

CLÁUDIA LOPES NASCIMENTO SAITO

**NAS TEIAS DO SENTIDO DO HOMEM-ARANHA II – UM ESTUDO DO
GÊNERO DISCURSIVO “ADAPTAÇÃO OFICIAL DE FILME EM
QUADRINHOS”**

ASSIS

2007

CLÁUDIA LOPES NASCIMENTO SAITO

**NAS TEIAS DO SENTIDO DO HOMEM-ARANHA II – UM ESTUDO DO
GÊNERO DISCURSIVO “ADAPTAÇÃO OFICIAL DE FILME EM
QUADRINHOS”**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Conhecimento: Filologia e Linguística Portuguesa).

Orientador: Sílvio de Santana Júnior.

ASSIS

2007

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

S158n	Saito, Cláudia Lopes Nascimento
estudo do	Nas teias do sentindo do Homem-AranhaII – um
	Gênero discursivo “adaptação oficial de filme em
	quadrinhos” /
	Cláudia Lopes Nascimento Saito. Assis, 2007
	213 f.: il.
	Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de
	Assis – Universidade Estadual Paulista.
	1. Semiótica. 2. Lingüística aplicada. 3.
Comunicação de	massa. 4. Formação de professores. 5. Histórias em
quadrinhos.	
	I. Título
	CDD 418
	371.12
	741.5

COMISSÃO JULGADORA

Prof. Dr. Sílvio de Santana Júnior
Presidente e Orientador

Prof^a. Dr^a. Ismara Eliane Vidal de Souza Tasso

Prof. Dr. Juvenal Zanchetta Júnior

Prof^a. Dr^a. Kati Eliana Caetano

Prof^a. Dr^a. Loredana Límoli

À Elvira, Diogo, Daniel e Ana Luiza pelo muito que são na vida que compartilhamos. Ao meu esposo, Élvio Saito pelo companheirismo.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor, Doutor Sílvio de Santana Júnior, orientador e amigo, pela orientação segura e, sobretudo, pelo incentivo.

À Professora, Doutora Nícia Ribas D'Ávila, co-orientadora e amiga, pela postura aberta ao diálogo e, ao mesmo tempo, desafiadora que propiciou discussões valiosas à análise do *corpus*.

Ao Professor, Doutor Juvenal Zanchetta Júnior, por aceitar o convite como banca examinadora e pelas sugestões e críticas pertinentes no exame de qualificação.

Ao Professor, Doutor Marcos Antonio Domingues Sant'anna, pelas sugestões e críticas pertinentes no exame de qualificação.

À Coordenação de Pós-Graduação do Curso de Doutorado em Filologia e Lingüística Portuguesa pelo respaldo técnico.

À CAPES pelo apoio financeiro.

Ao Professor, Doutor Adenil Alfeu Domingos, pela amizade e pelo incentivo na mudança de programa de doutoramento.

SAITO, Cláudia Lopes Nascimento. Nas teias do sentido do homem- Aranha II – um estudo do gênero discursivo “adaptação oficial de filme em quadrinhos”. Assis, 2007, 213 p. Tese de Doutorado Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Área de Concentração: Filologia e Lingüística Portuguesa, da Universidade Estadual Paulista – UNESP. Orientador: Sílvio de Santana Júnior.

RESUMO

Está cada vez mais evidente a necessidade de ampliação dos estudos sobre gêneros midiáticos que sejam capazes de desenvolver instrumentais teóricos e práticos que contribuam para o letramento visual (multiletramento) do professor de Língua Portuguesa. O advento de novas mídias exige, do profissional em Letras, estar necessariamente apto a desenvolver um trabalho com a linguagem que envolva não só a materialidade lingüística, mas também a visual. Entretanto, a dificuldade que o professor tem para “saltar” de práticas pedagógicas estritamente direcionadas para a linguagem verbal em direção ao não-verbal constitui um dos problemas que impõem medidas urgentes nas políticas educacionais, na organização dos currículos e programas, na reformação dos cursos de Letras e na formação continuada de professores em serviço. Assim, na tentativa de contribuir para sanar a falta de enfoques direcionados ao tratamento do visual e, sob o viés da noção de gênero discursivo bakhtiniana fundamentada nos aportes teóricos e metodológicos da semiótica greimasiana, da semiótica do visual e da teoria da figuratividade, este trabalho de pesquisa analisou a adaptação do filme Homem-Aranha II em quadrinhos. Dessa análise, concluiu-se que: (1) apesar de parecer que o filme Homem-Aranha II trata de uma nova proposta de aventura de ficção científica, na sua essência segue os padrões clássicos das histórias em quadrinhos de super-heróis; (2) os quadrinhos constituem um sistema narrativo composto por duas semióticas, a visual e a verbal, que atuam em constante interação (sincreticamente); entretanto, alguns elementos da mensagem são passados exclusivamente pelo verbal, mas outros têm na linguagem visual a sua fonte de transmissão - como é o caso das projeções actanciais; (3) o imenso fascínio que o Homem-Aranha exerce não reside no caráter humano em demasia que é posto em discurso pelo destinador, mas principalmente, na construção de sua imagem visual que atrai e manipula o destinatário por sedução e provocação.

Palavras-Chave: Semiótica. Gênero discursivo; História em quadrinhos;; Multiletramento; Figuratividade;

Saito, Cláudia Lopes Nascimento. Dans les Toiles du Sens de l'Homme-Araignée II – une Étude du Genre Discursif Adaptation Officielle du Film en Bande Dessinée. is. 200Ass7, 213 p. Thèse de Doctorat présentée au Programme de 3^{ème}. Cycle ès Lettres – Philologie et Linguistique Portugaise, de l'Université de l'État de São Paulo – UNESP - Directeur de Thèse: Professeur Docteur Sílvio de Santana Júnior.

RÉSUMÉ

Il est chaque fois plus évident le besoin d'amplifier les études sur les genres médiatiques capables de développer des outils théoriques et pratiques qui puissent contribuer pour l'apprentissage de la lecture visuelle (*multiletramento*) du professeur de Langue Portugaise. L'avènement de nouvelles médias exige du professionnel de Lettres qu'il soit apte à développer un travail avec le langage qui recouvre non seulement la matérialité linguistique, mais aussi la visuelle. Toutefois, la difficulté que le professeur subit pour "sauter" de pratiques pédagogiques strictement tournées au langage verbal vers le langage non-verbal, constitue l'un des problèmes qui imposent des mesures d'urgence dans les politiques d'éducation, dans l'organisation des *curricula* et programmes, dans le renouvellement des cours de Lettres et dans la formation continue de professeurs en service. Ainsi, dans la tentative de contribuer pour liquider le manque des points de vues tournés au traitement du visuel et, sous le biais de la notion de genre discursif bakhtinienne fondées sur les apports théoriques et méthodologiques de la sémiotique greimassienne, de la sémiotique du visuel et de la théorie de la Figurativité de D'Ávila, ce travail de recherche a analysé l'adaptation du film « Homme-Araignée II », en bande dessinée. De cette analyse, l'on a conclu que (1) quoiqu'il paraisse que ce film porte sur une nouvelle proposition d'aventure de fiction scientifique, dans son essence, il suit les modèles classiques des bandes dessinées de super-héros; (2) les bandes dessinées constituent un système narratif composé de deux sémiotiques, l'une visuelle, l'autre verbale, qui agissent en interaction constante (syncrétiquement); toutefois, quelques éléments du message sont passés exclusivement par le verbal, mais d'autres ont dans le langage visuel la source de la transmission – c'est le cas des projections actantielles; (3) l'immense fascination que l'Homme-Araignée exerce ne réside pas dans le caractère humain à outrance qui est posé en discours par le destinataire, mais, principalement, dans la construction de son image visuelle qui attire et manipule le destinataire par séduction et par provocation.

Mots-Clés: Sémiotique ; Genre discursif; Bande dessinée; *Multiletramento*; Figurativité;.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1	Adaptação Oficial do Filme Batman em Quadrinhos – 1989	25
Ilustração 2	Quadrinização Oficial do Filme Batman Eternamente – 1990 ..	25
Ilustração 3	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha em Quadrinhos – 2004	26
Ilustração 4	Adaptação Oficial do Filme Batman Begins em Quadrinhos – 2005	26
Ilustração 5	Adaptação Oficial do Filme Superman O Retorno em Quadrinhos – 2006	26
Ilustração 6	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 3	63
Ilustração 7	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 7	65
Ilustração 8	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 12	65
Ilustração 9	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 27	66
Ilustração 10	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 29	66
Ilustração 11	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 31	66
Ilustração 12	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 32	66
Ilustração 13	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 26	67
Ilustração 14	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 27	67
Ilustração 15	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 29 (5º quadrinho)	71
Ilustração 16	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 41 (1º quadrinho)	71

Ilustração 17	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 13	77
Ilustração 18	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 5 (3º e 4º quadrinhos)	98
Ilustração 19	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 10 (1º e 2º quadrinhos)	98
Ilustração 20	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 21 (3º quadrinho)	99
Ilustração 21	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 32 (2º, 3º e 4º quadrinhos)	99
Ilustração 22	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 33 (1º quadrinho)	100
Ilustração 23	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 35 (2º e 3º quadrinhos)	100
Ilustração 24	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 28 (2º, 3º e 7º quadrinhos)	101
Ilustração 25	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 41 (6º quadrinho)	101
Ilustração 26	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 47 (2º e 3º quadrinhos)	102
Ilustração 27	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 48 (2º e 4º quadrinhos)	102
Ilustração 28	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 49 (2º, 3º, 4º e 5º quadrinhos)	103
Ilustração 29	Quadro das Emoções de Base Sistematizado por P. Ekman e W. Friezen	107
Ilustração 30	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 22 (2º quadrinho)	127
Ilustração 31	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – antecapa	129
Ilustração 32	Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – verso da capa	132

SUMÁRIO

Introdução	11
1 Delineando o Objeto de Pesquisa	22
1.1 A Adaptação Oficial de Filme em Quadrinhos: um novo Gênero na Esfera da Mídia Cinematográfica	22
1.2 A Adaptação Oficial do Filme “Homem-Aranha II” em Quadrinhos	29
1.3 O Gênero História em Quadrinhos	32
1.4 O Contexto Sócio-Histórico-Ideológico das Hqs de Ficção Científica	40
2 Abordagens Sincréticas Para Textos Sincréticos	48
2.1 A Relação entre o Visual e o Verbal na Adaptação do Filme	52
2.2 O Plano do Conteúdo e o Percorso Gerativo do Sentido	54
2.3 O Plano da Expressão	94
2.3.1 A Adaptação do Filme “Homem-Aranha II” e seu Plano da Expressão	96
2.4 O Plano de Expressão e a Relação Semi-Simbólica	111
3 A Teoria da Figuratividade Daviliana	115
3.1 A Proposta de D’Ávila	116
3.2 O Percorso Gerativo do Sentido na Manifestação Visual	118
3.3 A Metodologia Sugerida por D’Ávila	125
3.4 A Análise do <i>Corpus</i>	126
3.4.1 O Nível do Figurativo	126
3.4.2 O Nível da Figuralidade	129
Considerações Finais	136
Referências	142
Anexos	152

INTRODUÇÃO

O homem contemporâneo vive o privilégio de poder estar ligado à mídia, que lhe permite o acesso e o compartilhamento de experiências, de informação e de interação, rompendo barreiras de tempo e espaço.

