiosfera, que pode ser considerada maior ou menor em função de suas fronteiras internas e externas, é um enorme organismo de tradução que se encontra na base da geração de sentido e da cultura: “é o espaço semiótico fora do qual é impossível a existência da semiose” (Lotman, 1996, p.24). A semiosfera funciona como a biosfera que é um ambiente com peculiaridades e elementos disponíveis que dão condições à manutenção da cultura.

Na organização interna do texto, surge a memória de outro texto. Não há, portanto, texto que nasça independente do contexto, fora do sistema da semiosfera. Ao produzir ou traduzir um texto, a criatividade do autor não se manifesta somente na parte da obra que deriva de sua criação pessoal, mas de sua capacidade de síntese do material alheio, produto, de influências externas.

No artigo “El texto en el texto”, Iuri Lotman vê a cultura como “um texto complexamente organizado que se decompõe em uma hierarquia de ‘textos nos textos’ e que forma complexos entrecruzamentos de textos” (1984, p. 116). Nesse sentido, podemos entendê-la como um conjunto de textos modelizados, ou seja, sistemas semióticos (linguagens) dispostos segundo uma organização que se dá historicamente e de forma hierárquica dentro de uma semiosfera.

Para entender a questão da modelização dos formatos narrativos, primeiramente, é preciso ressaltar que modelizar é organizar os sistemas de signos a partir de uma estrutura: a linguagem natural. No processo de decodificação do sistema modelizante, não se utiliza o modelo da língua, mas o sistema que a partir dela foi construído. Desta forma, modelizar traduz um esforço de compreensão da signicidade dos objetos culturais, isto significa que modelizar é semioticizar.

Sabe-se que a modelização, segundo Lotman, define-se como o processo pelo qual o texto reproduz, por meio de mecanismos semióticos, um determinado modelo do mundo. A modelização conduz ao que ele chama de metasemiótica e esta investiga os modelos dos textos e os modelos dos modelos, deixando de ser a relação com a realidade a principal discussão e passando a se preocupar com os processos de representação das representações.

O autor considera haver dois tipos distintos de modelização, que correspondem a uma distribuição hierárquica dos sistemas semióticos: no caso do texto literário e outras artes, é a língua natural a operar a modelização dita “primária”; por sua vez, a “secundária” emerge dos restantes sistemas semióticos e define especificidade genérica desse mesmo texto.

Lotman, também, aponta duas coordenadas fundamentais na modelização do texto artístico: a do espaço e a do tempo; esta possibilidade também pode ser relacionada aos textos criativos em diferentes mídias. Em relação ao espaço, sustenta que a percepção visual do mundo ocupa um lugar preponderante na constituição dos modelos verbais, a “modelização espacial de conceitos, que não têm em si uma natureza espacial” (Lotman, 1978, p. 361). Ao reproduzir certo espaço, o modelo expressa uma determinada imagem do mundo. Desta forma, será preciso refletir sobre o modo como, por meio de certos sistemas semióticos, se estabelecem as ligações semânticas com os “fenômenos que lhe são externos” (Lotman, 1978, p. 76).

Seguindo este raciocínio, já é possível refletir sobre a questão da ‘traduzibilidade’ ou o conceito de “tradução”, ou seja, de “reprodução de uma realidade noutra” (Lotman, 1978, p. 349).

Em outras palavras, tradução como passagem e “transporte” de uma mensagem, num determinado sistema de signos para outro, especificamente, dos textos artísticos (ou com recursos estéticos) presentes em diferentes mídias. No caso, as traduções do conto “O Enfermeiro”, de Machado de Assis em seus diferentes formatos narrativos como sistemas modelizantes: sensíveis a interações e abertos ao diálogo.

1.2 - Um breve percurso teórico sobre ‘traduzibilidade’

Traduzibilidade deriva-se do termo ‘tradução’ o qual, segundo dicionário Aurélio, origina-se do latim *traductiore* e significa “o ato de conduzir além, de transferir, o processo de converter uma linguagem em outra”.

O conceito tradicional, que denomina a prática da tradução, pressupõe a existência de algo inerente ao texto: o sentido que se transporta para o novo texto e sugere a fidelidade assim como cópia, mimese. Com o passar do tempo, este conceito foi substituído em favor da noção de construção de sentido.

Desta forma, a tradução passou a ser vista não como um produto derivado do original, mas resultado de uma atividade semiótica. Esta mudança permite-nos compreender a natureza artística de diferentes sistemas assim como especificar seus processos e práticas a partir de um texto-fonte.

Temos, portanto, a tradução intersemiótica que consiste em buscar equivalências entre diferentes sistemas, ou seja, um elemento x que ocupa um determinado lugar no sistema de signos do texto-fonte, por exemplo, corresponderia na tradução a um elemento dentro do novo sistema de signos. A equivalência provém do fato de que toda linguagem tem uma ordenação básica e o processo de transformação de um texto implica reiteração ou geração de sentidos.

Além disto, a tarefa do tradutor, a partir do exercício poético, é inscrever o novo texto numa determinada cultura que, segundo Lotman, se define como um sistema de signos que organiza a vida social do homem. Diante disto, a tradução nunca acontece num vácuo, mas transita por 'entrelugares' de tradições e culturas, realizando a função de mediadora fronteira de diferentes sistemas semióticos.

O estudo da tradução de textos criativos entre diferentes meios foi abordado por teóricos como: Roman Jakobson, Walter Benjamin, Julio Plaza, Iuri Lotman, entre outros.

O primeiro teórico a utilizar essa terminologia foi Roman Jakobson, na obra *Aspectos Lingüísticos da Tradução*, publicada inicialmente em 1959. Jakobson nos leva

a pensar a tradução como um fato semiótico. Segundo o autor, a tradução pode ocorrer de três formas: intralingual, interlingual e intersemiótica (ou transmutação). A última forma nos interessa, já que corresponde a “interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (2005, p. 64-65). A tradução intersemiótica engloba códigos diferentes os quais circulam, por exemplo, entre a literatura e outros sistemas, das artes visuais à música, ao cinema e até à arte seqüencial das histórias em quadrinhos.

Walter Benjamin⁷, por seu turno, em *A Tarefa do Tradutor* (1981)⁸, afirma que a tradução é “uma forma”. A partir desta tese central, reconceitua a tarefa do tradutor, que segundo ele significa transpôr, transformar. Neste ensaio, W. Benjamin postula a interrelação e dependência mútua entre tradução e o chamado original, já que este depende daquela para sua sobrevivência. Benjamin também atribui à tradução a tarefa de resgatar no original uma língua ideal ali aprisionada; além disto, postula que a arte não objetiva um receptor e por isso a tradução também não o deve fazer, pois que esta intenta somente traduzir aquela. Este pensamento de W. Benjamin provocou a ira de muitos teóricos, sobretudo da Estética da Recepção. Para esta afirmação benjaminiana seria preciso muito fôlego para muitas discussões, entretanto não é este o nosso propósito. O que pretendemos é compreender “tradução” à luz da semiótica da cultura.

Haroldo de Campos (1992) no Simpósio sobre Walter Benjamin, em 1990, apoiado em Roman Jakobson, propõe reler Benjamin e para isto subverte parcialmente a teoria exposta. Dessa forma, define “língua pura”, termo usado por Benjamin, como

⁷ Fazemos aqui um breve resumo sobre o ensaio benjaminiano, já que seu conceito de ‘tradução’ não contempla nosso estudo.

⁸ *Die Aufgabe des Übersetzers* (A Tarefa do Tradutor) é um ensaio publicado por W. Benjamin em 1923, em Heidelberg, Alemanha, prefaciando sua tradução dos *Tableaux Parisiens* de Baudelaire.

“lugar semiótico da operação tradutora”. Segundo ele, o tradutor desconstrói o original e o transpõe criativamente. Haroldo de Campos pretende, com as reflexões filosóficas da língua propostas por Walter Benjamin, fertilizar uma teoria da tradução no campo da semiótica como prática operativa em que a função poética é o *modus operandi*. Uma tradução já não é mais o texto original, passado, e não chega ainda a ser um novo texto, completamente autônomo, pois ainda se vincula, de alguma forma, ao texto-fonte a partir do qual foi criada. O fato de não ser possível traduzir o texto-fonte para um novo sistema de signos como um todo, garante a conservação das diferenças, as especificidades sógnicas e a vida cultural. O tradutor é, portanto, o instrumento da vida na semiosfera.

Mais próximo do que buscamos por tradução de diferentes sistemas semióticos, Júlio Plaza (1987) chama de tradução intersemiótica ou ‘transmutação’, uma ‘interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais’, ou ‘de um sistema de signos para outro’ (p.10). Ocorre, portanto, a intersemiose, ou seja, um diálogo entre duas linguagens artísticas distintas.

O processo tradutor intersemiótico, segundo Plaza (1987, p.10), sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos. Para Plaza,

A tradução como forma estética não é uma simples transferência de unidade para unidade, do complexo de um sistema sógnico para outro, pois toda unidade constrói o seu sentido e significação numa unidade maior que a inclui. (Plaza, 1987, p.72).

Isto significa que o texto fica a serviço dos códigos tradutores, por isso a presença de novas semioses, perfeitamente compreensíveis na medida em que tradução implica deliberada escolha de elementos do texto-fonte que se tornam significativos na nova linguagem.

Dessa maneira o tradutor opera sobre o texto-fonte, situado numa dada semiosfera, e o atualiza. Resulta desta operação fronteiriça uma nova interpretação carregada com as vivências do seu momento, ou seja:

Ou o presente recupera o passado como fetiche, como novidade, como conservadorismo, como nostalgia, ou ele o recupera de forma crítica (...) para fazer face a um projeto transformador do presente. (Plaza, 1987, p.7).

Sob esse aspecto, a tradução é uma “forma privilegiada de recuperação da história” (PLAZA, 1987, p.8), como uma trama semiótica em que passado, presente e futuro se encontram intrinsecamente imbricados.

A esse respeito, Yuri Lotman (1978) acrescenta que a obra artística, neste caso a versão fílmica e a quadrinizada, não devem ser entendidas como cópias do texto-fonte, mas como um trabalho de “tradução”. Tal operação tradutória somente é possível porque existe um espaço semiótico que disponibiliza a interação e a produção de sentido.

A tradução da versão “*quadrinizada*”, por exemplo, é predominantemente icônica, porém apresenta uma linguagem intersignica por meio de co-relações, co-referências e possibilidades interativas. Dessa maneira possui signos indiciais que mantêm marcas do texto-fonte, ou seja, “determinados aspectos da informação podem ser conservados

e transmitidos com a ajuda de linguagens especialmente organizadas (...) e adaptadas a um dado tipo de modelização e de comunicação” (Lotman, 1978, p.30). Quem transcreva tem de contrabalancear a fidelidade à fonte e a necessidade dramática de intensidade e compressão. Nas palavras de Júlio Plaza:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos”. (PLAZA, 1987, p.1)

Traduzir a voz do narrador, por exemplo, é um obstáculo encontrado, pois numa adaptação para história em quadrinhos não há um equivalente exato para a voz do narrador, seja ele de primeira ou terceira pessoa:

O autor de um livro pode entrar em digressões filosóficas, psicológicas, pessoais, pode falar de algo regional, fazer trocadilhos, exercer toda a magia da língua, impossível de se transpor para a história em quadrinhos da mesma forma. (HOWARD et MABLEY, 1996, p.37)

Portanto, o co-criador exerce um papel preponderante para o exercício da re-criação, que muito mais do que a expressividade de um indivíduo, implica instaurar discursos tendo em vista seus enunciados concretos, suas formas de enunciação. Observa-se, ainda, a originalidade com que traz à discussão concepções estéticas que pareciam se restringir ao campo das artes e da literatura.

A tarefa do tradutor é, portanto, transpor o texto-fonte para um novo contexto cultural, ou seja, a partir de um novo sistema de signos, dirigir-se para um público com percepções diferentes daqueles que receberam o texto de partida. Ao mesmo tempo, o tradutor deve lidar com a pluralidade de sentidos que o texto-fonte carrega, não somente as internas, mas também aquelas do ambiente em que foi criado.

Sendo assim, os novos formatos do texto da cultura “O enfermeiro” (1884) não devem ser entendidos como simples cópias do original; mas, o resultado de um trabalho de “tradução”, ou seja, de “*reprodução de uma realidade noutra*” (Lotman, 1978, p. 349), como já foi mencionado, resultando em formatos diferenciados que transitam por meios e tempo-espço distintos e se hibridizam na comunicação da cultura, produzindo novos significados, o que será apresentado nos capítulos seguintes.

1.3 - POSSIBILIDADES ESTRUTURAIS DO CONTO MACHADIANO

1.3.1 - O conto “O enfermeiro” – projeto literário propício à transposição

Este capítulo tem a intenção de refletir sobre a estrutura de composição do conto “O enfermeiro”, considerando-o um projeto literário propício à transposição, na medida em que existe - em sua própria estrutura - uma abertura para tradução em outros sistemas sógnicos.

Para compreender a interface entre o conto e outras mídias, levam-se em conta algumas reflexões teóricas, entre elas, a de Roman Jakobson (1975, p.71) que propõe

o conceito de transposição intersemiótica⁹, definindo-a como a transposição “*de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura*”. Além dele, tem relevância, nesta exposição de idéias, as reflexões de Iuri Lotman acerca do “*transporte*” de uma mensagem, resultado de um trabalho de “*tradução*”, que coloca a instância simbólica, a serviço do texto.

Por esta razão, procuraremos elementos do sistema semiótico do conto, que exerçam função semelhante/equivalente em outros textos da cultura e diferentes sistemas de signos. Para isto discutiremos sobre a forma composicional do conto e a sua abertura para a transposição em outros sistemas sígnicos.

1.3.2 - Máquina de criar interesse¹⁰

Como um ser “*fabricado*” ou um “*artefato*”, é indiscutível a influência da arquitetura do conto literário na transposição para outras linguagens. Com efeito, é uma matriz industrial que prevê a reprodução técnica. A afirmação ganha credibilidade na medida em que, ao ser transposto para novas linguagens, percebe-se que cumpre a função de facilitador, ou seja, parece ter sido feito para a reprodução.

Para investigar este processo, urge que se faça, inicialmente, uma breve explanação sobre a importância do conto enquanto categoria estética e a sua feitura

⁹ Tradução Intersemiótica ou transmutação (uma interpretação de sinais verbais por meio de significados de sinais não verbais). Roman Jakobson, 1975, p.64-5.

¹⁰ Título inspirado na obra Valise de Cronópio em que Julio Cortazar diz ser o conto uma “verdadeira máquina literária de criar interesse” (CORTÁZAR, 1974, p. 122-3).

como um produto industrial, que revela uma nova forma de narração e antevê sua passagem por novos meios.

É preciso, então, buscar apoio em teorias do conto. Seleccionamos as de Edgar Allan Poe (1960) e Júlio Cortázar (1974). Qual seria a exata importância das teorias do gênero conto – seleccionadas - para a prática do contista Machado de Assis, especificamente em “*O Enfermeiro*”? E em que medida o resultado desta prática favorece a tradução?

Pois bem, as teorias, nas suas correlações com a linguagem industrial, notadamente a da imprensa, *habitat* do conto moderno, trarão para discussão uma nova narrativa, que nasceu sob o signo da reprodutibilidade técnica. O texto machadiano tem uma estrutura em sua essência que é própria à estrutura de outros sistemas de signos, de outros textos, como a do cinema na era da reprodutibilidade técnica.

Sobre isto, ao tratar da produção literária, Walter Benjamin (1985) já apontava sobre a inserção do desenvolvimento das forças de produção nas técnicas literárias, evidenciando a relação entre o desenvolvimento da tecnologia e a técnica da própria arte. Para o autor, a literatura passou, no final do século XIX, a ter base técnica, de sorte que a forma construtiva do conto moderno revela esta prática.

É dentro do processo de transformação das formas de percepção da própria realidade que Benjamin se propõe a analisar a alteração das formas da narração na modernidade, e, de modo específico para o que aqui interessa as especificidades da narração, sobretudo no gênero conto, novidade no século XIX, que se propagou por meios diferentes com suas linguagens próprias. Entre estes meios, transita pelo jornal.

A propósito, reproduzido todos os dias, “*no século do dinheiro e da indústria*”, o jornal surgiu, segundo Machado de Assis¹¹, trazendo em si o gérmen de uma revolução. Como um “*grande banco intelectual*”, trazia, entre tantas notícias, o conto literário, que sendo texto fonte, conjeturava traduções e operava, no momento, como os modernos aparelhos de produção e reprodução.

Sobre as especificidades da narração, em excertos de *Marginalia*, Edgar Allan Poe faz uma reflexão sobre o progresso veiculado pelas *revistas* e *magazines* do século XIX. O teórico afirma que a linguagem trazida por estes meios de comunicação, hoje chamada de linguagem industrial - “*é o primeiro indício de uma era, em que se irá caminhar para o que é breve, condensado, bem digerido, e se irá abandonar a bagagem volumosa; é o advento do jornalismo e a decadência da dissertação*” (POE, 1960, p. 551). Baseando-se nisto é possível atribuir a Poe um método narrativo puramente técnico.

Tendo como arcabouço os passos descritos pelo teórico, compreendemos que, com o impacto do novo, o autor “*concebeu um arranjo original para contar histórias, colocando-as ao alcance da multidão através do modo de circulação que o mercado do jornal naturalmente lhe proporcionava*” (FLORES DA CUNHA, 1998, p. 37).

Poe criou o efeito único do seu conto, como armadilha para prender o leitor, que manuseava diariamente o jornal. Para isto, utilizava-se do texto breve, que pudesse ser lido de *uma só assentada* (POE, 1960, p. 503). “*Com a mesma exatidão e lógica rigorosa de um problema matemático*” (POE, 1960, p. 502), o autor deve ter em mente um *modus operandi* artificial, que deve privilegiar o conjunto ou totalidade do texto. A composição de uma narrativa, portanto, deve se dar pela criação raciocinada, ou seja, o

¹¹ O jornal e o livro, 1859.

escritor deve começar a construção de uma ficção *“com a consideração de um efeito”* (POE, 1960, p. 501) sem deixar de ter em mente a originalidade.

Delimitado um elemento provocador do efeito, a criação poderá atingir seu objetivo por meio da lógica. Primeiramente a extensão *“deve ser calculada para conservar sua relação matemática com seu mérito, (...) com a emoção”* (POE, 1960, p. 503), pois a *brevidade* deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido. Com este plano de composição o *“efeito”*, indefinido e prazeroso, impõe-se como princípio dominante e opera com uma relação entre a extensão do texto e a reação provocada no leitor.

Para isto, o processo construtivo do conto engendra uma perfeita combinação na escolha e combinação de palavras, que faz parte do plano composicional do texto, fundamental para caracterizar a intensidade e propiciar o efeito almejado. É feito, portanto, um trabalho de construção, projeto engendrado que se inicia pelo fim *“como deveriam começar todas as obras de arte”* (POE, 1960, p. 507), explorando igualmente *“a força do contraste com o objetivo de aprofundar aquela que seria a impressão final”* (POE, 1960, p. 508).

Por esta razão, o conto apresenta elementos significativos, capazes de atuar no leitor como uma espécie de abertura, que o leva a muito além da imagem ou da linguagem. Por isso o contista trabalha em profundidade e, para provocar esta abertura, o tempo e o espaço do conto devem estar condensados.

Júlio Cortázar leva-nos a compreender tal “abertura” quando compara o conto à fotografia que *“bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação”* (1974, p.151). Ao dizer isto, o autor discute a questão da

limitação espacial e a forma reduzida utilizada, que não são obstáculos para, respectivamente, a projeção da imagem da foto, ou da projeção do tema contido, no conto.

Notamos que o autor argentino compartilhou com as idéias do escritor Edgar Allan Poe e a sua "*Filosofia da Composição*". Como nos textos do norte-americano, ele esforçou-se na tentativa de usar a brevidade e todas as ambivalências necessárias para criar seus trabalhos, tudo devidamente pensado para criar a unidade de efeito final.

Para o autor, o conto moderno, nascido com Poe, propõe-se como uma máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios. O ficcionista deve se tornar, com a prática da história curta, essencial, seco, direto e extremamente conceitual. Para produzir o texto, deve combinar acontecimentos ou tons, ato especial para a criação do efeito, adequando-se ao exercício dos conceitos de brevidade, totalidade e intensidade.

Na ficção de Cortázar há vários indícios de uma busca obsessiva pela construção de narrativas precisas, meticulosas e matematicamente arquitetadas, onde há uma condensação exasperante de recursos estilísticos e referências literárias, articulando-se de um modo coeso e intenso.

Isto significa que o conto é uma "*verdadeira máquina literária de criar interesse*" (CORTÁZAR, 1974, p. 122-3): que apresenta exatidão no cálculo do efeito e na articulação entre as partes. A partir de um método poético, os aspectos construtivos apontam para a matriz industrial do conto, que prevê a sua reprodução e transferência para outros meios. Já, a eficácia do texto vai depender da sua intensidade como "*acontecimento puro*" (CORTÁZAR, 1974, p. 122), isto é:

Que todo comentário ou acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações a posteriori alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido. Cada palavra deve confluir, concorrer para o acontecimento, para a coisa que ocorre e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas. (CORTÁZAR, 1974, p. 122).

A fim de esclarecer o que Cortázar chama de “*acontecimento puro*”, é preciso que se compreenda o conto como um constructo, o pensamento como o grande condutor que se faz forma: um artefato construído artificialmente, que não é natural, espontâneo, logo um trabalho intelectual. Entende-se, assim, que cada conto constrói seu acontecimento puro, revelando um todo condensado semelhante à poesia; a forma e o procedimento gerando o tema.

Para Cortazar a *intensidade* num conto consiste na eliminação de todas as idéias ou situações intermediárias. Assim sendo, se forma uma espécie de ofício do escritor, que deve aprender a manipular a intensidade da ação e a tensão interna da narrativa. O contista procura mostrar, por meio de elementos invariáveis, a qualidade de obra de arte presente no conto.

Um conto é ruim quando é escrito sem essa tensão que se deve manifestar desde as primeiras cenas. E assim podemos adiantar já que as noções de significação, de intensidade e de tensão hão de nos permitir, como se verá, aproximarmo-nos melhor da própria estrutura do conto. (CORTÁZAR, 1974, p. 152).

Ou seja, a função de um conto é quebrar seus próprios limites para ir muito além da pequena história que narra. E, neste quesito, a escolha do tema se torna imprescindível como ato de criação. O *tema* do qual sairá um bom conto é sempre *excepcional* o que reside numa qualidade parecida à do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas e leva autor e leitor a inúmeras sensações. Há uma misteriosa propriedade no tema de irradiar alguma coisa para além dele, ou seja, uma abertura da pequena para uma realidade mais vasta: o todo condensado, o excepcional.

A narrativa é sempre feita sob uma determinada perspectiva temporal e espacial - o tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados - submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar uma 'abertura' significativa.

A partir de um raciocínio abduutivo, que prevê o fim, há no conto uma introversão do final, desde o início do texto, pois o escritor tem consciência da forma construtiva, da sua representação. Por esta razão, enquanto narra a história de superfície, vai deixando pelo texto algumas cifras e índices, que de forma metalingüística, reconstrói o código, trazendo à tona aquilo que estava escondido. A causalidade invertida é uma estratégia do autor construtor, que ao criar um efeito logo de início, "*seqüestra o leitor*" (CORTÁZAR, 1974, p.157) para o tempo-espaço do conto, suspendendo-o do tempo real, como um corte na linha temporal.

A introversão do final é uma artimanha utilizada dentro de um experimento, que parte da noção de limite, e condensa tempo-espaço: a espera e duração para a revelação do final e, a forma acabada dentro de um limite espacial. Como raiz poética, a condensação sintetiza todos os elementos estruturais, pressupondo uma leitura vertical que sincroniza diferentes planos, com exata articulação entre as partes, subcorrentes de sentidos, de perfeita coerência entre duração e intensidade.

Assim sendo, todo conto constrói seu acontecimento puro, ou seja, sincroniza: ação-narração, duração, intensidade e limite, personagem, narrador, autor e leitor, presentificados num tempo-espaço condensado. Desta forma engendra dois elementos significativos discutidos pelos teóricos de base: efeito e condensação.

Logo, o conto presentica-se como uma criação, um artefato condensado, e é, justamente, por ter sido criado a partir de um método planejado, que se revela como texto fonte - propenso a percorrer novos meios - sem que os leitores/tradutores tenham dificuldades para fazê-lo.

1.3.3 - Conto propício à tradução em outros sistemas sógnicos

Qual seria então a relação entre o texto da cultura “*O enfermeiro*”, composto a partir de um método planejado, e a interface com novos textos da cultura?

Na verdade, esta nova forma de narração - que nasceu sob o signo da reprodutibilidade técnica - cumpre a função de facilitadora na medida em que apresenta elementos do seu sistema semiótico os quais podem ser identificados, por semelhança e equivalência, em outros textos da cultura e diferentes sistemas de signos. Logicamente, não se pode esquecer que a rede intersemiótica estabelecida a partir do diálogo entre o texto fonte e suas traduções propõe uma cadeia de significados em que cada novo texto mantém-se autônomo, ao mesmo tempo em que suplementa o sentido daquele com a qual dialoga. Portanto, a tradução de um sistema de signos para outro deve ser vista enquanto uma rede na qual os textos se comunicam.

Não nos esquecendo destas questões e sem adotar critérios como aspectos valorativos, buscamos elucidar as equivalências presentes na forma construtiva do conto que revelam uma base técnica a começar pela brevidade e o efeito único.

Ao considerar o texto fonte “*O Enfermeiro*” e sua tradução fílmica homônima e quadrinizada, temos a brevidade que favorece a tradução na medida em que é a principal característica de um filme para que este seja considerado um curta-metragem. É a brevidade que exige a condensação, ou seja, a compactação dos elementos narrativos. Já, a estrutura narrativa do conto deve ter “*a consideração de um efeito*” (POE, 1960, p. 501) – um efeito único - característica básica na sua construção, que Poe chama de economia de meios narrativos. E tal “efeito único” aproxima-se da unidade dramática dos textos da cultura estudados como o texto fílmico e a história em quadrinhos.

Há outros traços da engenhosa construção do conto que foram preservados nestes novos textos. No curta metragem, por exemplo, há o enredo que se inicia pelo fim “*como deveriam começar todas as obras de arte*” (POE, 1960, p. 507) e, o foco narrativo de primeira pessoa atualizado pelo uso da câmera subjetiva e, eventualmente, a voz “*in off*” do narrador, que mantém um contato direto com o espectador. Além disto, outros traços do conto foram preservados na estrutura do filme, considerando que o conto engendra em sua composição a linguagem cinematográfica como uma espécie de modelo técnico-narrativo da montagem. Desta maneira, na organização interna do texto, surge a memória de outro texto, por isso podemos refletir sobre a construção criativa de novos textos, que leva o produtor a uma espécie de empréstimos de outros universos ficcionais.

Também, a história em quadrinhos inicia-se pelo fim, ou seja, preserva a estrutura do texto-fonte e presentifica o leitor implícito do conto nas três páginas iniciais e na última página da homônima história quadrinizada. Além de preservar a seqüência engenhosa do texto matriz.

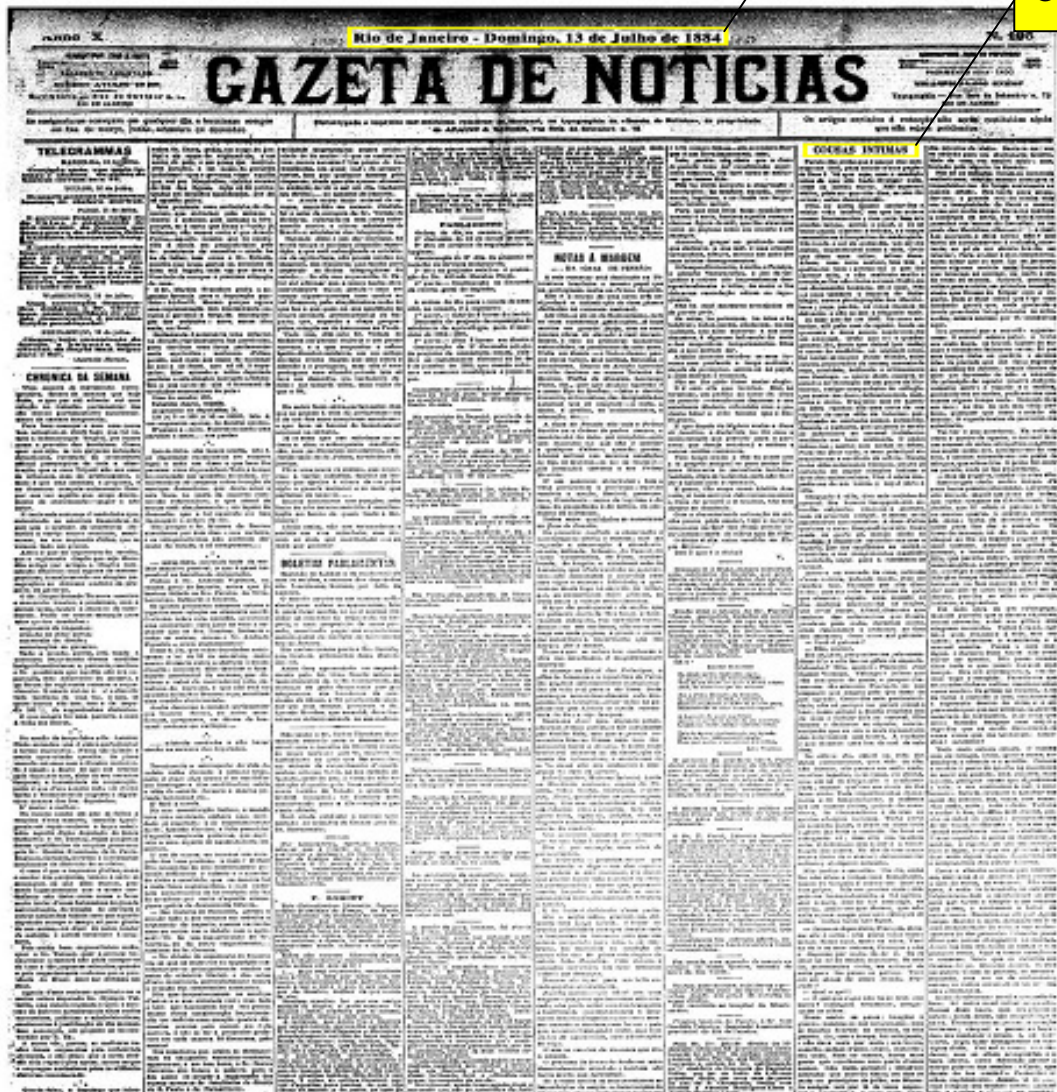
Enfim, acreditamos ser o conto um roteiro apropriado para a transposição fílmica e quadrinizada, que dispensa qualquer texto intermediário, o que pode ser visto nos planos seqüenciais das obras homônimas, o que estudaremos nos próximos capítulos.

Capítulo 2

A IMPRENSA NO BRASIL E A GAZETA DE NOTÍCIAS

13 de julho de 1884

Cousas Íntimas



Neste capítulo pretendemos, sucintamente, discutir a relação entre literatura e jornalismo e discorrer sobre o periódico *Gazeta de Notícias* onde, em 1884, foi publicado pela primeira vez o conto “*O Enfermeiro*”, de Machado de Assis, com o título de “*Cousas Íntimas*”. Em seguida, situá-lo, na Semiosfera, ou seja, no espaço semiótico que possibilita a realização dos processos comunicativos.

2.1 - A relação entre literatura e jornalismo no século XIX

Ao considerar as relações entre o jornalismo e a literatura, não podemos nos esquecer de que ambas as práticas se servem da linguagem. Aqui, não pretendemos comparar estes dois campos que tem a “palavra” como identidade entre as práticas, mas mostrar como os primeiros textos literários surgiram nos periódicos. No que tange à relação entre as práticas citadas, há, no Brasil, estudiosos, entre os quais Antonio Candido (1975), Brito Broca (1979), José Ramos Tinhorão (1994) e Marlyse Meyer (1998), que assinalam a importância dessa relação, o que não pretendemos nos aprofundar neste momento.

No Brasil, a relação entre literatura e jornalismo vem do Império, passa pela República e chega até os suplementos literários do início do século seguinte. Segundo Nelson Werneck Sodré (1994), em “*História da Imprensa no Brasil*”, os homens de letras do Século XIX buscavam encontrar no jornal o que não encontravam no livro: notoriedade e um pouco de dinheiro.

Sobre a profissionalização desta atividade, assim comentou Olavo Bilac, em crônica publicada em dois de agosto de 1903, na *Gazeta de Notícias*:

Hoje, não há jornal que não esteja aberto à atividade dos moços. O talento já não fica à porta, de chapéu na mão, triste e encolhido, farrapão e vexado, como o mendigo que nem sabe como há de pedir a esmola. A minha geração, se não teve outro mérito, teve este, que não foi pequeno: desbravou o caminho, fez da imprensa literária uma profissão remunerada, impôs o trabalho. Antes de nós, Alencar, Macedo e todos os que traziam a literatura para o jornalismo, eram apenas tolerados: só a política e o comércio tinham consideração e virtude. Hoje, oh! espanto! Já há jornais que pagam versos! (Dimas, 1996, p.56)

Os profissionais publicavam num espaço chamado de folhetim: seção literária de um periódico, localizado no rodapé do jornal, segundo Antônio Cândido, “*rés-do-chão*” (1992, p. 13), ao qual se destinavam as publicações de variedades, miscelâneas, resenhas literárias, poemas, escritos por autores diversos, com o objetivo de entreter o público leitor.

O termo ‘folhetim’ surgiu pela primeira vez na década de 1830 no periódico francês *La Presse*. Tem sua origem no termo francês ‘feuilleton’, criado pelo jornalista *Émile Girardin*. O folhetim tinha como estratégia persuadir o leitor, além de fazer parte de um jornal com um preço mais acessível, a fim de aumentar a sua vendagem. Neste espaço nasce o romance-folhetim, uma nova modalidade textual que, para atizar a curiosidade do leitor, utiliza-se de mecanismos como o elemento suspense, que garantia a venda do próximo exemplar. Assim, publica-se, em jornais, a ficção em fatias com a fórmula “*continua amanhã*”, que servia de isca para garantir o consumo do jornal. Para sustentação do fio condutor, foram criadas fórmulas para reativar a memória do público, suscitando mudanças estruturais no esquema ficcional.

A fórmula foi-se aperfeiçoando aos poucos, suscitando mudanças estruturais no esquema ficcional costumeiro, devidas ao corte, à necessidade de suspense, da repetição para o leitor que entrasse no bonde andando; a fórmula lítero-comercial exigia enredos infindáveis que durassem pelo menos o tempo de uma assinatura anual. (MEYER, 1998, p.14).

Com a publicação dos romances ficcionais “em pedaços”, este espaço passa a ser recheado por histórias conduzidas pelo gosto dos leitores. Nas palavras de Gramsci, *“Os folhetins, tanto na intenção do diretor do jornal quanto na intenção do folhetinista, foram produzidos sob a inspiração do gosto do público e não do gosto dos autores.”* (GRAMSCI, 1986 p.124)

Antes mesmo de utilizar o rodapé dos jornais, com a rubrica *Variedades*, que passa para o corpo interno do jornal, a imprensa brasileira do início do século XIX publica as primeiras manifestações da ficção: muita matéria traduzida, resenhas, folhetins literários e teatrais, crônicas anônimas, como um espaço livre à criação e à transformação do jornal.