Graças às inovações tecnológicas, podemos acompanhar os acontecimentos do passado e do presente, de qualquer lugar do planeta ou fora dele. Entretanto, tudo a que temos acesso nas mídias, em termos de imagens, textos, sons e movimentos, passa por uma montagem, ou seja, por uma edição, resultante de um trabalho coletivo e especializado, que segue padrões previamente estruturados.

A mediação midiática flexiona os conteúdos e constrói seu discurso de acordo com algo que lhe é externo - as lógicas que a presidem, que aqui são entendidas conforme a definição apresentada por Duarte (2002, p. 54), ou seja,

um conjunto de categorias racionalizáveis que direcionam as decisões e interferem na escolha das operações comunicativas e discursivas empreendidas na elaboração de qualquer produto da comunicação social, implicam os fatores econômicos, tecnológicos, discursivos e outros mais variáveis, pois são da ordem dos aspectos situacionais ou individuais.

Assim, nesse contexto social fragmentado da pós-modernidade, dominado pelas lógicas da globalização e do poder econômico internacional, torna-se imprescindível a formação de profissionais preocupados com a educação, enquanto ação política de intervenção social, fundamentada no âmbito do ensino formal em todos os níveis, que acreditem na mediação da comunicação **com e para** a educação.

A escola não pode mais cerrar as portas para os meios de comunicação, “precisa revisar com urgência a educação à luz das novas exigências que nos oferecem os meios de comunicação social, tanto por seu conteúdo quanto por suas formas” (cf. GUTIERREZ, 1978, p. 14).

É diante desse quadro que Suassuna (1995, p. 39) tece críticas à escola e aos documentos oficiais, quando afirma que “o fato de não se considerar o fenômeno dos meios de comunicação de massa e suas implicações constitui um fator que contribui para a configuração de um quadro de crise no ensino da língua que não deve ser esquecido”.

Fazendo coro à voz da autora está a de Soares (2000, p.56), para quem o “paradigma da educação no seu estatuto de mobilização, divulgação e sistematização de conhecimento deve acolher o espaço interdiscursivo e midiático da comunicação como produção e veiculação da cultura”, e também a voz de Baccega (2001, p. 32) quando afirma que é “no campo da comunicação/ educação que se constitui, na contemporaneidade, o lugar de construção da cidadania”. A essas vozes juntamos a nossa, ao refletirmos sobre a urgência da implementação de programas de educação para os meios, ou seja, de uma “pedagogia da comunicação” (cf. SCHAUN, 2002, p. 23).

Da leitura desses e de outros autores, depreende-se que é preciso levar em conta uma educação para as mídias, em que práticas pedagógicas sejam adotadas com o intuito de levar os alunos a desenvolver capacidades para compreender a repercussão que as formas simbólicas expressas pelas mídias exercem em sua vida e, ao mesmo tempo, para levá-los ao reconhecimento das formas constitutivas das mensagens mediatizadas em suas dimensões formais, estéticas, pragmáticas e ideológicas.

Em sua pesquisa, Límoli (1999, p. 2) constatou que, naquela época, as modernas teorias de ensino e aprendizagem já apontavam para a necessidade de transformação das práticas pedagógicas e definiam como eixo didático um movimento pelo ensino reflexivo, reconhecendo que o domínio dos usos sociais das linguagens verbais e não-verbais possibilita a participação política e cidadã do sujeito, bem como a transformação das condições dessa participação, conferindo-lhe melhor qualidade.

A função da escola, como bem nos coloca Fairclough (1989, p. 238), não é somente a transmissão de conhecimento, mas também “a promoção do

desenvolvimento da consciência crítica da criança [ou do adulto], e da sua capacidade de contribuir para a formação e reformulação do seu mundo social”.

Afinal, a denominada cultura de massa, apoiada no desenvolvimento de tecnologias que contribuem para explorar o campo dos visuais, também mobiliza fundamentos de sistema que trabalha a representação simbólica como meio de inclusão e exclusão social, o que deve nos levar a propor que ela seja tida como um fator prioritário para os processos educativos, nesse novo século, uma vez que, como legitimadora de um novo *ethos* social, permeia todos os processos enunciativos de organização do poder.

É necessário, então, trazermos para o universo pedagógico as “linguagens não institucionalizadas” (CITELLI, 1998, p. 34), o que implica superar os obstáculos decorrentes de uma formação de professor que deixa muito a desejar, no que diz respeito à apropriação do instrumental teórico e metodológico que faça dele o mediador efetivo dos gêneros midiáticos. Sobretudo, em relação ao professor de língua portuguesa, o mais indicado para realizar tal tarefa, pois trabalha com a linguagem que emerge de uma infinidade de esferas da comunicação.

Sabemos que com a multiplicação dos sistemas sógnicos, com seus cruzamentos e códigos, conseqüência da evolução científica e tecnológica, diferentes habilidades de linguagem passaram a ser exigidas, entre elas, a atribuição de sentido a mensagens oriundas de múltiplas fontes de linguagens. Na atualidade, conforme Brait,

exige-se do profissional da linguagem, educador ou profissional voltado de alguma maneira para o trabalho com os textos, uma atuação que, utilizando seus conhecimentos teóricos sobre linguagem, leitura, produção e recepção de textos, aponte, pelas relações estabelecidas pela materialidade lingüística e a materialidade visual, a reiteração, a ampliação ou o redimensionamento de sentidos (BRAIT, 2001, p. 17).

Sabemos que o professor egresso dos cursos de Letras, na forma como tem sido organizada até aqui a sua grade curricular, não tem sido preparado para enfrentar tais desafios.

Hoje para sermos considerados bons “leitores” das mensagens contemporâneas não podemos apenas dominar os textos que contemplam a modalidade verbal (oral ou escrita) de linguagem, mas também aqueles que se constituem de outras semióticas, conhecidas como não-verbais e, ainda, os que são compostos de vários sistemas de linguagem que, simultaneamente, são responsáveis pelo seu sentido, os textos sincréticos.

Esta nova realidade, atrelada às novas tecnologias, mais propriamente à expansão da mídia eletrônica, fez com que conceitos-chave para o ensino de língua portuguesa (capacidade, competência e conhecimento), nos documentos oficiais que orientam o ensino no Brasil, assumissem novos sentidos relacionados à Didática, à Educação e à Linguística Aplicada, especialmente na área de formação de professores de língua materna, mas também exigindo que uma revisitação ao conceito de letramento fosse realizada.

De acordo com Dionísio (2005, p. 159), “a noção de letramento como habilidade de ler e escrever não abrange todos os diferentes tipos de representação do conhecimento existentes em nossa sociedade”.

E com base em Lankshear e Knobel, 2003; Kress, 2003; Barton, Hamilton e Ivanic, 2000; Levine e Scollon, 2004; Soares, 1996 e 1998; Kleiman, 2004; Rojo, 1998; Marcuschi, 2005, devemos empregar este termo em sentido amplo, há necessidade de falarmos em multiletramento, que abrange as variedades terminológicas como “letramento científico”, “letramento visual”, “novo letramento”, “letramento midiático” e etc.

Nesse aspecto, entretanto, a perspectiva adotada nos Parâmetros Curriculares (PCNs) é reducionista, implicando apenas a idéia de unidade de sentido ao texto escrito, excluindo as manifestações visuais e audiovisuais propriamente ditas, além de colocar em segundo plano o componente ideológico-político.

Portanto, para que o professor possa criar espaços que desenvolvam ou construam capacidades e competências dos alunos – e uma das competências

centrais diz respeito a um aspecto fundamental dos letramentos: a capacidade de leitura e compreensão em diferentes gêneros, de distintas esferas e linguagens ele deve ser, em um primeiro momento, levado a um multiletramento.

A noção de multiletramento que propomos em lugar da noção de letramento (como o conjunto de práticas de uso de materiais escritos), pressupõe práticas discursivas multiletradas, ou seja, um conjunto de práticas de linguagem que envolva diferentes sistemas simbólicos tecnológicos e artísticos.

Sabemos que, a partir do momento que Gutemberg inventou a imprensa, a palavra escrita tem sido o modo de representação predominante nas sociedades ocidentais. Entretanto, não podemos negar que, no final do século passado, a presença marcante dos meios de comunicação de massa veio reapresentar a importância das imagens na comunicação, na transmissão do conhecimento e da cultura. Em consequência disso, a primazia da palavra escrita foi posta em questão e a imagem foi reapresentada como forma de expressão, como representação do real, como registro, como fonte de saber.

Somos, a todo momento, submetidos a imagens, possuídos por elas, mas nem sequer contamos com elementos para questionar esse intrincado processo de enredamento e submissão. Temos por hábito consumir toda e qualquer produção imagética, sem tempo para deter sobre ela um olhar mais reflexivo que a inclua e considere como texto visual visível e, portanto, como linguagem significativa.

Importa partir da idéia da presença da imagem como elemento profundamente significativo e não, simplesmente ilustrativo, quando inserido num contexto qualquer. Ainda mais porque, é fato que não há quem passe impune pela imagem, recusando-se a ser afetado por sua presença ou a perceber os significados nela envolvidos.

Foi em busca desse ideal que nossa caminhada acadêmica e profissional foi direcionada para o trabalho analítico com os gêneros discursivos, da esfera da comunicação midiática.

Nosso interesse em trabalhar com textos advindos das mídias surgiu logo após terminar nosso curso de graduação em Letras e iniciar nossos estudos de pós-graduação. Nesta época, a relação mídia e ensino se mostrou para nós ser de grande importância para a educação, o que fez com que nos interessássemos, cada vez mais, por temas que envolvessem uma educação para as mídias.

Assim, seguindo o rastro de muitos outros projetos que vinham se desenvolvendo no Brasil, entre os quais, “*Projeto Oficina Pedagógica de Multimídia*”, da Universidade Federal de Santa Catarina; “*Projeto Comunicação & Educação*”, da Universidade de São Paulo; “*Projeto Aprender e Ensinar com textos: outras linguagens na escola*”, da Universidade de São Paulo, passamos a nos dedicar a essa questão.

Foi durante o cumprimento dos créditos de mestrado, em 1998, que conhecemos o aparato teórico que tem dado grande contribuição ao trabalho analítico com a linguagem não-verbal, tão presente nas mensagens midiáticas.

Na ocasião, passamos a participar do Projeto de Pesquisa: “*Semiótica Literária e Prática de Leitura: aplicações ao ensino*”, desenvolvido pelo Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina sob a coordenação da Prof^a Dr^a Loredana Limoli, que co-orientou nosso trabalho de pesquisa do mestrado juntamente com o Prof. Dr. Durvali Fregonezi.

Dentre as várias abordagens passíveis de serem incrementadas em projetos dirigidos à educação, propusemo-nos a buscar uma metodologia de leitura e análise interna de um texto literário transposto para a televisão, tendo como aparato teórico e metodológico a proposta de Algirdas Julien Greimas.

Entretanto, no decorrer de nossa pesquisa, ao nos determos aos procedimentos de textualização discursiva da adaptação literária do conto “*Feliz Aniversário*”, de Clarice Lispector, deparamo-nos com problemas próprios ao estudo do sincretismo como o imbricamento de linguagens, os arranjos sincréticos, que nos obrigou a adiar para o doutorado o tão sonhado projeto de trabalhar com a

leitura de textos verbo-visuais e, com isso, como trabalho de conclusão de mestrado, restringimo-nos a apresentar apenas a análise semiótica da obra literária.

Foi nesse contexto que partimos, em 2000, como aluna-especial, para o programa de doutoramento em Comunicação Social, da Universidade Estadual Paulista (UNESP - Câmpus Bauru), onde tivemos nosso primeiro contacto com a teoria da Profª Nícia D'Ávila. E foi, em 2001, já como aluna - regular do programa de doutoramento em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, que pudemos participar do Centro de Pesquisas Sociosemióticas, em que pesquisas com textos midiáticos analisados sob os fundamentos teóricos de Jean Marie Floch eram realizadas.

Nesta época, trabalhávamos como docente temporária, na Universidade Estadual de Londrina-PR e participávamos do Projeto de Pesquisa “Guias de navegação pelos sentidos do texto – GUINA”, coordenado pelo Prof. Dr. Luís Carlos Fernandes, em que duas vertentes teóricas a “semiótica” e a “análise do discurso”, ambas de linha francesa, eram utilizadas para o trabalho analítico com textos provenientes da literatura e das mídias, que seriam posteriormente transformados em guias de leitura *on-line*.

Assim, foi com essa bagagem teórica que, em 2003, transferimos nosso doutorado para Universidade Estadual Paulista (UNESP - Câmpus de Assis), sob orientação do Prof. Dr. Sílvio de Santana Júnior que se dispôs a aceitar o nosso projeto de tese com um *corpus* advindo das mídias, manifestado pelo sincretismo de linguagens.

Com sua anuência, em 2004, pudemos participar em outro projeto de pesquisa da Universidade Estadual de Londrina e, a partir dele, nos aproximar da Teoria dos Gêneros Discursivos, de M. Bakhtin e do construto teórico do Interacionismo Sócio-Discursivo (ISD), de Bronckart e do Grupo de Genebra.

O projeto “Modelos Didáticos de Gêneros Textuais: uma abordagem para o ensino de língua materna”, sob a coordenação da Profª Drª Elvira Lopes Nascimento, tem como objetivo desenvolver pesquisas voltadas para a construção de modelos didáticos de gêneros de diferentes esferas de comunicação, recorrendo a

outros aportes teóricos que possam contribuir com o ISD, especialmente quando o enfoque recai sobre gêneros sincréticos, aqueles que têm em sua constituição vários sistemas de linguagem.

O trabalho de pesquisa que nos uniu ao projeto de pesquisa de “Gêneros” se justifica porque o conceito de gênero discursivo tem se tornado, cada vez mais importante no contexto educacional brasileiro. Temos presenciado, desde a publicação dos PCNs de Ensino Fundamental I e II (1998) e do Médio (1999; 2006), uma gama de pesquisas no cenário acadêmico que apontam para o ensino de gêneros como uma alternativa para ultrapassar práticas pedagógicas vistas como “tradicionais” (ROJO, 2000; DIONÍSIO, MACHADO e BEZERRA, 2002); vários livros didáticos que, diante dos critérios adotados pelo PNLD (Programa Nacional do Livro Didático) que avaliam as coleções didáticas pelo viés da teoria da enunciação bakhtiniana e dos gêneros do discurso, têm legitimado e divulgado um ensino de língua materna com base em gêneros (CEREJA e MAGALHÃES, 1999; CAGLIARDI e AMARAL, 2001; SOARES, 2002; BRAIT e ROJO, 2003); alguns cursos de formação continuada¹ que utilizam pressupostos da teoria de gêneros para discutir o ensino de língua materna (NASCIMENTO e SAITO², 2004a; 2004b; 2005a; 2005b; 2006), entre outras formas de legitimação e divulgação.

E foi, na perspectiva de podermos colaborar com a formação de professor, que surgiu nosso interesse em desenvolver um trabalho que colaborasse para a instrumentalização, tanto do professor em formação nos cursos de Letras, como na formação do professor em serviço.

Assim, impulsionados pelo desejo de contribuir para o desenvolvimento de capacidades e competências de um “professor-leitor”, não apenas da linguagem

¹ O Ministério da Educação, por meio da Secretaria de Educação Básica (SEB), criou a Rede Nacional de Formação Continuada de Professores. O objetivo é institucionalizar a formação continuada de profissionais da Educação. No Paraná, surgiu um consórcio de IES - formado pela UEL, UEPG, UFPR e UNIOESTE que passaram a integrar a Rede Nacional, constituindo um dos 5 Centros de Alfabetização e Linguagem espalhados pelo Brasil.

² Em nosso trabalho na Rede, como uma das autoras de materiais didáticos – fascículos, vídeos e Cd Rom, que constituem o curso de Gêneros Textuais – uma abordagem para o ensino de LP, temos sentido que é preciso auxiliar o professor na sua intervenção didática com os gêneros textuais midiáticos fornecendo aos professores, em formação ou em serviço, instrumentos teóricos e metodológicos que possam ser utilizados quando se fizerem pertinentes e eficazes, sempre adaptados aos objetivos nos diferentes contextos de ensino.

verbal, mas também das outras linguagens e, conseqüentemente, um interlocutor eficiente das mensagens midiáticas.

Acreditamos que toda leitura necessita de método para não ser uma leitura ingênua, e que todo texto é uma manipulação em que o enunciador pretende convencer seu enunciatário a crer naquilo que o texto diz e a fazer aquilo que ele propõe. Tais desafios exigem um professor preparado para poder mediar o aluno a entender como, nos textos verbo-visuais, “o texto diz o que diz” e “a imagem significa e o que significa”.

Assim, a partir da noção de Gêneros Discursivos, de M. Bakhtin e sob os pressupostos da Teoria Semiótica, de A. J. Greimas; da Semiótica Visual, de J. M. Floch e da Teoria Semiótica da Figuratividade, de N. R. D’Ávila, esta pesquisa busca contribuir para o multiletramento do professor.

Desta forma, estamos desconstruindo o objeto de análise sob três vertentes teóricas, cada uma apresentando poderosos instrumentos de análise, construindo encaminhamentos metodológicos diferenciados para o mesmo objeto, de acordo com as necessidades de tratamento dos diferentes aspectos que constitui o objeto, como um todo.

Como o objetivo fundamental da pesquisa é ligado à questão da educação para as mídias, acreditamos que diferentes encaminhamentos teóricos e as respectivas categorias de análise daí advindas e aplicadas ao texto verbo-visual, possam contribuir para o efetivo letramento do professor (multiletramento), o que implica a apreensão dos sentidos nas manifestações verbo-visuais.

Além da apreensão dos sentidos imanentes do gênero verbo-visual “adaptação oficial de filme em quadrinhos”, pretendemos ilustrar como se dá a configuração identitária de um herói, aliada a poderes sobrenaturais, o que consideramos que sintetiza o ideal de superação de limites do próprio ser humano, mas que denuncia a rede ideológica na qual este “super-herói” se insere.

Segundo estas perspectivas, examinamos a adaptação oficial do filme do Homem Aranha II, assim como traçamos nossos objetivos e direcionamos a distribuição dos capítulos do nosso estudo. Em busca das respostas a essas e outras questões, o presente trabalho foi organizado em três capítulos.