Os folhetins, no Brasil, tornam-se os principais veículos de divulgação de novos escritores, que tinham a oportunidade de ver neles as suas obras publicadas. É assim definido pelo próprio Machado de Assis em uma de suas crônicas:

O folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista (...) o folhetim é um confeito literário sem horizontes vastos, para fazer dele um canal de incenso às reputações firmadas, e invectivas às vocações em flor, e aspirações bem cabidas. (ASSIS, 1973, p. 959-960).

Entre os textos que eram publicados no espaço aberto dos folhetins, surge um novo gênero – o conto - cujo formato de narrativa breve podia responder com eficácia tanto à função educativa e moralizante do público, especialmente o feminino, quanto ao entretenimento por meio das aventuras romanescas. Esse é o caso, por exemplo, do *Jornal das Famílias*, no qual Machado de Assis publicou setenta contos no período entre 1864 (quando começou sua carreira de contista) e 1878.

Este gênero literário também era escrito por muitos jornalistas da época. Brito Broca comenta o “papel do jornalismo no desenvolvimento da literatura brasileira” e cita a Gazeta de Notícias, de Ferreira de Araújo, que acolheu elementos de mudança em relação à imprensa artesanal:

Ferreira de Araújo se caracterizara, sobretudo, pelo largo acolhimento que dispensava à literatura. Por volta de 1888, a Gazeta de Notícias era a folha que abria maior espaço à colaboração literária no Brasil, e que melhor pagava os escritores. (BROCA, 1979, p.218)

Os primeiros autores literários foram os melhores jornalistas da época, os verdadeiros precursores do conto no Brasil, entre outros, Justiniano José da Rocha, João Manuel Pereira da Silva, Francisco de Paula Brito, Vicente Pereira de Carvalho e Guimarães Martins Pena. A rigor, não eram vocações espontâneas, pois obedeciam a uma exigência mais jornalística do que propriamente literária.

A popularização do gênero conto deu-se graças à imprensa escrita, pois os jornais sempre davam espaço à sua publicação. Além de criar o mercado de consumo e a necessidade de alfabetização, a era da indústria e da comunicação de massa

também criou a necessidade de textos breves e impactantes para um público leitor ávido por entretenimento e com pouco tempo para a leitura.

Tal narrativa curta em prosa adequava-se sobremaneira ao exercício dos conceitos de brevidade, totalidade e intensidade que estruturam a teoria do efeito, proposta por Edgar Allan Poe, sobre a qual Machado de Assis parecia se orientar. O sentido de modernidade implícito na proposta inovadora de Poe destacava a importância do leitor do jornal, que perdido e anônimo na multidão, encontrava - entre um mosaico de textos da cultura, de diferentes gêneros - , o conto que estabelecia relações concretas e/ou de valores humanos com a nova realidade urbana do século XIX. A cidade, principalmente na segunda metade deste século, representava o espaço de decisivas mudanças sociais e culturais e, por isso, instalava-se nestes textos da cultura uma discussão sobre novas conexões no contexto de toda a ordem urbana.

Especificamente, o conto brasileiro - como expressão verdadeiramente literária - apareceria somente na segunda metade do século XIX, e os críticos, inclusive Silvio Romero (1936, p. 54-77), apontam Machado de Assis como o grande nome do gênero, a ponto de fixar, através de sucessiva e ininterrupta produção, as suas diretrizes principais.

Ao exercer exaustivamente a atividade jornalística, inscrita nos jornais - um meio perecível e reprodutível - que se consolidava cada vez mais no cenário nacional, Machado de Assis, ao publicar o conto no jornal, revela-se consciente em relação às mediações técnicas de sua época e sobre os novos produtos em escala industrial, feitos para a produção em série e para o consumo.

Ainda jovem, no final da década de 50 do século XIX, o escritor via na imprensa de todo o mundo um extraordinário potencial de mudança. No artigo “*O jornal e o Livro*” (Correio Mercantil, 1859, p.948), para enriquecer sua argumentação, usou um esquema comparativo, valendo-se da idéia da circulação monetária. O autor acreditava que o jornal, “operando uma lenta revolução no globo”, desenvolveria a própria indústria monetária, ou seja, a riqueza e o progresso. Segundo ele, o jornalismo era “*grande monetização da idéia*”, quer dizer, grande banco intelectual, que deveria atrair o “homem de letras”.

Para Machado de Assis, o escritor que até então não tinha o devido reconhecimento material para seu trabalho, poderia encontrá-lo na literatura do cotidiano. E indagava a seus “colegas de letras”:

Seria melhor a existência parasita, dos tempos passados, em que a consciência sangrava quando o talento comprava uma refeição por um soneto? (...) O jornal é liberdade, é o povo, é a consciência, é a esperança, é o trabalho, é a civilização? Tudo se liberta; só o talento ficaria servo? (ASSIS, Machado de, 1859, p. 948)

Não é preciso dizer, que Machado passou grande parte de sua vida escrevendo para jornais da sua época. Entre diversos gêneros, destacam-se os contos. Segundo os pesquisadores J. Galante de Sousa (1955), John Gledson (1998) e Luís Augusto Fischer (1998), de 1858 a 1907, Machado de Assis escreveu cerca de 200 contos, número que Fischer estima ser 205, e que expressam o extraordinário universo cultural e literário do escritor. Em *O Jornal das Famílias*, Machado publicou setenta contos, entre 1864 e 1878; em *A Estação*, publicou 37 contos, entre 1879 e 1898; e na *Gazeta*

de *Notícias*, publicou 56, entre 1881 e 1897. Pode-se ver que respondem pela maior parte da sua produção contística.

2.2 - O exercício da literatura no jornal *Gazeta de Notícias*

A *Gazeta de Notícias* era um periódico de molde mais liberal, que permitia a publicação de textos heterogêneos como o conto literário. Fundada pelo jornalista Ferreira de Araújo, em dois de agosto de 1875, no Rio de Janeiro, foi fundamental para o desenvolvimento da carreira de grandes escritores-jornalistas, entre eles, Machado de Assis.

Surgiu no momento em que o Rio de Janeiro se destacava como corte do Império e cidade de maior contingente populacional da época. Nesta época, a sociedade carioca passava por mudanças políticas e urbanas que iam além da demarcação espacial dos grupos sociais; as novidades técnicas e, principalmente, as inovações na área da comunicação modificaram a percepção da temporalidade e da circulação dentro da cidade, criando novos hábitos e comportamentos.

Mais especificamente, a segunda metade do século XIX acompanha um movimento de transformações em diversos segmentos da sociedade, por exemplo, na economia, sobressaia o plantio de café, do algodão, do cacau e da borracha. A chamada tarifa Alves Branco, de 1844, criou uma política protecionista que impulsionou a produção industrial nacional. A eletricidade ensejava melhorias e os transportes e as comunicações se desenvolviam. Ocorreu, portanto, um processo de modernização e urbanização.

Neste momento de grandes transformações, nasce uma imprensa jornalística mais moderna, que se consolida com o crescimento da cidade carioca, onde se fixaram grandes nomes das letras nacionais como poetas, romancistas, críticos e dramaturgos, os quais construíram a história do jornalismo brasileiro, enriquecendo com textos legítimos os periódicos da época. Com a colaboração assídua dos escritores nacionais e estrangeiros nos jornais finisseculares, a parceria entre jornalismo e literatura consagrou e consolidou estes periódicos, sobretudo a *Gazeta de Notícias*.

Em dois de agosto de 1875, este periódico foi lançado e com ele foi distribuído um prospecto que continha a seguinte informação:

Além d'um folhetim romance, a Gazeta de Notícias todos os dias dará um folhetim de atualidade. Artes, literatura, teatros, modas, acontecimentos notáveis, de tudo a Gazeta de Notícias se propõe trazer ao corrente os seus leitores.

Por meio da leitura deste prospecto é possível obter as primeiras impressões do jornal que colocaria as atualidades, a arte e a literatura ao alcance da população. Na época, era o primeiro jornal a ser vendido avulso na rua e, de fato, um jornal barato, popular e liberal; com o exemplar vendido a 40 réis, que incentivava a boa literatura. No formato, apresentava de seis a oito páginas, sendo as três últimas destinadas a anúncios, uma aos “*A pedidos*”, e as demais voltadas a uma mistura de notícias parlamentares, teatrais, poesia, romances em folhetim, contos e crônicas.

Excepcionalmente havia títulos grandes e as várias categorias de notícias eram menos divididas por secções.

Foi uma novidade entre os jornais brasileiros, pois era vendido nas ruas, e não apenas para assinantes. Era um jornal liberal no melhor sentido da palavra, politicamente independente, vivo e decididamente preocupado em apoiar boas produções literárias. (GLEDSON, 1998, p. 20).

Ao contrário dos jornais da época, nascia independente e desvinculado de um partido político, ou seja, não era apenas mais um jornal, mas uma forma completamente diferente de fazer jornalismo. Moderno para o seu tempo, o periódico sempre buscava nos acontecimentos diários uma nota sensacional, algo que prendesse o leitor, além de dar todas as notícias num tom mais dinâmico que o habitual para a época. Graças à ação constante de Ferreira de Araújo, a *Gazeta* apresenta-se como o diário ágil, vibrante, inovador que liderou a imprensa brasileira no último quartel do século passado.

Olavo Bilac, em uma de suas crônicas, reverencia Ferreira de Araújo, um dos fundadores do jornal *Gazeta de Notícias*, que segundo ele, popularizou-se:

Se já temos, - nós, os que escrevemos, - um público, pequeno, mas inteligente, devemos-lo, em grande parte, a esse mestre exemplar, que, num tempo em que a imprensa diária ainda era um luxo caro, decidiu colocá-la ao alcance de todos, barateando-a, e popularizando-a. Foi ele quem chamou ao jornal a gente moça, que se ensaiava nas letras. Na *Gazeta de Notícias*, que possuía a colaboração preciosa de Machado de Assis, de Eça de Queirós e de Ramalho Ortigão, - começaram a aparecer os rapazes cheios de talento, mas ainda sem nome, que daquelas colunas se impuseram ao público; as “Canções Românticas” e as “Meridionais” de Alberto de Oliveira foram reveladas pela *Gazeta*; na *Gazeta*, apareceu Valentim Magalhães, da *Gazeta* nasceu a corrente, que canalizada depois na *Semana* e na *Vida Moderna*, se espalhou num movimento de franca renascença literária... Foi também na *Gazeta* que os pintores, os escultores, os

músicos encontraram sempre defesa, amparo, propaganda... (MINÉ, 2000, p. 199, grifo nosso)

Para Elza Miné (2000), apesar de a *Gazeta de Notícias* se ter imposto como um jornal barato e de grande circulação para o período (18 mil exemplares já em 1878), tal fato não redundava em facilitação diluidora da informação. Aliás, contou com colaboradores brasileiros de primeira linha como Machado de Assis, Visconde de Taunay, Artur e Aluísio de Azevedo, além de Ferreira de Araújo, um de seus fundadores e de Henrique Chaves, grandes jornalistas do tempo. Entre os portugueses, além de Eça de Queirós, ali também escreveram Guilherme de Azevedo, Ramalho Ortigão, Batalha Reis e Mariano Pina.

Segundo estudos realizados por John Gledson, por volta de 1888, junto ao *Jornal do Comércio* e *O País*, a *Gazeta de Notícias* era um dos três jornais mais importantes do Rio de Janeiro, com uma tiragem de 24.000 exemplares; era, também, o jornal menos engajado politicamente, e de certa forma, realizou uma democratização jornalística.

Se o país contava ainda, ao tempo da proclamação da República, com 79% de analfabetos, evidentemente os jornais atingiam uma camada restrita da população. Mas, dentre essa, os leitores deste jornal ágil e vibrante eram os mais progressistas, pois a fatia mais conservadora em termos de Rio de Janeiro se voltava para o *Jornal do Comércio*.

Como divulgadora e financiadora das letras, o periódico *Gazeta de Notícias* cedia espaço em suas colunas para escritores nacionais e estrangeiros publicarem seus

textos. Na medida em que os escritores se consagravam, o jornal dava-lhes colunas fixas em suas páginas. Com o passar do tempo, consolidava-se como um jornal que prezava a literatura, o diferencial do moderno periódico.

Em crônica de 6 de agosto de 1893, publicada na coluna *A Semana*, Machado de Assis compara o jornal *Gazeta de Notícias* ao surgimento do bonde, sinônimo de modernidade:

O bonde foi posto em ação, e a *Gazeta* veio no encalço. Tudo mudou. Os meninos, com a *Gazeta* debaixo do braço e pregão na boca, espalhavam-se por essas ruas, berrando a notícia, o anúncio, a pilhéria, a crítica, a vida, em suma, tudo por dois vinténs escassos. A folha era pequena: a mocidade do texto é que era infinita. A gente grave que, quando não é excessivamente grave, dá apreço à nota alegre, gostou daquele modo de dizer as coisas sem retesar os colarinhos. A leitura impôs-se, a folha cresceu, barbou, fez-se homem, pôs casa: toda a imprensa mudou de jeito e de aspecto. (MINÉ, 2000, p. 199)

Nos primeiros anos de circulação, o jornal *Gazeta de Notícias* não tinha ainda periodicidade constante, seja ela diária ou mesmo semanal. Com a publicação diária, passa a acolher produções de algum escritor ilustre: Machado de Assis, Eça de Queirós, Émile Zola, José do Patrocínio etc. Tais produções eram publicadas num espaço chamado folhetim.

A colaboração de Machado de Assis, neste periódico, durou quase duas décadas, o que significa que provavelmente se identificava com a linha editorial seguida pelo periódico, além de ter encontrado espaço e liberdade para expor suas ideias.

Começou a escrever para a Gazeta em 1881 e em 2 de julho de 1883, sob o pseudônimo de Lélío, inicia sua participação na seção de crônicas *Balas de Estalo*, que havia se iniciado alguns meses antes (3 de abril de 1883) juntamente com outros colaboradores como: Lulu Sênior (Ferreira de Araújo), José do Egito (Valentim Magalhães), Blick (Capistrano de Abreu), João Tesourinha (Francisco Ramos Paz), Zig-Zag (Henrique Chaves) e outros. A participação de Machado na referida série vai se encerrar em 22 de março de 1886, mas as *Balas de Estalo* continuam até o começo de 1887.

Neste jornal, publicou entre 1883 a 1897 perto de 500 crônicas e a maioria de seus contos realmente célebres, 56 textos, segundo Gledson, como a *“Teoria do Medalhão”*, *“O espelho”*, *“A igreja do diabo”* e outros, entre os quais *“O Enfermeiro”*, que foi publicado com o título *“Coisas Íntimas”*, em 13 de julho de 1884.

2.3 - A imprensa e o conto “O Enfermeiro”, de Machado de Assis: especificidades do texto literário na mídia jornal.

Buscamos agora situar este texto da cultura na Semiosfera, comentando algumas questões relacionadas à sua organização interna em que uma parte resulta de influências externas e outra parte da reflexão pessoal do autor. Sua criatividade, portanto, não se manifesta por sua invenção subjetiva, mas de sua capacidade de síntese de material, referências e discursos hegemônicos de seu tempo.

Não alheio às especificidades do meio ‘jornal’, Machado de Assis, ao publicar o conto *O enfermeiro*, parecia compreender perfeitamente a interação entre temas urbanos e o ‘mosaico’ jornalístico. O espaço ocupado no jornal, a brevidade da

arquitetura do texto e o título original utilizado (*Cousas Íntimas*) já demonstram o espírito vanguardista machadiano que sugere prever novos experimentos tradutórios.

Pois bem, “*Cousas Íntimas*” foi o título utilizado por Machado de Assis, ao publicá-lo no jornal *Gazeta de Notícias*, em 13 de julho de 1884. Foi assim intitulado apenas no jornal, pois no processo de transição, ao ser selecionado e posteriormente editado na coletânea *Várias Histórias*, em 1896, leva o nome de “*O Enfermeiro*”.

Começamos por refletir sobre o título, que mantém um vínculo intertextual ao revelar uma memória textual, ou seja, o autor/leitor pode compartilhar da compreensão de sentido que a expressão produz. Tal significado encaminha os leitores a ter acesso a segredos ou revelações.

A respeito da importância da escolha de um título para um texto da cultura, é preciso pensar nas materialidades dos meios por onde tais textos transitam. Umberto Eco (1994) alerta-nos sobre o valor do título que é uma chave interpretativa, na medida em que integra a ficção e representa um espaço de passagem, que vale por si mesmo. Trata-se de uma zona de transição, pois é a partir do paratexto que o leitor ‘entra’ no texto e o elege. Genette (1997) considera-o como um dispositivo do texto escrito que estabelece um jogo com o leitor, obrigando-o a tomar uma posição relativa ao seu estatuto, ou seja, aceitar ou não um pacto de leitura.

Provavelmente, Machado de Assis tenha optado por “*Cousas Íntimas*”, pensando no leitor apressado do século XIX, que poderia ser persuadido a ler o texto, dada a curiosidade e vontade de compartilhar de fatos da intimidade, quem sabe até mesmo

reveladores. Desta maneira, o leitor, afoito por conhecer o conteúdo do texto, leria de “*uma só assentada*”, como dizia Poe.

O conto localiza-se à direita da primeira página, folha de rosto, do jornal *Gazeta de Notícias*, ocupando as duas colunas laterais, estendendo-se às duas colunas da página seguinte. Os leitores, normalmente, têm como área de interesse as páginas ímpares, de fácil acesso. Se formos aos manuais de “diagramação” ou ao percurso de leitura visual, veremos que as “zonas” nobres estão à direita e não à esquerda. E, no Ocidente, o olho humano, “varre” o espaço textual de forma diagonal: da esquerda para a direita e de cima para baixo.

Ora, o título, situando-se na parte superior do lado direito, é, fundamentalmente, um ponto de visão que, nomeado “*Cousas Íntimas*”, instiga o leitor e chama a sua atenção para o resto do texto, o que é reforçado pela localização no espaço gráfico da página, já que “a colocação do ponto no canto direito provoca um aguçamento”. (DONDIS, 1991, p.38)

Diante disto, ao utilizar, no jornal, o título “*Cousas Íntimas*”, com certeza, Machado de Assis não foi ingênuo, pois conhecedor da materialidade da linguagem jornalística, sabia da importância do título do texto e quiçá do espaço textual ocupado por ele, para, desta forma, despertar no leitor a curiosidade e firmar com ele um pacto de leitura. Tanto o título como o espaço ocupado pelo texto da cultura, apresentam-se como signos relacionados aos gêneros de fronteira que possibilitam uma espécie de diálogo de sistemas sígnicos.

Depois do título e da posição espacial ocupada, é preciso observar as possibilidades de semioses geradas, considerando os outros textos da cultura com os quais dialoga. O conceito de semiosfera está relacionado ao de fronteira, pois é este último que define a relação do que está dentro e fora do espaço semiótico. Num processo dialógico – a cultura organiza-se a partir de um vai-e-vem de organização interna e externa. Não podemos nos esquecer de que estamos falando de um texto da cultura que se articula com outros que compõe a primeira página do periódico que, por sua vez, dialoga intensamente com o seu tempo e o seu espaço. Dessa maneira, o sentido do texto é produzido a partir das relações de comunicação, levando em consideração o texto e o seu contexto.

Ao ler textos da cultura nas páginas de jornais, deparamo-nos com um mosaico de linguagens e sentidos históricos e sociais. A data de 13 de julho de 1884 corresponde a uma publicação de fim de semana, especificamente um domingo. Cada página do jornal apresentava oito colunas verticais com artigos ora assinados, ora anônimos. Observando de perto as duas páginas iniciais do jornal desta data, encontramos as seguintes seções:

1º) Telegrammas: vindos de diferentes estados ou de outros países, traziam notas bem curtas sobre fatos importantes como política, epidemias etc. No caso, foram publicadas, na primeira coluna, informações de números de óbitos pela epidemia de “cholera-morbus”, em Marselha e Toulon; informações sobre divergências entre os países França e China; lançamento de candidato ao governo americano e visita de políticos ao Brasil.

2º) Chronica da Semana: crônicas que saiam sempre na primeira página e aos domingos, visivelmente o local mais nobre do periódico. A crônica publicada neste dia apresenta um tema político e não vem assinada. Inicia-se na primeira coluna, estendendo-se até a metade da terceira coluna vertical.

3º) Boletim Parlamentar: o relato do que acontecia na Câmara dos deputados e no Congresso. No caso, informações sobre a Câmara na terceira coluna.

4º) P. Sarcey – notícias sobre o literato e crítico francês, que passou por cirurgia no olho esquerdo.

5º) Parlamento: informações gerais sobre parlamentares, com início na quarta coluna, estendendo-se até o início da quinta coluna.

6º) Notas à margem: da Casa de Pensão, Aluísio Azevedo, uma análise crítica, não assinada, da obra literária, iniciando-se na quinta coluna seguindo até a metade da sexta.

7º) Pequena nota da Câmara Municipal com sete linhas, no meio da sexta coluna.

8º) Comentário seguido de um Soneto “Doido Sublime”, de Luiz Delfino, também aproximadamente no meio da sexta coluna.

9º) Notas: sete notas, respectivamente sobre o governo, pagamento de dívida; instrução pública; comentário sobre literato espanhol F. Perié; notícia sobre agência de correio; notícia sobre tentativa de suicídio; aviso da vinda de um deputado de Parati para o Rio de Janeiro e trecho de código criminal.

10º) Conto: “Cousas Íntimas”, assinado por Machado de Assis, ocupando o espaço da sétima e oitava colunas da primeira página e continuando, na segunda página, nas colunas primeira, segunda até o início da terceira.

11º) Nota: notícia sobre a prisão, por roubo de jóias, do italiano Pedro Lasque.

12º) Diário das Câmaras: comentários sobre o expediente e seus participantes. O texto ocupa a terceira e quarta colunas da segunda página do jornal.

13º) Reclamações: sessão composta por diversas notas sobre inundação, matilha de cães vagabundos que ameaçam as pernas dos transeuntes, informações sobre exonerações e nomeações, notas comerciais, falecimento, informação de quantidade de presos em cadeia pública de São Paulo, anúncio do novo romance de George Ohnet: O Grande Industrial e a seguinte notícia inusitada: “foi presa a vagabunda e desordeira Ignácia Maria do Carmo”. Tais informações percorrem as colunas quatro e cinco.

14º) Theatro e... : Informações sobre teatro, concertos e notas diversas.

15º) Obtúrio: Relação de nomes de pessoas que foram sepultadas.

16º) Balas de Estalo: Publicação de crônica, assinada por LY, que não se refere a nenhum dos pseudônimos usados por Machado de Assis e que, infelizmente, não foi possível identificar.

17º) Primeiras Representações: relação de apresentações teatrais.

18º) Avisos: endereços e mudança de endereços comerciais.

19º) Publicações a Pedido: informações de pessoas físicas.

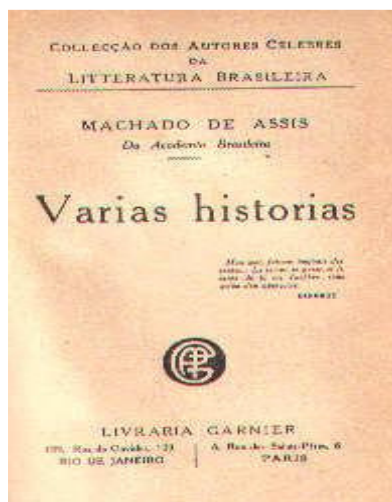
Como se pode observar, ao se inscrever no espaço da imprensa, o texto da cultura depara-se com um conjunto de novos textos e linguagem, por esta razão, o conto no espaço do jornal produz novos significados. O texto deixa, portanto, de ter uma relação passiva de sentido e vai atuar de forma dinâmica na medida em que o jornal é um texto da cultura, acomoda e produz gêneros diversos e, além disto, apresenta um entrecruzamento de códigos, textos culturais recodificados que, não perdendo seu traço distintivo, geram novos textos.

O jornal, portanto, condensa códigos diferenciados vindos de outros sistemas como: diagramação, fotografia, literatura etc., que são incorporados para sua composição. Em relação à diagramação deste periódico, percebemos que trazia vários tipos de textos, como literários, noticiosos, políticos, culturais, artigos, editoriais, entre outros. Nos títulos, utilizavam-se expedientes poéticos para seduzir o leitor. Com relação ao tamanho dos textos, há muitos textos curtos, como as atuais notas de colunas sociais. Desta forma, o conto *Coisas Íntimas* parece destoar em relação aos demais textos, na medida em que ocupa as duas últimas colunas da primeira página na sua totalidade, ou seja, destaca-se pela extensão textual em relação aos demais textos, o que não interfere no conceito de brevidade do qual nos fala Poe.

A forma sintética do conto, ao buscar o flagrante de um indivíduo em uma determinada circunstância, mantém o leitor informado sobre a vida urbana no Rio de Janeiro, metonímia da situação nacional e, mesmo que sorrateiramente, voltado aos problemas do seu tempo. Há um diálogo entre o conto e os demais textos da cultura

publicados na primeira e segunda páginas, na proporção que problematiza o espaço da cidade, fazendo o leitor refletir sobre ele. A respeito disto, Kátia Muricy (1988) afirma que “a importância que a cidade passa a ter para a vida social no século XIX irá constituí-la como objeto de narrativa, situando-a, em suas rápidas transformações, na história, no tempo” (p.114). Além disto, acrescenta que a técnica de fragmentação da narrativa, usada por Machado de Assis, é “a vivência do moderno na sociedade brasileira do século XIX, tal qual o percebeu o autor” (p.116). Todas estas relações fortalecem a tese da existência de uma organização semiótica interna, fruto de influências externas (memória) e reflexão pessoal do autor.

2.4 - O CONTO “O ENFERMEIRO” COMO TEXTO LITERÁRIO EM LIVRO



Após ser publicado no espaço jornalístico, doze anos depois, precisamente em 1896, o conto “*Cousas Íntimas*”, juntamente com outros textos da cultura, escolhidos pelo próprio autor Machado de Assis, passa a fazer parte de uma coletânea chamada “*Várias Histórias*”. Ao ser transportado para o espaço do livro, o texto da cultura tem seu

título alterado e trechos suprimidos. Ocorre, portanto, mudanças internas que codificam informações de maneira distinta criando novas possibilidades sógnicas.

Antes de falar sobre os novos significados adquiridos, faremos um breve histórico sobre as publicações literárias em livro e, principalmente, a relação entre o escritor Machado de Assis e suas publicações contísticas que migraram do jornal para o livro.

2.4.1 - Machado de Assis e o livro

Quando ainda jovem, em seus primeiros textos, Machado de Assis, no artigo “*O jornal e o Livro*” (Correio Mercantil, 1859), levantava uma questão instigante - quem sobreviveria: o jornal ou o livro? Sobre esta questão indagava: “*O jornal matará o livro? O livro absorverá o jornal?*” O jovem escritor mostrava-se um entusiasta da imprensa e via nos jornais um local privilegiado de uma “*literatura quotidiana – reprodução diária do espírito do povo, o espelho comum de todos os fatos e todos os talentos, onde se reflete, não a idéia de um homem, mas a idéia popular, esta fração da idéia humana*”. (ASSIS, 1859, p. 948)

O autor refletia sobre a importância da chegada da imprensa e do livro, frutos do progresso. Via a imprensa como um meio vivo e indestrutível - acessível aos leitores - e o livro como mercadoria cara e de circulação restrita.

Percebia que ao livro faltava uma grande qualidade que tinham os jornais, um ágil espaço de discussão. Para o autor, o debate pela imprensa-jornal dava-se de maneira animada e tomava fogo “*pela presteza e reprodução diária desta locomoção intelectual*”. Já pelo livro, o debate esfriaria pela morosidade. “*Isto posto, conclui Machado, o jornal é mais que um livro*”. Em face do jornal, coloca o livro como mais

limitado, dado o seu alcance e, também, um produto industrial mais lento, uma espécie de voz individual acessível a poucos.

Apesar de tamanho encantamento diante do jornal, no mesmo artigo, o próprio Machado corrigiu-se ao afirmar que mesmo um "*aniquilamento*" do livro pelo jornal não poderia ser total. É que o desenvolvimento da imprensa-jornal seria, antes, um sintoma de uma nova época. "*o talento sobe à tribuna, a indústria eleva-se à altura de instituição. Preparar a humanidade para saudar o sol que vai nascer, - eis a obra das civilizações modernas*". (ASSIS, 1859, p. 948)

E como todos sabem o livro não foi aniquilado. Nas últimas décadas do século XIX, apareceu com força a fim de propagar e perpetuar a literatura reproduzida em série.

2.4.2 - Publicações em livros

Apontamentos extraídos da obra *O livro no Brasil: sua história*, de Laurence Hallewell (1985, p.134–180), levam-nos a compreender como se iniciaram as publicações de obras literárias no Brasil. Sabe-se que as vendas eram limitadas devido ao pequeno mercado comprador de livros no século XIX.

Baptiste Louis Garnier¹² chega ao Rio de Janeiro em meados da década de 1840, estabelecendo na Rua do Ouvidor uma filial da livraria que ele e seu irmão, Hypollite Garnier, tinham em Paris. A partir da metade da década de 1860, começou a publicar obras de ficção e tem início uma ampla produção de romances no Brasil, na forma de livros. Seu interesse pode ter sido despertado por uma nova moda, entre os

¹² Editor (4/3/1823 – 1/10/1893)

compradores brasileiros de livros, que consistia em ter coleções de seus autores favoritos. Garnier dominou o mercado editorial de literatura brasileira na virada do século XIX para o XX e muitos dos romances que editava eram reimpressões de folhetins publicados em revistas e jornais. As reimpressões envolviam, às vezes, uma nova composição.

Em relação à publicação da obra machadiana no espaço do livro, segundo Lúcia Miguel Pereira¹³, *Crisálidas* (1864), livro de poesias, foi a obra de estréia. Em 1869, Machado de Assis firmou contrato com a Editora Garnier, para a publicação dos livros: *Ressurreição*, *Manuscrito do licenciado Gaspar* (que parece nunca ter sido acabado, se é que passou de projeto) e *Histórias da meia-noite*. Parece que necessitando de dinheiro, correria ao editor a vender obras em preparo. Todos os contos que compõem *Histórias da meia-noite* já haviam sido anteriormente publicados no *Jornal das Famílias* (1870 – 1873). Segundo Lúcia Miguel Pereira (1955), são textos escritos sob a premência da colaboração fixa, para fazer dinheiro, apressadamente, ainda na época do *Diário do Rio*, na fase eufórica do Machadinho.

De 1879 em diante, a livraria *Lambaerts* começou a publicar sua própria edição brasileira da revista *A Estação*. Esta se destacou por seu *Suplemento Literário*, que publicou um número apreciável de colaborações de Machado de Assis, inclusive muitas de suas *Histórias sem data* e a seriação de *Quincas Borba*. Esses dois trabalhos foram reimpressos por *Lambaerts*, na forma de livro, para a Garnier.

A longa ligação de Garnier com Machado de Assis é uma prova de que esse editor era capaz de reconhecer real talento literário num escritor, que não fazia qualquer esforço para conquistar popularidade fácil, e de que estava disposto a apoiá-lo. Não

¹³ PEREIRA, Lúcia Miguel. Machado de Assis: estudo crítico e biográfico. São Paulo: Livraria José Olympio, 1955, p.122

que essa ligação tenha sido desvantajosa para qualquer dos dois: sua primeira manifestação, *Chrysalidas* (1864), vendeu 800 exemplares em um ano e todos os trabalhos posteriores de Machado de Assis tiveram edições de mil ou mais exemplares; boas marcas se comparadas com as tiragens dos romances franceses, que eram de apenas 500 exemplares, mesmo dos romances de Alexandre Dumas e Paul de Kock¹⁴, apenas uma década antes.

Os acordos financeiros, bastante justos no início (\$150 por exemplar de *Chrysalidas*, com 178 páginas, mais 43 exemplares grátis), tornaram-se indiscutivelmente generosos quando ficou patente que as vendas eram certas; para *Helena*, um romance de 330 páginas, publicado em outubro de 1876, por 2\$000, Machado de Assis recebeu 600\$000. Como ele conservou os direitos autorais, este foi um pagamento magnânimo seja qual for o padrão que se utilize para julgá-lo, embora, é claro, ninguém possa esperar ficar rico com o recebimento de direitos autorais sobre apenas algumas centenas de exemplares.

Quincas Borba, anteriormente publicado em capítulos na revista quinzenal *A Estação*, entre 1886 e 1891, e publicado após uma considerável revisão, com livro de 433 páginas, em novembro de 1891, foi contratado nas mesmas condições.

Quando a 1ª edição de *Quincas Borba*, de novembro de 1891, esgotou-se no começo de 1895 (um bom resultado para um romance brasileiro, na época), Garnier levou dois anos para autorizar outra edição, embora tenha impresso uma 2ª edição de *Memórias póstumas de Braz Cubas* em 1896 – a edição de 1891 fora feita pela Typographia Nacional, a partir da composição feita para a publicação seriada na Revista Brasileira (março-dezembro de 1880).

¹⁴ O nome completo era Charles Paul de Kock. Nasceu em Passy, Paris em 1794 e morreu em Saint Denis, em 1871.

Em relação à coletânea *Várias Histórias*, da qual faz parte o conto *O Enfermeiro*, Machado de Assis a entregou a editora Laemmert, em outubro de 1896, a qual pagou 400\$000, mais vinte exemplares grátis, pela edição.

2.4.3 - O conto “O Enfermeiro” no livro

Diferente do jornal, o livro representava uma espécie de voz individual acessível a poucos, desta forma, o conto ao ser publicado neste espaço passa por transformações sógnicas, que levam a uma maior abertura, ou seja, visam a determinados efeitos para o público leitor. Assim, ao considerar as outras modalidades de apresentação de um mesmo texto da cultura, conhecemos as relações de ressignificação que podem ser estabelecidas a partir da sua leitura.

Ao integrar a coletânea *Várias Histórias*, o conto depara-se com novos textos, espécies de molduras, que também cumprem funções de fronteiras. Há inicialmente uma nota de advertência de caráter metalingüístico, pois se trata de uma interpretação crítica sobre um dos elementos-chave da narrativa: o gênero - conto. Nela se encontra uma epígrafe retirada de Diderot¹⁵ - um intertexto - material assimilado de outro texto da cultura, caso específico de tradução intertextual.

Nesta epígrafe¹⁶, há uma interpretação crítica do gênero conto, com a suposta intenção de preparar o leitor que, segundo Edgar Allan Poe, é um dos componentes

¹⁵ Denis Diderot (1713-1784) Escritor e filósofo francês é um dos mais importantes representantes do Iluminismo filosófico do século XVIII.

¹⁶ “Mon ami, faisons toujours des contes... Le temps se passe, et, lê conte de la vie s’achève, sans qu’on s’en aperçoive”. “Meu amigo, façamos sempre contos... O tempo passa, e o conto da vida se acaba, sem que o percebamos” (tradução minha)

fundamentais do conto e em função do qual se processa a criação textual. A advertência¹⁷, por sua vez, estabelece uma rede sógnica que anuncia os contos que compõem a obra. Entre outros textos da cultura, integra a obra o conto *Cousas Íntimas* com o título de “*O Enfermeiro*”.

Ao cumprir a função de fronteira ficcional, o primeiro efeito da assinatura de Machado de Assis, além de declarar a paternidade da obra, opera a passagem de uma singularidade a outra, produzindo nova semiose ao utilizar um novo nome “*O Enfermeiro*”. O título de personagem manifesta em seu próprio significado o papel temático, ou seja, a função do protagonista, além de revelar um distanciamento, que evidencia a terceira pessoa “ele”, como ponto de observação.

Ao se proceder à leitura, percebe-se que é substancialmente o mesmo conto, mas com acréscimos e modificações bastante significativas. Confere uma outra dimensão à história, na medida em que, na reformulação do conto anterior, instaura o “duplo” e um efeito singular.

Como esses elementos se relacionam no movimento de formação de sentido? Por ser um produto da cultura, o conto mergulha-se em novas possibilidades sógnicas. Neste processo de reconfiguração ou tradução de uma manifestação cultural, no caso - o trânsito do conto no jornal para o livro - ocorre nova sintaxe, potencializada neste novo ambiente, com elementos (códigos culturais) significantes, disponíveis de serem acessados (combinados) dando condições às representações, ou seja, sistemas

¹⁷ As várias histórias que formam este volume foram escolhidas entre outras, e podiam ser acrescentadas, se não conviesse limitar o livro às suas trezentas páginas. É a quinta coleção que dou ao público. As palavras de Diderot que vão por epígrafe no rosto desta coleção servem de desculpa aos que acharem excessivos tantos contos. É um modo de passar o tempo. Não pretendem sobreviver como os do filósofo. Não são feitos daquela matéria, nem daquele estilo que dão aos de Mérimée o caráter de obras-primas, e colocam os de Poe entre os primeiros escritos na América. O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos. (ASSIS, 1957, p.5)

de signos que vão dar suporte à reprodução e manutenção da cultura. A este ambiente Lotman (1996, p.24) denomina semiosfera - espaço cultural habitado pelos signos, onde conjuntos de textos habitam em interação recíproca. No cotidiano da atividade cultural, ocorrem traduções de porções de determinada realidade para uma das linguagens da cultura; transforma-se em informação codificada e inscreve-se na memória coletiva. Fora deste ambiente, nem os processos de comunicação, nem o desenvolvimento de códigos e de linguagens em diferentes domínios da cultura seriam possíveis.

Baseados nesta idéia, podemos inserir o conto machadiano num novo ambiente multicondicionado, que produz novas configurações. Diante deste cenário, Lotman constrói seu conceito de tradução, que se resume no fato de um sistema reconformar sua estrutura. São os pontos 'penetráveis' de fronteira (interna ou externa) da semiosfera que operam como mecanismos tradutórios:

A fronteira do espaço semiótico não é um conceito artificial, mas uma importantíssima posição funcional e estrutural que determina a essência do mecanismo semiótico dela mesma. A fronteira é um mecanismo bilíngüe que traduz as mensagens externas à linguagem interna da semiosfera e inversamente. (Lotman, 1996, p.26)

As informações recebidas e absorvidas traduzem-se em signos que existem à sua disposição dentro da sua realidade. Encontramos, pois, um texto da cultura, vindo do espaço jornalístico para ocupar, entre outros textos, um novo ambiente carregado de novos signos. Antes de chegar à tradução, passamos pela epígrafe, pela nota de advertência, por outros textos da coletânea, além de se deparar com novo título e

modificações textuais. Na medida em que o texto da cultura reconfigura-se em novo ambiente, no caso, no espaço do livro, modeliza-se absorvendo as novas informações contidas “no outro”, vindas de fora, do seu exterior e, desta forma, transformando-se, recompondo-se para produzir novos conteúdos. Segundo Lotman, é um movimento de auto-organização que faz com que a cultura produza novas “regras de representação”, a que o teórico chama de sistemas modelizantes.

CAPÍTULO 3

LITERATURA, CINEMA E HISTÓRIA EM QUADRINHOS

“A arte não se limita a reproduzir o mundo com o automatismo inerte de um espelho: ao transformar em signos as imagens do mundo, a arte enche-o de significações” (Lotman, p.30)

3.1 - O FILME E O CONTO O ENFERMEIRO – O CONTO FILMADO – ACRÉSCIMO DE NOVOS CÓDIGOS

Iniciamos com uma reflexão sobre as construções metonímicas e metafóricas presentes na tradução fílmica “*O Enfermeiro*” e, também, sobre os signos cinematográficos, a partir do artigo “*Sobre a estrutura dos signos no cinema*” (1979) de Viatchesláv V. Ivanov e da obra “*Estética e semiótica do cinema*” (1978), de Iuri Lotman.

O diálogo com estes importantes autores nos ajudará a observar as soluções estéticas encontradas pelo código fílmico enquanto leitor tradutor do texto literário e, além disto, compreender a linguagem cinematográfica em suas múltiplas articulações e a função das imagens na construção simbólica.

Além destas categorias, é preciso conhecer algumas regras de composição da linguagem do cinema - a noção de plano, sua composição, o plano-sequencial, a escolha do ponto de vista, a questão do tempo e outras questões - a fim de observar os códigos desta linguagem e suas possibilidades sógnicas de significação.

3.1.1 - Construções metonímicas e metafóricas na arte cinematográfica

Na tentativa de tentar compreender o emprego das montagens metonímicas e metafóricas e as suas relações de sentido na arte cinematográfica, urge que se faça primeiramente uma breve explanação sobre estas figuras de linguagem para depois observá-las no filme.

Até meados do século vinte o estudo de tais figuras de linguagem encontrava-se restrito aos campos da retórica e da poética. Desta forma, a extensão de conceitos tipicamente literários à pintura e ao cinema poderia parecer inusitada.

O termo metáfora¹⁸, etimologicamente, deriva da palavra grega “metaphorá” com a junção de dois elementos que a compõem - meta que significa ‘sobre’ e “pherein”, ‘transporte’. É uma figura de estilo que faculta a expressão de sentimentos e idéias de modo imaginativo e inovador por meio de uma associação de semelhança implícita entre dois elementos. Ocorre um desvio do sentido literal da palavra ou imagem para o seu sentido livre, ou seja, uma transposição do sentido.

Há historicamente três teorias fundamentais no que diz respeito ao tema da metáfora - a visão clássica, com figuras representativas como Aristóteles, Cícero e Horácio; a visão romântica, à qual Samuel Taylor Coleridge¹⁹ deu uma importante contribuição (o conceito de metáfora como "imagination in action"), e finalmente uma visão moderna com I. A. Richards²⁰ e Paul Ricoeur²¹.

¹⁸ E - Dicionário de Termos Literários in www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/metafora.htm

¹⁹ 1817 – Biografia Literária in www.brasilecola.com/biografia/samuel-taylor-coleridge.htm - acesso em 20/12/2009.

²⁰ www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/metáfora.

²¹ 2000 – A metáfora viva - filologia.org.br/xiicnlf/textos_completos

Aristóteles, na Poética, define metáfora como “a transposição do nome de uma coisa para outra, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, via de analogia” (Aristóteles, 1959, p. 312). Essa noção de metáfora como transposição de significados, ainda hoje, é utilizada. Ao ver do crítico inglês Richards, toda metáfora oferece o confronto de duas idéias: idéia subjacente e idéia imaginada. Deste modo, a interação geraria um novo sentido. Paul Ricoeur (2000) parte de Aristóteles para estudar a metáfora sob o nível da palavra, uma vez que este é considerado o precursor na discussão sobre ela. O teórico afirma que a visão aristotélica remete a três conceitos principais inerentes à metáfora: o desvio, o empréstimo e a substituição. Sabendo-se que estes só são possíveis a partir da diferenciação do sentido próprio (chamado primeiro) para o sentido estranho (chamado figurado). Dessa forma, a metáfora seria um desvio do uso habitual da palavra; um empréstimo de sentido; uma substituição de uma palavra (ausente) por outra (metafórica).

A metonímia, por sua vez, é conhecida como “figura de palavra” dentro da tradição aristotélica de estudos da linguagem. Hoje tem merecido um tratamento menos reducionista à palavra e aos fatores de estilo, para ser encarada como processo cognitivo ou processo de produção de sentido, que produz efeitos de sentido social e historicamente bem demarcados.

Os processos de significação promovidos pela metonímia possuem a força do específico, do particular, provocando no leitor/espectador um olhar para a materialidade, para o imediato. A metonímia seleciona o específico como ‘modo de olhar’ e isso passa por escolhas culturais, sociais. Nesses momentos em que o homem se localiza a partir do específico, do particular, ele alicerça na realidade objetiva a sua referencialidade.

Portanto, quando utilizamos metonímias, estamos articulando a linguagem dentro das possibilidades previstas pelo código, mas cabíveis dentro da história e conforme as condições sociais de uso da linguagem. Assim se articulam os processos de produção de sentido em linguagem, pois se estruturam a partir de sujeitos historicamente determinados em função de um momento histórico específico.

No artigo “Decadência do Cinema?”, publicado em 1933 por Roman Jakobson, o autor observa aspectos metonímicos e metafóricos presentes na construção do discurso cinematográfico. Segundo ele:

Pars pro toto é o método fundamental da conversão cinematográfica dos objetos em signos (...) o cinema trabalha com fragmentos de temas e com fragmentos de espaço e tempo de diferentes grandezas, muda-lhes as proporções e entrelaça-os segundo a contigüidade ou segundo a similaridade e o contraste, isto é: segue o caminho da metonímia e da metáfora (os dois tipos fundamentais da estrutura cinematográfica). (JAKOBSON, 1970, P.155)

Depois, em uma breve passagem inscrita no artigo “*Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*” (1975), o teórico russo cita um exemplo, tirado da história da pintura em que chama a atenção para a “orientação manifestamente metonímica do Cubismo, que transforma o objeto numa série de sinédoques”, à qual “*os pintores surrealistas reagiram com uma concepção visivelmente metafórica*” (p.58). Segundo Jakobson, a predominância alternativa dos tropos - ‘metonímia’ e ‘metáfora’ - não é de modo algum exclusivo da arte verbal. O autor é categórico ao afirmar que processos metonímicos e metafóricos operam nas artes não-verbais, como a pintura e o cinema:

A partir das produções de D.W.Griffith, a arte do cinema, com sua capacidade altamente desenvolvida de variar o ângulo, a perspectiva e o foco das tomadas, rompeu com a tradição do teatro e empregou uma gama sem precedentes de grandes planos sinedóquicos e de montagens metonímicas em geral. Em filmes como os de Charlie Chaplin e Eisenstein, esses procedimentos foram suplantados por um novo tipo metafórico de montagem, com suas “fusões superpostas” – verdadeiras comparações fílmicas. (JAKOBSON, 1975, p.58)

Tanto a metonímia como a metáfora são provavelmente as duas mais importantes figuras de linguagem nas quais se confere a uma palavra, dentro de um enunciado específico, uma significação que não é exatamente a significação comum, ordinária, dessa palavra.

No artigo citado, o teórico russo estabelece uma relação estreita entre metonímia e metáfora e as noções de sintagma e de paradigma, os dois eixos da linguagem postulados pela teoria estruturalista clássica. Jakobson observa que:

O desenvolvimento de um discurso pode ocorrer segundo duas linhas semânticas diferentes: um tema (topic) pode levar a outro quer por similaridade, quer por contigüidade. O mais acertado seria talvez falar de processo metafórico no primeiro caso e de processo metonímico no segundo, de vez que eles encontram sua expressão mais condensada na metáfora e na metonímia respectivamente. (JAKOBSON, 1975, p.55)

Portanto, a metonímia fundamenta-se na existência de uma relação de contigüidade entre o termo próprio e o figurado; já a metáfora baseia-se em uma relação de similaridade entre esses dois últimos. As duas figuras assim compreendidas

se convertem nas manifestações mais condensadas das duas formas distintas de atividade mental e complementares responsáveis pela elaboração de qualquer sistema sógnico.

Estabelecidas as diferenças entre metáfora e metonímia, já é possível observá-las na montagem cinematográfica em que tais recursos de linguagem sempre são utilizados, quando uma imagem substitui o sentido literal de outra coisa ou quando conota algo que se esconde em sua aparência, mas que pode deixar pistas que podem nos levar à revelação de algo.

3.1.2 - Signos cinematográficos por Ivanov

Viatchesláv V. Ivanov é considerado uma das mais destacadas figuras da escola semiológica soviética. Particularmente significativa é a contribuição deste teórico, que combina uma larga e variada bagagem cultural, cobrindo as áreas da lingüística, da antropologia estrutural, dos estudos orientais e da teoria do cinema, com raros dotes de analista da poesia. Especificamente para esta pesquisa serão muito importantes seus estudos sobre a teoria do cinema.

Sabe-se que a especificidade cinematográfica se dá através de alguns elementos básicos como a planificação; os movimentos de câmera; a angulação e, ainda, a montagem. Há também outros elementos que compõem a linguagem fílmica como o roteiro, a fotografia, a cenografia e a parte sonora, os ruídos, os diálogos etc.

Uma reflexão sobre o artigo *“Sobre a estrutura dos signos no cinema”* (1979) de Viatchesláv V. Ivanov será feita a fim de observar os processos metonímicos e/ou metafóricos, que são instaurados na montagem cinematográfica. Procurar-se-á verificar

como os dois tropos (metonímia e metáfora) ajudam a engendrar o caráter singular de algumas cenas da produção cinematográfica *O enfermeiro*, na tentativa de compreender as motivações que se encontram por trás de suas utilizações.

O teórico russo divide o artigo citado em oito partes, sobre as quais teoriza e fornece exemplos elucidativos. Comenta, respectivamente, a noção do primeiro plano, a noção de metáfora, o cinema metonímico, a introdução do som, a composição do plano, a composição de um plano-sequência, a escolha do ponto de vista e a questão do tempo.

Inicia suas reflexões pela noção de plano, que segundo ele, é considerado a menor unidade fílmica. Quando observamos, por exemplo, um “corte” na cena do filme, estamos presenciando uma mudança de plano. Em síntese, o plano é o elemento constitutivo da imagem que será definido pelo corte. Ele será a unidade diferencial de cada imagem, e a relação de contigüidade, atualizada pelo corte, entre os diversos planos do filme. Sobre ele, assim resume Doc Comparato (1983) *“O Plano é a imagem-movimento. É uma perspectiva temporal, uma modelação espacial”*.

Segundo Ivanov (1979), o primeiro plano (close-up) fraciona a totalidade do espaço. A noção, nos estudos de cinema, do primeiro plano como a exibição da parte em lugar do todo, combina-se com a descrição lingüística da metonímia como mudança de posição sintática, correspondente à mudança do lugar de acentuação sobre um dos elementos de uma estrutura dada. (p.255)

Nas palavras do autor, a fixação num pormenor - que não está ligado diretamente com o enredo - relaciona o cinema metonímico com a prosa. Sobre isto os autores contemporâneos freqüentemente falam, por meio das suas personagens, sobre a importância para eles do detalhe, que aproxima a literatura moderna da poesia

japonesa clássica, que é citada com frequência cada vez maior, como um modelo de observação dos objetos, inclusive para o cinema.

Para falar sobre a noção de metáfora, segundo aspecto abordado no artigo citado, o teórico cita-a como substituição de signos, diferentes quanto ao significado, mas utilizados em contextos sintáticos iguais, que, segundo ele, corresponde mais à linguagem do cinema de montagem metafórico que à linguagem poética.

A metáfora é um exemplo de discurso e para haver discurso não é necessária a existência obrigatória de um diálogo entre personagens em uma cena. A partir do momento que a cena aparece transmitindo determinada situação, construindo significado capaz de ser compreendido pelo receptor, faz-se a comunicação, que é a própria concretização do discurso cinematográfico.

A música, a iluminação e a técnica usada para filmar são exemplos de metáfora no cinema. Estas constroem um significado a parte para o espectador, onde ele une o que subentendeu nas entrelinhas ao conjunto de suas convenções internalizadas. Ivanov (1979), para elucidar, utiliza exemplos como:

Num filme de Chaplin, a multidão que corre e o rebanho são apreendidos como metáfora justamente porque se seguem em contextos idênticos. No jovem Chaplin e em cômicos como os irmãos Marx, Laurel e Hardy, utiliza-se excentricamente (como numa palhaçada) a comparação metafórica de objetos externamente semelhantes: a personagem come os cordões de sapato como se fossem espaguete, corta um chapéu como carne assada e cobre-o de molho, sobe ao navio por cima de uma passageira caída, como se fosse um portaló. (IVANOV, 1979, p. 256)

Nestes casos, o segundo contexto (para o espaguete, a carne assada, o portaló) pode ser subentendido como uma norma conhecida de todos.

Já o processo metonímico é o protótipo de todos os signos cujo sentido se reencontra porque entram em contigüidade significativa. Nas palavras de Ivanov:

O cinema metonímico, que se orienta no limite, para esgotar-se de um episódio num só plano, isto é, para a utilização mínima da montagem de trechos curtos de filme, ao introduzir-se a metáfora á a esta motivação de enredo. (IVANOV, 1979, p.256-7)

Isto significa que a diretriz metonímica procura unir as partes de um episódio como ocorre quando há movimento contínuo da câmara.

A introdução do som, quarto elemento citado por Ivanov (1979), representa a criação de uma atmosfera como elemento diferenciado de linguagem, que pode tornar o plano mais extenso, reduzindo ao mínimo a montagem de trechos curtos:

A introdução do som, que assumiu parcialmente as funções rítmicas da montagem, sobretudo da montagem de trechos curtos, que podia prejudicar a fluência da narração, levou à maior duração de cada plano e à substituição da montagem pelo movimento da câmara. (IVANOV, 1979, p.257)

A utilização do som não eliminou, como se pensava, a poética da construção da imagem, mas se tornou indispensável em uma boa produção. Passou a ser uma forma de se contar a história - através de diálogos e narração. Colocar alguns sons

propositalmente mais alto que o normal, e outros mais baixos, tornam-se importante para preencher certas ações dos personagens.

Para se construir, por exemplo, o tempo de um suspense, o uso da música o favorece na medida em que pode entrecortar planos em fechados ou abertos a fim de atingir a tensão necessária. O som faz parte da construção metonímica e espacial. Desta maneira, não só se tornou um complemento estético para os filmes como uma nova forma de se narrar e enriquecer a arte cinematográfica.

Como quinto elemento, Ivanov (1979) cita a composição de plano que, segundo ele, *“depende de seu lugar no esquema estrutural do filme”* (p.257). Registram-se as mudanças de cada plano, a partir dos movimentos de câmera e dos próprios personagens dentro e fora dele. As linhas visíveis em uma cena, proporcionadas pelas áreas de transição entre um objeto de cena e outro podem aumentar ou diminuir a atenção ao centro de interesse. Os planos podem ter, ainda, como destaque o arranjo de luz e sombra.

Ao lado da montagem que articula planos, que resulta numa seqüência, existe o chamado plano-sequência, formado por um único plano, com longa duração e a ação se desenvolvendo sem a interferência do corte. Neste caso, o corte é substituído pelo movimento da câmera. Segundo Leone e Mourão (1993, p.62), *“ao invés de criar relações espaço-temporais, produzindo planos fílmicos, o plano seqüência usa o recurso da mobilidade da câmera para acompanhar a ação”*. Um enredo pode, portanto, realizar-se na composição de um plano-sequência, sexta afirmação feita por Ivanov (1979).

O recurso do plano-sequência, aliado à profundidade, é utilizado como uma alternativa estilística da expressão fílmica. Especificamente a composição em

profundidade é um elemento de organização espacial que serve para “*desdobramento polifônico de alguns temas dentro de uma só tomada*”. (IVANOV, 1979, p.258)

Os arranjos da cena podem proporcionar a impressão de profundidade, que em uma cena poderá ser fortalecida, se for utilizado no primeiro-plano iluminação com menor intensidade que no segundo plano. A profundidade também é realçada quando o enquadramento apresenta um plano dentro da profundidade de campo e outro plano fora da profundidade de campo. Assim um plano estará em foco, chamando a atenção e ou outro plano estará desfocado.

O arranjo dos elementos que compõe uma imagem permite o balanceamento e equilíbrio dos espaços da tela de tal forma a levar o receptor a olhar para onde o autor quer que ele olhe. O plano-seqüência e a profundidade de campo permitem que, sem uso de cortes, o espectador presencie diversos acontecimentos simultâneos, com a sensação de “tempo real”, responsável por uma impressão de realidade.

Já, o ponto de vista de um plano é entendido como representando uma visão individual que determina com quem o espectador se identifica e o modo como o espectador lê os planos (e o filme) e interpreta a ação. Durante um plano longo ou um plano seqüência, o ponto de vista pode alterar-se, mas, em geral, podemos dizer que cada plano expressa um determinado ponto de vista.

Há vários tipos de ponto de vista:

1) Ponto de vista na primeira pessoa - os espectadores vêm os acontecimentos através dos olhos de uma personagem.

2) Ponto de vista na terceira pessoa – trata-se da ação vista por um observador ideal, muito comum nos filmes de Hollywood.

3) Ponto de vista onisciente - para que um filme apresente este ponto de vista é necessário que sejam dadas indicações ao espectador sobre o que as personagens pensam.

4) Ponto de vista ambíguo - consiste em alternar entre um ponto de vista na terceira pessoa e um ponto de vista na primeira pessoa (plano subjetivo).

Cabe à montagem manipular o processo das texturas, ou seja, os elementos como a cenografia, os diálogos, os atores, a cor, o som etc., não só do ponto de vista técnico, mas também do ponto de vista “gramatical”. À montagem ainda caberiam as tarefas de continuidade, metáfora, dinamismo. O objetivo é criar uma narrativa que irá conduzir os espectadores para que estes penetrem no imaginário de quem cria a obra, conseguindo “ver” a ilusão.

Em relação à experiência de transposição cinematográfica, Ivanov afirma que está na base “da estrutura do filme e da composição de plano a importância composicional da escolha do ponto de vista e da passagem de um ponto de vista a outro”. (IVANOV, 1979, p.258).

Sobre a categoria tempo, Ivanov afirma que se apresenta de duas formas: o tempo mecânico ou de registro, captado pela câmera que filma determinada ação e o tempo narrativo ou diegético, relacionado às ações e à montagem. Segundo ele, “no monólogo interior cinematográfico, modificam-se os traços característicos da categoria do tempo, pois se unem tomadas que se referem não só ao presente e ao passado, mas também ao futuro” e em relação à condensação do tempo diz que “é obrigatória para qualquer filme, em consequência das limitações impostas à sua duração”. (IVANOV, 1979, p.259)

3.1.3 - Signos cinematográficos por Lotman

Iuri Lotman em *“Estética e semiótica do cinema”* (1978), constrói sua reflexão sobre a narrativa cinematográfica e a associação/fusão de dois tipos de signos: os convencionais e os figurativos. Segundo o autor,

O que constitui a base artística do cinema radica numa tendência muito mais antiga, determinada pela oposição dialética entre os dois tipos fundamentais de signos que caracterizam a comunicação na sociedade humana. (LOTMAN, 1978, p.23)

Por signos convencionais entende-se que a relação entre a expressão e o conteúdo não é motivada intrinsecamente. Estes signos formam facilmente sintagmas e dispõem-se em microcadeias, além disto, adaptam-se à narrativa, à criação de textos narrativos, enquanto os sinais icônicos se limitam à função de denominação.

O signo figurativo ou icônico supõe para o significado uma expressão única, que lhe é por natureza própria. Por ser natural e inteligível, aparece precisamente como a antítese do signo convencional. Apesar de que, em contrapartida, entre um objeto representado e a sua representação ocorrem regras convencionais de equivalência, pois a figuratividade é uma propriedade relativa e não absoluta. Nas palavras de Lotman:

Compreenderemos até que ponto os sinais icônicos são convencionais se nos lembrarmos de que só podemos lê-los facilmente no interior de uma mesma área cultural; passado este limiar, no tempo e espaço, deixam de ser inteligíveis (...) o mundo dos sinais icônicos e o dos sinais convencionais não se limitam: estão em permanente interação, interpenetram-se e repelem-se continuamente. A passagem de um para o outro é um aspecto essencial do domínio cultural que o homem exerce, com a ajuda de sinais, sobre o mundo. (LOTMAN, 1978, p.18-19)

Feitas as diferenciações entre signos convencionais e figurativos, é preciso sublinhar, antes de mais nada, que qualquer informação transmitida por um filme não é exclusivamente cinematográfica, pois este está ligado ao mundo real e o espectador, independente do acontecimento que se passe no “écran”, torna-se sua testemunha e participa dele.

Por esta razão, possui um modo de fazer-creer que o distingue da ficção criada por outras linguagens artísticas. Pela sua espantosa capacidade de reproduzir o movimento, a duração e o som, o cinema produz uma impressão de realidade em grau superior ao das restantes artes da representação, entretanto, não deixa de ser uma “arte da ilusão”. Segundo Lotman, devido à natureza do material que utiliza o cinema só conhece o presente – como, aliás, todas as outras artes que utilizam signos figurativos.

O mundo - que o cinema reproduz – é simultaneamente o próprio objeto e um modelo desse objeto, o qual enquanto objeto artístico:

Não se limita a re-produzir o mundo com o automatismo inerte de um espelho: ao transformar em signos as imagens do mundo, a arte enche-o de significações (...) o fim da arte não é, portanto, re-produzir este ou aquele objeto, mas sim torná-lo portador de significado” (LOTMAN, 1978, p.30-1)

Somente é possível arte cinematográfica, se houver impressão de realidade, de semelhança com a vida que é “mediatizada por múltiplas ligações com a experiência artística e cultural da coletividade” (LOTMAN, 1978, p.44)

Segundo Lotman, cada imagem é um signo, ou seja, possui um significado; logo, é portadora de informação. Entretanto, este significado pode apresentar um caráter duplo (LOTMAN, 1978, p.59). As imagens reproduzem objetos do mundo real e, entre esses objetos e essas imagens, estabelece-se uma relação semântica.

No que tange à linguagem, Lotman acrescenta que a narrativa fílmica apresenta duas tendências: a primeira delas se apóia na repetição dos elementos e na experiência cotidiana ou artística dos espectadores. Dessa maneira, provendo um sistema de expectativas (LOTMAN, 1978, p.60). A segunda perturba esse sistema de expectativas, contudo sem destruí-lo. Para o autor, quando o espectador assiste ao filme, habituado à informação cinematográfica, ele confronta o que vê não apenas com objetos e fatos do mundo real, mas também com outros filmes a que já assistiu. Neste caso, acontecem as deformações, os contrastes devido à montagem e, de maneira geral, o acréscimo de significações suplementares às imagens tornam-se habituais e esperados (LOTMAN, 1978, p.60).

Nestas condições, Lotman frisa que o retorno à imagem simples, livre de qualquer associação, e a afirmação de que o objeto nada significa além dele próprio, tornam-se inesperadas. Considera-se, portanto, um espectador atento, o qual relaciona o que assiste a outros textos da cultura. Segundo o autor:

Qualquer unidade do texto (visual, figurativa, gráfica ou sonora) pode tornar-se elemento da linguagem cinematográfica, a partir do momento em que ofereça uma alternativa (nem que seja o caráter facultativo de seu emprego) e que, por conseguinte, apareça no texto não automaticamente, mas associada a uma significação (LOTMAN, 1978, p.63).

O teórico acrescenta que “a palavra não é um elemento facultativo, suplementar da narrativa cinematográfica, mas um elemento obrigatório desta” (1978, p.69). Segundo ele:

As palavras começam a se comportar como imagens. Assim, nas legendas do cinema mudo, a própria escrita tornava-se um traço de estilo significante. O aumento de tamanho das letras era interpretado como o sinal icônico do aumento da intensidade da voz (LOTMAN, 1978, p.70).

Sobre a significação no cinema, Lotman (1978) afirma que “tudo o que num filme é arte possui uma significação, é veículo de informação” e “tudo o que notamos durante a projeção de um filme, tudo o que nos toca atua sobre nós, possui uma significação” (1978, p.75). Por isso, é preciso conhecer o seu sistema e significações. É preciso sublinhar, segundo o autor, que qualquer informação transmitida por um filme não é exclusivamente cinematográfica, pois este está ligado ao mundo real e o espectador

diante do 'ecran' estabelece associações com a realidade. Lotman acredita que a significação somente se expressa pelos meios da linguagem cinematográfica e é impossível fora deles, pois "a significação cinematográfica resulta de um encadeamento particular dos elementos semióticos, um encadeamento que é próprio do cinema" (LOTMAN, 1978, p.77).

O mundo artístico cinematográfico, fracionado em planos, é um mundo no qual foi introduzida a descontinuidade, em que todo segmento tem uma certa independência permitindo muitas combinações, ao contrário do mundo real. Isto só é possível neste tipo de arte graças ao plano, que adquire a liberdade da palavra. O plano só supera o seu isolamento, no movimento temporal, pela montagem, responsável pela seqüência narrativa:

No cinema (e é aqui que surge a sua natureza narrativa), o ponto de vista como princípio de construção do texto é do mesmo tipo que o do romance, não se assemelhando ao da pintura, ao do teatro ou ao da fotografia. Além disso, se o diálogo verbal no cinema é semelhante ao diálogo no romance e no teatro, é nesse sentido mesmo específico, que o correspondente no cinema ao discurso narrativo do autor no romance é a narrativa cinematográfica formada pelo encadeamento de planos. (LOTMAN, 1978, p. 83-4).

Em relação à estrutura da narrativa cinematográfica, Lotman considera que o texto fílmico se divide em discreto (composto por signos) e não discreto (quando a significação é atribuída diretamente ao texto). Nas palavras do autor, o mundo do cinema introduz a descontinuidade. É composto por segmentos interdependentes, que permitem combinações não encontradas no mundo real.

A unidade básica da narrativa cinematográfica é o plano. Segundo as leis de associação e contigüidade semânticas, pode ser isolado ou combinado com outros planos. Um plano isolado não apresenta significação, mas ao ser confrontado com outros, surge um sentido, que gera a narrativa. A partir do mecanismo básico de suceder um plano a outro a fim de gerar um sentido decorrente da associação, surge a chamada montagem. Uma das leis mais gerais da formação de significações artísticas, de acordo com Lotman (p.87), é a justaposição de elementos heterogêneos. Esse choque gerado entre eles resulta em significações e a montagem cinematográfica é um caso particular desse processo.

Dois planos distintos, quando dispostos em seqüência, provocam a percepção, por parte do espectador, de um terceiro significado que relaciona os dois anteriores. “A montagem de planos diferentes ativam a articulação semântica, faz dela o principal veículo de significação” (Lotman, 1978, p.111).

Segundo o autor, surgem dois tipos de narração: o primeiro reproduz a narrativa verbal, como se fosse uma reunião em microcadeia de planos diferentes numa seqüência com sentido. O segundo é a transformação de um mesmo plano, não é a combinação de uma grande quantidade de sinais em microcadeias, mas a transformação de um mesmo e único sinal (1978, p.112). Como exemplo do primeiro caso, pode-se citar um cinema marcadamente feito de montagens, como um sistema de passagens por saltos e, do segundo, uma narrativa mais contínua, que segue o fluxo natural da vida.

Como unidade discreta, o plano possui duplo sentido, por um lado, por introduzir simultaneamente a descontinuidade, a segmentação e a medida no espaço e no tempo cinematográficos. Por outro lado, como o plano (enquanto unidade) é a medida destes

dois conceitos, eles se tornam permutáveis. Por exemplo, qualquer quadro com extensão espacial real pode ser construído como cadeia temporal, se for fracionado em planos dispostos em seqüência. Baseado nisto e por servir-se de imagens visuais, somente o cinema pode construir uma personagem humana como uma frase disposta no tempo.

O filme, no seu processo de criação, é segmentado em partes, ou seja, planos separados que se unem, graças à montagem, combinados numa síntese significativa, num todo artístico. Ganha sentido através de seus códigos e da experiência cultural do seu espectador. Segundo Lotman (1978, p.46-7), a divisão em planos orienta a ordem em que se deve processar a leitura, que é submetida às leis do projeto artístico e da linguagem da arte em causa.

Há no interior do plano, uma sucessão de pedaços de imagens, que possuem movimento e relações de foco em profundidade, o que direciona o olhar do espectador para os diferentes elementos que se sucedem, fazendo-os perceber como um todo.

Segundo Lotman “o filme de hoje utiliza também uma outra linguagem: incorpora mensagens verbais, mensagens musicais, um maior número de relações extratextuais, que se ramificam em estruturas de sentido muito variados” (1978, p.163). Todas estas camadas semióticas formam uma montagem complexa e suas relações mútuas produzem também efeitos de sentido. Também, segundo o autor:

A complexidade dos sistemas semióticos, as múltiplas codificações do texto e a polissemia artística que daí resulta fazem o filme atual parecer-se com um organismo vivo, que ele também é uma concentração de informações de organização complexa. (1978, p.163)

Torna-se acessível ao público porque o cinema é por natureza “uma arte de massas” (p.164) e um filme é “uma estrutura com vários níveis onde cada um deles se organiza com diferente grau de complexidade. Os espectadores, diversamente preparados, ‘captam’ níveis semânticos diferentes” (LOTMAN, 1978, p.164). Lotman classifica o texto fílmico como polifônico, contendo o feixe móvel dos diferentes signos no interior de um mesmo nível, podendo ativar simultaneamente os diferentes níveis. Se o espectador estiver atento, ele perceberá e saberá interpretar a presença da polifonia em determinado filme, senão corre o risco de interpretar a significância dos episódios e o texto apenas em seu primeiro grau semântico (1978, p.166)

Tendo em vista os signos, elencados por Lotman, que compõem a narrativa cinematográfica, já é possível observá-las nas traduções de *O Enfermeiro*.

3.1.4 - Tempo-espço nas traduções cinematográfica e HQ

Estudos sobre a categoria tempo-espço, baseados nos teóricos Umberto Eco (1986) e Vilém Flusser (2007), são apoios extremamente importantes para entender e explicar o processo da tradução entre diferentes sistemas semióticos.

Como já sabemos, o objeto sobre o qual se desenvolve esta análise é o texto literário intitulado “*O Enfermeiro*”, de Machado de Assis, e suas produções homônimas de cinema e história em quadrinhos, todos os textos artísticos.

De modo específico, o cinema encontra-se entre as linguagens artísticas organizadas, que possuem regras que definem a combinação dos seus signos próprios, representando uma determinada estrutura, com uma hierarquia própria, numa linguagem caracterizada por signos visuais. Tem a possibilidade de unificar diferentes

códigos como trilha sonora, iluminação, figurino e enredo articulados entre si. Estes se constroem a partir da montagem, do "poder da câmara", das escolhas do realizador, dos enquadramentos, da definição de campo, da estruturação das cenas e da edição final.

Além disso, a linguagem fílmica pode ser concebida como um dispositivo de representação, que apresenta mecanismos próprios de organização espaço-temporal, ou seja, na obra fílmica há estruturas que marcam uma nova relação com o tempo, o qual estrutura fundamentalmente a linguagem cinematográfica e o espaço, uma referência secundária não menos importante. A reflexão sobre a linguagem do cinema acrescenta que ela é uma sucessão de seleções e de escolhas e atua numa esfera que conjuga espaço e tempo, locação e deslocamento, o passado, o presente e o futuro em permanente transformação.

Umberto Eco - que se dedicou, entre outras coisas, a temas como estética, semiótica, teoria da literatura e da arte - acerca da transposição das categorias narrativas do conto para o filme, reflete sobre a questão do tempo. Sobre esta categoria a literatura, Eco (1994, p.60) teoriza que “na obra de ficção, o tempo figura sob três formas: tempo da história, tempo do discurso e tempo de leitura”.