No primeiro capítulo, trata-se da delimitação do *corpus*, destacando o fato de a “adaptação oficial de filme em quadrinhos” ser um gênero discursivo novo, mas que apresenta características de uma história em quadrinhos. Apresenta-se também a sócio-história das HQs e reflexões sobre a ideologia subjacente às aventuras dos super-heróis, uma vez que o *corpus* escolhido é a “adaptação do filme Homem-Aranha II em quadrinhos”.

No segundo capítulo, apresentamos a análise semiótica do *corpus*, que por se tratar de um texto sincrético receberá um tratamento sincrético. Conforme os pressupostos semióticos de Floch, devemos iniciar o trabalho analítico com textos sincréticos pelo seu plano do conteúdo (o da manifestação verbal), em seguida, fazer a sua homologação com o plano da expressão (o da manifestação visual), e apreender os sentidos que emanam da relação semi-simbólica que se estabelece entre eles. Para a análise do plano do conteúdo, utilizaremos o percurso gerativo de sentido proposto por Greimas.

No terceiro capítulo, discutimos os dispositivos teóricos que constituem a base metodológica da Teoria da Figuratividade, de D’Ávila sob a qual desenvolvemos a análise da imagem do Homem-Aranha e seu inimigo Dr. Octopus.

Optamos pelo gênero “adaptação oficial de filme em quadrinhos” como objeto desta pesquisa por considerarmos que esse gênero hoje: (1) contém em seu enunciado valores que permeiam o imaginário simbólico das novas gerações que não devem ser ignorados pela instituição/escola; (2) é uma produção impressa de altíssima qualidade gráfica, caracterizada pela transposição do texto cinematográfico para os quadrinhos; (3) possibilita uma melhor operacionalidade para o trabalho analítico e sua aplicação em sala de aula, uma vez que para seu manejo não há necessidade de recorrermos a recursos específicos de captação e transmissão de imagem, apenas a simples aquisição de um exemplar impresso.

Já a escolha do filme “Homem-Aranha II” como objeto desta pesquisa, justifica-se por considerarmos que ele: 1) causou uma grande repercussão na imprensa e nos espectadores dos países em que a película foi exibida, pois quebrou o paradigma de filmes de super-heróis (conforme Anexo 2); (2) tem como protagonista o Homem Aranha, que parece se caracterizar como um herói às avessas, um antípoda, o que o distancia do perfil clássico dos super-heróis.

Com esse trabalho, pretendemos propor uma aproximação possível entre a sala de aula de LP, o professor em formação e um gênero midiático, considerando a sua natureza sincrética, esperando contribuir, dessa forma, para uma compreensão do texto, tomado como unidade de sentido construída pela articulação de linguagens.

1 DELINEANDO O OBJETO DE PESQUISA

1.1 A ADAPTAÇÃO OFICIAL DE FILME EM QUADRINHOS: UM NOVO GÊNERO NA ESFERA DA MÍDIA CINEMATOGRAFICA

O enfoque de gêneros da mídia implica uma reflexão sobre certas questões fundamentais como a relação entre linguagem e práticas sociais.

Abordando a origem e o desenvolvimento da linguagem, Bakhtin / Voloshinov (1992) observam que esta deve ser buscada no campo das relações sociais, pois a sua origem e desenvolvimento se encontram na organização econômica e sócio - política da sociedade.

A linguagem, para os pensadores russos, é o resultado, o “produto” da atividade humana coletiva, fundada nas necessidades de comunicação social, sendo, portanto, de natureza social.

As atividades (de linguagem) organizam e, ao mesmo tempo, são organizadas por meio de enunciados que são tão variados, heterogêneos e complexos quanto às próprias atividades do homem. De acordo com Bakhtin:

A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados [...] cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso o que denominamos gêneros de discurso... A riqueza e a variedade dos gêneros de discurso são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável (BAKHTIN, 1972, p. 173).

Situando-nos no quadro do pensamento bakhtiniano, podemos considerar que em cada domínio das trocas verbais, o homem, nas inúmeras situações sociais de exercício da cidadania, responde às exigências da comunicação social adequando seus enunciados às características próprias de diferentes gêneros (orais ou escritos) que foram criados pelas gerações que o precederam, o que significa que os gêneros discursivos são artefatos semióticos sócio-culturais, pois já estão circulando na sociedade antes que ele faça uso desse instrumento.

Os gêneros discursivos são construções sociais históricas, como tudo o que é criado pelo homem e que, apesar de configurarem as ações humanas em qualquer contexto/ discurso, “não são instrumentos estanques, enrijecedores da ação criativa do homem, são maleáveis, dinâmicos, transformam-se e se adaptam às necessidades e atividades sociais e culturais” (BAKHTIN, *idem*).

Chouliaraki e Fairclough (1999, p. 77), também se referem à fugacidade e dinamismo das criações humanas – onde se situam os textos e/ou discursos - e postulam que as sociedades contemporâneas são dominadas pelo efêmero e o descartável, não apenas no âmbito dos bens materiais, mas também em relação a “valores, estilos de vida, relações estáveis e apego às coisas, edificações, pessoas e os modos aprendidos de fazer e ser”.

Pinheiro (2002 p. 268), referindo-se especificamente à linguagem, afirma que essa fugacidade imprime um caráter volátil aos gêneros do discurso, pois permite a variabilidade, a troca, a mudança, a mixagem e a hibridização. E é nessa perspectiva que surgem os mais variados gêneros que, seguindo a lógica espaço/temporal, definem-se sócio-historicamente, refletindo a dinâmica e as características da sociedade e da cultura da qual são representativos.

Ao se referir a esse caráter mediador e vincular à concepção de gênero a de formas estáveis, Bakhtin (1992, p. 285) demonstra ter previsto a velocidade que se impõe e interfere nas produções midiáticas. As formulações bakhtinianas a respeito da constituição e funcionamento dos gêneros na comunicação verbal das diferentes esferas sociais refletem as tendências mais estáveis e perenes da evolução dos textos, e antecipam as atividades de linguagem mediadas pelas modernas tecnologias. Assim, para Bakhtin:

O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre o novo e o velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida de um gênero. (...) O gênero vive do presente, mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a unidade e a continuidade desse desenvolvimento (BAKHTIN, 1972, p. 106).

Nesta perspectiva, os gêneros como lugares de permanente mobilidade e transformação podem ser caracterizados como espaços dinâmicos capazes de incorporar transformações que se impõem historicamente, pois neles incidem as categorias espaço/tempo que, de certa forma, determinam as transformações de uma cultura/sociedade.³

Para dar conta dessas categorias, Bakhtin propôs o emprego da noção de “cronotopo” originária das ciências matemáticas às questões lingüísticas e literárias, gerando uma nova dicotomia “língua/história”, segundo a qual a língua passa a ser vista como algo em constante mudança devido a sua existência na história.

Para o lingüista russo (1992), um texto só sobrevive no meio em que é concebido e percebido, no seu contexto. Da mesma forma, um gênero necessita de seu contexto para que funde sua identidade. Na criação ou definição dessa identidade, importa também a relação espaço/tempo, pois as mudanças deflagradas na sociedade são também percebidas e deixam marcas nas produções artísticas, literárias ou midiáticas.

Diante do exposto, o que fica transparente é a idéia de que a produção e a interpretação de um texto estão atreladas ao reconhecimento de suas regularidades e variabilidades. Por isso, um texto tende a ser inteiramente construído dentro das convenções de um gênero. E o novo não significa necessariamente o inédito, mas novo porque é construído para uma ocasião social específica, para um momento sócio-histórico-culturalmente determinado.

Se, como princípio para a formação e diferenciação dos gêneros dentro das esferas sociais, estão a finalidade da interação social e a relação entre os participantes e o objeto da interação, a “adaptação oficial de filme em quadrinhos” é um “produto” na esfera social midiática, que tem como finalidade apresentar a

³ Toda sociedade se organiza por práticas sociais, sendo que essa organização social é diferente de lugar para lugar, de época histórica para época histórica, de cultura para cultura. As sociedades, ao se transformarem, geram e transformam práticas sociais ou extinguem algumas já existentes.

transposição do gênero da mídia cinematográfica para a impressa, mas também de promover o filme.

Com o intuito de caracterizar as especificidades centrais desse gênero discursivo⁴, recorreremos às adaptações oficiais de outros filmes de super-heróis, como ilustram as figuras abaixo, mas não esquecendo que estes exemplos são variantes do processo, uma vez que nosso interesse se dá apenas na adaptação do filme do Homem-Aranha II para os quadrinhos.

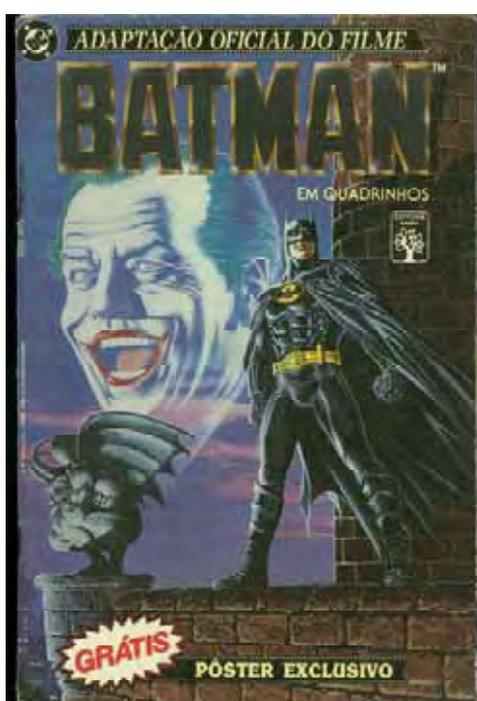


Ilustração 1 – Adaptação Oficial do Filme Batman em Quadrinhos - 1989

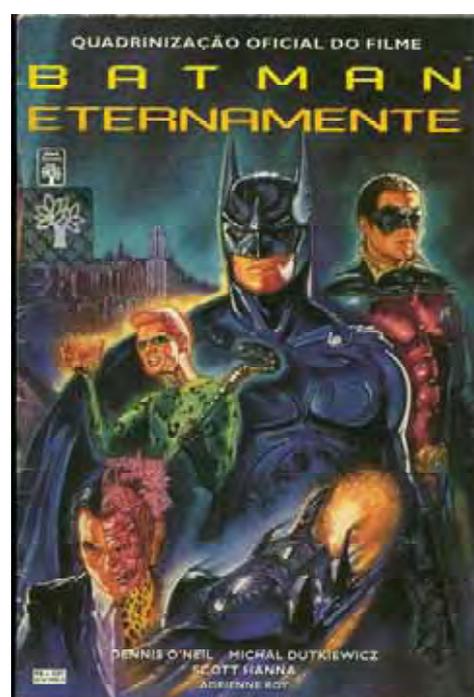


Ilustração 2 – Quadrinização Oficial do Filme Batman Eternamente - 1990

⁴ O gênero, por ser esse instrumento que serve de mediação à atividade, vai dar uma forma e, ao mesmo tempo, vai representá-la, permitindo que nossas atividades de linguagem se materializem. Por isso, tende a ser visto como um dispositivo modelar sob o qual produtores e receptores podem produzir e interpretar um enunciado, um texto.

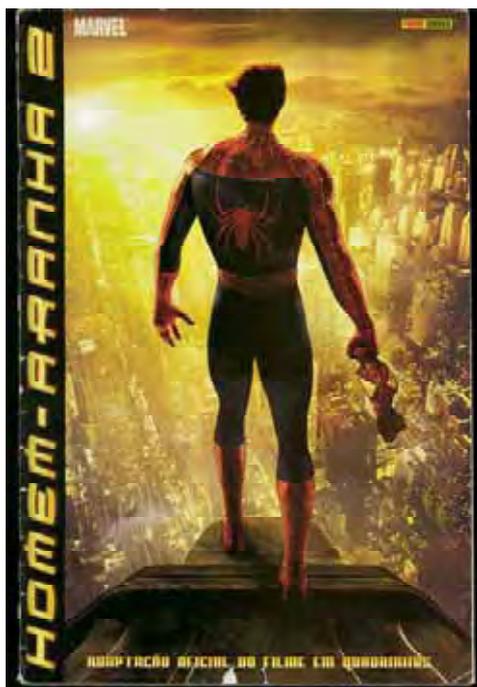


Ilustração 3 – Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha em Quadrinhos - 2004

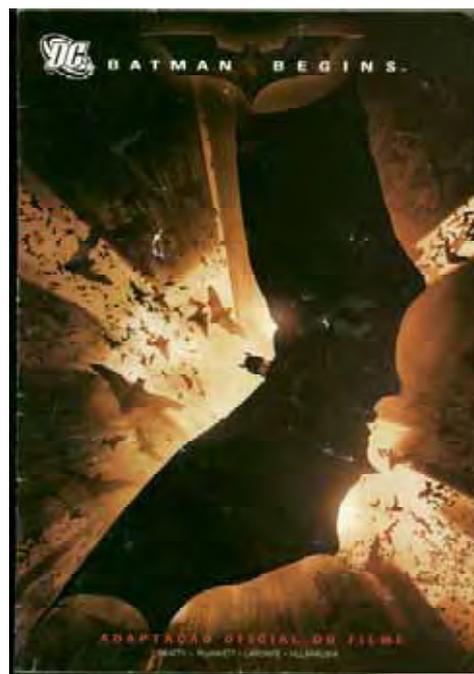


Ilustração 4 – Adaptação Oficial do Filme Batman Begins em Quadrinhos - 2005



Ilustração 5 – Adaptação Oficial do Filme Superman O Retorno em Quadrinhos - 2006

Bakhtin (1972, p.184), para caracterizar os gêneros, apresenta como sendo a sua primeira característica “o tema”, que dá unidade de sentido ao texto,

que por sua vez é individual, não é reiterável, pois expressa uma situação histórica concreta (a origem do texto), é determinado pelas formas lingüísticas (palavras, formas morfosintáticas, sons, entonação) e pelos elementos não-verbais da situação e do contexto sócio-histórico mais amplo que o envolvem.

A segunda característica - a “construção composicional” - é a estrutura e organização do texto de um determinado gênero, que é resultante de vários fatores: as necessidades da situação de interação e da tradição, pois os gêneros nos são dados pelas gerações anteriores que dele se utilizaram.

E por último, a terceira - o “estilo”, que é a seleção, por parte do agente produtor, por formas da língua – a seleções lexical, a conexão dos períodos, as retomadas anafóricas, a coesão dos tempos verbais etc. – que darão o acabamento ao enunciado/gênero.

A adaptação oficial de filme em quadrinhos se apresenta, assim como todo gênero discursivo, como um enunciado “relativamente estável” e como resultado da ação de um sujeito singular que, diante de determinados parâmetros da situação (de linguagem) em que se encontrava, foi obrigado a (re) criar, transformar, enriquecer ou empobrecer um gênero que já existia antes como artefato cultural e sócio-histórico, surgindo assim como um novo gênero.

Esse gênero tem as mesmas características do seu gênero de origem, as histórias em quadrinhos, mas o que vai diferenciá-lo é que nele há um tema específico que são os filmes de super-heróis veiculados no cinema com sucesso de bilheteria. A adaptação, como o nome já indica, é a transposição de uma película cinematográfica para o suporte impresso gibi.

Com características temáticas, estilísticas e composicionais advindas das histórias em quadrinhos, o que nos leva a pensar que se trata “apenas” de uma variante de HQ, o gênero “adaptação de filme para os quadrinhos” conquistou seu espaço.

Visualmente, o gênero adaptação é facilmente identificável, pois sua composição é bem estável. O formato do gibi é sempre o mesmo (26 por 17 cm), a sua impressão é de altíssima qualidade, em sua capa sempre vem focalizada uma cena do filme em que aparece o super-herói; o nome do filme que foi adaptado para os quadrinhos, que ora aparece na lateral esquerda ora na parte superior da capa, a logomarca ou logotipo da produtora da HQ do super-herói aparece no canto superior esquerdo; aparece na parte inferior, centralizada, a expressão “adaptação oficial do filme” que vem, às vezes, acompanhada por outra expressão “em quadrinhos”.

Na antecapa, novamente vem em destaque o título do filme na parte superior e logo abaixo ao título são apresentadas indicações sobre o roteirista, o adaptador, o desenhista, o tradutor, os encarregados da arte final e das cores da adaptação, como também indicações dos nomes de todos aqueles envolvidos na produção cinematográfica. Na última página desta HQ, novamente, aparecem informações sobre a equipe técnica da adaptação e do filme.

Como a maioria das HQs, o gênero adaptação pertence ao “agrupamento do narrar” (DOLZ, NOVERRAZ e SCHNEUWLY, 2001/2004, p. 95), uma vez que, segundo os autores, nesse “agrupamento” se encontram os gêneros que apresentam, como “capacidades de linguagem dominantes, a mimeses da ação através da criação da intriga”, apresentando predominância de seqüências narrativas e dialogais em sua constituição e com uma linguagem verbal bem próxima da coloquial em sua modalidade oral, apoiada por balões, onomatopéias e quadros, que são os responsáveis pela progressão temporal.

Logo, por nos remeter ao seu gênero-matriz é que, nesta pesquisa, o gênero “adaptação” vai receber o mesmo tratamento que uma história em quadrinhos.

1.2 A ADAPTAÇÃO OFICIAL DO FILME “HOMEM-ARANHA II” EM QUADRINHOS

Acrescentando mais um argumento que corrobora com a tese de que a “adaptação de filme em quadrinhos” trata-se de um novo gênero discursivo é que, na transposição de textos oriundos do cinema para os quadrinhos, podemos observar que as histórias em quadrinhos têm uma narratividade mais peculiar se comparadas à mídia cinematográfica⁵, uma vez que são mais condicionadas pelos aspectos pertinentes à sua linguagem, resultantes do ritmo e fluxo narrativos e pela decomposição, em segmentos seqüenciados, dos eventos presentes no enredo.

Na arte seqüencial, esses segmentos são os próprios quadrinhos, que encontram seus paralelos nas seqüências e planos da linguagem cinematográfica, não havendo, portanto, uma correspondência direta dos quadros das HQs com os quadros cinematográficos.

Na história em quadrinhos, esses quadros são fruto das próprias características de mídia e do processo criativo do autor mais do que no cinema, um sistema predominantemente tecnológico.

Os quadrinhos, por comporem um “audiovisual impresso” que têm à disposição um espaço menor para exposição de imagens, têm capacidade e necessidade de sínteses maiores que o cinema, compondo-se numa linguagem que requer, além do texto escrito, que o próprio traço do desenho traga em si uma escritura, que tem por função se aproximar daquele do qual se originou.

Recorrendo ao trabalho de Júlio Plaza, que versa sobre as traduções semióticas, algo que pode ajudar a ilustrar a questão:

⁵ De semelhante modo, também o cinema tem suas fontes específicas de recursos narrativos, que se diferem dos quadrinhos, sobretudo, com respeito aos recursos não verbais, mas ambos trabalham com um elemento fundante que firma uma relação de interação entre essas mídias, um ponto de contato, que orienta e determina a gestação de suas obras: a imagem-texto.

O que se pretende dizer é que o processo sígnico vai transformando e comandando a sintaxe. E, numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura [...] Nessa medida, o problema da tão falada “fidelidade” é mais uma questão de ideologia, porque o signo não pode ser “fiel” ou “infiel” ao objeto, pois como substituto só pode apontar para ele (PLAZA, 2001, p. 30-32).

Toda tradução⁶, segundo o autor, é por definição criadora, pois mantém uma íntima relação com o original, bebe e sorve dele, a ele deve sua existência, mas trilha seu próprio caminho, gerando novas realidades, novas formas, novas imagens, novos conteúdos o que faz da adaptação cinematográfica a (re) criação de uma nova realidade, apoiada em uma forma nova, um novo gênero discursivo, portanto.