O tempo da história, primeiramente, é o tempo de alguns fatos escolhidos pelo criador em sucessão linear (antes e depois); com inclusão de uma retrospectiva (flash-back) e inclusão de uma prospectiva (antecipação de fatos futuros). Ainda, segundo o autor italiano “o tempo da história faz parte do conteúdo da história. Se o texto diz que ‘mil anos se passam’, o tempo da história são mil anos” (ECO, 1994, p.60). Em romances psicológicos (plano subjetivo) existe a ordem da simultaneidade, ou seja, há associação livre de idéias, monólogos que se misturam com o discurso indireto do autor.

O tempo do discurso, por sua vez, pode exprimir um tempo da história bastante longo ou o contrário, ou seja, demora para narrar algo que levou pouco tempo para acontecer ou vice-versa. No tempo da escrita ou criação, um escritor pode levar um ano para criar uma história que mostra acontecimentos ocorridos em dez anos. Logicamente, há a técnica narrativa, o criador seleciona os fatos para montar o texto. Não é tão fácil determinar o tempo do discurso, pois história e discurso têm duração relativamente igual como nos diálogos, por exemplo.

Para Eco (1994, p.63) “o tempo do discurso é o resultado de uma estratégia textual que interage com a resposta dos leitores e lhes impõe um tempo de leitura”. Um leitor pode ler uma história, escrita durante um ano, em três dias. Este é o tempo de leitura ou fruição. Por outro lado, há histórias que se passam em dois segundos e o leitor leva quarenta e dois segundos para lê-las. Às vezes, o discurso se torna lento em comparação a velocidade da história. E o ritmo que o texto impõe ao leitor. Uma descrição, com muitos detalhes, na ficção escrita, pode ser uma estratégia para diminuir a velocidade de leitura.

Em relação à produção fílmica, segundo Eco (1994, p.61), “no cinema, em geral, temos uma correspondência precisa entre o tempo do discurso e o tempo da história – um bom exemplo de cena”, mas isto não é uma regra. O tempo científico, aquele que pode ser medido, cronometrado, torna-se diferente do tempo da percepção, do tempo psicológico. É preciso entender que a câmera lenta em oposição à rápida; a interrupção ou a inversão do movimento; a contração e a dilatação do tempo (flashback/ flash-forward) são mecanismos narrativos imagéticos. Além disso, na peça cinematográfica há dois tipos de tempo que devem ser levados em consideração para uma boa organização temporal a ser representada: o tempo interior das seqüências e o tempo do

conjunto de seqüências. Tal aspecto está relacionado às questões de estilo, ou seja, é a narrativa depurada na montagem que cria o tempo.

Também reflete sobre a categoria tempo-espço o estudioso Vilém Flusser. Na obra *O mundo codificado* (2007), especificamente no capítulo “*Linha e superfície*”, compara a leitura de linhas escritas e da pintura até chegar à leitura fílmica. Segundo o autor, o cinema apresenta uma seqüência linear de imagens e o espectador não se lembra disto ao “ler” o filme. Por esta razão, o teórico indaga “- Como lemos o filme?” Responde à questão enumerando vários níveis de tempo:

- 1) Tempo linear em que os fotogramas das cenas se seguem uns aos outros.
- 2) Tempo determinado para o movimento de cada fotograma.
- 3) Tempo que gastamos para captar imagem (apesar de mais curto, é similar ao tempo envolvido na leitura de pinturas).
- 4) Tempo referente à história que o filme conta.

E provavelmente outros níveis temporais ainda mais complexos. Todos estes níveis são próprios do sistema sígnico cinematográfico, o que mostra as peculiaridades dos diferentes códigos: conto/filme.

Costuma-se simplificar e dizer que a leitura de filmes é parecida com a leitura de linhas escritas por seguir um texto (tempo linear). Segundo Vilém isto é:

- 1) Verdadeiro porque tanto nos filmes como em textos escritos recebemos a mensagem ao final de nossa leitura.
- 2) Falso porque nos filmes como na pintura, pode-se primeiro perceber cada cena e depois analisá-la.

3) Em relação ao tempo temos, então, o “tempo histórico” em que ocorre a leitura de linhas escritas, que acontece dentro da leitura dos filmes, em um novo e diferente nível.

O autor, também, explica a diferença entre a leitura de linhas e a leitura de filmes.

1) Ao lermos as linhas escritas, estamos seguindo “historicamente”, pontos (conceitos) A linha escrita é um projeto que se dirige para a primeira dimensão.

2) Ao lermos os filmes, estamos acompanhando, “historicamente”, superfícies dadas (imagens), já que o filme é um projeto que começa na segunda dimensão.

Há, portanto, uma mudança radical no significado da palavra “história”. Isto porque não aprendemos a ler filmes e fazemos isto como se fossem linhas escritas. Segundo o autor, a gravação de vídeos permite controlar e manipular a seqüência das imagens e, ainda, sobrepor outras.

Diante disto podemos dizer que a possibilidade de abarcar toda a superfície, ou seja, perceber cada cena e ter a chance de analisá-la depois, favoreceu, nesta tese, a descoberta de marcas-signos presentes da forma do conto (texto fonte) no texto fílmico e de novos signos (peculiares a este sistema semiótico) que permitiram a produção de novos significados.

3.2 - O Conto como projeto fílmico



(imagem 1 – cena: 2:07)

Neste capítulo, analisamos a ‘tradução’ do conto literário “*O Enfermeiro*”, de Machado de Assis, e sua produção fílmica homônima, ambos os textos artísticos. Para pôr isto em prática, escolhemos seqüências e recortes exemplares que revelam a forma do conto no filme e vice-versa, ou seja, o vínculo com a narratividade na transcrição conto/filme assim como as marcas-signos presentes em cada um dos processos narrativos.

O conto e o filme constituem dois campos de produção sígnica distintos, dessa forma, ao se verificar as relações existentes entre estes textos da cultura, merece respeito as características peculiares de cada um deles. Segundo Iuri Lotman:

Comparando a linguagem da narração cinematográfica com as estruturas verbais narrativas, descobrimos uma profunda diferença em princípios de organização tão fundamentais como convencionalidade/iconicidade, caráter discreto/ caráter contínuo, linalidade/espacialidade, que excluem completamente a possibilidade de uma tradução unívoca. (Lotman, 1996, p.68)

Para o autor, deparamo-nos com certa esfera de interpretações dentro de cujos limites há uma multidão de diferentes textos e, neste caso, podemos falar do surgimento de novos textos, “aí, pois, o mecanismo da tradução não coincide, convencionalmente equivalente, serve à criação de novos textos, quer dizer, é um mecanismo de pensamento criador” (Lotman, 1996, p.68).

De modo específico, o cinema encontra-se entre as linguagens artísticas organizadas, que possuem regras que definem a combinação dos seus signos próprios, representando uma determinada estrutura, com uma hierarquia própria, numa linguagem caracterizada por signos visuais. Possui a possibilidade de unificar diferentes códigos como trilha sonora, iluminação, figurino e enredo, articulados entre si. Estes se constroem a partir da montagem, do "poder da câmara", das escolhas do realizador, dos enquadramentos, da definição de campo, da estruturação das cenas e da edição final.

Como um roteiro que sugere uma determinada montagem, há no sistema narrativo do conto interrelações necessárias à manutenção da arquitetura da obra literária. Estes níveis de composição, organizados na elaboração do enredo, permitem e favorecem a tradução, pois o código narrativo é translingüístico:

O código que um romance e sua tradução fílmica mais compartilham é o código narrativo. (...) O código narrativo, ou discurso narrativo, é uma camada autônoma de significação com uma estrutura que pode ser isolada da linguagem específica que o transmite. A mesma narrativa, ou história, pode ser transmitida num livro, num filme, em quadrinhos ou até por gestos sem modificar sua estrutura (JOHNSON, 1982, p. 22-3).

Na composição deste texto ficcional é possível observar relações discursivas entre a linguagem fílmica e a linguagem literária que se estabelecem quando o conto incorpora técnicas específicas da sintaxe cinematográfica. Machado de Assis utiliza-se de princípios de corte e montagem desta sintaxe como recursos literários, dotando a linguagem do conto “O enfermeiro” de intenso poder de visualização e de plasticidade. Tal liberdade de experimentar uma pluralidade de recursos expressivos, próprios desta sintaxe, torna possível a construção da realidade ficcional pelo ponto de vista da percepção visual. Por isto, a proposta da tese é fazer uma reflexão sobre esta forma construtiva e experimentos.

Passemos a observar a arquitetura do conto, que se inicia com um autor suposto mantendo um diálogo direto com o leitor.

Parece-lhe então que o que se deu comigo em 1860, pode entrar numa página de livro? Vá que seja, com a condição única de que não há de divulgar nada antes da minha morte. Não esperará muito, pode ser que oito dias, se não for menos; estou desenganado. (O enfermeiro, grifos meus)

Há, visivelmente, uma dimensão intelectual atuante na construção do relato que anuncia as referências espaço-temporais do conto. A expressão “estou desenganado”

é uma marca espaço-temporal, onde se situa o autor suposto, ou seja, no presente; epílogo que tem a função de ponto de partida para persuadir o leitor e conduzi-lo para outro tempo-espaço onde se situa “o que se deu comigo em 1860”, que é, na verdade, onde tudo começou.

Ao iniciar a leitura do relato, onde há um moribundo prestes a revelar um fato vivenciado por ele no passado, o leitor é instigado a ler o texto, sendo assim, depara-se com o epílogo e deseja conhecer o desfecho. Ao iniciar o texto pelo epílogo, é possível afirmar que Machado de Assis, ao articular seu texto, tenha seguido os passos do escritor americano Edgar Alan Poe, o qual sugere que o escritor tenha em mente o epílogo e construa o texto “com a mesma exatidão e lógica rigorosa de um problema matemático” (POE, 1960, p. 502)

Pretendemos demonstrar que, no caso deste conto machadiano, há elementos constituintes de sua forma construtiva que foram absorvidos e insuflados pela linguagem fílmica. No caso, a abertura do relato revela-se como um plano cinematográfico propício à transposição.

Como a questão que nos interessa é a da tradução do texto fonte para a linguagem cinematográfica, passemos a comparar trechos e cenas que ilustrem isto. Sabemos que a partir do texto fonte, ocorrem na operação tradutora procedimentos de expansão e o surgimento de variantes discursivas no texto final. Entre estes elementos temos especial interesse, a priori, na categoria tempo-espaço que modela o universo do filme e se mantém igual ao texto fonte, consideradas suas peculiaridades.

A abertura do conto literário propõe dois tempos-espacos distintos ao projetar um frágil narrador-personagem, situado num tempo-espaço diferente daquele ao qual se remete. A memória dele serve de vínculo entre a narrativa do presente e a suposta verdade dos fatos. Há, portanto, um tempo-espaço interno, fluxo do pensamento do narrador-personagem, que desperta certa curiosidade no leitor. Este narrador-personagem e autor do relato narra e, ao mesmo tempo, conversa com um interlocutor imaginário, o simulacro do leitor virtual, que é constantemente solicitado em suas mais variadas competências.

Como se observa, o conto literário se apóia na expressão verbal ao passo que a imagem visual constitui a matéria básica do cinema. Apesar desta diferença, esses domínios muitas vezes se imbricam a tal ponto, que se torna difícil estabelecer-lhes as fronteiras. Machado de Assis, por exemplo, sem se dar conta, antecipa certos aspectos de modernidade ao utilizar técnicas cinematográficas no processo de construção do conto literário. Talvez, na busca consciente por uma nova linguagem, aproxime o conto “O enfermeiro” da técnica recém-descoberta da cinematografia. Tal “marca cinematográfica” revela-se nos cortes, montagens, emendas e no seu estilo paródico e metalingüístico.

O filme “O Enfermeiro” mantém o foco narrativo de primeira pessoa, atualizado pelo uso da câmera subjetiva e, eventualmente, a voz “in off” do narrador, que, por meio de comentários subjetivos, aponta, direciona, indica o olhar do cineasta na construção da cena. Também, a estrutura conversacional, presente no conto, foi mantida em algumas cenas.

Temos a seguir imagens da abertura do filme homônimo que exemplifica esta interação:



(imagem 2 – cena: 0:19)

Em “O Enfermeiro”²², a primeira cena do filme (0:19 -1:21) utiliza o plano de conjunto para inicialmente, no tempo presente, inserir o personagem-narrador Procópio. O espaço físico apresentado assemelha-se a uma sala ou um escritório com paredes e objetos de cor escura, um tom meio avermelhado, dando ao ambiente²³ um aspecto lúgubre. Possivelmente, a utilização de cores escuras insinue a proximidade da morte, já que o moribundo confessa o seu crime (que será relatado no papel) e se coloca nas mãos do espectador para o seu provável julgamento. Segundo Lotman, “ao transformar em signos as imagens do mundo, a arte enche-o de significações” (LOTMAN, 1978, p.30), ou seja, os signos icônicos utilizados na cena produzem novos significados.

²² Filme produzido em 1998. Roteirizado por Melanie Dimantas e dirigido por Mauro Farias.

²³ Ambiente característico do início do século XX (1907).

A tradução homônima apresenta o personagem, exatamente como no texto fonte, já com idade avançada. Este olha diretamente para a câmera, ou seja, dirige-se ao espectador (seu interlocutor e confidente) e conversa diretamente com ele (reproduz os dois parágrafos iniciais do conto, com mínimas modificações), na tentativa de criar uma tensão que possa despertar o interesse, por parte dele. Com a indagação “Parece-lhe então que o que se deu comigo em 1860, pode entrar numa página de livro?” convoca o espectador a participar do fato que virá sintetizado no relato. Não apenas narra a história, mas a escreve em uma folha, colocando-se como um autor/produtor de um texto, ao mesmo tempo em que conta o fato. Há, neste caso, um impacto revelador de uma montagem que desenvolve idéias a partir de imagens especulares e se escora nos recursos da função metalingüística, estudados por Jakobson (1975). Ocorre uma meta-organização crítica sobre a imagem, que propõe uma meta-organização de um fato vivido.

Há, então, um movimento de câmara que rapidamente perpassa o plano americano (quando Procópio levanta-se e apóia-se sobre uma bengala) para o plano médio, momento em que caminha em direção à mesa e se senta numa poltrona ao lado. Há um ‘tilt’, ou seja, um movimento de baixo para cima que corrige o enquadramento. Neste momento, alguns objetos compõem o cenário: um candelabro elétrico com as luzes acesas²⁴, um porta-caneta tinteiro, um livro com páginas em branco e uma estátua de um leão. Na parede, um espelho e um quadro de fotografia dependurado. Elementos simétricos que dão equilíbrio ao enquadramento.

²⁴ O uso corrente da eletricidade iniciou-se no Brasil em 1879, na mesma época em que ocorreu na Europa e Estados Unidos, logo após o invento do Dínamo e da lâmpada elétrica. A Light and Power Company em 1905 iniciou a prestação de serviços de iluminação elétrica à cidade do Rio de Janeiro.

Enquanto o personagem fala “E o tempo parece uma lamparina de madrugada”, a câmera aproxima-se dele (plano médio) e focaliza do seu lado direito, um pouco acima dele, um espelho em que se reflete a imagem de uma mesa e sobre ela uma lamparina. A cena metafórica dialoga com as duas dimensões espaço-temporais na proporção em que, por meio de dois signos distintos: a lamparina (projetada no espelho) e o candelabro elétrico (sobre a mesa) inscrevem a narrativa fílmica em diferentes semiosferas.



(imagem 3 – cena: 1:10)

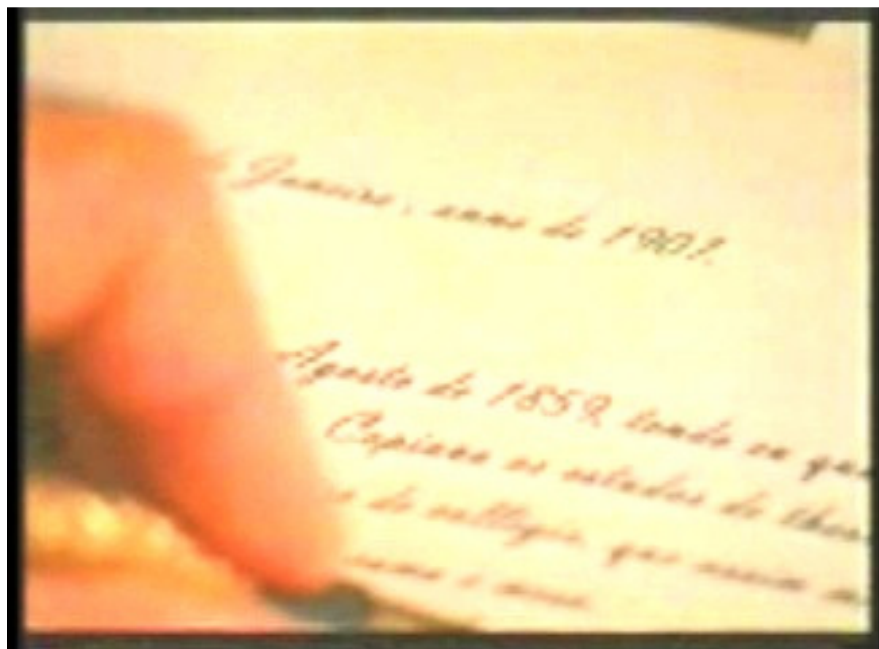


(imagem 4 – cena 1:13)

Em especial, em relação à estátua do leão, podemos dizer que este animal é visto como símbolo de justiça e de bravura. Como símbolo de justiça, associa-se à imagem do poder, já ao simbolizar a bravura, à busca pela liberdade. Estas duas simbologias podem relacionar-se metaforicamente à posição ocupada por Procópio no momento da revelação. Isto significa que detém o poder material e, também, do saber, por isso decide fazer justiça, mesmo que tardia; justiça esta que lhe aliviará e libertará de uma possível culpa que carrega consigo.

Diante da cena inicial, observamos que o vínculo com a narrativa é assegurado na transcrição conto/filme, entretanto os procedimentos narrativos, próprios a cada uma das linguagens, são singulares. Ocorrem disjunções no plano discursivo e por esta razão é possível perceber modificações ponderáveis entre as linguagens co-presentes na transmutação, pois há relações virtuais (imagens e sons) no que tange ao espaço que produzem novos significados.

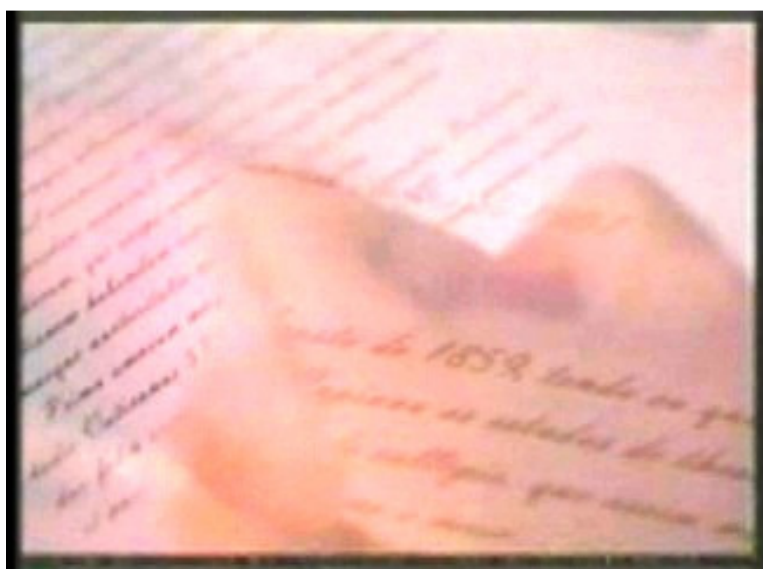
No momento em que começa a dizer que vai narrar um fato, a câmera destaca o papel onde o autor do relato redige sua história, daí ressaltando a importância do “registro em forma de texto”. Segundo Armando Moreno (1987, p.153), a câmera muda de plano ou utiliza o zoom, quando muda o ponto de observação, no caso, destaca-se o manuscrito. Essa ação de zoom sobre a focagem da narração processa-se constantemente e a técnica utilizada é largamente esclarecedora do estudo da perspectiva do fenômeno narrativo. Em plano detalhe, há um recorte metonímico da própria escritura do texto que será produzido, pois se focaliza (em close) um dos dedos da mão esquerda do ator, o qual segura uma caneta tinteiro e inicia a escritura de um relato, datado de 1907 e que registrará um fato que se inicia em 1859.



(imagem 5 – cena: 1:15)

Tal focagem é bastante significativa na medida em que serve de elo entre as duas dimensões espaço-temporais projetadas na produção fílmica. Ficamos diante de uma montagem de diferentes cenas a partir de fusão de imagens que traz o 'papel' e a 'escrita' como elementos interativos entre as cenas.

A transferência da primeira para segunda cena (1:22 – 1:53) muda não apenas a iluminação, pois há um jogo de luzes entre a cor avermelhada e a cor branca que virá, como sobrepõe imagens, especificamente entre 1:15 – 1:20. Neste caso, o corte é substituído pela fusão e movimento da câmera. Continua o primeiríssimo plano (detalhe), que focaliza duas cartas, as quais estão sendo escritas pelo mesmo personagem, de hoje (1907) e de outrora (1859).



(imagem 6 – cena: 1:19)

A carta atual aparece à esquerda, na diagonal da tela, e a sobreposta, que se refere aos textos que Procópio copiava no passado, aparece à direita da tela, também,

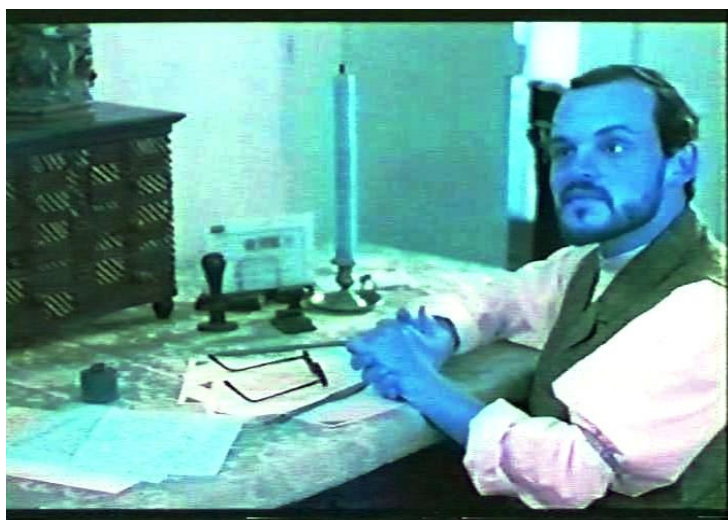
na diagonal, com a mão do jovem, em detalhe. O encontro de dois textos, produzidos em diferentes semiosferas, favorecem a passagem das duas dimensões espaço-temporais e garantem a produção de uma nova semiose em belíssima superfície, como nos fala Flusser (2007). A superfície de duas dimensões abarca o todo, mas pode mostrar sua forma construtiva que sugere a diferença de tempo, ou seja, envolve o presente e o passado.

Como equivalentes a planos cinematográficos, observamos que Machado de Assis realiza um exercício de montagem de imagens semelhante ao da sintaxe fílmica, pois as frases ou recortes de frase são dispostos e montados para compor a “cena”. É o que se pode observar na seqüência seguinte (retirada do texto fonte) e na imagem (extraída do filme) que mostra o enfermeiro em 1959, ou seja, com quarenta e dois anos:

Já sabe que foi em 1860. No ano anterior, ali pelo mês de agosto, tendo eu quarenta e dois anos, fiz-me teólogo – quero dizer, copiava os estudos de teologia de um padre de Niterói, antigo companheiro de colégio, que assim me dava, delicadamente, casa, cama e mesa. (trecho de O enfermeiro, de Machado de Assis)

Em plano próximo, há um flashback, retorna-se no tempo-espaço ao que “se deu comigo em 1860”, ou seja, ao fato vivenciado por Procópio, que serve de força motriz para o texto. Projeta-se, então, um jovem rapaz, sentado à mesa, exercendo o ofício de copista. Este tem a barba por fazer. Veste camisa branca com mangas longas e colete cinza e possui óculos de armação preta. Está inserido num ambiente claro, é dia e há

sobre a mesa uma vela apagada, uma espécie de armarinho em forma de mini-arquivo, um tinteiro e carimbos.



(imagem 7 – cena: 1:25)

Surpreendentemente, seu amigo padre, que lhe dava casa e comida em troca de transcrições bíblicas, recebe uma carta. Trecho assim narrado no texto fonte:

Naquele mês de agosto de 1859, recebeu ele uma carta de um vigário de certa vila do interior, perguntando se conhecia pessoa entendida, discreta e paciente, que quisesse ir servir de enfermeiro ao coronel Felisberto, mediante um bom ordenado. O padre falou-me, aceitei com ambas as mãos. (trecho de O enfermeiro, de Machado de Assis)

Procópio, sentado (à direita do vídeo), revela-se submisso em relação ao amigo padre, que, ao entrar, fica de pé, atrás de uma grande estante repleta de livros, olha o jovem de cima e inicia um breve diálogo com ele.



(imagem 8 – cena: 1:27)

Diante da promessa de um futuro trabalho, para exercer a função de enfermeiro, e de um bom ordenado, esboça um tímido sorriso, respira, como se sentisse aliviado e emite uma única palavra com tom de admiração “É!”. Isto após ler a carta do vigário que solicitava um novo enfermeiro para um senhor doente e a proposta do bom salário.

Procópio aceita a empreitada e segue para a vila. Em plano geral (1:54 – 2:46) a cena mostra um belo lugar montanhoso, repleto de árvores com folhas bem verdes, onde um tílbur²⁵ conduzido por um cavalo branco seguia por uma pequena estrada por entre árvores e montanhas. No percurso da viagem, transfere-se o plano para médio (2:41) e em seguida para (plano) próximo, momento em que se destaca Procópio pensativo, olhando para o lado de fora.

²⁵ Carro de dois assentos, sem boleia, com capota, de duas rodas e puxado por um só animal.



(imagem 9 – cena: 2:41)

Enquanto o túbure segue pela estrada, a câmera acompanha o olhar do personagem que vê as imagens passarem pela 'janela', ou seja, as imagens vão surgindo à sua frente, do seu lado esquerdo, em sentido contrário. Com um movimento de câmera panorâmica surge, em plano de conjunto (2:47 – 2:53) , a imagem de um suporte com um vaso de folhas verdes e flores brancas ao lado de uma cadeira de balanço, onde está sentado um senhor idoso (2:50 – plano próximo), de barba longa e bigode brancos, todo vestido de branco. Tem um semblante calmo e meigo. Aparece como se estivesse no céu (plano aberto) envolvido num ambiente todo esfumaçado, como se estivesse entre nuvens brancas. Depois em plano mais fechado, mostra o senhor idoso mais de perto. A beleza desta cena reside na força de sua alegoria, que sugere o enfermo que Procópio cuidará.



(imagem 10 – cena: 2:50)

Um trecho do capítulo 6, versículo 19, do livro de Lucas, do Novo Testamento, é falado por Procópio, “in off” (2:50): “e toda multidão procurava tocar-lhe porque saía dele o poder que curava a todos”²⁶. E qual seria o significado desta imagem?

Provavelmente, a idealização de uma cena idílica em que o futuro enfermeiro encontraria um paciente benevolente. Por isso, antevê um possível coronel Felisberto, trajado com uma roupa de dormir, como costumavam se vestir os coronéis da época. Primeiramente, aparece sentado numa cadeira, envolto numa atmosfera pacífica e digna. Então, do fundo de seu parco cabedal religioso, saca uma passagem da bíblia e a recita ao coronel enfermo, que se encontra deitado numa cama aconchegante e limpa. Em seguida, cobre-o com desvelo enquanto este lhe sorri, agradecido. Notamos, nesta

²⁶ "E toda a multidão procurava tocar-Lhe; porque saía Dele um poder que curava a todos". Lucas (6:19). João Ferreira de Almeida, Bíblia on-line. - por.scripturetext.com/luke/6.htm - 15k.

cena, que os elementos disjuntivos garantem a individualidade e a especificidade das obras partícipes do processo de tradução.

Desta forma, tendo o texto fonte como ponto de partida, a tradução exercita um trabalho de duplo movimento: adição e subtração, que expande trechos e suprime ou condensa outros, a partir de seleção própria. Neste caso, ocorre o acréscimo de uma nova seqüência à ação narrada, o que ocorre em nível de fluxo de consciência do personagem Procópio. A cena fílmica opta por criar uma inversão entre o “idílico” e o “real” que está por vir. Podemos considerar esta cena como metafórica na medida em que ocorre a substituição de signos, diferentes quanto ao significado, se considerarmos o diferente coronel que Procópio encontrará pela frente. Segundo Ivanov (1979):

A partir do momento que a cena aparece transmitindo determinada situação, construindo significado capaz de ser compreendido pelo receptor, faz-se a comunicação, que é a própria concretização do discurso cinematográfico (IVANOV, 1979, p.256)

Nova metáfora surge (2:56) quando, em plano próximo, focaliza-se uma construção imponente semelhante a um castelo, que é, na verdade, a igreja para onde está indo Procópio. Enquanto mostra-se este edifício, “in off”, Procópio, mais uma vez, menciona um trecho do Sermão da Montanha - (2:57- 3:02) “Bem aventurados vós que tendes fome porque sereis fartos”.²⁷

²⁷ Bem-aventurados os que têm fome e sede de justiça porque eles serão fartos. Mateus Capítulo 5, versículo 6.



(imagem 11 – cena: 2:56)

A alusão ao trecho bíblico relacionado à imagem da imponente construção, metaforiza o futuro de Procópio, o que se verá mais adiante.

Para o seguinte trecho do texto fonte, a tradução homônima manteve o vínculo com a seqüência narrativa, entretanto inseriu nova “disjunção”:

Chegando à vila, tive más notícias do coronel (...) Respondi que não tinha medo de gente sã, menos ainda de doentes; e depois de entender-me com o vigário, que me confirmou as notícias recebidas, e me recomendou mansidão e caridade, segui para a residência do coronel. (trecho de *O enfermeiro*, de Machado de Assis)

Ao chegar à igreja da vila, (cena 3:59 – 4:23) há o encontro entre Procópio e o vigário, que comenta *“não vou dizer que o coronel seja flor que se cheire, longe de mim enganá-lo, mas invoco a sua caridade cristã. Encare isto como uma missão”*. Além disto,

faz outra observação: *“Tenho certeza que se dará bem. Mansidão e caridade é a receita”*. Procópio somente ouve, não diz nada. A caminho da fazenda (cena 4:23 – 4:50), em detalhe, os dois são focalizados de costas caminhando sobre uma espécie de trilha ou pequena estrada de barro, onde Procópio pisa em excrementos de gado. Neste momento “in off” ouve-se: *“ao que tudo indicava não era nada auspiciosa a estrada que se estendia diante de mim. Mas guardava o binômio como um tesouro: ‘mansidão e caridade’*”. Estas cenas criam expectativas no espectador que pré-visualiza um coronel perverso.



(imagem 12 – cena: 4:33)

Ao criar elementos que conotam um futuro trabalho árduo, a tradução fílmica fortalece a imagem de um enfermeiro que prezará a caridade cristã e a cura, funcionando como suporte para a contra-imagem que virá depois.

Quando chegam à fazenda (cena 4:51 – 6:30), dirigem-se à varanda onde se encontra o enfermo, um senhor idoso de cabelos brancos e despenteados, que está sentado e apoiado sobre uma bengala. Apesar da indumentária um tanto descuidada e toda fragilidade física, há um sinal de vaidade demonstrado pelo anel de ouro que usa em uma das mãos. Seu rosto revela sofrimento, descrença e amargura. Sua postura reflete certa agressividade e soberba. Novamente a voz “in off” de Procópio diz: “E lá estava ele”.



(imagem 13 – cena: 5:03)

Também o texto fonte, como uma câmara, apresenta, em sua forma construtiva, planos sucessivos que, em closes e/ou primeiros planos, mostram as feições e os gestos de cada personagem.

Para o trecho *“Achei-o na varanda da casa estirado numa cadeira, bufando muito. Não me recebeu mal”*, a operação tradutora criou a seguinte cena: “Trouxe o novo

enfermeiro”, diz o vigário ao coronel. Procópio estende a mão para cumprimentá-lo: “Bom dia, coronel. Como vai o senhor?”



(imagem 14 – cena: 5:22)

Ao tomar a iniciativa de estender a mão, o enfermeiro demonstra cordialidade e receptividade, mas o coronel ignora-o e não corresponde à saudação. Outro aspecto refere-se à movimentação cênica que coloca o vigário entre Procópio e um serviçal da fazenda. A altura e robustez do religioso contrapõem-se com os outros dois por serem franzinos e de estatura baixa. Tal signo revela a imponência do vigário que representa uma autoridade perante o coronel.

Interessante notar que a pontuação, no fragmento a seguir, equivale a cortes cinematográficos:

Começou por não dizer nada; pôs em mim dois olhos de gato que observa; depois, uma espécie de riso maligno alumiu-lhe as feições, que eram duras. Afinal, disse-me que nenhum dos enfermeiros que tivera, prestava para nada, dormiam muito, eram respondões e andavam ao faro das escravas; dois eram até gatunos! — Você é gatuno? — Não, senhor. (trecho de O Enfermeiro, de Machado de Assis)

Machado de Assis, possivelmente, tenha conjugado duas técnicas do cinema: *zoom* e câmera lenta, pois o ponto-e-vírgula que antecede “pôs em mim dois olhos de gato” não só indica a mudança de plano como estabelece entre os dois planos um mecanismo correspondente ao procedimento cinematográfico denominado campo e contracampo, ou seja, imagens que recortam o espaço, neste caso, de quem olha e de quem vê. A propósito, sobre a presença de outras linguagens no texto literário, Umberto Eco (1994, p.77) comenta “não venham me dizer que um escritor do século XIX desconhecia técnicas cinematográficas: ao contrário, os diretores de cinema é que usam técnicas da literatura de ficção”. Apesar de incorporar técnicas de outras linguagens, Machado de Assis está voltado para a linguagem verbal, na perspectiva do discurso como produção. A aproximação da linguagem literária do conto machadiano à linguagem de sua versão fílmica homônima, como objeto de observação e investigação, só é possível por tangenciamento, já que as fronteiras entre os distintos textos da cultura revelam um imbricamento de linguagens, todavia preservam as singularidades dos diferentes sistemas sígnicos.

Em seguida, perguntou-me pelo nome: disse-lho e ele fez um gesto de espanto. Colombo? Não, senhor: Procópio José Gomes Valongo. Valongo? achou que não era nome de gente, e propôs chamar-me tão-somente Procópio, ao que respondi que estaria pelo que fosse de seu agrado. (trecho de O enfermeiro, de Machado de Assis)

Ao ouvir o nome do enfermeiro, indaga sarcasticamente – “Colombo? Valongo? Vou te chamar de Procópio!”. Possivelmente, expresse diante disso certo preconceito social por não identificar no sobrenome do enfermeiro nenhuma marca de notoriedade, ignorando-o e designando-o apenas Procópio. Já temos, portanto, índices de rebaixamento advindo do coronel. Dessa maneira, depois de uma recepção nada afetuosa, pelo menos durante os primeiros sete dias, a convivência foi amena. Contudo, a partir do oitavo dia, iniciam-se as dificuldades de convivência encontradas pelo novo enfermeiro. Segundo o texto fonte:

A verdade é que vivemos uma lua-de-mel de sete dias. No oitavo dia, entrei na vida dos meus predecessores, uma vida de cão, não dormir, não pensar em mais nada, recolher injúrias, e, às vezes, rir delas, com um ar de resignação e conformidade; reparei que era um modo de lhe fazer corte. (trecho de O enfermeiro, de Machado de Assis, grifos nossos)

Especificamente a partir do trecho acima, a operação tradutora optou por criar algumas cenas que intensificassem as dificuldades de relacionamento, por meio de uma sucessão de desentendimentos entre o enfermeiro e o irado paciente. Tais cenas operam no plano disjuntivo e preparam o clímax da produção fílmica.