As histórias em quadrinhos utilizam um processo narrativo em que é necessário resumir, condensar em quadros uma determinada ação, plano, seqüência, trazendo uma gama de informações ao leitor.

No caso da adaptação do filme Homem-Aranha II, o produtor atropelou algumas passagens importantes da aventura cinematográfica, excluindo completamente da versão em “quadrinhos” o efeito dramático construído por Sam Raimi ao longo da produção cinematográfica. O destinador da HQ, certamente, deveria estar consciente de que construir uma história muito extensa iria, além de encarecer a sua produção, desviar o interesse da publicação, o que acabou sendo responsável pela simplificação do roteiro.

Em consequência disso, a adaptação impressa não conseguiu apreender e transmitir essa dramaticidade para seu destinatário, dando pouca ênfase à qualidade maior do filme “Homem-Aranha II” que se caracterizou como sendo um longa-metragem de aventura com um tom dramático acentuado.

⁶ Nesse particular, além dos recursos do texto e imagem, o cinema conta com o movimento, com a ação direta de seus personagens, o que lhe permite maior exploração das estruturas de imagem. Assim, a escritura significada pela tela torna-se bem menos dependente do textual, do verbal.

Outro fato importante a se considerar é que os quadrinhos não conseguem outorgar aos seus personagens qualidades interpretativas que acentuem determinados aspectos da personalidade, além daquilo que o próprio traço definiu de maneira geral.

Nas telas de cinema, a construção do personagem é definida pelo diretor e mediada pelo autor, a partir de um quadro referente que orienta o que de fato se pretende extrair de determinadas situações e temas, constituindo-se, assim, a situação de produção do filme. O ator efetivamente interpreta o personagem, o que evidentemente não pode ser feito por nenhum desenho, que se limita a demonstrar um único perfil possível para o personagem.

Nesse caso, a concepção fica a cargo do desenhista e do escritor como consequência do seu “olhar” interpretativo e avaliativo sobre o objeto, mas também dentro das possibilidades técnicas das quais dispõem.

Por esses aspectos, nunca se poderia esperar que uma tira contivesse personagens com o aprofundamento que um bom ator pode conferir àqueles que incorpora, o que poderia ser avaliado por um analista de discurso como nós, mas que, por não se constituir o objeto desta pesquisa, não será realizado neste momento.

Os desenhos, nas histórias em quadrinhos, têm um grafismo específico, que se notabilizam por terem que construir uma imagem num primeiro momento inanimada, congelada, que não ganha vida e movimento pela simples vontade do desenhista, mas, sim, quando percebida na ação receptiva do leitor.

Isso implica em se reconhecer uma certa “limitação” de ordem da continuidade nessa escritura quadrinhística que pode ser relacionada aos conceitos de corte, planos-imagem e planos-sequência.

É o corte que opera e se familiariza muito mais com as obras filmadas – que é determinado, imposto e invariante à linguagem das HQs em suas qualidades

intrínsecas, por sua própria natureza, visto que a cada quadro do desenho aparece obrigatoriamente realizado um corte, a chamada elipse.

A importância disso se dá quando se trabalha a questão dos planos que, para os quadrinhos, só existem enquanto “planos-imagem”, e nunca poderão ser planos-seqüência do ponto de vista conceitual, senão somente pela intervenção imaginativa do leitor, em seu processo de absorção ressignificadora.⁷

A invariância do corte para as histórias em quadrinhos, o fato de ele surgir na passagem de um quadro a outro, longe de diminuir o seu valor narrativo, vai exigir do escritor e desenhista que se defina com precisão a carga de informação que cada quadro há de ter, o conteúdo claro e lógico que ele possuirá.

Assim como fazem os elementos de corte cinematográficos, o desenhista precisa proporcionar ao leitor a continuidade fluida do enredo que tem em mãos e isso requer habilidade do “autor-criador”.

1.3 O GÊNERO HISTÓRIA EM QUADRINHOS

Nessa etapa de nossa pesquisa, temos como objetivo apenas resgatar e oferecer ao nosso leitor um panorama geral do universo do gênero HQ, uma vez que pesquisas anteriores à nossa já se detiveram e se aprofundaram em questões relacionadas à sua gênese (CAGNIN, 1973; MARINHO, 1992; LOBIANCO JÚNIOR, 1998; CIRNE, 2000; TEIXEIRA, 2000; LOBO, 2003; MENDONÇA, 2003; BARBOSA et al., 2004; ZIRONDI, 2004).

⁷ Por definição, os quadrinhos jamais poderão se utilizar deste último expediente, sob pena de, fazendo-o, comprometerem por completo o padrão estético que os constitui e certifica, uma vez que mesmo a utilização numa HQ de várias imagens superpostas num pretense plano-seqüência, formaria apenas vários planos-imagem diferentes.

As Características do Gênero HQ

Como artefato sócio-histórico, o gênero história em quadrinho possui uma história de surgimento e vida. No início, a utilização de desenhos para a comunicação é um recurso que atravessou milênios, formas de expressão de civilizações diversas, associadas ou não à linguagem verbal. Segundo Eisner (1999, p. 2) a chamada “arte seqüencial” começou nas pinturas rupestres.

Já Ianonne (1994) admite que, embora se possa encontrar rudimentos das histórias em quadrinhos na arte pré-histórica, os precursores desse gênero, tal como o conhecemos hoje, surgiram apenas na Europa, em meados do século XIX⁸, com as histórias de Busch e Topffer.

Independente de sua origem, com a consolidação no século XX dos jornais, veículo ideal para a expansão do alcance das HQs e da sua diversificação, os quadrinhos passaram a se desenvolver bastante, passando a circular em publicações exclusivamente dedicadas a eles - os gibis.

Com o tempo, entretanto, foram ganhando autonomia, dado o sucesso de público alcançado, e passaram a figurar também em outras mídias como, televisão, cinema, e por último, internet, sempre com temáticas, formatos e estilos os mais diversos.

Atualmente, permanecem nos jornais e se encontram em outros veículos midiáticos, tais como gibis e revistas destinadas aos mais diversos leitores, além de boletins informativos de empresas públicas e privadas, fato que denota a autonomia, cada vez maior, dos quadrinhos em relação a sua esfera de origem - o jornalismo.

⁸ A autora salienta que, no fim do século XIX, com o Menino Amarelo (Yellow Kid), desenhado por Richard Outcault publicado semanalmente no jornal New York World, nascia o primeiro herói dos quadrinhos. Para ela, esse personagem trouxe uma importante inovação para a época: o texto não vinha mais no rodapé do desenho, mas sim, junto aos personagens (por exemplo, escrito na túnica amarela do garoto), o que lhes conferiu mais vitalidade. Logo depois, foram incorporados os balões, até hoje, o lócus da linguagem verbal nas HQs.

Para Mendonça (2003, p. 197), portanto, podemos situá-las numa verdadeira “constelação” de gêneros não-verbais ou icônico e verbais assemelhados. Entre os que também circulam na mídia escrita, citamos, de acordo com a ordem de surgimento, a “caricatura”, a “charge”, o “cartum”, as próprias “HQs” e as “tiras”. Distinguir esses gêneros é difícil, mesmo para os profissionais da área.⁹

Uma possível definição de história em quadrinhos é apresentada por Cirne (2000, p. 23-4) “quadrinhos são uma narrativa gráfico-visual, impulsionada por sucessivos cortes, que agenciam imagens rabiscadas, desenhadas e/ou pintadas”.

Visualmente, devido à peculiaridade dos quadros, dos desenhos e dos balões, as histórias em quadrinhos são facilmente identificáveis. No entanto, revelam-se um gênero tão complexo¹⁰ quanto os outros no que tange ao seu funcionamento discursivo. Por isso, categorizá-las exige um grande esforço de sistematização, tendo em vista a multiplicidade de enfoques possíveis.

A concepção dos quadrinhos é de base escrita, pois os chamados “guiões” - narrativas verbais que orientam o trabalho do desenhista – precedem a quadrinização, assemelhando-se aos roteiros de cinema. Por essa razão, Eisner (1999, p. 8) chega a pregar a supremacia da narrativa verbal sobre o desenho na criação dos quadrinhos.

⁹ O cartunista Fernando Moretti (2001) tenta estabelecer tais diferenças: em geral, a caricatura – deformação das características marcantes de uma pessoa, animal, coisa, fato pode ser usada como ilustração de uma matéria (fato), mais quando esse “fato” pode ser contado inteiramente numa forma gráfica, é chamado de charge. O cartum surgiu depois da charge, e é uma forma de expressar idéias e opiniões, seja uma crítica política, esportiva, religiosa, social, através de uma imagem ou uma seqüência de imagens, dentro de quadrinhos ou não; podendo ter balões ou legendas. A charge “envelhece”, como a notícia, enquanto o Cartum é mais atemporal. Cartum e a HQ diferenciam-se: ambos compõem-se de um ou mais quadrinhos com uma seqüência narrativa. Essa seqüência é opcional para o cartum e obrigatória para a HQ, a qual conta com personagens fixos. As tiras são um tipo de HQ mais curtas (até 4 quadrinhos) e, portanto, de caráter sintético, podem ser seqüências (“capítulos” de narrativas maiores) ou fechadas (um episódio por dia).

¹⁰ Determinadas HQs, porém, podem ser enquadradas no Discurso Literário, o que demonstra a complexidade da categorização. As *graphic novels*, cada vez mais respeitadas pela crítica, são exemplos de literatura em quadrinhos.