Faremos, a seguir, a descrição de cinco cenas que traduzem tais desavenças. A última transcrita opera como a força motriz que impulsiona a tradução cinematográfica. Não há, aqui, nenhuma pretensão em fazer uma decupagem da obra cinematográfica e analisar os elementos constitutivos dos planos e seqüências, mas discutir sua estrutura narrativa a partir de alguns procedimentos criativos utilizados pelos realizadores. Além disto, discutir alguns modos operacionais dessa tradução (do conto para o filme), e com isso, verificar as soluções estéticas que o código verbal apresenta enquanto um sistema de signos adequado à passagem do texto literário para a linguagem fílmica.



Em plano próximo, a primeira delas (7:52 – 9:26) se passa no quarto do coronel. O coronel está de pé ao lado da cama, preparando-se para se deitar. Nesse momento, o enfermeiro toca seu ombro e passa a mão carinhosamente nos cabelos do idoso. Este, grosseiramente, empurra-o, desprezando o carinho. Procópio, então, pergunta-lhe se pode ler um trecho da bíblia. Depois de ler, ele tira os óculos, levanta-se e caminha em direção à cama do coronel pra cobri-lo. Então, Felisberto diz: “—Quem mandou me

cobrir?” Depois da fala, agressivamente joga a coberta de lado. O enfermeiro, calmamente, pega o penico, dá “boa noite” ao coronel e sai do quarto.



(imagem 15 – cena: 9:11)

A segunda (10:26 – 10:52) mostra o enfermeiro entrando no quarto para medicar o coronel. A câmera faz um ‘travelling’ até a cama de Felisberto que traja uma túnica branca e se encontra deitado. Ouvimos uma música de fundo que inicialmente tem um ritmo ameno. Ao receber a dose da medicação, o enfermo dá um tapa na colher, que é lançada na parede por onde escorre o remédio (plano próximo). Felisberto, então, passa a ofender o enfermeiro.



(imagem 16 – cena:10:45)

Em plano médio, a terceira cena (13:22 - 15:50) introduz Procópio e o coronel caminhando em direção à sala de estar da casa. Esta cena corresponde ao seguinte trecho do texto fonte:

Um dia, como lhe não desse a tempo uma fomentação, pegou da bengala e atirou-me dois ou três golpes. Não era preciso mais; despedi-me imediatamente, e fui aprontar a mala. Ele foi ter comigo, ao quarto, pediu-me que ficasse, que não valia a pena zangar por uma rabugice de velho. Instou tanto que fiquei.
(trecho de O Enfermeiro, de Machado de Assis, grifos nossos)

O enfermeiro acompanha o coronel, que está vestido de branco com uma bengala na mão direita. Auxilia-o pelo braço esquerdo, pois este apresenta dificuldade para se locomover. Eis que o enfermeiro tropeça numa escarradeira branca, que está próxima a um dos pés do sofá de madeira. A câmera dá um zoom (13:27) neste objeto e em detalhe mostra Procópio tropeçando e caindo de quatro no chão. Volta o plano

americano e focaliza-se o coronel de pé diante do enfermeiro de joelhos. Então, Felisberto de forma agressiva investe três bengaladas nas costas do enfermeiro dizendo: “Ô! Quem mandou derrubar! Cretino!”



(imagem 17 – cena: 13:32)

Ao cair de quatro no chão, assume a postura de um quadrúpede e, então, leva bengaladas do coronel, que o toma como tal, dado o tratamento que lhe dispensa. Estas expressões corporais, próprias deste sistema de signos, correspondem, neste caso, a metáforas da condição desumana vivenciada pelo enfermeiro, que leva uma vida de ‘camelo’, como se diz popularmente. De acordo com Lotman (1978, p.87), uma das leis mais gerais da formação de significado artísticas, é a justaposição de elementos heterogêneos. Esse choque gerado entre eles resulta em significações e a montagem cinematográfica é um caso particular desse processo.

O trecho do texto fonte: *“Coibiu-se das bengaladas; mas as injúrias ficaram as mesmas, se não piores”* corresponde à quarta cena (19:46 – 25:00). Procópio, em plano médio, caminha em direção ao quarto do coronel. Carrega uma bandeja com um prato de mingau. Ao longe, ele ouve alguns gritos do coronel, que abre uma gaveta e pega uma arma. Ergue-a em direção à própria cabeça. Ameaça encostá-la em sua frente, mas ao ouvir o enfermeiro, desiste e aponta em direção ao enfermeiro.



(imagem 18 – cena: 21:11)

Inesperadamente, abaixa a arma e diz: “Eu estou cansado desta agonia lenta. E o pior é ter de compartilhá-la com um imbecil como você”. Suas expressões faciais demonstram o sofrimento que sente e, ao mesmo tempo, o seu sentimento sarcástico. Ao pegar o prato, experimenta o mingau e o cospe no chão. Depois, lança o prato em direção à Procópio que é surpreendido pelas agressões do enfermo.



(imagem 19 – cena: 22:22)



(imagem 20 – cena: 22:24)

Correspondente à última cena escolhida, há no conto machadiano uma passagem singular que apresenta o narrador-personagem como alguém já insensibilizado diante de tantas ofensas feitas pelo coronel:

Eu, com o tempo, fui calejando, e não dava mais por nada; era burro, camelo, pedaço d'asno, idiota, moleirão, era tudo. Nem, ao menos, havia mais gente que recolhesse uma parte desses nomes. (trecho de O Enfermeiro, de Machado de Assis)

Entre os insultos três animais são mencionados: burro, camelo e asno. Cada animal, por seu turno, representa a postura do enfermeiro na visão do seu paciente. A fim de que possamos refletir sobre tais termos escolhidos por Felisberto para ofender Procópio, vamos conhecer primeiramente estes animais e o que representam ao serem utilizados como injúrias.

O animal burro²⁸ trabalha sempre individualmente, já que não é possível fazer uma parilha de burros. As tarefas dadas a ele são sempre pesadas já que é utilizado no meio rural para auxiliar nas atividades agrícolas e para transporte. Ele representa figurativamente um indivíduo bronco, curto de inteligência e teimoso. Assim como o burro, o asno tem as mesmas características e conotações.

Já, o camelo foi domesticado desde há 4500 anos, dada a sua docilidade, foi utilizado como meio de transporte de pessoas e bens. É um animal muito medroso, mas demonstra uma enorme capacidade de adaptação a condições climáticas extremas. Em relação à alimentação, os camelos são herbívoros e comem ervas, capim, folhas e ramos. Ele representa figurativamente a humildade na medida em que se ajoelha quando lhe dão uma boa carga. Além disto, é possível estabelecer um diálogo entre o

²⁸ Mamífero da família dos equídeos, doméstico e menor do que o cavalo, geralmente de cor cinzenta, orelhas compridas, crina curta e um penacho de crinas na extremidade da cauda; jumento, asno.

uso do termo camelo com a frase bíblica “É mais fácil um camelo²⁹ passar pelo fundo duma agulha, do que entrar um rico no reino de Deus”. (Mateus, capítulo 19, versículos 16-24).

Pois bem, o filme apresenta um conjunto de elementos (signos) que se interrelacionam para transmitir uma mensagem. Entre eles, há alguns que se destacam e permitem comunicar novos sentidos da mensagem. Estas possibilidades de gerar semioses transformam-no em um texto da cultura. Por isso é preciso situá-lo dentro de uma semiosfera (condições e circunstâncias em torno do texto/objeto, no qual se insere, que autoriza a atribuição de sentido). Dentro da semiosfera os sentidos são produzidos e reiterados durante a narrativa fílmica.

Analisar o objeto implica um processo de conhecimento dos códigos, tecidos significantes que interagem em específica produção de cultura. Especificamente nos interessa a palavra “camelo” - repleta de significações - que remetem a uma memória discursiva com significados que vão brotando a partir desta referência. A sua utilização revela-se com um caráter metafórico e metonímico, primeiro por estabelecer relações de similaridade e, depois, de contigüidade a partir de um significado mais reduzido que estabelece relações com o contexto cultural em que se inscreve. Entre as várias possibilidades, o signo ‘camelo’ passa de animal servil e resistente, para representar a condição humana a que Procópio estava relegado na sociedade em que vivia.

Na produção fílmica, este signo aparece na última cena (10:55 – 12:08) escolhida. Nela focaliza-se o enfermeiro servindo o jantar ao coronel. Este apenas faz-

²⁹ Em aramaico, *kamelos* significa camelo, enquanto *kamilos* quer dizer corda. Na tradução para o latim teria ocorrido talvez uma leitura equivocada do original, convertendo a corda no metafórico animal.

lhe companhia e o observa. Há, na parede da sala de jantar, atrás do lugar onde se senta o enfermo, uma tela que retrata uma paisagem colorida. Em plano médio, o coronel olha para o enfermeiro, pega uma colherada de sopa e leva-a até o nariz. Cheira-a, faz cara de nojo, e leva-a à boca. Em seguida cospe tudo, joga a colher e fala agressivamente:

- Você está me envenenando.

- Por que isto, coronel? Por que faria isto?

- Não tenho que lhe dar explicações...

Procópio aponta em direção ao prato e diz:

- É uma sopa de legumes!

- “Isso aqui?” Indaga o coronel. “É uma porcaria. Como você deve ter comido a vida inteira, seu filho de uma ‘camela’! Isso aqui é comida para camelo, como você, sua mãe, seus irmãos e sua família toda”. (trecho da cena 10:55 a 12:08)

Então, Felisberto pega uma folha verde do prato de sopa, ergue-a e joga-a no rosto do enfermeiro e diz: “Tá vendo isto? Eu não sou ruminante como você”.



(imagem 21 – cena: 11:48)

“Eu sou um homem, entendeu? Olhe-se no espelho e olhe bem para mim. E veja a diferença!” Continua com ofensas e ironias e pronuncia lentamente a palavra camelo por três vezes e com agressividade a última delas: “Camelo, Camelo, Camelo, Camelo” (12:00 – 12:07). Tira o babadouro e limpa a boca asperamente. A seguir, em plano close, a câmera focaliza a figura de um homem e de camelos (12:08), retratados na tela.



(imagem 22 – cena: 12:08)

Há um movimento de câmera (zoom) fechando na tela, com uma finalidade expressiva, neste caso, destacando o ‘camelo’ – elemento determinante na condução da narrativa fílmica, na medida em que passa a nortear todo o processo de significação.

Felisberto continua a usar o termo ‘camelo’ na cena subsequente (12:09 - 13:20). Nela câmera vai paulatinamente aproximando-se do espelho, focalizando mais de perto a face do enfermeiro. “*In off*” ouve-se a fala arrogante do coronel Felisberto. Primeiramente, ouve-se o som de batidas na porta, depois o coronel dizendo:

- “O que que tá fazendo camelo? Desocupado... Quer dormir? Camelo é camelo. É o animal que atravessa o deserto debaixo de sol e não precisa dormir, nem beber. E os meus remédios, hein? Tá pensando que é você que manda aqui é? Tá muito enganado. É exatamente o contrário, seu animal ridículo! Quem manda aqui sou eu, ouviu?” (trecho da cena 12:09 a 13:20)

Neste momento, focaliza-se o coronel batendo novamente com a bengala na porta. Encosta sua cabeça de lado na porta para tentar ouvir alguma coisa. Depois, bufa e retira-se. Procópio mantém-se todo o tempo calado. Depois, volta-se para a câmera e com um sorriso irônico diz “Vou embora, isto é certo”. Em plano próximo, “*in off*” ouve-se: “receber injúrias e rir delas é o que me restava. E os meses se passaram assim. Ouvir desaforos e viver com sorriso de mansidão e caridade”.

Ainda que pautado no conto literário, a tradução imprime, na película, seus objetivos e sua estilística, observando as possibilidades de imbricamento de um meio com o outro, tendo em vista aquilo que desejam expressar. Portanto, há uma interação entre diferentes suportes, abrindo espaço a interpretações e novos sentidos. Segundo Lotman:

Em tal estado de complicação estrutural, o texto mostra propriedades de um dispositivo intelectual: não só transmite a informação depositada nele desde fora, mas também transforma mensagens e produz novas mensagens (Lotman, 1996, p. 80).

Por esta razão, a constituição da linguagem fílmica, com sua configuração semiótica própria, re-configura o signo “camelo”, impulsionando-lhe como força motriz para o encadeamento da produção cinematográfica. Possivelmente, pela intensa carga

semântica representada pelo termo camelo. Por esta razão, enquanto leitor-tradutor, o filme tenha optado por ele, ao permear cenas distintas com códigos representativos deste animal.

Desta forma, com seus elementos constitutivos e sua linguagem plástico-figurativa e sonora, a tradução não somente escolhe o camelo como objeto temático da cena como se utiliza de seus hábitos alimentares e comportamentais para ilustrar a situação vivida pelo enfermeiro – dócil, medroso, humilde e pobre serviçal.

Mesmo que de forma velada, a escolha do signo 'camelo' cria um vínculo bipolar, ou seja, sugere um clima de duelo entre os protagonistas. Tal sugestão provoca uma tomada de posição em favor do enfermeiro em detrimento da postura agressiva do rico coronel. Há evidências de uma construção sólida que encaminha o espectador a conclusões previsíveis que servem como força motriz para o encadeamento da narrativa fílmica.

A habilidade técnica para detectar as operações sígnicas no trânsito semiótico ocorre, portanto, “a partir de uma estratificação ou demarcação de fronteiras nítidas entre diversos e diferentes sistemas de signos” (PLAZA, 1987, p.67). Os novos signos inseridos surgem a partir da visualidade presente em alguns trechos do texto fonte e levam o leitor-tradutor a produzir novas semioses. Afinal, “traduzir é repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-as em uma outra configuração seletiva e sintética” (PLAZA, 1987, p. 40).

A escolha do signo camelo atrelada à imagem de Procópio sugere relações de similaridade e de contigüidade. Primeiro, por caracterizá-lo como um ser submisso, o

que se nota pelas suas atitudes servis e serenas diante de uma insustentável convivência com o enfermo. Neste caso, o signo 'camelo' representa uma metáfora. Em segundo lugar, por, em cenas distintas, o signo 'camelo' presentificar-se de formas específicas como: 'insulto', 'tela de pintura', 'estátua' (objeto decorativo) etc. tornando-se um elemento metonímico que garante o entrelaçamento da tradução fílmica. Metáfora e metonímia são responsáveis pela elaboração de qualquer sistema sógnico e, além disso, impulsionam e articulam os processos de produção de sentido. A utilização do signo 'camelo' será retomada após a cena insólita do crime.

Preservando o fio condutor do conto literário, a tradução fílmica elabora a cena que revelará o momento de maior tensão dramática, espécie de ponto de mutação em que o enfermeiro mata o enfermo.

Na cena (24:11 - 24:30), Felisberto desperta aos gritos, acordando Procópio que se encontrava "a pequena distância da cama". O doente sentou-se, ainda gritando, pegou a moringa, que estava ao lado da cama e a arremessou contra Procópio. Este, sem tempo de desviar-se, recebeu a moringa na face esquerda. Levou a mão à cabeça, levantou-se transfigurado. Tal era a dor, que não viu mais nada. Atirou-se ao doente, pôs-lhe a mão no pescoço. E, na luta, esganou-o.

A cena corresponde à tradução de:

Não tive tempo de desviar-me; a moringa bateu-me na face esquerda, e tal foi a dor que não vi mais nada; atirei-me ao doente, pus-lhe as mãos ao pescoço, lutamos, e esganei-o. (trecho de O enfermeiro, de Machado de Assis)

O fragmento do texto fonte destaca-se pelo aspecto telegráfico que apresenta, pois é marcado por uma sucessão de verbos que aceleram o tempo, indicando a não intencionalidade da personagem em matar o enfermo, mas denotando a fatalidade e a inversão do destino: quem deveria cuidar e amparar o doente, acaba por provocar a sua morte. Tal estilo favorece o leitor-tradutor que o transformou em imagens sugestivas por meio dos movimentos visuais.



(imagem 23 – cena: 24:10)



(imagem 24 – cena: 24:11)



(imagem 25 – cena: 24:21)

A partir do clímax, já é possível perceber a metamorfose que transfigurará o comportamento do enfermeiro.

Após a cena do crime, o texto fonte, enquanto projeto engendrado, continua a orientar a narrativa fílmica:

Vi no pescoço o sinal das minhas unhas; abotoei alto a camisa e cheguei ao queixo a ponta do lençol. Em seguida, chamei um escravo, disse-lhe que o coronel amanhecera morto; mandei recado ao vigário e ao médico. (trecho de O enfermeiro, de Machado de Assis)

Procópio veste o coronel. Como há no pescoço o sinal das unhas, ele abotoa a camisa até em cima. Toma cuidado para cobrir as marcas deixadas no enfermo.



(imagem 26 – cena: 25:51)

Durante o velório, o enfermeiro permaneceu todo o tempo ao lado do caixão. De soslaio, olha para as pessoas com medo de que desconfiem de algo. De repente tem uma alucinação (30:17). Vê o coronel abrir os olhos e dizer: “Caim, que fizeste de teu

irmão?” Neste momento se contorce de medo, quando, novamente, o defunto pronuncia vagorosamente: “Ca-me-lo”.



(imagem 27 – cena: 30:17)

Novamente a utilização do signo ‘camelo’ ratifica o movimento que fortalece a percepção de um enfermeiro à mercê das provocações do enfermo. Dessa maneira, a tradução vai alinhavando as cenas e preservando o sentido da submissão de Procópio. Toda vez que este signo é retomado, corrobora a sua subserviência para com o austero enfermo.

Realizado o enterro, o empregado retorna ao Rio de Janeiro. Inesperadamente, após oito dias, recebe uma carta do vigário dizendo ser ele o herdeiro universal do coronel Felisberto. Diante do fato, tanto no texto fonte como na tradução preserva-se a transmutação dos valores atribuídos ao enfermeiro. Ao reviver os momentos de tensão em companhia do enfermo e perante a opinião alheia, que lhe era favorável, suas

atitudes transfiguram-se de uma doação total da herança para simples ofertas, talvez, como uma espécie de “arejamento de consciência”.

Encerra-se, portanto, o flashback (dimensão temporal que retratou o fato ocorrido em 1860), e retorna-se à cena inicial (dimensão do tempo atual) em que Procópio (idoso) relata e redige o fato.

Nesta cena, em segundo plano (37:27), focaliza-se sobre um móvel uma estátua de camelo (meio desfocada e distante do personagem) e a lamparina. Os dois ‘signos do tempo’ ficam em segundo plano, já que a vida de ‘camelo’ não existe mais, entretanto o desvio moral mantém-se presente na memória do personagem. Possivelmente, por esta razão, Procópio (plano próximo) olha para a câmera e diz: “E o prazer íntimo, calado, crescia dentro de mim, espécie de tênia moral, que por mais que a arrancasse aos pedaços, recompunha-se logo”. Depois respira e volta a redigir o relato.



(imagem 28 – cena: 37:27)

Novamente, a estátua reaparece (38:21), agora em primeiro plano e em close, lentamente saindo pela esquerda da tela . Procópio, por sua vez, aparece de forma desfocada, em segundo plano.



(imagem 29 – cena: 38:21)

Se considerarmos que, para o plano da escritura, é preciso a construção de um projeto pré-elaborado; podemos perceber que, apesar de a tradução fílmica apresentar vínculo com a ‘espinha dorsal’ do conto, há - na produção cinematográfica - um processo de montagem que a partir da metáfora e da metonímia traz à superfície uma história subjacente. Com a inserção de novos signos, brota do subterrâneo sentidos que fortalecem a imagem de um enfermeiro subserviente que carrega esta condição durante a dimensão temporal vivenciada em 1860. Mas, no momento em que se projeta como autor-personagem do relato, o signo ‘camelo’, primeiro, aparece em segundo

plano desfocado e, depois, em primeiro plano, porém saindo pela esquerda da tela, dando lugar ao signo 'leão', utilizado na abertura do filme.

Encerra a cena com Procópio em primeiro plano: “Adeus, meu caro senhor. Se achar que esse relato vale alguma coisa, pague-me também com um túmulo de mármore, ao qual dará por epitáfio esta emenda que faço aqui ao divino sermão da montanha: ‘Bem-aventurados os que possuem, porque eles serão consolados’”. Vai à janela e a abre. Os primeiros raios da manhã entram e ele fecha os olhos, e sorri em paz. O enfermeiro de outrora, copista de estudos teológicos e submisso, deixa de existir para dar lugar ao senhor Procópio, dono de uma fortuna e escritor de seu próprio texto, autorizando-se, inclusive, a subverter o texto bíblico.

A título de finalização, esta obra cinematográfica, fruto de um processo tradutório em novo ambiente semiosférico, exemplifica como os diferentes sistemas sógnicos (conto/filme) interagem e como o trânsito entre os espaços semiotizados atualizam-se, produzem sentido e participam do processo de construção da cultura. Dentro deste ambiente, os textos deparam-se com fronteiras e passam por um processo de semiotização em que as diferentes linguagens unem novos códigos e acomodam-se em diferenciados suportes. Surge, então, novas semioses, já que a tradução implica deliberada escolha de elementos do texto-fonte que se tornam significativos na nova linguagem. Em nova semiosfera, o filme carrega consigo a apropriação e a ressignificação do texto de partida, além de lhe atribuir novos sentidos.

3.3 - DA LITERATURA PARA OS QUADRINHOS: NOVAS POSSIBILIDADES SÍGNICAS

3.3.1 - Características da linguagem dos quadrinhos

"O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo"

(Augusto de Campos, 1988, p.8)

Na primeira metade do século XX, a história em quadrinhos (HQ) conjugou o código verbal ao imagético, resultando uma linguagem híbrida de alta comunicabilidade. Não há ainda um consenso quanto à sua definição. Entretanto, é consensual que não pode ser definida como mera justaposição de texto e imagem.

Will Eisner - um dos nomes mais importantes da história dos quadrinhos, autor de *Comics & Sequential Art*, lançado nos EUA, em 1985 e no Brasil, em 1989 - nomeia o formato de "arte seqüencial". Narrativa que, em razão da fragmentação imposta pela natureza de suas imagens, procura estabelecer uma continuidade por meio da disposição seqüencial de quadros, que ocupam diferentes espaços no papel.

Eisner inovou e revolucionou a maneira de se produzir HQ, técnica esta cunhada pelo próprio autor como "Graphic Novels" (Novelas Gráficas/ Romances Gráficos). Foi ele quem criou o personagem *Spirit*, em 1940, com o qual realizou uma série de experiências com a narrativa dos quadrinhos, incorporando elementos de linguagem cinematográfica como close-up, enquadramentos sofisticados e ritmo.

Outro teórico de quadrinhos, Scott McCloud (1995), autor de *Desvendando os Quadrinhos*, vê uma falha na definição de Eisner, na medida em que ela também englobaria, segundo ele, a animação. Para definir história em quadrinhos, este teórico

associa a elaboração aos seis passos do processo de criação de qualquer obra, a saber: idéia e objetivo; forma (como a idéia será expressa em livro, ensaio, cartum etc.); gênero; estrutura e composição; habilidade e competência para a criação e, por último, superfície (acabamento).

Tentando unir a arte seqüencial de Eisner com os cartuns e as charges, Antonio Luiz Cagnin (1975) redefine a história em quadrinhos como "sistema narrativo formado por dois códigos de signos gráficos: a imagem, obtida pelo desenho, e a linguagem escrita" (1975, p.75). Este sistema, como toda linguagem, possui seus próprios símbolos e sua própria gramática. Sua narrativa se dá por meio da vinheta: "a unidade mínima de significação da história em quadrinhos" que se presentifica "através da imagem, de um espaço e de um tempo da ação narrada" (ACEVEDO, 1990, p.69). Segundo Vergueiro (2004):

O quadrinho ou vinheta constitui a representação, por meio de uma imagem fixa, de um instante específico ou de uma seqüência interligada de instantes, que são essenciais para a compreensão de uma determinada ação ou acontecimento. Isso quer dizer que um quadrinho se diferencia de uma fotografia que capta apenas um instante, um átimo de segundo em que o diafragma da máquina fotográfica ficou aberto. (Vergueiro, 2004, p.35)

As imagens utilizadas nos quadrinhos ou vinhetas, carregadas de símbolos, devem partir de experiências comuns entre o artista e o leitor a fim de o último possa decodificá-las e apreciar seu valor estético.

Scott McCloud ressalta que, tomadas individualmente, os enquadramentos das histórias em quadrinhos apresentam apenas figuras estáticas; entretanto, apresentadas em seqüência, passam a ser interpretadas como uma narrativa contínua:

Os quadros das histórias fragmentam o tempo e o espaço, oferecendo um ritmo recortado de momentos dissociados. Mas a conclusão nos permite conectar esses momentos e concluir mentalmente uma realidade contínua e unificada (McCLOUD, 1995, p.67)

Isto significa que duas ou mais vinhetas articulam-se para significar um evento e constituem uma narrativa seqüencial a qual pressupõe uma relação espaço-temporal entre cada unidade que compõe a história. Como é uma manifestação artística, costuma se pautar por figuras que imprimem ação a roteiros dinâmicos, cheios de tensão.

Em relação à disposição física da seqüência narrativa dos quadrinhos, podemos observar que ela não é necessariamente linear, mesmo que cada enquadramento dependa do anterior para trazer sentido ao evento narrado. Há um conjunto de elementos iconográficos que constituem um repertório simbólico, o qual combinado compõe uma espécie de “semântica da história em quadrinhos”. A disposição e a proporção dos enquadramentos são capazes de gerar sensações de temporalidade diversas em um limitado espaço físico. Nas palavras de Eisner,

A fusão de símbolos, imagens e balões faz o enunciado [...]. Os balões, outro dispositivo de contenção usado para encerrar a representação da fala e do som, também são úteis no delineamento do tempo. Os outros fenômenos naturais [...] representados por signos reconhecíveis, tornam-se parte do vocabulário usado para expressar o tempo. Eles são indispensáveis ao contador de histórias, principalmente quando ele está procurando envolver o leitor. (EISNER, 1989, p. 28)

Segundo Antônio Vicente Pietroforte (2004, p. 92), evidenciam-se dois planos inscritos na história em quadrinhos: de expressão e de conteúdo. O primeiro é representado por processos que organizam a composição plástica do texto e incidem sobre a totalidade da história. Tais processos garantem coesão plástica entre os quadrinhos ao longo da sua leitura e constroem relações semi-simbólicas com o plano de conteúdo.

Elementos etéreos, como o som, tornam-se perceptíveis visualmente por meio do uso da linguagem verbal adaptada a recursos como os balões, ou de ruídos e onomatopéias vinculadas a signos gráficos com função sonora. A utilização das onomatopéias possibilita um dinamismo maior do ponto de vista visual e plástico, em ruídos que não estão contidos em balões e falas dos personagens.

Segundo Scott McCloud (1995), o uso de balões concede ao quadrinho uma duração temporal. Este é um traço peculiar e distintivo das histórias em quadrinhos. Nele estão presentes textos ou mesmo imagens que correspondem ao diálogo mantido pelos personagens, seus pensamentos ou seus sonhos. Pode ser colocado em qualquer lugar na história, entretanto de maneira que seja compreendido pelo leitor.

Existem dois tipos de balões mais utilizados: o balão-fala e o balão-pensamento. O primeiro apresenta-se contornado, já o segundo pode ser contornado com linhas onduladas, quebradas ou de pequenos arcos ligados. A principal característica é que seu apêndice é formado de pequenas bolhas ou nuvenzinhas que saem da cabeça de quem está pensando.

Enquanto o balão representa a fala ou o estado de espírito da personagem, há um outro elemento narrativo comumente usado: a legenda, que é um elemento externo à ação e funciona, geralmente, como um narrador que está introduzindo ou explicando a história. É, portanto, um recurso freqüente para reforçar idéias e ações. Pode estar localizada em diversos lugares da história, sendo mais utilizada na faixa de cima do retângulo, convencionalmente, o lado em que começa a leitura. Apesar disto pode, também, ocupar páginas inteiras.

Quanto à análise desse meio, caracterizado pela hibridização de linguagens e técnicas - gerador de uma nova forma narrativa - cabe observar a relevância da sua popularidade e sua eficiência como elemento difusor da cultura de massa e produto de uma indústria. Espécie de literatura de comunicação visual, a história em quadrinhos cria novos significados e valores que podem se relacionar com a cultura de um dado período, firmando-se como meio de comunicação. Seus leitores reconhecem-na como meio de expressão cultural e social e, também, o seu papel na mídia e a importância destas imagens no contexto cultural.

Sobre esta questão, Umberto Eco (1979, p.8) em *Apocalípticos e integrados* - um estudo semiológico da cultura de massa e dos meios de comunicação – realiza uma reflexão sobre a indústria cultural e a cultura de massa.

Para o autor, os apocalípticos viam a cultura de massa como anticultura pois, se uma aristocracia superior era responsável pela produção da cultura, qualquer cultura produzida por todos e para todos era uma ofensa. Era super-homem, segundo Eco, porque estava acima da massa e dela não fazia parte. Já os integrados, com otimismo, pensavam que as histórias em quadrinhos, a televisão e outros colocavam a cultura ao alcance de todos, possibilitando uma ampliação da informação cultural. O integrado convidava o leitor à passividade ao aceitar o consumo acrítico dos produtos da cultura de massa. Segundo Eco “para o integrado não existe o problema de essa cultura sair de baixo ou vir confeccionada de cima para consumidores indefesos”. (ECO, 1979, p. 9). O mundo da cultura de massa, recusado por uns e aceito e valorizado por outros, é na verdade, também, o nosso mundo, o qual se originou a partir do momento em que as classes subalternas puderam acessar os bens culturais, com a chance de produzir esses bens graças a processos industriais. Era preciso aceitar que, depois de Gutenberg, a indústria cultural era uma realidade.

Diante desta reflexão e para desenvolver seu pensamento, Umberto Eco produziu vários ensaios. Especificamente em “Leitura de Steve Canyon” - história em quadrinhos, criada por Milton Canniff, em 11 de janeiro de 1947 – ele analisa uma página desta produção e propõe que:

Decodifiquemos a mensagem segundo tudo quanto ela possa comunicar, não nos esquecendo de enfocar a estrutura da própria mensagem, examinando-lhe, por fim, os signos e as relações entre signos em referência a um dado código.
(ECO, 1979, p.131)

Segundo o teórico, a decodificação de mensagens visuais exige repertório, isto é, conhecimento de elementos específicos de cada linguagem. A noção de significante, importada da lingüística, refere-se aos elementos constituintes e específicos da linguagem quadrinizada. Portanto o desenho, o traço, a cor, o balão, a cercadura, a onomatopéia, a disposição no campo, os planos e as tomadas são os elementos com os quais qualquer desenhista trabalha.

Tendo em vista este repertório, Umberto Eco, no ensaio citado, passa a dissecar diversos aspectos da mensagem. Primeiro, apresenta a página da história quadrinizada que contém quatro tiras horizontais, três das quais compostas por três vinhetas cada; a primeira tira apresenta apenas duas vinhetas (ou enquadramentos) visto que uma delas se alarga até abarcar o título.

Em seguida, o teórico discorre sobre os onze enquadramentos situados nesta página e constrói uma relação entre os quadrinhos e o cinema, sobretudo na questão da edição como o do cineasta Goddard³⁰. Segundo Eco, se Steve Canyon fosse traduzida para o cinema exatamente como é nos quadrinhos, teríamos uma série de tomadas curtas de diversos pontos de vista. Diante disto, depreende-se que os quadrinhos foram precursores de um recurso de linguagem na sua edição que o cinema adotaria mais tarde:

O fato de que uma solução estilística seja tomada de empréstimo a outros campos não lhe impugna o uso, desde que a solução venha integrada num contexto original que a justifique. (ECO, 1979, p. 151).

³⁰ Jean-Luc Godard

A diferença entre a linguagem do cinema e dos quadrinhos é que o primeiro dita o ritmo ao receptor, que se torna passivo diante da projeção; já, o segundo sugere o ritmo e o movimento para o leitor que deve interagir ao ligar um quadro ao outro. O parentesco entre as duas linguagens acontece na percepção destas artes como visuais e seqüenciais. As imagens visuais manifestam a carga significativa e as seqüências favorecem o encadeamento de imagem a imagem.

O princípio organizador que distingue o cinema dos quadrinhos é o tempo e o espaço. O tempo é para o filme o que o espaço é para a história em quadrinhos. Ao ler uma história em quadrinhos, há certo limite de tempo de observação a ser respeitado. Isto significa que para os quadrinhos há uma narrativa gráfico-visual em que há cortes os quais incitam o imaginário do leitor e representam um espaço-temporal. A utilização de um conjunto de desenhos fixos sugere movimento e ritmo por meio de uma variedade de recursos os quais indicam a idéia de tempo e da sua duração.

A noção de tempo nos quadrinhos é dada principalmente pelas imagens, pelos balões e pelos retângulos. Por exemplo, a passagem do tempo pode ser representada pela ilustração de um relógio em diferentes quadros com indicação de horas distintas. Nos balões-pensamento, as recordações dos personagens representam, também, a marcação do tempo.

Contribuem para marcar o ritmo da história e a passagem do tempo a quantidade e o tamanho dos retângulos. Por exemplo, muitos retângulos representam uma história com maior tempo de duração, ao passo que poucos quadrinhos revelam o contrário. A variação do tamanho do quadro, também, pode provocar este mesmo efeito. A título de ilustração, uma história a qual se passa em três retângulos do mesmo tamanho representa certa idéia de tempo. Caso um dos retângulos seja mais comprido que os

demais, provocar-se-á um tempo mais longo. O uso de uma quantidade maior de quadrinhos pressupõe compressão de tempo, por outro lado, ao colocar os quadrinhos mais próximos uns dos outros, haverá um tempo mais restrito. Portanto, a partir de formatos e quantidades de retângulos, é possível representar a duração de tempo.

Nas palavras de Moacy Cirne:

Quadrinhos são uma narrativa gráfico-visual, impulsionada por sucessivos cortes (...). O lugar significante do corte (...) será sempre o lugar de um corte espaço-temporal, a ser preenchido pelo imaginário do leitor (2000, p. 23).

Desta forma, o tempo de leitura nos quadrinhos será avaliado da seguinte maneira:

Pode se organizar psicologicamente em função de um dado agrupamento de imagens (os blocos, enfim) ou mesmo de um agrupamento de cores (igualmente, agenciadoras de blocos). Os quadrinhos, por uma exigência semiótica, impõem uma leitura dinâmica e simultânea (Cirne, 2000, p.150)

Além disto, outra distinção entre as linguagens trata do movimento que, no cinema, é percebido por uma ilusão de ótica pela reprodução de vinte e quatro fotogramas estáticos, já nos quadrinhos o movimento só é possível pela imaginação do leitor. Em relação à montagem, seguindo os conceitos ditados por Eisenstein (1979, p. 13), o cinema terá uma linha cronológica que organizará seus elementos linearmente mesmo não sendo linear o tempo da narrativa. Por outro lado, as representações icônicas libertam os quadrinhos da forma linear de contar histórias, possibilitando o contato com novas formas de representação. Há, por exemplo, situações em que, num

mesmo enquadramento, alguém pensa e outro fala, ou dois personagens falam, ou seja, um tempo extenso que se passa num único espaço. Ainda, podemos ter em uma vinheta um personagem tendo uma idéia e somente no outro realizando a ação, isto é, a extensão do tempo.