Outros aspectos também devem ser considerados: mesmo se realizando no meio escrito, a história em quadrinhos busca reproduzir a modalidade oral da linguagem (geralmente a conversa informal) nos balões, com a presença constante de interjeições e reduções vocabulares; também se apresenta como uma seqüência narrativa, cuja progressão temporal se organiza quadro a quadro; além disso, pode ser de ficção (um conto de fadas, uma história infantil, a aventura¹¹ de um super-herói etc.) ou real (o relato/reportagem sobre fatos ou acontecimentos, a biografia de um personagem ilustre etc.); sua menor unidade narrativa é o quadrinho¹², que pode ser organizada, no mundo ocidental, no sentido da leitura do texto escrito, ou seja, do alto para baixo, e da esquerda para a direita.¹³

As histórias em quadrinhos podem ser caracterizadas como um gênero verbo-visual, sendo que à linguagem visual estão ligadas questões de enquadramento, planos, ângulos de visão, formato dos quadrinhos, montagem de tiras e páginas, gesticulação e criação de personagens, bem como a utilização de figuras cinéticas, ideogramas e metáforas visuais.

De acordo com Barbosa et al. (2004, p. 32), os quadrinhos são caracterizados por uma sucessão de cortes, sendo os planos-imagem a unidade mínima significante de seu discurso.¹⁴

¹¹ Nos quadrinhos que refletem luta, por exemplo, comuns nas histórias de aventura, como as os super-heróis, pode-se retratar, em um mesmo quadro, tanto o momento do impacto do soco que um personagem dá em outro como os momentos que antecedem essa ação ou acontecem em decorrência desse ato: as palavras de ameaça do agressor, o grito da vítima e o início de sua queda, depois da agressão sofrida. Também, neste tipo de HQ, o formato apresenta-se bastante arrojado, visando obter mais dinamicidade nas narrativas, as vinhetas passaram a ganhar os mais variados.

¹² O quadrinho 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. Dentro de um mesmo quadrinho podem estar expressos vários momentos, que, vistos em conjunto, dão a idéia de uma ação específica.

¹³ Nos países asiáticos, essa representação ocorrerá da direita para a esquerda, acompanhando a leitura das escritas japonesa e chinesa, por exemplo, o que permitirá o entendimento da mensagem.

¹⁴ Em seu processo de produção e comunicação de sentido, portanto, o cinema tem uma agilidade e dinamismo maiores, pela mobilidade que possui ao conseguir trabalhar com planos diversos estabelecidos por seqüenciamento prévio – e cabe ressaltar mais uma vez não tratar-se de vantagem qualitativa ou evolutiva dessa mídia em relação à HQ.

Embora, de acordo com os autores citados, o formato arrojado atenda a uma característica do leitor moderno, que exige uma narrativa gráfica com maior dinamismo visual e figuras marcantes, isso pode representar uma barreira para a leitura, principalmente para leitores que não estão acostumados a esse ritmo narrativo, dificultando a compreensão da mensagem.

Também, segundo eles, a decisão sobre o formato mais adequado de vinheta a se utilizar em uma determinada história dependerá da ação que o artista procura retratar. Ações que indicam movimento são normalmente mais bem expressas em quadrinhos retangulares. Por outro lado, a utilização de quadrinhos de tamanhos diferentes na mesma página colabora para a leitura da história, afastando bastante a monotonia visual.

As linhas que demarcam o contorno das imagens, formando os quadrinhos, também possuem uma função informativa: linhas contínuas, sólidas, envolvendo as imagens, indicam que a ação retratada ocorre num momento real, presente – verossímil; imagens enquadradas por linhas pontilhadas são representativas de um acontecimento ocorrido em tempo pretérito ou podem mesmo representar sonho ou devaneio de algum personagem (nesse caso, com os mesmos objetivos, podem ser também utilizados quadrinhos com contornos ondulados, em forma de nuvem).

Além disso, existe uma abundância de exemplos de histórias em que as linhas demarcatórias dos quadrinhos participaram metalinguisticamente da história, ampliando as possibilidades narrativas do meio.

Alguns autores preferem até não utilizar a linha demarcatória separando os quadrinhos. Simplesmente a omitem. Na maioria dos casos, no entanto, essa linha é facilmente imaginada pelo leitor de forma quase automática, sua ausência não implicando em qualquer dificuldade adicional para a leitura. É importante também ter em mente que os contornos dos quadrinhos não representam uma “gaiola” da qual nada pode escapar. Autores que dominam a linguagem costumam, em determinados momentos-chave, extrapolar os limites dos quadrinhos, fazendo com que parte da ação se desenrole fora deles.

Em outros momentos, ainda tomando como base o que foi postulado pelos autores acima citados, os quadrinhos, por necessidade narrativa, podem aparecer inter-relacionados, com uma mesma ação sendo contada de forma a virtualmente transpassar os quadrinhos (como a trajetória de uma flecha ou de uma bala, um corpo que se movimenta após um soco etc).

Nos quadrinhos, os enquadramentos ou planos representam a forma como uma determinada imagem foi apresentada, limitada na altura e largura, da mesma forma como ocorre na pintura, na fotografia e no cinema.

Os diversos planos serão nomeados conforme se referirem à representação do corpo humano, no todo ou no detalhe. Nesse sentido, de acordo com Barbosa et al. (2004, p. 40-42), os quadrinhos utilizam a denominação do cinema:

Plano geral – enquadramento bastante amplo, de forma a abranger tanto a figura humana como, também, todo o cenário que a envolve. É o equivalente às descrições do meio ambiente nos romances; **plano Total ou de Conjunto** – representa apenas a pessoa humana e pouco mais, não permitindo ver muitos detalhes do espaço em volta do (s) personagem (ns). A representação do cenário é a menor possível; **plano médio ou aproximado** – representa os seres humanos da cintura para cima. Permite que se tenha mais clareza dos traços fisionômicos e expressões dos personagens e é muito utilizado para cenas de diálogos; **plano americano** – retrata os personagens a partir da altura dos joelhos, baseando-se na idéia de que, em uma conversação normal, nossa percepção de pessoa com quem se está falando se dilui a partir desse ponto da anatomia humana; **primeiro plano** – limita o enquadramento à altura dos ombros da figura representada, salientando a expressão do personagem e seu estado emocional; **plano de detalhe, pormenor ou close-up** – limita o espaço em torno de parte de uma figura humana ou de um objeto em particular. Serve para realçar um elemento da figura que normalmente passaria despercebido ao leitor.

Já os ângulos de visão, ainda segundo os referidos autores, representam a forma como o autor deseja que a cena seja observada. Basicamente, eles se dividem em três tipos:

O **ângulo de visão médio** – a cena é observada como se ocorresse à altura dos olhos do leitor; **ângulo de visão superior** – também chamado do plongé ou picado, é mais utilizado em cenas de ação mais lenta. Nele a ação é enfocada de cima para baixo. Esse ângulo de visão, normalmente, permite que os personagens sejam diminuídos, quase que encurralados pelo meio ambiente ou pelas adversidades; em momentos de grande tensão, quando se deseja causar suspense; é utilizado o **ângulo de visão inferior** – também conhecido como contre-plongé. Nele se vê a ação de baixo para cima e, em geral, é utilizado para enaltecer, engrandecer ou tornar a figura retratada mais forte do que ela realmente é. Este recurso é muito comum em histórias de super-heróis, principalmente para salientar a figura do protagonista (BARBOSA et al., *ibidem*, p. 43-45).

Sabemos que nenhuma história em quadrinhos utiliza os planos e ângulos de visão de uma maneira uniforme, pois para tornar a leitura mais dinâmica e atrativa, costuma-se alternar os diversos planos e ângulos, fazendo com que um plano geral preceda um plano médio, utilize-se um plano de detalhe para inserir um clima de suspense na narrativa, retrate-se os personagens de cima para baixo nos momentos em que vivenciam grandes perigos ou ameaças e por aí fora.

Mais recentemente, as páginas de abertura das histórias costumam trazer um grande quadro que ocupa toda a página, com um plano geral. Na verdade, a montagem de uma história em quadrinhos vai depender do tipo de narrativa e do veículo em que ela será publicada.¹⁵

Para nós, todas essas questões são cruciais para o enfoque das HQs, pois influenciarão na apreensão do sentido dos quadrinhos. Por exemplo, histórias elaboradas para publicação em revistas ou álbuns¹⁶, por sua vez, possuem um ritmo narrativo diferente do das tiras de jornal, dependendo de seus objetivos.

¹⁵ A partir de finais da década de 1970, a diminuição de espaço para os quadrinhos nos jornais obrigou muitos editores a limitarem as tiras a dois quadrinhos, o que levou à diminuição do número de tiras de aventuras presentes na imprensa periódica.

¹⁶ Segundo Barbosa et al. (*ibidem*, p 126), “as histórias publicadas no *comics books* ou gibis eram bastante curtas, inicialmente, com uma média entre seis e sete páginas. Assim, cada revista trazia várias histórias independentes, sem qualquer relação com a outra e sem relação direta com histórias anteriores do mesmo personagem. Esse modelo prevaleceu na indústria das HQs, principalmente a norte-americana, durante muitos anos, sendo quebrado a partir da década 60, quando Marvel Comics, sob a coordenação de seu editor-chefe Stan Lee, introduziu um modelo em que a continuidade narrativa exercia papel preponderante, o que transformou as histórias em quadrinhos publicadas por essa empresa – e por todas aquelas que, voluntária ou

Nas histórias em quadrinhos, a página pode ser considerada como um grande bloco narrativo, representando um segmento de uma ação contada em várias páginas seqüenciais. Em boas produções, ela é resultado de um planejamento deliberado, de forma a se encadear com aquilo que a precede e o que lhe é imediatamente posterior.

Nesse planejamento, os autores e editores de quadrinhos estão especialmente atentos ao fato de que cada virar de página representa a perda de um pouco de atenção do leitor, que deve ser imediatamente recuperada nos primeiros quadrinhos que ele lê na página seguinte ou que pode ser desviada para outro ponto da narrativa, conforme os interesses imediatos do autor.

Assim, e concordando com o que afirmam os autores acima citados, além de considerar as unidades de informação menores – os diversos quadrinhos – precisamos ter em vista sua relação com os demais, ou seja, com o conjunto da página, levando-se em conta que o leitor a enxerga como uma unidade e, ao focalizar sua atenção em um quadrinho específico, continua tendo ainda presente à sua frente, por meio da visão periférica, os outros componentes da mesma página.