Em relação à linguagem da história em quadrinhos, seguindo o raciocínio de Umberto Eco (p.144-150), há de se observar elementos iconográficos os quais reportam aos estereótipos (usados com função de signos convencionais), que utilizam instrumentos gráficos próprios do 'gênero'. Tais elementos figurativos ancoram-se na metáfora ou símile, recurso constante que leva a um repertório simbólico o qual resulta numa convenção semântica própria. Estes elementos, no âmbito dos enquadramentos, articulam-se numa série de relações entre palavra e imagem que revelam, nos sucessivos enquadramentos, uma sintaxe específica, ou seja, uma série de leis de montagem:

A estória em quadrinhos “monta” de modo original (...) não tende a resolver uma série de enquadramentos imóveis num fluxo contínuo, como no filme, mas realiza uma espécie de continuidade ideal através de uma fatural descontinuidade. A estória em quadrinhos quebra o continuum em poucos elementos essenciais. O leitor, a seguir, solda esses elementos na imaginação e os vê como continuum (...) (ECO, 1979, p. 147)

A montagem revela-se, portanto, como meio eficaz no processo de comunicação espaço-temporal e, segundo Eisenstein:

O conceito de montagem está presente em toda a cultura humana. O pensamento humano é montagem e a cultura humana é o resultado de um processo de montagem, em que o passado não desaparece e sim se reincorpora, reinterpretado no presente. (1979, p.8)

Desta forma, a montagem dos quadrinhos seguirá uma linha espacial que transitará pela página. Sendo assim, o signo visual será construído no discurso e modelizado pela espacialidade quadrinizada; o leitor, por sua vez, decodificará a mensagem.

Esta operação lógica cumpre uma função de fronteira entre o sistema de signos, próprio da história em quadrinhos e a mente interpretadora. Tal operação utilizará um mecanismo de filtragem em que se hierarquizarão certos aspectos dos enquadramentos em detrimento de outros, ou seja, a montagem vista como um todo passará por uma seleção e combinação de elementos que possibilitem criar o descontínuo no contínuo.

3.3.2 – Interações entre diferentes sistemas semióticos

Entre as várias formas tomadas pela narrativa no século XX, as histórias em quadrinhos se apresentam como um material rico e instigante para a crítica e para os estudiosos de comunicação. Na tentativa de desvendar este universo, observaremos uma experiência de tradução realizada a partir de um texto - breve e condensado - escrito por Machado de Assis no final do século XIX, que Francisco S. Vilachã traduziu para uma história em quadrinhos, também, intitulada *O Enfermeiro*.

Enquanto tecidos articulados em universos simbólicos e acerca das interações entre estes diferentes sistemas semióticos, nota-se que os textos da cultura se inter-relacionam e permitem a formação de novos sentidos. Segundo Iuri Lotman, o universo semiótico contempla um conjunto de textos e de linguagens fechadas umas em relação às outras, mas que pertencem a um “mecanismo único” (Lotman, 1996, p.23-24). Nele, surgiriam sistemas menores, universos de sentido, que gerariam o grande sistema, denominado semiosfera que “é o espaço semiótico fora do qual é impossível a existência mesma da semiose. Só a existência de tal universo, o da semiosfera faz realidade o ato sígnico particular” (Lotman, 1996, p.24). A semiosfera representa, portanto, um ambiente com elementos (códigos culturais) significantes disponíveis de serem combinados que oferece condições às representações que dão manutenção à cultura.

Neste espaço transitam e ‘esbarram-se’ o sistema semiótico do texto-fonte e o sistema semiótico da história em quadrinhos. Ao tocarem-se, estes diferentes sistemas entram em contato com membranas filtrantes as quais podem intermediar sistemas de cultura e exercer o papel de “tradutores” entre os sistemas significantes internos e externos, além de organizar as informações entre ambientes semióticos. Segundo Lotman, os ‘textos’ se reproduzem por contaminações que ocorrem nos limites de diferentes sistemas, ou seja, nas fronteiras ‘esponjosas’. Processam-se, portanto, combinações e contaminações entre códigos, séries e linguagens no tangenciamento fronteiro que separam o texto de origem da HQ inseridos no dinamismo estrutural da cultura.

O sistema semiótico da cultura (grande texto) dá sustentação aos conjuntos de elementos que a compõe, transformando-se em um indecifrável espaço que possibilita

a realização de processos comunicacionais representados por diferentes linguagens (signos de diferentes códigos organizados sob uma sintaxe específica). Posta em ação a operação tradutória, desencadeia-se um processo intersemiótico que se realiza a partir de trocas entre o texto-fonte e o outro sistema sígnico.

Seguindo este raciocínio, a fim de que possamos refletir sobre a forma construtiva da tradução do texto-fonte “O Enfermeiro” para a linguagem dos quadrinhos, examinaremos as relações espaço-temporais e a relação entre os signos que a compõe e tudo quanto possa comunicar, na tentativa de compreender o processo tradutório.

Portanto, para compreender as novas semioses geradas pelo texto da cultura – história em quadrinhos - modelizado em outra semiosfera, servirão de matéria prima para esta tese algumas tiras e enquadramentos. Estes terão a função de recortes exemplares para mostrar a forma do conto (texto-fonte) na homônima história em quadrinhos (O enfermeiro) e vice-versa, com intuito de identificar as marcas fronteiriças na transcrição conto/história em quadrinhos e as marcas-signos presentes em cada um dos processos narrativos.

É preciso levar em consideração que há no texto de origem uma estrutura inerente ao processo de sua composição que é propícia à retomada por outros formatos. Por esta razão, o processo narrativo é o mesmo, porém são acrescentados e transformados de acordo com os recursos e códigos específicos de cada formato. Portanto, encontram-se redundâncias, mas também especificidades de cada sistema sígnico e nestes acréscimos ou nessas transformações o conto se refaz, acrescenta elementos componentes, elimina outros e gera outros sentidos.

Embora sejam linearmente semelhantes e conservem a mesma estrutura do texto código inicial da imprensa, em cada sistema de signos existe uma especificidade que acrescenta ou interfere nos seus elementos constitutivos. Ao observar o conjunto de relações entre materiais e procedimentos utilizados para a composição da história em quadrinhos, é possível salientar suas características verbais e figurativas, visto que esta é uma forma narrativa com singularidades tanto na diagramação da página, fator de sofisticação da leitura, como nos temas condutores da trama.

Como esta versão exige um poder de síntese, ela leva o tradutor a pesquisar objetos, paisagens e figurinos a fim de compor o painel que dá forma às coisas e pessoas do texto-fonte. Ao fazer uso especial da imagem, cria narrativas seqüenciais onde a justaposição das imagens transmite a impressão de temporalidade ao espectador.

Primeiramente, da página 3 a 5, é possível notar a presença de dois tempos-espacos diferentes na operação, pois o autor do relato (senhor enfermo) conta a um suposto editor, no “presente”, um fato ocorrido em 1860. O teor do relato é sugerido, porém não revelado. Somente a partir da página 6, por meio de um retorno no tempo, instaura-se a representação do fato propriamente dito. A narrativa em flashback funciona como construtora de conexões entre os eventos que serão apresentados e a situação inicial.



Fig.1 - Editora Escala, p.4 – imagem reduzida.

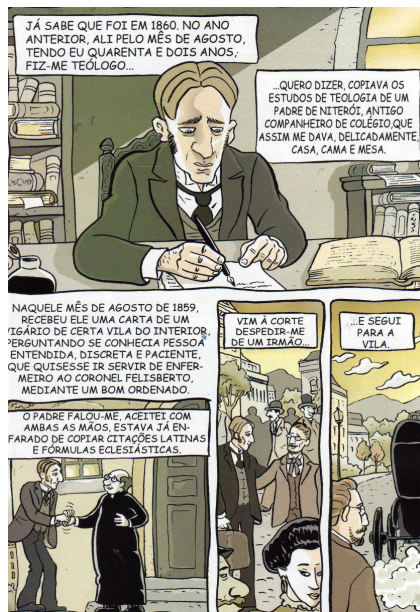


Fig. 2 – Editora Escala, p. 6 – imagem reduzida.

A operação tradutora manteve um vínculo com o texto-fonte na proporção em que preservou a passagem do tempo presente para o tempo passado, quando o narrador-personagem recorda um fato vivenciado por ele. Apesar deste vínculo, como a linguagem dos quadrinhos possui seu próprio sistema sógnico, permite novas e maleáveis relações entre espaço e tempo, pensamento e registro que poderão ser observadas a partir da análise.

Por meio de uma sucessão de imagens fixas e seqüenciais, a narrativa sugere o desenrolar de uma ficção. A partir da sobreposição de palavras e imagens, é possível perceber seu cunho artístico no que tange à ação, enredo, personagens, além de aspectos lingüísticos que englobam a gramática, a sintaxe e os diálogos.

As imagens situam-se em enquadramentos os quais são denominados de plano de acordo com o espaço que representam. Há seis tipos de planos, a saber: 'geral' que é um enquadramento em que é possível se observar todo o ambiente em que se desenvolve a ação; 'total' em que o enquadramento coloca as dimensões do espaço próximas ao personagem; 'americano' que recorta as personagens a partir dos joelhos; 'médio' que mostra a personagem acima da cintura; 'primeiro plano' que limita o espaço aos ombros e, por último, 'o plano de detalhe' que mostra apenas uma parte do corpo ou de um objeto qualquer.

A escolha do plano está estritamente ligada àquilo que se pretende comunicar. O plano geral, por exemplo, passa pouca informação sobre a personalidade da personagem, já o primeiro plano permite que se preste atenção às suas expressões faciais e sentimentos mais íntimos.

Os enquadramentos podem variar em tamanho e forma (retangular, quadrada, redonda). A utilização implica representações de tempo e espaço na medida em que uma imagem que ocupa meia página propõe um tempo maior na narração e aumento de tempo de leitura. Segundo Flusser, ocorre o “scanning” que é um olhar circular pela imagem, isto implica um retorno aos elementos já vistos. Por esta razão - a temporalidade presente no processo de deciframento da imagem - é a temporalidade do eterno retorno. É por meio desse olhar circular que as relações significativas se estabelecem (2002, p.8).

Como sabemos um dos princípios fundamentais para realizar a leitura de HQ é a convenção de como se apresenta a estrutura das histórias em quadrinhos. Segundo Ângela Rama e Waldomiro Vergueiro, “a sucessão de vinhetas será, no mundo ocidental, organizada no sentido da leitura do texto escrito, ou seja, do alto para baixo e da esquerda para a direita” e “essa mesma ordem de leitura também ocorrerá dentro de cada quadrinho, em relação à disposição dos personagens e suas respectivas falas” (2004, p.33). Dessa maneira, a leitura começa no quadro do canto superior esquerdo, prossegue até o canto superior direito, aí é feito um salto para o quadro imediatamente abaixo à esquerda e o processo é repetido até o último quadro da página no canto inferior direito. Em seguida a leitura prossegue no verso da folha ou na próxima página à direita.

Seguindo este raciocínio, passemos a observar a tradução O Enfermeiro.

3.3.3 - Adaptação paradidática do conto para história em quadrinhos

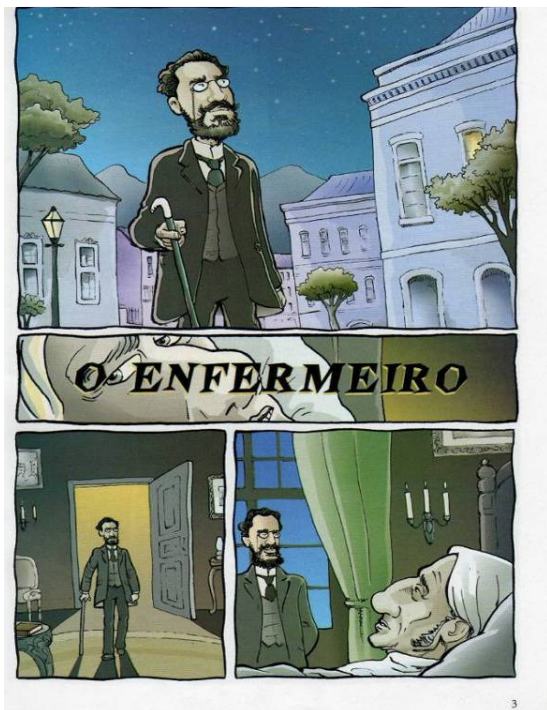


Fig.3 – Abertura do conto (Editora Escala, p.3 – imagem reduzida)

Temos acima a primeira página da tradução do conto *O Enfermeiro*, de Machado de Assis, para a homônima história em quadrinhos que conta como artistas responsáveis Francisco S. Vilachã (roteiro, desenhos e cor) e Fernando A. Rodrigues (também, cor). Nesta página, temos uma espécie de prólogo visual com certo ar de mistério. Há três tiras horizontais, sendo que a última apresenta duas vinhetas (ou enquadramentos)³¹. Já, a primeira e a segunda tira têm apenas uma. As cores usadas, nesta página, parecem se transformar em elementos fundamentais para dar ritmo à história na medida em que parte de cores mais vivas para cores mais neutras,

³¹ Vinheta ou quadrinho: menor unidade narrativa.

presentes no quarto do enfermo. As cores vivas dão um aspecto dinâmico; já as cores neutras conferem um aspecto calmo e tranqüilo.

Além disto, a vinheta inicial retrata em plano americano um personagem estilizado. Sua caracterização visual adequa-se à época retratada (metade do século XIX). Neste caso, o personagem masculino traça uma camisa branca, terno preto, colete cinza e gravata esverdeada. Usa óculos e carrega com consigo uma bengala.

Este caminha por uma rua, cercada por fachadas de casas e sobrados característicos do século XIX. Há elementos da natureza em destaque, como algumas árvores. Tais elementos preenchem o segundo plano (“fundo”) que, também, se adequam à época retratada. Já é noite, o céu está azul e estrelado. O brilho das estrelas clareia o ambiente, além da iluminação de um posto semelhante a uma lamparina.

A direção do olhar do personagem, que segue para a esquerda, olhando ligeiramente para o alto, orienta a narração. Este homem corresponde ao leitor implícito do conto literário, que não tem características físicas, mas que está representado, nas malhas do texto, pelo pronome pessoal de segunda pessoa “tu” que se identifica pela desinência verbal dos verbos utilizados. Tal leitor é o receptor enquanto destinatário da persuasão pretendida por ele e encontra-se na realidade interna do tecido literário:

Parece-lhe então que o que se deu comigo em 1860, pode entrar numa página de livro? Vá que seja, com a condição única de que não há de divulgar nada antes da minha morte. Não esperará muito, pode ser que oito dias, se não for menos; estou desenganado. (O enfermeiro, grifos meus)

Ao observar a arquitetura do conto, deparamo-nos com um autor suposto³² que mantém um diálogo direto com o leitor. A questão da entrada aponta, para o “futuro”, isto é, a possibilidade do relato se transformar neste conto editado, que o leitor “real” terá em mãos.

Diante disto, a solução encontrada pelos “tradutores” foi manter este sentido e presentificar este leitor implícito nas três páginas iniciais e na última página da homônima história em quadrinhos. Ao transformar este “ser de papel” em personagem “concreto”, a história em quadrinhos produz novas semioses. Segundo Francisco S. Vilachã “nas três primeiras páginas (prólogo visual) dessa HQ, há o “personagem Machado de Assis” que encontra O Enfermeiro”. Isto possibilita dizer que o tradutor criou o personagem “editor” tendo como referência o tipo físico de intelectuais da época, como o próprio Machado de Assis e outros contemporâneos.



Fig. 4 – A imagem de Machado de Assis mais jovem foi recortada da página 43, apêndice da História em quadrinhos “O enfermeiro”.

³² O autor suposto distingue-se do autor real e do narrador. É a imagem que o autor real projeta de si mesmo dentro do texto. Sua missão consiste em colocar o leitor implícito a par de seu sistema de valores. Segundo Bakhtin, o autor e o narrador supostos recebem um significado totalmente diferente quando eles são introduzidos como portadores de uma perspectiva lingüística, ideológico-verbal particular, de um ponto de vista peculiar sobre o mundo e os acontecimentos, de apreciações e entonações específicas, tanto no que se refere ao autor, quanto no que se refere à narração e à linguagem literária ‘normais’. (BAKHTIN, 1988, p. 117).



Fig. 5 - A Imagem de Machado de Assis mais velho consta da capa do catálogo do Serviço de Biblioteca e documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, out./2006.



Fig. 6 – Abertura do conto (Editora Escala, p.3 – imagem recortada e reduzida)

Ao mundo do texto-fonte, que opera com signos discretos, se opõe o mundo dos signos não-discretos de caráter icônico presentes na história em quadrinhos. Dessa maneira, a tradução quadrinizada inscreve o próprio autor do texto-fonte como um

personagem, diferente do conto literário em que o papel do autor (ser biográfico) é de criar o mundo ficcional como possibilidade discursiva e de insurgir no texto como uma voz que se desloca, prendendo-se às personagens e à diegese.

Os limites que habitam as superfícies destes diferentes sistemas sígnicos produzem novas semioses, resultado de uma atividade semiótica fronteiriça. Por esta razão, a operação tradutora personificou a segunda pessoa (tu), presente no texto literário, e a transformou no próprio autor real – Machado de Assis. Ao personificá-lo, reforça a autenticidade deste texto da cultura que possui seu próprio sistema sígnico e dispõe de escolhas e procedimentos peculiares à sua linguagem. Ocorre, portanto, o que Lotman chama de “processo de geração de nova informação” (1990, p.140).

Podemos dizer também, neste caso, que o texto quadrinizado adquire uma função voltada à memória da cultura pela tendência à conversão em signos em uma dada semiosfera. Decorre da operação tradutora a capacidade mnemônica e relacional tendo em vista a figura ilustre do escritor Machado de Assis. Nas palavras de Lotman, “o símbolo separado atua como um texto separado que se transporta livremente no campo cronológico da cultura e que cada vez mais se correlaciona de uma maneira complexa com os cortes sincrônicos desta” (Lotman, 1998, p. 89).

A segunda tira apresenta-se no centro da página inicial e é bem mais fina do que as outras duas. Nela há o título que, além de ele ser verbal, é provido de iconicidade, de espessura e de plasticidade, o que reforça a pertinência na produção de sentido. Em primeiro plano, é inscrito verbalmente (signo discreto) e, em segundo plano, está uma parte da face de um personagem (signo não discreto), já idoso e acamado. Em close-up (detalhe), seus olhos se destacam na medida em que o personagem olha diretamente para o espectador/leitor. A posição dos olhos, de soslaio, de viés, revela mistério ou

dissimulação, o que de certa forma instiga o leitor a desvendar este ser de papel. Semelhante ao movimento cinematográfico, a utilização do letreiro sobre a imagem, no caso dois pontos fixados e congelados, são índices metonímicos que prenunciam que ele é o próprio enfermeiro.



Fig.7 – Abertura do conto (Editora Escala, p.3 – imagem reduzida)

Interessante salientar que, primeiramente (no quadro inicial), destaca-se um personagem, que supostamente acreditamos ser o editor, pois este em nenhum momento se pronuncia verbalmente. Depois, apresenta-se o novo personagem e intitula-se a obra. A relação entre título e história surge a partir da página seis quando um personagem, ainda não nomeado, é chamado a servir de enfermeiro ao coronel Felisberto.

Ainda nesta página, a última tira apresenta dois enquadramentos. No primeiro, em plano de conjunto, o suposto editor adentra a sala, apoiado sobre uma bengala, adorno de época e símbolo de requinte, e caminha, de frente, em direção ao senhor idoso, que será visto no próximo enquadramento. Há um amplo quarto onde há móveis de época e candelabros à vela, fixados nas paredes.



Fig. 8 – Abertura do conto (Editora Escala, p.3 – imagem reduzida)

No segundo enquadramento, temos a representação de dois personagens. Primeiro, em plano de detalhe, o perfil do senhor idoso, encostado no travesseiro e depois, em plano médio, de pé e com as mãos para trás, o suposto editor, que o observa.



Fig. 9 – Abertura do conto (Editora Escala, p.3 – imagem reduzida)

Na página quatro, há duas tiras. A primeira apresenta dois enquadramentos e a segunda, quatro, alongados.



Fig. 10 – Editora Escala, p. 4 – imagem reduzida.

A primeira delas apresenta, à esquerda do enquadramento e em primeiro plano, o perfil do suposto editor. Ao fundo, em segundo plano, está o senhor idoso deitado sobre a cama. Sobre ele, um balão retangular com os seguintes dizeres: “Parece-lhe então que o que se deu comigo em 1860 pode entrar numa página de livro?”.



Fig. 11 – Editora Escala, p. 4 – imagem reduzida.

A seguir, há um novo enquadramento em que, novamente, este senhor, em plano médio, projeta-se de frente diz “Vá que seja, com a condição única de que não há de divulgar nada antes da minha morte”. Neste enquadramento, nota-se que a cor branca é predominante no lençol, travesseiro, pijama, além dos cabelos brancos e a face do idoso o que sugere a palidez digna de um moribundo.

Neste caso, condicionada como um código (forma), as cores neutras correspondem à fragilidade. O doente faz uma revelação ao suposto editor, espécie de “carta de intenções” e protocolo de leitura da história que virá.



Fig. 12 – Editora Escala, p. 4 – imagem reduzida.

A segunda tira desta página apresenta quatro enquadramentos alongados verticalmente, ocupando aproximadamente mais da metade da página em relação à altura. São enquadramentos extremamente longos e estreitos, que ditam um ritmo mais acelerado.



Fig. 13 – Editora Escala, p. 4 – imagem reduzida.

A primeira delas destaca parcialmente, em plano de detalhe, o pálido perfil do homem doente que diz ao suposto editor (o qual se encontra em segundo plano) que não esperará muito. Em seguida, nova vinheta retrata, à distância e em ângulo de visão médio, a janela da casa do doente, vista de fora. Através da vidraça é possível ver de costas o suposto editor. Neste mesmo enquadramento, há a continuação da fala do doente que acrescenta que pode ser que ele espere por oito dias.

À esquerda, em plano de detalhe, o terceiro enquadramento mostra o perfil do suposto editor que se mantém sério, sem manifestar qualquer reação às palavras do moribundo que, em segundo plano, continua dizendo que está desenganado. A tira se encerra com o quarto enquadramento que apresenta em close-up parte do perfil do rosto do doente, destacando um de seus olhos e o homem de pé (plongê), em segundo plano.

Ainda na página seguinte, de número 5, o moribundo está retratado em duas das três tiras que a compõem. É exatamente a última delas que sugere que existe algo de suspeito no relato. Isto em função de o moribundo, que anteriormente firmara um pacto

de fidelidade e credibilidade com o suposto editor e ditara as regras para uma provável publicação, agora apela para sua absolvição.



Fig. 14 – Editora Escala, p.4 – imagem reduzida.

O enfermo se reveste de “autoridade” no limiar da morte. Segundo Walter Benjamin, o moribundo aproxima “nosso mundo vivo e familiar deste outro mundo desconhecido e, no entanto, comum a todos. Como os viajantes que voltam de longe” (GAGNEBIN, 1999, p. 58). Isto desperta a curiosidade e garante a confiabilidade da confissão.

Diante deste prólogo que prepara o leitor para a história que virá, é indiscutível a influência da arquitetura do conto literário na transposição para esta linguagem que, apesar de suas especificidades sígnicas, preserva certas marcas do texto-fonte. Segundo Lotman:

Algo similar pode ser visto quando os textos de um gênero invadem o espaço de outro gênero. A inovação sucede quando os princípios de um gênero são reestruturados de acordo com as leis de outro e esse 'outro' gênero, organicamente, entra na nova estrutura e, ao mesmo tempo, preserva uma memória desse outro sistema de codificação. (1990, p.138)

A partir da página 6 inicia-se a história propriamente dita, fato que ocorrera em 1860, já anunciado anteriormente. Já não há a presença do homem enfermo, o que sugere sua morte.

A tradução passa, então, a representar este senhor aos quarenta e dois anos, quando mais jovem, copiava com uma caneta tinteiro os estudos de teologia para um padre de Niterói, cidade do estado do Rio de Janeiro. Em plano médio ou aproximado, é representado trajando uma camisa branca e casaco, colete e gravata em diferentes tons da cor cinza. Tem cabelos bem penteados, usa costeletas e tem semblante sério.



Fig.15 – Editora Escala, p. 6 – imagem reduzida.

Como já foi dito anteriormente, traduzir a voz do narrador (presente no texto-fonte) para a tradução quadrinizada requer novos procedimentos, já que não há um equivalente exato para a voz do narrador. Particularmente, nesta tradução, a voz do narrador em primeira pessoa foi mantida e destaca-se por inscrever-se sempre dentro de retângulos, espalhados por algumas vinhetas.



Fig. 16 – Editora Escala, p. 6 – imagem reduzida.

Na página 6, fora de enquadramento, ou seja, de uma vinheta, há um trecho narrativo (legenda) que nomeia o coronel Felisberto:

NAQUELE MÊS DE AGOSTO DE 1859,
 RECEBEU ELE UMA CARTA DE UM
 FIGÁRIO DE CERTA VILA DO INTERIOR,
 PERGUNTANDO SE CONHECIA PESSOA
 ENTENDIDA, DISCRETA E PACIENTE,
 QUE QUISESSE IR SERVIR DE ENFER-
 MEIRO AO CORONEL FELISBERTO,
 MEDIANTE UM BOM ORDENADO.

Fig. 17 – Editora Escala, p. 6 – imagem reduzida.

Abaixo desta informação, há em plano de conjunto, a cena da despedida entre o futuro enfermeiro e seu amigo padre. O primeiro aperta a mão do padre com as duas mãos, como alguém que apresenta grande estima pelo amigo, em sinal de agradecimento pela nova função ou pelo bom ordenado.



Fig. 18 – Editora Escala, p. 6 – imagem reduzida.

Ainda nesta página, há um enquadramento que, em plano americano, personifica o irmão do enfermeiro, residente na Corte (R.J.). Este será novamente representado na página 31. Sua aparição parece ter a função de torná-lo familiar ao leitor, já que participa da vida do enfermeiro e voltará à cena mais adiante.



Fig.19 – Editora Escala, p. 6 – imagem reduzida.

Interessante observar que, em algumas vinhetas, quando a voz do narrador assume observações confidenciais, o tamanho das letras é diminuído, como se o narrador quisesse falar baixinho, ao pé do ouvido do espectador.



Fig. 20 – Editora Escala, p. 9 – imagem reduzida.

No trecho extraído do texto-fonte:

Chegando à vila, tive más notícias do coronel. Era homem insuportável, estúrdio, exigente, ninguém o aturava, nem os próprios amigos. Gastava mais enfermeiros que remédios. A dous deles quebrou a cara. Respondi que não tinha medo de gente sã, menos ainda de doentes. (O enfermeiro)

Ao dispor de um próprio sistema de sentido, a operação tradutora inseriu diferentes personagens a fim de que cada um deles atribuísse ao coronel uma injúria, fortalecendo a tese de que ele era realmente um homem insuportável.



Fig. 21 – Editora Escala, p. 7 – imagem reduzida.

Na última vinheta, em primeiro plano, o enfermeiro mostra-se corajoso e disposto a encarar este desafio. A ilustração funciona como ‘interpretante’ do texto-fonte, porém independente quanto à geração da nova semiose.

A primeira fala direta atribuída a Procópio ocorre somente à página 8, quando ele diz “Não senhor”. Resposta dada ao coronel que aponta o dedo indicador (em riste) em sua direção, revelando autoridade, e pergunta a ele se é gatuno. Gatuno corresponde a ladrão, por isso o futuro enfermeiro reage dobrando a parte inferior dos braços e mostrando as palmas das suas mãos ao coronel. De acordo com a leitura corporal, isto detecta franqueza e revela que é sincero e diz a verdade.



Fig. 22 – Editora Escala, p. 8 – imagem reduzida.

Sobre este enquadramento, em relação à fala do coronel, o balão apresenta linhas quebradas como se fossem dentes de um serrate, o que expressa irritação ou grito.

Além disso, o enfermo aponta o dedo indicador: um gesto que se repete pela tradução quadrinizada. No quadro acima, o dedo em riste é um gesto que, apesar da contigüidade em relação ao texto-fonte, é um novo texto na medida em que acrescenta novos significados, no caso, autoridade e poder.

Outro exemplo disto ocorre quando o futuro enfermeiro, ao chegar à vila, é alertado sobre a agressividade do velho doente. Diante das provocações, é representado, também, gesticulando dessa maneira e revelando autoridade.



Fig. 23 – Editora Escala, p. 7 – imagem reduzida.

A imagem gestual promove, portanto, a interpretação culturalmente codificada, de que nos fala Vilém Flusser. Isto significa que o código somente poderá ser interpretado a partir das articulações estabelecidas com outros códigos no contexto mais amplo da cultura. Nas palavras do filósofo: gesto é assim uma categoria para

denominar uma classe específica de movimentos do corpo: aqueles movimentos corporais específicos que expressam uma intenção não causal, mas voluntária (Flusser, 1994, p. 8).

Ao observar outros recortes exemplares na transcrição conto/história em quadrinhos, identificam-se novas semioses e marcas-signos presentes em cada um dos processos narrativos. Seguindo este raciocínio, no texto-fonte, há observações feitas pelo narrador-personagem sobre as impressões do coronel sobre seus ex-enfermeiros:

Afinal, disse-me que nenhum dos enfermeiros que tivera, prestava para nada, dormiam muito, eram respondões e andavam ao faro das escravas; dous eram até gatunos! (O enfermeiro)

Estas impressões foram traduzidas em imagens com enquadramentos diferenciados:



Fig. 24 – Editora Escala, p. 8 – imagem reduzida.



Fig. 25 – Editora Escala, p. 8 – imagem reduzida.

As linhas que demarcam o espaço dos enquadramentos remetem e elucidam fatos rememorados pelo coronel. Com certas ondulações, diferem das demais linhas utilizadas até então. Correspondem a uma carga expressiva negativa que resulta na desconfiança do senhor idoso. Em relação ao texto-fonte, ilustram comentários e substituem a imaginação do leitor na medida em que dá forma aos ex-enfermeiros.

Já, em relação à convivência entre o coronel e o novo enfermeiro, temos no texto-fonte a seguinte informação:

Ele mesmo o declarou ao vigário, acrescentando que eu era o mais simpático dos enfermeiros que tivera. A verdade é que vivemos uma lua-de-mel de sete dias. (O enfermeiro)

Isto significa que o relacionamento inicial foi ameno. A vinheta a seguir confirma o fato ao retratar, em plano americano, os dois personagens passeando pela cidade de braços dados. Este gesto ratifica a informação de um convívio passível e oferece a imagem com a qual se compõe a contraparte visual do discurso. Além disto, tal gesto faz parte de uma interpretação culturalmente codificada, ou seja, andar de braços dados significa um bom relacionamento entre as pessoas.

As linhas onduladas, índices de temporalidade, são repetidas durante a tradução quadrinizada sempre que se recupera um fato passado, por exemplo, a caracterização de uma cena da infância do coronel em que este já demonstrava sua agressividade:



Fig. 26 – Editora Escala, p. 10 – imagem reduzida.

Esta imagem é uma característica do próprio sistema da HQ, na medida em que cria um evento específico para representar uma criança mimada. Solução encontrada para traduzir o seguinte trecho do texto-fonte “Tinha perto de sessenta anos, e desde os cinco toda a gente lhe fazia a vontade”. Montada sobre um suposto escravo, com um chicote na mão (signo do poder e da maldade), a criança retratada o maltrata, diante do pai, que se mostra totalmente indiferente à cena. A partir de uma concepção coletiva própria da cultura brasileira, o tradutor utiliza traços imagéticos que sugerem preconceito e exercício do poder.

Neste caso, a fronteira, enquanto mecanismo de semiótica, tem a função de traduzir a informação com procedimentos próprios. Segundo Lotman, “a fronteira é um mecanismo que traduz textos de uma semiótica alheia para a ‘nossa’ linguagem, é o lugar onde o ‘externo’ é transformado no que é ‘interno’”. (1999, p.137)

Em outro caso, há uma vinheta utilizada para representar a cena do velório do único sobrinho de Felisberto, que morrera tísico: “Não tinha parentes; tinha um sobrinho que morreu tísico, em fins de maio ou princípios de julho, em Minas”. Tal quadro torna a narrativa quadrinizada mais verossímil e reforça a carga dramática desta linguagem na medida em que cria uma cena específica para o velório do sobrinho. Segundo Lotman, “a inovação acontece quando os princípios de um gênero são reestruturados de acordo com as leis de outro...” (1999, P.138)



Fig. 27 – Editora Escala, p. 14 – imagem reduzida.

Em relação ao fragmento “Se fosse só rabugento, vá; mas ele era também mau, deleitava-se com a dor e a humilhação dos outros”, as expressões faciais utilizadas pelo desenhista, na primeira vinheta abaixo, enfatizam a antítese dominação versus submissão, respectivamente demonstradas nos olhares do coronel e do enfermeiro. Como interagem face a face, expressam-se não só por palavras, mas também com expressões faciais e corporais. Em relação às suas sobrancelhas, nota-se que o

enfermo as mantém abaixadas ao passo que Procópio as mantém erguidas. Segundo Allan & Bárbara Pease:

Abaixar as sobrancelhas é a maneira de os humanos mostrarem dominação ou agressividade diante dos outros, ao passo que erguê-las é sinal de submissão. (2005, p.108)



Fig. 28 – Editora Escala, p. 10 – imagem reduzida.

Na segunda vinheta acima, em primeiro plano, à direita, temos o enfermeiro com a cabeça baixa, olhando de soslaio, como se estivesse conversando consigo mesmo, ou seja, sentindo-se humilhado e desanimado com a situação.

Em relação ao seguinte trecho do texto-fonte:

Não tardou a ocasião. Um dia, como lhe não desse a tempo uma fomentação, pegou da bengala e atirou-me dois ou três golpes. Não era preciso mais; despedi-me imediatamente, e fui aprontar a mala. (O enfermeiro)

Nota-se que foi transposto a partir de uma seqüência de enquadramentos que destaca a bengala utilizada pelo coronel. Esta é erguida pelo enfermo em direção a Procópio, que demonstra medo e não reage às agressões.



Fig. 29 – Editora Escala, p. 11 – imagem reduzida.

Na primeira vinheta, encontramos Procópio, à direita e em primeiro plano. Ele carrega uma bandeja com um cálice e dirige-se em direção ao coronel que está sentado no sofá. O segundo tem ao seu lado uma bengala. Com a mão direita segura o cavanhaque e parece manifestar certa reprovação pelo enfermeiro. As vinhetas que seguem apresentam-no levantando o braço direito e segurando com as mãos a bengala com a qual ele golpeia o empregado. Metonimicamente, a terceira vinheta apresenta apenas seu braço direito erguido, o qual insiste nos golpes. Para o pequeno trecho “pegou da bengala e atirou-me dois ou três golpes”, o tradutor criou uma seqüência de cenas que destacam a agressividade do coronel. Além disto, a legenda perpassa os dois enquadramentos finais, sugerindo a rapidez da cena.

Ao tentar fazer as pazes com o enfermeiro, o agressivo coronel tenta convencê-lo a não ir embora. Segue o trecho do texto-fonte:

Você há de ir ao meu enterro, Procópio; não o dispenso por nada. Há de ir, há de rezar ao pé da minha sepultura. Se não for, acrescentou rindo, eu voltarei de noite para lhe puxar as pernas. (O enfermeiro)

Para esta passagem, a operação tradutora criou um enquadramento com linhas onduladas, em que o enfermeiro imagina como seria acordar à noite e deparar-se com uma alma do outro mundo puxando-lhe as pernas. Há, portanto, à direita da vinheta, Procópio, ilustrado com medo e com suor no rosto. Há uma seqüência de “bolinhas” que remetem à cena.



Fig. 30 – Editora Escala, p. 12 – imagem reduzida.

Toda vez que o texto-fonte alude a uma cena imaginável, o tradutor da história quadrinizada torna isto visível. O pensamento é, portanto, verbalizado ou ilustrado, o que difere de uma conversação real, pois não é possível um falante ter acesso aos pensamentos de seu interlocutor.

Sobre a questão temporal, especificamente aceleração de tempo, temos um enquadramento que ocupa meia página, baseado no seguinte fragmento:

Eu, com o tempo, fui calejando, e não dava mais por nada; era burro, camelo, pedaço d'asno, idiota, moleirão, era tudo. Nem, ao menos, havia mais gente que recolhesse uma parte desses nomes. (O enfermeiro)



Fig. 31 – Editora Escala, p. 13 – imagem reduzida.

Diferente do texto-fonte, a operação tradutora propôs um tempo maior na narração e aumento de tempo de leitura. Há em primeiro plano o perfil do coronel com expressões faciais que denotam muita agressividade. Este emite expressões que desqualificam o enfermeiro que, em segundo plano, apresenta-se muito desapontado.

Em relação ao trecho que segue:

Você crê em almas de outro mundo, Procópio?

— Qual o quê! — E por que é que não há de crer, seu burro?

Redargüiu vivamente, arregalando os olhos. (O enfermeiro)

O coronel continua a provocar o enfermeiro. Em plano americano, ambos encontram-se sentados no sofá. Ao fazer a provocação, o coronel dá uma tapa no joelho de Procópio. A intensidade do gesto é demonstrada pelo uso da onomatopéia “TAP!”, que apresenta tratamento tipográfico e cromático diferenciado. Há, portanto, uma interação entre elementos textuais e gráficos, combinando-os de maneira harmoniosa.



Fig. 32 – Editora Escala, p. 12 – imagem reduzida.

Sabe-se que entre os elementos mais característicos da linguagem dos quadrinhos estão: as onomatopéias, as interjeições e a visualização de sons paralingüísticos, as quais conferem credibilidade à cena desenhada. Além de dinamizarem a ação, dão a ela mais dramaticidade. As onomatopéias, por exemplo, costumam aparecer em fonte maior e expressam em si as circunstâncias que regem os fatos que as originaram. Utilizando-se do traçado gráfico para representar o som, a informação sonora ocupa o espaço e gera um conceito.

Em qualquer linguagem há uma seleção de símbolos que atuam como pistas a fim de que os receptores, a partir do seu conhecimento do mundo e experiências, possam captar estas informações. No caso do texto-fonte “O enfermeiro”, por exemplo, Machado de Assis selecionou palavras, construções sintáticas e estruturas narrativas apropriadas para atingir seus objetivos estéticos. O mesmo ocorre com a tradução homônima que com suas características próprias maneja a linguagem quadrinizada.

Por exemplo, para ilustrar a passagem “ameaçou-me de um tiro, e acabou atirando-me um prato de mingau, que achou frio”, o tradutor optou por um enquadramento horizontal, situado no centro da página onde são retratados, sentados à mesa: Felisberto, à esquerda, e Procópio, à direita. O primeiro arremessa um prato em direção ao enfermeiro. O itinerário do prato é demarcado por linhas a partir do movimento do braço do coronel até a parede, quando este se despedaça.



Fig. 33 – Editora Escala, p. 18 – imagem reduzida.

Para realçar a força do arremesso e a fúria do enfermo, há uma vinheta, na terceira tira, que corresponde a um terço desta.



Fig. 34 – Editora Escala, p. 18 – imagem reduzida.

Nela, em primeiro plano, há a onomatopéia “PRÁÁ!!” que serve de reforço visual a fim de intensificar o barulho do despedaçar do objeto.

Outra importante onomatopéia “POF!!” é utilizada num momento importante da história em quadrinhos, quando Procópio é agredido pelo coronel. Aliada à intensidade da vogal “o”, demonstra a força do arremesso, além da cor amarela, que, entre outras coisas, também remete à ira.



Fig. 35 – Editora Escala, p. 20 – imagem reduzida.

Além disto, o segundo enquadramento representa o momento de maior tensão dramática do texto-fonte, mantido na tradução, quando o doente despertou aos gritos e acordou Procópio que se encontrava “a pequena distância da cama”. Na seqüência, a narração do texto-fonte destaca-se pelo aspecto telegráfico que apresenta, pois é marcada por uma sucessão de verbos que aceleram o tempo, indicando a não intencionalidade da personagem em matar o enfermo, mas denotando a fatalidade e a inversão do destino: quem deveria cuidar e amparar o doente, acaba por provocar a sua morte:

Não tive tempo de desviar-me; a moringa bateu-me na face esquerda, e tal foi a dor que não vi mais nada; atirei-me ao doente, pus-lhe as mãos ao pescoço, lutamos, e esganei-o. (O enfermeiro)

Encontramos, na versão quadrinizada, a seqüência de quadros, que, também, aceleram o tempo:



Fig. 36 – Editora Escala, p. 20 – imagem reduzida.

Para “pus-lhe as mãos ao pescoço”, a representação gestual e facial dispensa palavras, ou seja, a seqüência de ações retratadas, assim como a face contorcida expressando ódio e os dedos da mão direita entreabertos em posição de ataque.

Há, também, uma taxa de acréscimo de informação entre uma imagem e outra, de modo a sugerir o fluxo temporal necessário à rapidez da leitura das imagens.



Fig. 37 – Editora Escala, p. 21 – imagem reduzida.



Fig. 38 – Editora Escala, p. 21 – imagem reduzida.

A partir daí, Procópio passa por momentos de tensão em que o medo e o remorso levam-no a alucinações. Desacelera-se o tempo para enfatizar a perturbação do enfermeiro que é representada na história quadrinizada por uma sucessão de vinhetas em que ele se apresenta em estado de desespero.



Fig. 39 – Editora Escala, p. 22 – imagem reduzida.

Diante da situação vivida, em delírio, o enfermeiro apela para os outros, para a “cumplicidade dos outros homens” que o levaram a servir ao patrão desalmado. Observe que é bem do ser humano não carregar, sozinho, a culpa.



Fig. 40 – Editora Escala, p. 23 – imagem reduzida.

Convinha buscar comparsas para dividir o crime e aliviar a culpa.



Fig. 41 – Editora Escala, p. 24 – imagem reduzida.

Todos os comparsas são retratados em plano de detalhe para realçar suas fisionomias e participação na sua permanência na fazenda. Tudo documentado como foto três por quatro. Em seguida, na mesma página, em ângulo de visão superior, Procópio é retratado num momento de grande tensão, o que pode ser notado pela sua expressão facial.



Fig. 42 – Editora Escala, p. 24 – imagem reduzida.

Só então posso dizer que pensei claramente no castigo. Achei-me com um crime às costas e vi a punição certa. Aqui o temor complicou o remorso. (O enfermeiro)



Fig. 43 – Editora Escala, p. 25 – imagem reduzida.

No primeiro quadro, em plano close-up, o tradutor optou por retratar parte da face de Procópio, limitando o espaço em torno, principalmente, do nariz e dos olhos do personagem, em ângulo de visão médio, ou seja, à altura dos olhos do leitor. O olhar de baixo para cima representa um gesto de submissão e, ainda, as gotas de suor descendo-lhe pela face ilustram bem o momento de perturbação em que vive. A segunda vinheta, em plano de detalhe, reforça seu sentimento de medo ao apresentar Procópio com as sobrancelhas abaixadas e os dentes cerrados. Todas as cenas são retratadas num ambiente de cores escuras, com os tons marrons e esverdeados, o que reforça o desconsolo do personagem. É fundamental a utilização de traços e jogo de luz e sombra a fim de fornecer uma carga dramática aos personagens em cena, por isso, em contrapartida, a última tira da página utiliza cores claras, a fim de representar as alucinações do personagem, o qual, através da vidraça, vê vultos personificados dadas as possibilidades sígnicas do leitor-tradutor.



Fig. 44 – Editora Escala, p. 25 – imagem reduzida.

No texto-fonte, o que segue são eventos que enfatizam o medo e desconforto vivido pelo enfermeiro.

Fui até a cama; vi o cadáver, com os olhos arregalados e a boca aberta, como deixando passar a eterna palavra dos séculos: "Caim, que fizeste de teu irmão?" Vi no pescoço o sinal das minhas unhas; abotoei alto a camisa e cheguei ao queixo a ponta do lençol. (O enfermeiro)

Para ilustrar este trecho, há seis enquadramentos que retardam o tempo na medida em que apresentam o responsável pela morte do coronel, retornando ao local do crime. Lentamente, ele abre a porta do quarto e caminha em direção à cama do cadáver. Somente é possível determinar esta lentidão pelo fato de o enfermeiro, na seqüência, ser retratado de costas, aproximando-se do leito, ressaltando-se os movimentos das pernas e passos dados. O movimento do personagem quadro a quadro demonstra a sua agonia. Ao aproximar-se, apavora-se mais ainda ao ouvir a frase bíblica "Caim, que fizeste de teu irmão?", emitida pelo coronel que tem a boca aberta e os olhos arregalados.



Fig. 45 – Editora Escala, p. 26 – imagem reduzida.

Diante do coronel, as expressões corporais e faciais de Procópio, além de seus gestos, denotam o momento de crise que vivencia. Evidentemente, a tradução quadrinizada recorre às expressões corporais culturalmente codificadas, que são carregadas de significados já que o corpo é um meio de integração do indivíduo com a realidade.

A partir deste acontecimento, assim como no texto-fonte, sedimenta-se o duplo como eixo de funcionamento do texto; no caso, Procópio como assassino - vítima da situação – apóia-se sobre o ponto de vista do “outro”, que sugere a sua absolvição. A própria consciência do personagem acaba se convencendo disso:

Coitado do Procópio! Apesar do que padeceu, está muito sentido (...) Deixa lá o outro que morreu, diziam-me. Não é caso para tanta melancolia. (...) (O enfermeiro)

A leitura tradutória, elaborada a partir do texto-fonte, traz os mesmos elementos do texto de partida e acrescenta outros signos próprios de sua linguagem, por exemplo:

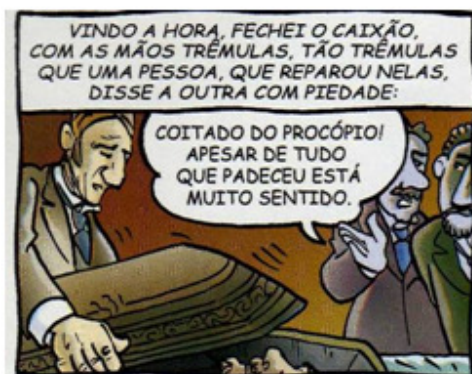


Fig. 46 – Editora Escala, p. 27 – imagem reduzida.



Fig. 47 – Editora Escala, p. 29 – imagem reduzida.

Nos três enquadramentos acima, pelas superfícies das vinhetas, nota-se uma mudança na forma representativa do enfermeiro. Há muitas informações que podem ser obtidas por meio da interpretação da camada icônica. No primeiro quadro, por exemplo, temos em plano médio o enfermeiro que, ao fechar o caixão de Felisberto, se mostra cabisbaixo e demonstra muita tristeza. No próximo quadro, em plano de conjunto, com o corpo ligeiramente inclinado, ainda um pouco acanhado, escuta o que o outro personagem lhe diz. Segura o nó de sua gravata, como quem pretende desafogar-se. Já, no último quadro, passa a se posicionar de maneira mais ereta, com mais

segurança, apoiado no ponto de vista dos outros personagens, os quais lhe são favoráveis.

Crime ou luta! Realmente, foi uma luta em que eu, atacado, defendi-me e na defesa. (...) Viveria quanto? Duas semanas, ou uma; pode ser até que menos. (...) E quem sabe mesmo se a luta e a morte não foram apenas coincidentes?”
(O enfermeiro)

A personagem passa por uma transformação a partir da surpresa do pecúlio. Suas atitudes transfiguram-se de uma doação total da herança para simples ofertas, talvez, como uma espécie de “arejamento de consciência”.

A reviravolta ocorre quando Procópio, sete dias após chegar ao Rio de Janeiro, recebe uma carta do vigário dizendo que ele era o herdeiro universal do coronel. Em plano médio, o ex-enfermeiro aparece segurando a carta. Por meio de sua expressão facial, com a abertura da boca, revela-se atônito, perplexo diante do fato. Na seqüência, com leve ângulo de visão superior, Procópio e seu irmão relêem a carta. O irmão, com a mão direita, segura e aproxima os óculos a fim de ratificar a leitura e a informação do pecúlio. Procópio, por sua vez, segura o queixo em sinal de apreensão.



Fig. 48 – Editora Escala, p. 31 – imagem reduzida.

Depois disto, todos os enquadramentos da página 32 retratam as reflexões de Procópio sobre aceitar ou não a herança deixada, já que não pensa em revelar o crime, ao contrário, tenta ocultá-lo e, para isto, intenciona doar toda a herança, entretanto paulatinamente muda de idéia.



Fig. 49 – Editora Escala, p. 32 – imagem reduzida.

Algumas vinhetas são muito significativas na medida em que revelam a transformação do ex-enfermeiro a partir de suas reflexões e julgamentos alheios. A seguir, por exemplo, temos os quadros, em primeiro plano (figura 50) e close-up (figura 51), que salientam a expressão facial do personagem e seu estado emocional. Segundo Will Eisner “na arte das histórias em quadrinhos, é essa parte (o rosto) da anatomia que desperta maior atenção e envolvimento” (1999, p.109). Isto significa que o plano de detalhe da figura 51 não somente destaca um elemento facial, os olhos de Procópio, como revela a preocupação em atenuar sua culpa.



Fig. 50 – Editora Escala, p. 34 – imagem reduzida.



Fig. 51 – Editora Escala, p. 34 – imagem reduzida.

Entre as vinhetas acima, há outras duas que ilustram a lembrança do crime:



Fig. 52 – Editora Escala, p. 34 – imagem reduzida.



Fig. 53 – Editora Escala, p. 34 – imagem reduzida.

Além destas vinhetas, outras são inseridas nas demais tiras da página 34, as quais restituem e ilustram fatos vivenciados pelo enfermeiro que ratificam a agressividade do coronel, o que o ajuda a aliviar o peso de consciência.

Ao retornar à vila a fim de tratar dos papéis da herança, Procópio é recebido com saudações. Em plano de conjunto, a operação tradutora demonstra isto retratando (figura 54) a receptividade dos personagens e o aperto de mão, gesto social relevante que expressa um sentimento positivo de confiança.



Fig. 54 – Editora Escala, p. 36 – imagem reduzida.

Colaborando para a “redenção” de Procópio, subitamente transformado em “herói”, concorrem tanto a opinião dos outros, quanto a própria visão que passa a construir do coronel. Desta forma, ao receber a herança, o enfermeiro restringe o plano primitivo de doá-la toda e a converte em títulos e dinheiro.



Fig. 55 – Editora Escala, p. 40 – imagem reduzida.

À esquerda do primeiro quadro, em primeiro plano, Procópio olha diretamente nos olhos do leitor e já não apresenta nenhum tipo de constrangimento, pois expressa um olhar e um ligeiro sorriso de missão cumprida.

A tradução quadrinizada finaliza seu texto na página 42:



Fig. 56 – Editora Escala, p. 42 – imagem reduzida.

Esta página se divide em duas partes onde há duas tiras. A primeira apresenta três vinhetas alongadas onde uma legenda perpassa a todas elas com um trecho do *Sermão da Montanha* que, também, encerra o texto-fonte.

Adeus, meu caro senhor. Se achar que esses apontamentos valem alguma coisa, pague-me também com um túmulo de mármore, ao qual dará por epitáfio esta emenda que faço aqui ao divino sermão da montanha: 'Bem-aventurados os que possuem, porque eles serão consolados' (O enfermeiro)



Fig. 57 – Editora Escala, p. 42 – imagem reduzida.

Temos, respectivamente, enquadramentos que representam Procópio em primeiro plano, plano médio aproximado e plano de conjunto. O enfermeiro aparenta ser ainda jovem e tem em suas mãos um livro semelhante à Bíblia que lê e reverte, ironicamente, o trecho do “Sermão da Montanha”: *“Felizes os aflitos, porque serão consolados”*³³. Ao criar um novo “Sermão da Montanha”, Procópio, apresenta-se como leitor e (re) escritor da Bíblia, não mais copista. Encontra-se revelando o segredo dos que *“possuem”*.

³³ Trecho extraído da Bíblia Sagrada (1990, p. 1242), “Evangelho segundo Mateus”, capítulo V, do Novo Testamento: Jesus prega numa montanha e propõe as bem-aventuranças do reino de Deus.

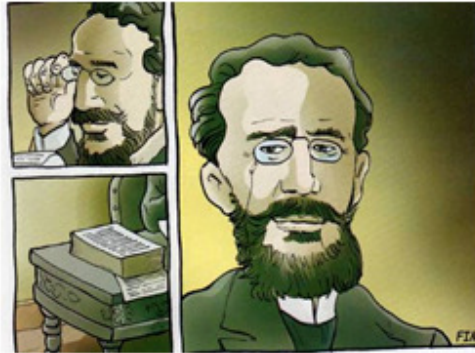


Fig. 58 – Editora Escala, p.43 – imagem reduzida.

Encerra-se o texto tradutor com a recuperação de um personagem da cena inicial. Há, neste caso, um retorno espaço-temporal, dentro do texto quadrinizado, em que Procópio já não mais faz parte. Diferente do texto-fonte, a operação tradutora recria o próprio Machado de Assis.

CONCLUSÃO

Para desenvolver esta tese, enfrentamos alguns desafios no espaço percorrido. O primeiro deles foi situar o objeto no campo da comunicação, o que foi possível ao entender cultura como texto e comunicação como processo semiótico. Isto significa que os processos de criação inserem-se na cultura, que é um sistema semiótico por excelência, o qual a representa e dá suporte aos conjuntos de elementos que a compõem. Sendo assim, a cultura transforma-se em um complexo ambiente que possibilita a realização, expansão e expressão dos processos comunicacionais, representados pelos conjuntos de textos e linguagens que adquirem, promovem, armazenam, transmitem e divulgam informações dos elementos que fazem parte dela. Apoiados nas idéias expostas, consideramos que “O enfermeiro”, de Machado de Assis, enquanto texto da cultura, manifesta-se como um sistema de signos e um fenômeno significativo a ser interpretado.

A escolha da fundamentação teórica a ser utilizada foi o novo percalço que surgiu pela frente. Optamos, então, por Iuri Lotman e sua perspectiva geral sobre cultura, traduzibilidade, semiosfera, memória textual, fronteira e modelização, extraídos da semiótica da cultura. Segundo Lotman (1979), a linguagem precede ao texto o qual, por sua natureza, pressupõe um determinado caráter codificado e por conseqüência é visto como um sistema. Além disso, ao carregar consigo uma memória da cultura, reconstitui e restaura lembranças de um contexto cultural (sentido de uma sociedade, em dado tempo e espaço). Desse modo, inserido no espaço da cultura (lugar em que alguns textos comuns podem ser conservados e atualizados), este texto pode ser

aumentado no eixo temporal, já que a totalidade da cultura está “imersa em um espaço semiótico” e que temas dentro de uma cultura determinada “só podem funcionar por meio da interação com esse espaço”. Neste espaço, portanto, transitam e ‘esbarram-se’ o sistema semiótico do texto-fonte e o sistema semiótico do filme e o da história em quadrinhos. Ao tocarem-se, estes diferentes sistemas entram em contato com membranas filtrantes as quais podem intermediar sistemas de cultura e exercer o papel de “tradutores” entre os sistemas significantes internos e externos, além de organizar as informações entre ambientes semióticos. Na concepção deste teórico, novas expressões culturais compõem-se, na medida em que, por meio de fronteiras sógnicas, novas informações se formam na semiosfera dos diferentes grupos. Lotman designou ‘Semiosfera’ (combinação de cultura e espaço semiótico) o estudo das relações entre os diversos sistemas de signos compartilhados e/ou em permanente interação, que coabitam a multiplicidade dos espaços culturais. Assim, sistemas de signos se reconformam a partir de processos dialógicos com outros sistemas. Logo, o estudo da comunicação passa pelo estudo das relações sógnicas, dos signos utilizados, dos códigos em vigor e das culturas em que os signos vivem e atuam.

A escolha da teoria, portanto, correspondeu ao que buscávamos para investigarmos a comunicação de diferentes formatos do texto fonte, modelizados por meio de diversos mecanismos semióticos. Como nosso objetivo era compreender e interpretar as possibilidades de semioses geradas por este texto da cultura em várias épocas e o que comunicavam como diálogo entre mídias, esta escolha foi essencial.

Tendo-se em vista estas considerações, buscamos averiguar as relações entre os diferentes sistemas sógnicos, a imprevisibilidade de tais conexões, assim como suas

transformações, suas interferências, seus hibridismos, inseridos, sempre, em um dado espaço cultural.

Partimos da hipótese de ser o conto literário uma comunicação - roteiro apropriado - para as transposições em história em quadrinhos e fílmica, as quais dispensariam qualquer texto intermediário. Tal conjectura tomou por base o conto “O Enfermeiro”, o qual se apresenta como um artefato condensado, criado a partir de um método planejado, que se revela como matriz - propensa a percorrer novos meios. Desse modo, considerando o texto literário como um projeto arquitetado, segundo estudos de Edgar Allan Poe (1960) e Júlio Cortázar (1974), buscamos, nos diferentes sistemas sógnicos, elementos que comprovassem a presença da “forma” do conto nos novos formatos. Por esta razão, comparamos o vínculo com a narratividade e as marcas-signos presentes em cada um dos processos narrativos.

Por conseguinte, os novos formatos não foram entendidos como simples cópias do original; mas, o resultado de um trabalho de “tradução”, ou seja, de “reprodução de uma realidade noutra” (Lotman, 1978, p. 349), o que significa passagem e “transporte” de uma mensagem, num determinado sistema de signos para outro. O processo pelo qual o texto reproduz certo modelo de mundo, por meio de mecanismos semióticos, é denominado modelização. Os novos textos modelizados reproduziram a linearidade da narrativa literária, ou seja, não houve mudanças na estrutura e no fio narrativo condutor específico dos diferentes sistemas, apenas surgiram características de diferentes códigos e geração de novas semioses.

Começamos nosso trajeto, primeiramente, buscando elementos do sistema semiótico do conto (texto fonte), que exercessem função semelhante/equivalente em outros textos da cultura e diferentes sistemas de signos. Por esta razão discutimos a forma composicional do conto e a sua abertura para a transposição em outros sistemas sógnicos. Confirmamos a hipótese de que cumpre a função de facilitador, ou seja, parece ter sido feito para a reprodução, pois o processo construtivo do conto engendra uma perfeita combinação na escolha e combinação de palavras, que faz parte do plano composicional do texto, além de apresentar uma narrativa breve e matematicamente arquitetada. Estas características serviram de elementos facilitadores para as novas modelizações.

Ao situar o conto *O Enfermeiro* na semiosfera, quando é publicado pela primeira vez (1884) no periódico Gazeta de Notícias, confirmamos que sua elaboração não se manifestou apenas pela criatividade subjetiva de seu autor, mas da capacidade de síntese de material, referências e discursos hegemônicos de seu tempo. Não alheio às especificidades do meio 'jornal', Machado de Assis, ao publicar o conto O enfermeiro, pareceu ter refletido sobre o espaço ocupado no jornal, a brevidade da arquitetura do texto e o título original utilizado (Cousas Íntimas), que demonstraram o espírito vanguardista machadiano, o que sugeriu prever novos experimentos tradutórios. A forma breve do conto, ao tratar de um fato inusitado ocorrido com um personagem, mantinha o leitor informado sobre a vida urbana no Rio de Janeiro, e atuava como um recorte sincrônico espaço-temporal. Estas relações fortaleceram a tese da existência de uma organização semiótica interna, fruto de influências externas e reflexão pessoal do autor.

O conto ao ser publicado no espaço do livro (1896) passou por transformações signílicas, que levaram a uma maior abertura, ou seja, produziu relações de resignificação ao integrar a coletânea *Várias Histórias* e, ao deparar-se com novos textos (os quais também cumpriram funções de fronteiras). Com o trânsito do jornal para o livro, o texto ganhou nova sintaxe, potencializada no novo ambiente, com elementos (códigos culturais) significantes, disponíveis de serem acessados (combinados) dando suporte à reprodução e manutenção da cultura.

Em seguida, tratamos da produção cinematográfica *O enfermeiro* (1998), tradução do conto machadiano, que apresenta mecanismos próprios de organização espaço-temporal, além do específico deste sistema signílico como fotografia, ritmo, montagem, trilha sonora etc., que sugere um 'modo de fazer' próprio de sua linguagem. Buscamos, então, seqüências e recortes exemplares que revelassem a forma do conto no filme e vice-versa, ou seja, o vínculo com a narratividade. Deparamo-nos com marcas-signos presentes da forma do conto, evidenciadas ao longo da narrativa fílmica, ou seja, elementos constituintes de sua forma construtiva que foram absorvidos e insuflados pela linguagem fílmica. E isto se dá pelo vínculo que mantém com os elementos narrativos do texto fonte como: enredo, tempo-espaço e personagens. As duas dimensões espaço-temporais presentes no texto de origem foram mantidas, ou seja, modelaram o universo do filme, além da seqüência dos eventos, características comportamentais dos personagens e a conversa com um interlocutor imaginário.

Evidentemente, por ter seu próprio sistema de signos, o código cinematográfico operou procedimentos de expansão (disjunções), proporcionando o surgimento de variantes discursivas. Considerando suas singularidades, ainda que o texto fonte se apóie na expressão verbal e a tradução fílmica, na imagem, esses domínios muitas

vezes se imbricaram a tal ponto, que se tornou difícil estabelecer-lhes as fronteiras. Embora pautado no conto literário, a tradução imprime, na película, seus objetivos e sua estilística, ao escolher um signo do texto fonte que serviu como força motriz para impulsionar a tradução cinematográfica. Com sua configuração semiótica própria, reconfigurou o signo “camelo” para o encadeamento da produção cinematográfica.

Como já dissemos, a tradução fílmica apresentou um vínculo com a ‘espinha dorsal’ do conto, ou seja, seus elementos narrativos constituintes foram preservados. Contudo há - na produção cinematográfica - um processo de montagem que a partir, principalmente, da metáfora e da metonímia, além de seus recursos plástico-visuais, sonoros e características próprias, geram novas semioses. Isto significa que, enquanto fruto de um processo tradutório em novo ambiente semiosférico, esta tradução homônima exemplifica como os diferentes sistemas sígnicos (conto/filme) interagem e como o trânsito entre os espaços semiotizados atualizam-se, produzem sentido e participam do processo de construção da cultura.

Para compreender as novas semioses geradas pelo texto da cultura – história em quadrinhos - modelizado em outra semiosfera, serviram de matéria prima algumas tiras e enquadramentos. Serviram de recortes exemplares para mostrar a forma do conto (texto-fonte) na homônima história em quadrinhos (O enfermeiro) e vice-versa, com intuito de identificar as marcas fronteiriças na transcrição conto/história em quadrinhos e as marcas-signos presentes em cada um dos processos narrativos. Ainda que linearmente semelhante à estrutura do texto código inicial da imprensa, em cada sistema de signos existe uma especificidade que acrescenta ou interfere nos seus elementos constitutivos. Ao observar o conjunto de relações entre materiais e procedimentos utilizados para a composição da história em quadrinhos, foi possível

destacar suas características verbais e figurativas, visto ser uma forma narrativa com singularidades tanto na diagramação da página, fator de sofisticação da leitura, como nos demais elementos constituintes de sua própria linguagem.

A título de exemplo, embora mantenha o fio condutor narrativo do texto fonte, a operação tradutora personificou a segunda pessoa (tu), presente no texto literário, e a transformou no próprio autor real – Machado de Assis, dispondo, assim, de escolhas e procedimentos peculiares à sua linguagem. Ocorreu, portanto, o que Lotman chamou de “processo de geração de nova informação” (1990, p.140). Os limites que habitam as superfícies dos diferentes sistemas sógnicos (conto/HQ) produzem novas semioses, resultado de uma atividade semiótica fronteiriça.

Em vias de finalização, buscamos nesta tese as distinções entre o texto literário matriz e suas traduções, que integram o diálogo entre circuitos de palavra e imagem, exercício metalingüístico que traduziram o texto fonte. Como a procedência pertence à literatura, esta serviu como modelo técnico-narrativo da montagem, pois todo o existente textual reconfigurou-se nos termos de uma nova criação estética. Sendo, o conto machadiano, ponto de partida para a elaboração do filme e da história em quadrinhos, articulou-se como um perfeito projeto engendrado e, como disse Cortazar (1974, p.122-3), tornou-se “uma máquina de criar interesse”, na medida em que, logo de início, sustentou uma tensão de suspense. Ao ser transposto para novas linguagens, cumpriu, efetivamente, a função de facilitador, pois seu fio condutor narrativo foi preservado. Em relação à tradução fílmica, sua aproximação com o texto fonte sugere uma retomada da leitura deste. Já, em relação à história em quadrinhos, assume um caráter paradidático, na medida em que tem a intenção de aproximar o leitor de

clássicos da literatura, o que foi confirmado ao entrevistarmos Francisco S. Vilachã, responsável pelo roteiro, desenho e cor da tradução quadrinizada.

Enfim, depreendemos que o texto-fonte *O enfermeiro*, publicado pela primeira vez nas páginas do jornal Gazeta de Notícias, em 13 de julho de 1884, inscrito numa dada semiosfera, não ficou preso àquele tempo-espaço. Este texto da cultura, com suas especificidades e arquitetura própria, em nova semiosfera, ao 'tocar-se' com um diferente sistema sígnico, passou por um processo semiotizante onde os seus eixos espaciais: interno e externo, por meio de membranas filtrantes (fronteiras), geraram novas informações. Isto só foi possível porque todo texto não é totalmente fechado num dado tempo-espaço, já que carrega consigo sentidos 'subterrâneos' que podem brotar a qualquer momento. Por isso, o texto enquanto gerador de sentidos necessita de interlocução para atuar como dispositivo pensante. Segundo Lotman,

Em tal estado de complicação estrutural, o texto mostra propriedades de um dispositivo intelectual: não só transmite a informação depositada nele desde fora, mas também transforma mensagens e produz novas mensagens. (Lotman, 1998, p. 80).

Portanto, a memória de um texto em outro acarreta, uma nova mensagem, uma nova configuração semiótica. E, em se tratando de diferentes sistemas sígnicos, os novos textos modelizados com suas linguagens específicas produziram novas mensagens.

FONTES DE PESQUISA

ACEVEDO, Juan. *Como fazer histórias em quadrinhos*. São Paulo, Ed. Global, 1990.

ALMEIDA, Milton J. *Cinema, Arte da Memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.

ASSIS, Machado de. *Várias Histórias*. São Paulo, W.M. Jackson, 1957.

_____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2006.

_____. “Várias Histórias” in *Obras Completas* v.2 (11ª ed.) Rio de Janeiro: Aguilar, 2006. (p. 475 - 573)

_____. “O Enfermeiro” incluído em “Várias Histórias” in *Obras Completas* v.2 (11ª ed.) Rio de Janeiro: Aguilar, 2006. (p. 528 - 535)

_____. “O jornal e o livro”, publicado no Correio Mercantil em 10 e 12 de janeiro de 1859, incluído em “Miscelâneas”. *Obras Completas* v.3. (11ª ed.) Rio de Janeiro: Aguilar, 2006. (p. 943 - 948)

_____. “A reforma pelo jornal”, publicado em O Espelho de 2 de 3 de outubro de 1859, incluído em “Miscelâneas”. *Obras Completas* v.3. (11ª ed.) Rio de Janeiro: Aguilar, 2006. (p.963-965).

_____. “Estudo Crítico: Machado de Assis na Literatura Brasileira” por Afrânio Coutinho. In *Obras Completas* v.1 (11ª ed.) Rio de Janeiro: Aguilar, 2006. (p. 23 - 65)

_____ . “Estudo Biográfico: Machado de Assis e a circunstância” por Renard Pérez. In *Obras Completas* v.1 (11ª ed.) Rio de Janeiro: Aguilar, 2006. (p. 23 - 65)

_____ . “Machado de Assis: contador de histórias” por Mário Matos. In *Obras Completas* v.2 (11ª ed.) Rio de Janeiro: Aguilar, 2006. (p. 11 - 24)

ARISTÓTELES. “A Poética”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

AUMOND, Jacques. *A imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papyrus, 1993.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* Lisboa, Horizonte, 1992.

BARBOSA, Marialva. *História Cultural da Imprensa no Brasil (1900-2000)*. R.J.: Ed. Mauad X. 2007

BERNARDET, Jean-Cleude. *O que é cinema*. 13 ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____ *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____ "A tarefa do tradutor". Tradução de Susana Kampff Lages. Em HEIDERMANN, W. Clássicos da teoria da tradução. Antologia bilíngüe: alemão-português Florianópolis: NUT/ UFSC, 2001.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997.

BRAYNER, Sônia. *O conto de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin. Conceitos chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil: 1900*. Coleção Documentos Brasileiros. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1979.

BUCHTER, Pedro. *O Cinema Brasileiro Hoje*. Pedro Buchter – (coleção Folha Explica) - São Paulo: Publifolha, 2005.

CAGNIN, Antonio Luiz. *Quadrinhos, uma escrita nova*. São Paulo: Loyola, 1991.

_____ *Os quadrinhos*. São Paulo, Ed. Ática, 1975. (Coleção Ensaios, v.10)

CALAZANS, Flávio M. de A. (org.). *As histórias em quadrinhos no Brasil: teoria e prática*. São Paulo: UNESP/PROEX, 1997. (Coleção GT INTERCOM; 7).

CAMPOS, Haroldo de, "O que é mais importante: a escrita ou o escrito?" em *Revista USP*, Sep/Out/Nov 92, no. 15.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANDIDO, Antonio. "A vida ao rés-do-chão", em *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, Campinas/ Rio de Janeiro: Ed. da Unicamp/ Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995.

CEGARRA, Michel. "Cinema e Semiologia" in Maria Alzira Seixo (org.), *Análise Semiológica do Texto Fílmico*, Coleção Práticas de Leitura, Lisboa, Editora Arcádia, 1979.

CIRNE, Moacy. *Para ler os quadrinhos – Da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. *História e crítica dos quadrinhos brasileiros*. Rio de Janeiro: Europa/FUNARTE, 1990.

_____. *Quadrinhos, paixão e sedução*. Petrópolis: Vozes, 2000.

CORTAZAR, Julio. *Valise do Cronópio*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1974.

COSTA, Cristine. *Pena de Aluguel: escritores jornalistas no Brasil (1904-2004)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DIMAS, Antônio (org.). *Vossa insolência: crônicas - Olavo Bilac*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Jefferson Luiz Camargo (trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Cine y literatura: la estructura de la trama*. Martinez Roca, Barcelona, 1970.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2002.

_____. *O Sentido do Filme*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, 2002.

EISNER, William Erwin. *Quadrinhos e arte seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FERREIRA, Vergílio, "Do livro ao filme" in *Cântico Final*, Lisboa, Arcádia, 1975, 4ª Edição.

FISCHER, Luís Augusto. "Contos de Machado: da ética à Estética" In: *Machado de Assis – uma revisão*. Rio de Janeiro: In-Fólio, 1998.

FLORES DA CUNHA, Patrícia Lessa. *Machado de Assis: um escritor na capital dos trópicos*. Porto Alegre: IEL: Editora Unisinos, 1998.

FLUSSER, Vilém. *O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Relume Dumará, 2002.

_____. *Los gestos, fenomenología y comunicación*. Barcelona: Editorial Herder, 1994.

_____. *O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: perspectiva, 1994.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega/Universidade, 1997.

GLEDSON, John (org.). *A semana: crônicas (1892-1893)*, Machado de Assis. São Paulo, 1998.

GRAMSCI, Antonio. "Derivações culturais do romance folhetim". In: *Literatura e vida nacional*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis, escritor em formação (à roda dos jornais)*. Campinas: Mercado de Letras, 2000.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. (tradução: Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira). São Paulo: T.A. Queiroz, Ed. USP, 1985.

HOWARD, David et MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. (trad.) Beth Vieira. São Paulo: Globo, 1996.

IANNONE, Leila Rentroia, IANNONE, Roberto Antônio. *O mundo das histórias em quadrinhos*. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção Desafios).

IVANOV, V.V. "Sobre a estrutura dos signos no cinema" In: SCHNAIDERMAN, Bóris (org.). *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____ . "El filme en el filme" (trad. D. Navarro), *Critérios*: 1993, p.151-164.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____ . *Lingüística, Poética e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema. Macunaíma: do Modernismo na literatura ao Cinema Novo* (trad. de Aparecida Johnson). São Paulo: T. A. Queiróz, 1982.

LAGES, Susana Kampff. *Benjamin: tradução & melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

LEONE, Eduardo e MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*. São Paulo: Ática, 1993.

LIMA, Luís Costa. "A obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica, por Walter Benjamin" in *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. *Panorama do Conto Brasileiro: os precursores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico* (trad. M. Carmo V. Raposo e A. Raposo). Lisboa: Estampa, 1978.

_____ *Estética e Semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

_____. "Sobre algumas dificuldades de princípio na descrição estrutural de um texto" In: SCHNAIDERMAN, Bóris (org.). *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____ "Sobre o problema da tipologia da cultura" In: SCHNAIDERMAN, Boris (org.). *Semiótica Russa*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

_____ USPÊNSKI, Boris (Org.). "Sobre o Mecanismo Semiótico da Cultura"; em: *Ensaio de Semiótica Soviética*. Lisboa: Horizonte, 1981, p.37 – 66.

_____ "El texto en el texto" (trad. D. Navarro), *Revista Críterios*, 1984.

_____ USPÊNSKI, Boris (Org.) *Tipologia della cultura*. Milano: Bompiani, 1987.

_____ *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. London-New York: I. B. Tauris, 1990.

_____ *“La semiótica de la cultura y o concepto de texto”*. In: NAVARRO, Desidério (org.) *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto* . Madrid: Cátedra, 1996.

_____ *“A cerca de la semiosfera”*. In: NAVARRO, Desidério (org.) *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.

_____. *“La memoria a la luz de la culturologia”* In: NAVARRO, Desidério (org.) *La semiosfera I*, Madrid: Cátedra, 1996.

_____ *“El texto y el poliglotismo de la cultura”*. In: NAVARRO, Desidério (org.) *La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto* Madrid: Cátedra, 1998.

_____ *The notion of boundary*, em *.Universe of the mind: a semiotic theory of the culture*, Indiana University Press, trad. Ann Shukman, 1990.

MACHADO, Irene. *“As mídias e seus precursores: emergência das mediações como campo de idéias científicas”* in *Revista Significação* 20. Novembro 2003. ECA-USP.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Ed. Itatiaia. Belo Horizonte, 1963.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. Makron books, 1995

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *As mil faces de um herói canalha e outros ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

MOYA, Álvaro de. *História da História em Quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MINÉ, Elza. *Eça de Queirós jornalista*. Lisboa: Livros Horizonte, 2000.

MORENO, Armando. *Biologia do conto*. Livraria Almedina. Coimbra, 1987.

MORIN, Edgar. "A alma do cine". In XAVIER, I (org.) *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 2003.

MURICY, Kátia. *A Razão Cética: Machado de Assis e as questões do seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NADAF, Yasmim Jamil. *Rodapé das miscelâneas – o folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

PELLEGRINI, Tânia [et al.] *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. São Paulo: Livraria José Olympio, 1955.

PEREIRA, Taís Assunção Curi. *Mídia & Cultura: discursos que constroem memória*. São Paulo: Comunnicar Editora, 2007.

PEASE, Allan e PEASE, Bárbara. *Desvendando os segredos da Linguagem corporal*. Tradução: Pedro Jorgensen Junior. R.J.: Sextante, 2005.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. *Semiótica Visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.

PIGLIA, Ricardo. “Teses sobre o conto”. In: id. *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

POE, Edgar Allan. “Filosofia da Composição” e “Excertos da Marginalia” em *Ficção Completa, Poesia & Ensaio*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1960.

PRESSLER, Gunter Karl. *Benjamin, Brasil: a recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005 - um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira*. São Paulo: Annablume, 2006.

RAMA, Ângela & VERGUEIRO, Waldomiro (orgs). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2004.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis – Estudo Comparativo de Literatura Brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHNAIDERMAN, Boris (Org.). *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVA, Vítor M. Aguiar e, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990.

SODRÉ, Muniz. *Teoria da Literatura de Massa*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro 1978.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Mauad, 1994.

SOUSA, José Galante de, *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, INL, 1955.

_____. *Fontes para o estudo de Machado de Assis (1857-1957)*. Rio de Janeiro, INL, 1958.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

TAGÉ, Terezinha. "Gêneros Discursivos Integrados em Mídias Diferenciadas". In: *Revista da USP*, publicação da Editora da CCS-USP, nº 70, julho/julho/agosto de 2006, pp.120 a 127.

TEIXEIRA, Ivan Prado. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

TINHORÃO, José Ramos. *Os romances em folhetins no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

VOLOSHINOV, V.N. BAKHTIN, M.M. "*Discurso na vida e discurso na arte*" (sobre poética sociológica) Pág. 1-16. Tradução Cristóvão Tezza.

XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema: antologia*. São Paulo: Editora Graal, 1983.

_____. *O Discurso Cinematográfico: A opacidade – A transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Sites consultados:

ANTONINI, Eliana Pibernat. Da cultura e das práticas significantes. A importância de uma visão semiótica da cultura para aos estudos em comunicação. 2006. Disponível em [Antoniniwww.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/.../R1548-1.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/.../R1548-1.pdf) Acesso em agosto de 2006.

ARANTES, Priscila. Mídia, gestos e sociedade diálogos entre Vilém Flusser e Fred Forest. s/d Disponível em www.flusserstudies.net/pag/08/arantes-gestos-sociedade.pdf Acesso em 30 de abril de 2009.

CARVALHO, Diego Moreau de.; MESSA, Fábio de Carvalho. Pow! A Briga sobre as Hq. s/d Disponível em www.sc.estacio.br/revistas/comunica/008.doc Acesso em fevereiro de 2008.

DRUMOND, Nunes Josina. Fronteiras Movediças: O hibridismo em Grande Sertão Veredas. s/d. Disponível em www.hispanista.com.br/revista/Josina_fronteras.pdf Acesso em 20 de janeiro de 2007.

FERREIRA, Jerusa Pires. Armadilhas da Memória e outros ensaios. 2004. Disponível em www.intermidias.com/jerusa1/textos. Acesso em 15 de fevereiro de 2007.

GORENDER, Miriam Elza. Do que são feito os quadrinhos? s/d. Disponível em www.ufscar.br/rua/site Acesso em 15 de maio de 2009.

LANZA, Sonia Maria. O jornalismo contemporâneo: paradigma recodificado. Disponível em www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1470-1.pdf. Acesso em 06 de outubro de 2006.

LANZA, Sonia Maria. Jornalismo: da origem folhetinesca à folhetinização da informação. s/d. Disponível em www.redealcar.jornalismo.ufsc.br/cd3/jornal/soniamarialanza.doc Acesso em 06 de outubro de 2006.

MACHADO, Irene. Semiosfera: um novo domínio de idéias científicas para o estudo da cultura. 2006. Disponível em www.pluricom.com.br/forum.php?artigo Acesso em 14 de agosto de 2007.

MACHADO, Irene. Em contexto, fora de contexto. Experiências sistêmicas nos estudos da comunicação como mente da cultura. 2007. Disponível em www.compos.org.br/data/biblioteca_223.pdf Acesso em 8 de junho de 2008.

MENDES, Paula. Metáfora. s/d. Disponível em www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/metafora.htm Acesso em 30 de abril de 2009.

NAKAGAWA, Fábio Sadao. A espacialidade e a imagem: um processo de montagem entre a visualidade e a visibilidade. 2006. Disponível em www.unirevista.unisinos.br/pdf/UNIrev_SNakagawa.PDF Acesso em 30 de abril de 2009.

PINHEIRO, Amalio. Por entre Mídias e Artes, a Cultura. 2004. Disponível em www.revista.cisc.org.br/ghrebh6/artigos. Acesso em 20 de dezembro de 2009.

ROLIM, Airton Batista. Estética e Semiótica fílmica em Waking Life e A Scanner Darkly. 2007. Disponível em www.convergencia.jor.br/bancomonos/2007/airton.pdf Acesso em 14 de outubro de 2007.

DVD:

O enfermeiro. Direção: Mauro Farias. Produção: Produção Silvia Fraiha, Mauro Farias, Fraiha Produções Ltda, Telecine, Tiza Lobo. Elenco: Paulo Autran, Matheus Nachtergaele, Antonio Gonzalez, Giuseppe Oristâneo. Ano: 1998. DVD 50 minutos Cor: Colorido. Formato da Tela: Fullscreen 1.33:1- Idioma: Português Áudio: Dolby Digital 2.0

HQ:

O enfermeiro – Roteiro e desenhos de Francisco S. Vilachã e cor de Fernando Rodrigues e Francisco S. Vilachã. 48 páginas. Ano: 2005. Editora Escala Educacional

ANEXOS

Índice de imagens:

Filme “O Enfermeiro”:

Página 98 - imagem 1 – cena: 2:07
Página 103 - imagem 2 – cena: 0:19
Página 106 - imagem 3 – cena: 1:10
Página 106 - imagem 4 – cena 1:13
Página 108 - imagem 5 – cena: 1:15
Página 109 - imagem 6 – cena: 1:19
Página 110 - imagem 7 – cena: 1:25
Página 111 - imagem 8 – cena: 1:27
Página 112 - imagem 9 – cena: 2:41
Página 113 - imagem 10 – cena: 2:49
Página 115 - imagem 11 – cena: 2:56
Página 117 -imagem 12 – cena: 4:33
Página 118 - imagem 13 – cena: 5:03
Página 119 - imagem 14 – cena: 5:22
Página 123 - imagem 15 – cena: 9:11
Página 124 - imagem 16 – cena: 10:45
Página 125 - imagem 17 – cena: 13:32
Página 126 - imagem 18 – cena: 21:11
Página 127 - imagem 19 – cena: 22:22
Página 127 - imagem 20– cena: 22:24
Página 131 - imagem 21 – cena: 11:48
Página 132 - imagem 22 – cena: 12:08
Página 136 - imagem 23 – cena: 24:10
Página 137 - imagem 24 – cena: 24:11
Página 137 - imagem 25 – cena: 24:21
Página 138 - imagem 26 – cena: 25:51

Página 139 - imagem 27 – cena: 30:17

Página 141 - imagem 28 – cena: 37:27

Página 141 - imagem 29 – cena: 38:21

História em quadrinhos: “O Enfermeiro”

Página 158 - Fig.1 - Editora Escala, p.4 – imagem reduzida

Página 159 - Fig.2 - Editora Escala, p.6 – imagem reduzida

Página 162 - Fig.3 - Editora Escala, p.3 – imagem reduzida

Página 165 - Fig. 4 – A imagem de Machado de Assis mais jovem foi recortada da página 43, apêndice da História em quadrinhos O enfermeiro

Página 165 - Fig. 5 - A Imagem de Machado de Assis mais velho consta da capa do catálogo do Serviço de Biblioteca e documentação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, out./2006

Página 166 - Fig. 6 – Abertura do conto (Editora Escala, p.3 – imagem recortada e reduzida)

Página 167 - Fig.7 - Editora Escala, p.3 – imagem reduzida

Página 168 - Fig.8 - Editora Escala, p.3 – imagem reduzida

Página 169 - Fig.9 - Editora Escala, p.3 – imagem reduzida

Página 169 - Fig.10 - Editora Escala, p.4– imagem reduzida

Página 170 - Fig.11 - Editora Escala, p.4 – imagem reduzida

Página 171 - Fig.12 - Editora Escala, p.4 – imagem reduzida

Página 171 - Fig.13 - Editora Escala, p.4 – imagem reduzida

Página 172 - Fig.14 - Editora Escala, p.4 – imagem reduzida

Página 173 - Fig.15 - Editora Escala, p.6 – imagem reduzida

Página 174 - Fig.16 - Editora Escala, p.6 – imagem reduzida

Página 175 - Fig.17 - Editora Escala, p.6 – imagem reduzida

Página 175 - Fig.18 - Editora Escala, p.6 – imagem reduzida

Página 176 - Fig.19 - Editora Escala, p.6 – imagem reduzida

Página 176 - Fig. 20 - Editora Escala, p.9 – imagem reduzida

Página 177 - Fig. 21 - Editora Escala, p.7 – imagem reduzida

Página 178 - Fig. 22 - Editora Escala, p.8 – imagem reduzida
Página 179 – Fig. 23 - Editora Escala, p.7 – imagem reduzida
Página 180 - Fig. 24 - Editora Escala, p.8 – imagem reduzida
Página 180 - Fig. 25 - Editora Escala, p.8 – imagem reduzida
Página 181 - Fig. 26 - Editora Escala, p.10 – imagem reduzida
Página 182 - Fig. 27 - Editora Escala, p.14 – imagem reduzida
Página 183 - Fig. 28 - Editora Escala, p.10 – imagem reduzida
Página 184 - Fig. 29 - Editora Escala, p.11 – imagem reduzida
Página 185 - Fig. 30 - Editora Escala, p.12 – imagem reduzida
Página 186 - Fig. 31 - Editora Escala, p.13 – imagem reduzida
Página 187 - Fig. 32 - Editora Escala, p.12 – imagem reduzida
Página 188 - Fig. 33 - Editora Escala, p.18 – imagem reduzida
Página 189 - Fig. 34 - Editora Escala, p.18 – imagem reduzida
Página 189 - Fig. 35 - Editora Escala, p.20 – imagem reduzida
Página 190 - Fig. 36 - Editora Escala, p.20 – imagem reduzida
Página 191 - Fig. 37 - Editora Escala, p.21 – imagem reduzida
Página 191 - Fig. 38 - Editora Escala, p.21 – imagem reduzida
Página 192 - Fig. 39 - Editora Escala, p.22 – imagem reduzida
Página 192 - Fig. 40 - Editora Escala, p.23 – imagem reduzida
Página 193 - Fig. 41 - Editora Escala, p.24 – imagem reduzida
Página 193 - Fig. 42 - Editora Escala, p.24 – imagem reduzida
Página 194 - Fig. 43 - Editora Escala, p.25 – imagem reduzida
Página 195 - Fig. 44 - Editora Escala, p.25 – imagem reduzida
Página 195 - Fig. 45 - Editora Escala, p.26 – imagem reduzida
Página 196 - Fig. 46 - Editora Escala, p.27 – imagem reduzida
Página 197 - Fig. 47 - Editora Escala, p.29 – imagem reduzida
Página 198 - Fig. 48 - Editora Escala, p.31 – imagem reduzida
Página 198 - Fig. 49 - Editora Escala, p.32 – imagem reduzida
Página 199 - Fig. 50 - Editora Escala, p.34 – imagem reduzida
Página 199 - Fig. 51 - Editora Escala, p.34 – imagem reduzida
Página 200 - Fig. 52 - Editora Escala, p.34 – imagem reduzida

Página 200 - Fig. 53 - Editora Escala, p.34 – imagem reduzida

Página 201 - Fig. 54 - Editora Escala, p.36 – imagem reduzida

Página 201 - Fig. 55 - Editora Escala, p.40 – imagem reduzida

Página 202 - Fig. 56 - Editora Escala, p.42 – imagem reduzida

Página 203 - Fig. 57 - Editora Escala, p.42 – imagem reduzida

Página 204 - Fig. 58 - Editora Escala, p.43 – imagem reduzida

CONTO: O ENFERMEIRO, MACHADO DE ASSIS

Parece-lhe então que o que se deu comigo em 1860, pode entrar numa página de livro? Vá que seja, com a condição única de que não há de divulgar nada antes da minha morte. Não esperará muito, pode ser que oito dias, se não for menos; estou desenganado.

Olhe, eu podia mesmo contar-lhe a minha vida inteira, em que há outras cousas interessantes, mas para isso era preciso tempo, ânimo e papel, e eu só tenho papel; o ânimo é frouxo, e o tempo assemelha-se à lamparina de madrugada. Não tarda o sol do outro dia, um sol dos diabos, impenetrável como a vida. Adeus, meu caro senhor, leia isto e queira-me bem; perdoe-me o que lhe parecer mau, e não maltrate muito a arruda, se lhe não cheira a rosas. Pediu-me um documento humano, ei-lo aqui. Não me peça também o império do Grão-Mogol, nem a fotografia dos Macabeus; peça, porém, os meus sapatos de defunto e não os dou a ninguém mais.

Já sabe que foi em 1860. No ano anterior, ali pelo mês de agosto, tendo eu quarenta e dois anos, fiz-me teólogo, — quero dizer, copiava os estudos de teologia de um padre de Niterói, antigo companheiro de colégio, que assim me dava, delicadamente, casa, cama e mesa. Naquele mês de agosto de 1859, recebeu ele uma carta de um vigário de certa vila do interior, perguntando se conhecia pessoa entendida, discreta e paciente, que quisesse ir servir de enfermeiro ao coronel Felisberto, mediante um bom ordenado. O padre falou-me, aceitei com ambas as mãos, estava já enfiado de copiar citações latinas e fórmulas eclesiásticas. Vim à Corte despedir-me de um irmão, e segui para a vila.

Chegando à vila, tive más notícias do coronel. Era homem insuportável, estúrdio, exigente, ninguém o aturava, nem os próprios amigos. Gastava mais enfermeiros que remédios. A dous deles quebrou a cara. Respondi que não tinha medo de gente sã, menos ainda de doentes; e depois de entender-me com o vigário, que me confirmou as notícias recebidas, e me recomendou mansidão e caridade, segui para a residência do coronel.

Achei-o na varanda da casa estirado numa cadeira, bufando muito. Não me recebeu mal. Começou por não dizer nada; pôs em mim dous olhos de gato que observa; depois, uma espécie de riso maligno alumiu-lhe as feições, que eram duras. Afinal, disse-me que nenhum dos enfermeiros que tivera, prestava para nada, dormiam muito, eram respondões e andavam ao faro das escravas; dous eram até gatunos!

— Você é gatuno?

— Não, senhor.

Em seguida, perguntou-me pelo nome: disse-lho e ele fez um gesto de espanto. Colombo? Não, senhor: Procópio José Gomes Valongo. Valongo? achou que não era nome de gente, e propôs chamar-me tão-somente Procópio, ao que respondi que estaria pelo que fosse de seu agrado. Conto-lhe esta particularidade, não só porque me parece pintá-lo bem, como porque a minha resposta deu de mim a melhor idéia ao coronel. Ele mesmo o declarou ao vigário, acrescentando que eu era o mais simpático dos enfermeiros que tivera. A verdade é que vivemos uma lua-de-mel de sete dias.

No oitavo dia, entrei na vida dos meus predecessores, uma vida de cão, não dormir, não pensar em mais nada, recolher injúrias, e, às vezes, rir delas, com um ar de resignação e conformidade; reparei que era um modo de lhe fazer corte. Tudo impertinências de moléstia e do temperamento. A moléstia era um rosário delas,

padecia de aneurisma, de reumatismo e de três ou quatro afecções menores. Tinha perto de sessenta anos, e desde os cinco toda a gente lhe fazia a vontade. Se fosse só rabugento, vá; mas ele era também mau, deleitava-se com a dor e a humilhação dos outros. No fim de três meses estava farto de o aturar; determinei vir embora; só esperei ocasião.

Não tardou a ocasião. Um dia, como lhe não desse a tempo uma fomentação, pegou da bengala e atirou-me dous ou três golpes. Não era preciso mais; despedi-me imediatamente, e fui aprontar a mala. Ele foi ter comigo, ao quarto, pediu-me que ficasse, que não valia a pena zangar por uma rabugice de velho. Instou tanto que fiquei. — Estou na dependura, Procópio, dizia-me ele à noite; não posso viver muito tempo. Estou aqui, estou na cova. Você há de ir ao meu enterro, Procópio; não o dispenso por nada. Há de ir, há de rezar ao pé da minha sepultura. Se não for, acrescentou rindo, eu voltarei de noite para lhe puxar as pernas. Você crê em almas de outro mundo, Procópio?

— Qual o quê!

— E por que é que não há de crer, seu burro? redargüiu vivamente, arregalando os olhos.

Eram assim as pazes; imagine a guerra. Coibiu-se das bengaladas; mas as injúrias ficaram as mesmas, se não piores. Eu, com o tempo, fui calejando, e não dava mais por nada; era burro, camelo, pedaço d'asno, idiota, moleirão, era tudo. Nem, ao menos, havia mais gente que recolhesse uma parte desses nomes. Não tinha parentes; tinha um sobrinho que morreu tísico, em fins de maio ou princípios de julho, em Minas. Os amigos iam por lá às vezes aprová-lo, aplaudi-lo, e nada mais; cinco, dez minutos de

visita. Restava eu; era eu sozinho para um dicionário inteiro. Mais de uma vez resolvi sair; mas, instado pelo vigário, ia ficando.

Não só as relações foram-se tornando melindrosas, mas eu estava ansioso por tornar à Corte. Aos quarenta e dois anos não é que havia de acostumar-me à reclusão constante, ao pé de um doente bravio, no interior. Para avaliar o meu isolamento, basta saber que eu nem lia os jornais; salvo alguma notícia mais importante que levavam ao coronel, eu nada sabia do resto do mundo. Entendi, portanto, voltar para a Corte, na primeira ocasião, ainda que tivesse de brigar com o vigário. Bom é dizer (visto que faço uma confissão geral) que, nada gastando e tendo guardado integralmente os ordenados, estava ansioso por vir dissipá-los aqui.

Era provável que a ocasião aparecesse. O coronel estava pior, fez testamento, descompondo o tabelião, quase tanto como a mim. O trato era mais duro, os breves lapsos de sossego e brandura faziam-se raros. Já por esse tempo tinha eu perdido a escassa dose de piedade que me fazia esquecer os excessos do doente; trazia dentro de mim um fermento de ódio e aversão. No princípio de agosto resolvi definitivamente sair; o vigário e o médico, aceitando as razões, pediram-me que ficasse algum tempo mais. Concedi-lhes um mês; no fim de um mês viria embora, qualquer que fosse o estado do doente. O vigário tratou de procurar-me substituto.

Vai ver o que aconteceu. Na noite de vinte e quatro de agosto, o coronel teve um acesso de raiva, atropelou-me, disse-me muito nome cru, ameaçou-me de um tiro, e acabou atirando-me um prato de mingau, que achou frio, o prato foi cair na parede onde se fez em pedaços.

— Hás de pagá-lo, ladrão! bradou ele.

Resmungou ainda muito tempo. Às onze horas passou pelo sono. Enquanto ele dormia, saquei um livro do bolso, um velho romance de d'Arincourt, traduzido, que lá achei, e pus-me a lê-lo, no mesmo quarto, a pequena distância da cama; tinha de acordá-lo à meia-noite para lhe dar o remédio. Ou fosse de cansaço, ou do livro, antes de chegar ao fim da segunda página adormeci também. Acordei aos gritos do coronel, e levantei-me estremunhado. Ele, que parecia delirar, continuou nos mesmos gritos, e acabou por lançar mão da moringa e arremessá-la contra mim. Não tive tempo de desviar-me; a moringa bateu-me na face esquerda, e tal foi a dor que não vi mais nada; atirei-me ao doente, pus-lhe as mãos ao pescoço, lutamos, e esganei-o.

Quando percebi que o doente expirava, recuei aterrado, e dei um grito; mas ninguém me ouviu. Voltei à cama, agitei-o para chamá-lo à vida, era tarde; arrebentara o aneurisma, e o coronel morreu. Passei à sala contígua, e durante duas horas não ousei voltar ao quarto. Não posso mesmo dizer tudo o que passei, durante esse tempo. Era um atordoamento, um delírio vago e estúpido. Parecia-me que as paredes tinham vultos; escutava umas vozes surdas. Os gritos da vítima, antes da luta e durante a luta, continuavam a repercutir dentro de mim, e o ar, para onde quer que me voltasse, aparecia recortado de convulsões. Não creia que esteja fazendo imagens nem estilo; digo-lhe que eu ouvia distintamente umas vozes que me bradavam: assassino! assassino!

Tudo o mais estava calado. O mesmo som do relógio, lento, igual e seco, sublinhava o silêncio e a solidão. Colava a orelha à porta do quarto na esperança de ouvir um gemido, uma palavra, uma injúria, qualquer coisa que significasse a vida, e me restituísse a paz à consciência. Estaria pronto a apanhar das mãos do coronel, dez, vinte, cem vezes. Mas nada, nada; tudo calado. Voltava a andar à toa na sala, sentava-

me, punha as mãos na cabeça; arrependia-me de ter vindo. — "Maldita a hora em que aceitei semelhante coisa!" exclamava. E descompunha o padre de Niterói, o médico, o vigário, os que me arranjam um lugar, e os que me pediram para ficar mais algum tempo. Agarrava-me à cumplicidade dos outros homens.

Como o silêncio acabasse por aterrar-me, abri uma das janelas, para escutar o som do vento, se ventasse. Não ventava. A noite ia tranqüila, as estrelas fulguravam, com a indiferença de pessoas que tiram o chapéu a um enterro que passa, e continuam a falar de outra coisa. Encostei-me ali por algum tempo, fitando a noite, deixando-me ir a uma recapitulação da vida, a ver se descansava da dor presente. Só então posso dizer que pensei claramente no castigo. Achei-me com um crime às costas e vi a punição certa. Aqui o temor complicou o remorso. Senti que os cabelos me ficavam de pé. Minutos depois, vi três ou quatro vultos de pessoas, no terreiro espiando, com um ar de emboscada; recuei, os vultos esvaíram-se no ar; era uma alucinação.

Antes do alvorecer curei a contusão da face. Só então ousei voltar ao quarto. Recuei duas vezes, mas era preciso e entrei; ainda assim, não cheguei logo à cama. Tremiam-me as pernas, o coração batia-me; cheguei a pensar na fuga; mas era confessar o crime, e, ao contrário,urgia fazer desaparecer os vestígios dele. Fui até a cama; vi o cadáver, com os olhos arregalados e a boca aberta, como deixando passar a eterna palavra dos séculos: "Caim, que fizeste de teu irmão?" Vi no pescoço o sinal das minhas unhas; abotoei alto a camisa e cheguei ao queixo a ponta do lençol. Em seguida, chamei um escravo, disse-lhe que o coronel amanhecera morto; mandei recado ao vigário e ao médico.

A primeira idéia foi retirar-me logo cedo, a pretexto de ter meu irmão doente, e, na verdade, recebera carta dele, alguns dias antes, dizendo-me que se sentia mal. Mas

adverti que a retirada imediata poderia fazer despertar suspeitas, e fiquei. Eu mesmo amortalhei o cadáver, com o auxílio de um preto velho e míope. Não saí da sala mortuária; tinha medo de que descobrissem alguma coisa. Queria ver no rosto dos outros se desconfiavam; mas não ousava fitar ninguém. Tudo me dava impaciências: os passos de ladrão com que entravam na sala, os cochichos, as cerimônias e as rezas do vigário. Vindo a hora, fechei o caixão, com as mãos trêmulas, tão trêmulas que uma pessoa, que reparou nelas, disse a outra com piedade:

— Coitado do Procópio! apesar do que padeceu, está muito sentido.

Pareceu-me ironia; estava ansioso por ver tudo acabado. Saímos à rua. A passagem da meia escuridão da casa para a claridade da rua deu-me grande abalo; receei que fosse então impossível ocultar o crime. Meti os olhos no chão, e fui andando. Quando tudo acabou, respirei. Estava em paz com os homens. Não o estava com a consciência, e as primeiras noites foram naturalmente de desassossego e aflição. Não é preciso dizer que vim logo para o Rio de Janeiro, nem que vivi aqui aterrado, embora longe do crime; não ria, falava pouco, mal comia, tinha alucinações, pesadelos...

— Deixa lá o outro que morreu, diziam-me. Não é caso para tanta melancolia.

E eu aproveitava a ilusão, fazendo muitos elogios ao morto, chamando-lhe boa criatura, impertinente, é verdade, mas um coração de ouro. E elogiando, convenciam-me também, ao menos por alguns instantes. Outro fenômeno interessante, e que talvez lhe possa aproveitar, é que, não sendo religioso, mandei dizer uma missa pelo eterno descanso do coronel, na igreja do Sacramento. Não fiz convites, não disse nada a ninguém; fui ouvi-la, sozinho, e estive de joelhos todo o tempo, persignando-me a miúdo. Dobrei a espórtula do padre, e distribuí esmolas à porta, tudo por intenção do finado. Não queria embair os homens; a prova é que fui só. Para completar este ponto,

acrescentarei que nunca aludia ao coronel, que não dissesse: "Deus lhe fale n'alma!" E contava dele algumas anedotas alegres, rompantes engraçados...

Sete dias depois de chegar ao Rio de Janeiro, recebi a carta do vigário, que lhe mostrei, dizendo-me que fora achado o testamento do coronel, e que eu era o herdeiro universal. Imagine o meu pasmo. Pareceu-me que lia mal, fui a meu irmão, fui aos amigos; todos leram a mesma cousa. Estava escrito; era eu o herdeiro universal do coronel. Cheguei a supor que fosse uma cilada; mas adverti logo que havia outros meios de capturar-me, se o crime estivesse descoberto. Demais, eu conhecia a probidade do vigário, que não se prestaria a ser instrumento. Reli a carta, cinco, dez, muitas vezes; lá estava a notícia.

— Quanto tinha ele? perguntava-me meu irmão.

— Não sei, mas era rico.

— Realmente, provou que era teu amigo.

— Era... Era...

Assim por uma ironia da sorte, os bens do coronel vinham parar às minhas mãos. Cogitei em recusar a herança. Parecia-me odioso receber um vintém do tal espólio; era pior do que fazer-me esbirro alugado. Pensei nisso três dias, e esbarrava sempre na consideração de que a recusa podia fazer desconfiar alguma cousa. No fim dos três dias, assentei num meio-termo; receberia a herança e dá-la-ia toda, aos bocados e às escondidas. Não era só escrúpulo; era também o modo de resgatar o crime por um ato de virtude; pareceu-me que ficava assim de contas saldas.

Preparei-me e segui para a vila. Em caminho, à proporção que me ia aproximando, recordava o triste sucesso; as cercanias da vila tinham um aspecto de tragédia, e a

sombra do coronel parecia-me surgir de cada lado. A imaginação ia reproduzindo as palavras, os gestos, toda a noite horrenda do crime...

Crime ou luta? Realmente, foi uma luta, em que eu, atacado, defendi-me, e na defesa... Foi uma luta desgraçada, uma fatalidade. Fixei-me nessa idéia. E balanceava os agravos, punha no ativo as pancadas, as injúrias... Não era culpa do coronel, bem o sabia, era da moléstia, que o tornava assim rabugento e até mau... Mas eu perdoava tudo, tudo... O pior foi a fatalidade daquela noite... Considerei também que o coronel não podia viver muito mais; estava por pouco; ele mesmo o sentia e dizia. Viveria quanto? Duas semanas, ou uma; pode ser até que menos. Já não era vida, era um molambo de vida, se isto mesmo se podia chamar ao padecer contínuo do pobre homem... E quem sabe mesmo se a luta e a morte não foram apenas coincidentes? Podia ser, era até o mais provável; não foi outra cousa. Fixei-me também nessa idéia...

Perto da vila apertou-se-me o coração, e quis recuar; mas dominei-me e fui. Receberam-me com parabéns. O vigário disse-me as disposições do testamento, os legados pios, e de caminho ia louvando a mansidão cristã e o zelo com que eu servira ao coronel, que, apesar de áspero e duro, soube ser grato.

— Sem dúvida, dizia eu olhando para outra parte.

Estava atordoado. Toda a gente me elogiava a dedicação e a paciência. As primeiras necessidades do inventário detiveram-me algum tempo na vila. Constituí advogado; as cousas correram placidamente. Durante esse tempo, falava muita vez do coronel. Vinham contar-me cousas dele, mas sem a moderação do padre; eu defendia-o, apontava algumas virtudes, era austero...

— Qual austero! Já morreu, acabou; mas era o diabo.

E referiam-me casos duros, ações perversas, algumas extraordinárias. Quer que lhe diga? Eu, a princípio, ia ouvindo cheio de curiosidade; depois, entrou-me no coração um singular prazer, que eu sinceramente buscava expelir. E defendia o coronel, explicava-o, atribuía alguma coisa às rivalidades locais; confessava, sim, que era um pouco violento... Um pouco? Era uma cobra assanhada, interrompia-me o barbeiro; e todos, o coletor, o boticário, o escrivão, todos diziam a mesma coisa; e vinham outras anedotas, vinha toda a vida do defunto. Os velhos lembravam-se das crueldades dele, em menino. E o prazer íntimo, calado, insidioso, crescia dentro de mim, espécie de tênia moral, que por mais que a arrancasse aos pedaços recompunha-se logo e ia ficando.

As obrigações do inventário distraíram-me; e por outro lado a opinião da vila era tão contrária ao coronel, que a vista dos lugares foi perdendo para mim a feição tenebrosa que a princípio achei neles. Entrando na posse da herança, converti-a em títulos e dinheiro. Eram então passados muitos meses, e a idéia de distribuí-la toda em esmolas e donativos pios não me dominou como da primeira vez; achei mesmo que era afetação. Restringi o plano primitivo: distribuí alguma coisa aos pobres, dei à matriz da vila uns paramentos novos, fiz uma esmola à Santa Casa da Misericórdia, etc.: ao todo trinta e dois contos. Mandei também levantar um túmulo ao coronel, todo de mármore, obra de um napolitano, que aqui esteve até 1866, e foi morrer, creio eu, no Paraguai.

Os anos foram andando, a memória tornou-se cinzenta e desmaiada. Penso às vezes no coronel, mas sem os terrores dos primeiros dias. Todos os médicos a quem contei as moléstias dele, foram acordes em que a morte era certa, e só se admiravam de ter resistido tanto tempo. Pode ser que eu, involuntariamente, exagerasse a

descrição que então lhes fiz; mas a verdade é que ele devia morrer, ainda que não fosse aquela fatalidade...

Adeus, meu caro senhor. Se achar que esses apontamentos valem alguma coisa, pague-me também com um túmulo de mármore, ao qual dará por epitáfio esta emenda que faço aqui ao divino sermão da montanha: "Bem-aventurados os que possuem, porque eles serão consolados." (ASSIS, Machado de. *Várias Histórias*. Rio de Janeiro: W.M.Jackson, 1957)