O leitor comum não tem uma compreensão exata dessa complexidade quando lê uma história em quadrinhos e nem, tampouco, que nela talvez resida a maior responsabilidade pelo fascínio que esse gênero consegue despertar.

Desse modo, a constituição de uma página de quadrinhos é feita de modo a considerar todos os elementos que influem na leitura, buscando criar uma dinâmica interna que facilite o entendimento. Portanto, questões como: perspectiva, cores, claro/escuro, tonalidades de sombra e massa etc. influenciam tanto no aspecto gráfico da página quanto na compreensão da mensagem.

Os estudiosos do gênero HQ apontam que, na sua elaboração, o final deve representar o coroamento lógico da narrativa, fechando todos os pontos que

involuntariamente, seguiram os seus passos -, em episódios de uma grande e, às vezes, interminável saga”.

foram abertos (no caso de uma história isolada) ou, ao mesmo tempo em que conclui alguns desenvolvimentos temáticos, propor outros que terão continuidade em uma história posterior do personagem, criando o necessário suspense que compeliará o leitor a retornar ao título futuramente.

Também apontam para o fato que, em termos gráficos, as histórias em quadrinhos geralmente se encerram com um quadro maior, normalmente um grande plano, ao pé do qual se coloca a palavra “fim” ou, no caso de final provisório, alguns indicativos do que poderá ocorrer no próximo episódio.

1.4 O CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO-IDEOLÓGICO DAS HQS DE FICÇÃO CIENTÍFICA

De acordo com Augusto (1965, p. 8), as primeiras aventuras envolvendo ficção científica apareceram no final da década de 20, pois até então as tiras publicadas pelos jornais tinham sempre um caráter humorístico.

Foi nessa época que um fato histórico teve uma grande repercussão e influência: a quebra da Bolsa de Nova York, em 1929, gerou uma crise econômica sem precedentes no mundo inteiro.

Muitas pessoas tiveram que sacrificar as atividades de lazer. Isto explica o sucesso do gênero aventura, que proliferou na década de 30, afinal, as leituras de gibis proporcionavam uma volta a outros tempos, como os medievais do Príncipe Valente, um turismo na selva de Tarzan e a outros planetas, na companhia de Flash Gordon - três heróis de sucesso na época.

No final da década, entretanto, com a possibilidade de explodir a Segunda Guerra Mundial, como de fato aconteceu em 1939, as aventuras já não eram suficientes para levantar o ânimo de seu público. Então, em junho de 1938, é lançado o Super-Homem, que com seus poderes (capacidade de voar, visão de

raios-X, além da sua força) tornou-se o mais popular dos super-heróis de todos os tempos.

O aparecimento do primeiro super-herói – Super-homem – aconteceu em 1938. Comentando o ocorrido, em seu livro *Cine y Ciencia-ficción*, Gasca escreve:

o Super-Homem nasceu como um imperativo do consumo, sendo, desde o primeiro momento, um produto fabricado peça por peça, resultado de um trabalho de equipe num processo similar ao que rege o lançamento de uma máquina de lavar ou de um novo detergente. Super-homem nasce porque o século XX necessita de um herói similar especialmente dentro das coordenadas da sociedade americana (GASCA apud CAGNIN, 1973, p. 46).

Não existe em toda a história dos quadrinhos um super-herói tão astuciosamente forjado quanto o Super-homem. Além de ter sido o protótipo de uma linhagem inesgotável de superseres, ele possui, como nenhum outro herói da cultura de massas, os predicados básicos de um mito.

A partir dos anos 40, o Super-Homem apareceu combatendo os nazistas no *front europeu*, envolvendo-se na guerra fria contra o comunismo, o Super-Homem atinge o status de guardião supremo dos valores de uma civilização megalômana e intervencionista. A evolução do mundo ficou sob a vigilância e a dependência de um protetor fanático da imutabilidade das estruturas políticas, sociais e ideológicas.¹⁷

Na esteira do Super-Homem, conforme Cagnin (1973, p. 48), vem a legião dos super-heróis baseados na ficção científica.¹⁸ A dupla de criadores Joe

¹⁷ Segundo Augusto (1965, p.18), "os mesmos estereótipos fabricados e acalentados pelas camadas mais retrógradas da sociedade americana encontraram nele um ideólogo atento e radical. A China, por exemplo, é, na melhor das hipóteses, o país do ópio. Os esquimós são ignorantes e bons; os faraós injustos; os juizes justos; os exploradores valentes; as mulheres curiosas e repressivas; os sábios sádicos; e os inventores diabólicos. Uma coerência insofismável. Afinal, se Kal-El veio de um paraíso moral e intelectual ele cresceu e amadureceu num ambiente congelado por idéias conservadoras, juízos imutáveis, e, principalmente, por uma crença demonológica que divide a humanidade em seres superiores e bons (os americanos), criminosos (os russos e demais devoradores de crianças) e inferiores (o resto)".

¹⁸ Em um levantamento de 25 super-heróis (ou grupos de super-heróis, como Legião dos Super-Heróis, Quarteto Fantástico, X-men etc), realizado por Gusmão e Oliveira (1999, p 69)., tipo de personagem que, desde 1938, vem proliferando nas histórias-em-quadrinhos, concluiu-se que

Simon e Jack Kirby aproveitou a maré da euforia antinazista e do próprio medo dos jovens americanos, que não queriam ir para os campos de batalha, e criou a figura do Capitão América¹⁹. Logo adiante, na década de 60, surgiram outros personagens famosos, o Homem de Ferro e o Homem Aranha, por exemplo.

Criado pelos americanos Stan Lee e Steve Ditko, o Homem-Aranha surgiu quando Peter Parker, um adolescente americano, recebera uma picada de aranha radioativa.²⁰ A partir desse acidente, o rapaz começou a ter super-poderes.

É válido comparar as diversas fases das aventuras dos super-heróis, fazendo-se a divisão delas em duas partes distintas: antes e depois da década de 60 do século XX. Desse período até os dias de hoje, podemos perceber que eles se tornaram mais humanizados, passando a refletir sobre suas angústias, medos e dúvidas.

Além disso, vários super-heróis foram revividos, após algum tempo de inatividade; outros se modificaram (aos poucos ou bruscamente); finalmente, há os que surgiram já sob a égide da era supertecnológica.

Escolhemos três exemplos significativos e característicos desses casos, a fim de não nos dispersarmos em análises individuais, já que as diferenças entre eles são apenas de invólucros ou pormenores de menos importância.

todos tinham algo comum: o uniforme com ou sem emblemas. Além disso, pode-se dividir em 3 grupos distintos de super-heróis: aqueles com **superpoderes naturais** como o Super-homem, o Namor, a Legião dos Super-heróis (alguns), o Aquaman, o Superboy, a Supermoça, o Thor e o X-Men; com **superpoderes artificiais** (de laboratório ou místicos) como a Legião dos Super-heróis (alguns), o Homem-Aranha, o Homem de Ferro, o Elektron, o Lanterna Verde, o Flash, o Demolidor, o Capitão Marvel (antigo), o Capitão Marvel (novo), o Judoka, a Miss América (antiga), o Homem-Elastico, o Capitão América, o Solar, o Gavião Negro e o Surfista Prateado; e com **superpoderes normais** (engenhos mecânicos) como o Batman e Robin e o Arqueiro Verde.

¹⁹ Na história, o conhecido pesquisador Prof^o Rein-Stein convida um adolescente franzino para ser cobaia em uma experiência. Após a aplicação do soro, o rapaz desenvolve músculos, e sua coragem e patriotismo aumentam. Na época da publicação dessa HQ, o Capitão América aparece lutando contra alguns de seus inimigos, nada mais que Adolf Hitler e Mussolini.

²⁰ De acordo com Oliveira e Gusman (1999, p.65), as histórias em quadrinhos obedecem a uma cronologia em que super-heróis também envelhecem, embora em ritmo lento, “às vezes, os autores optam por mudanças, a fim de relacionar a narrativa à atualidade, como aconteceu no motivo que desencadeou a metamorfose do homem em aracnídeo que, em um primeiro momento, e depois, por uma aranha geneticamente modificada”.

Representante da primeira situação, o “Capitão América” – cujo uniforme é a própria bandeira dos Estados Unidos – reflete, basicamente, a grande mudança que se operou na juventude de todo o mundo, particularmente na americana, e, ao mesmo tempo, a resistência de camadas tradicionais, atadas ainda à propaganda patriótica governamental.

O herói se sente meio perdido, numa época que ele mesmo, inconscientemente, ajudou a criar. Arma da propaganda, mas também recebendo seu impacto, lembra-se, com nostalgia, do tempo em que a ação – e somente ela – dominava suas aventuras, na Segunda Guerra Mundial.

Passaram-se duas décadas. Ao recuperar a vida, pois ficara congelado num *iceberg*, encontrou uma guerra diferente. A ação pura, que era seu forte, dera lugar à intensificação da guerra fria e da espionagem, ao superdesenvolvimento da guerra de propaganda, e, principalmente, a uma luta da qual ele estivera sempre afastado – a das idéias.

Numa de suas últimas aventuras de 1970, “O Ferrão do Escorpião”, o Capitão América²¹ caminha pelas ruas sombrias e quase desertas, e pensativo, com a amargura estampada no rosto, afirmando que estava ficando anacrônico, totalmente fora de época, pois o mundo estava na era da rebelião e do desentendimento e ele continuava defendendo o governo.

Lendo um pequeno trecho da HQ, publicado no livro de Augusto, fica mais fácil entendermos melhor as angústias desse super-herói.

Não é moderno defender o governo... apenas dilapidá-lo!

E, num mundo cheio de injustiça, fome e guerras sem fim, quem poderá dizer que os rebeldes estão errados? Mas não fui ensinado a

²¹ Neste ponto, o Capitão América se afasta um pouco da condição alienizante da maioria dos super-heróis (já Super-homem tem esta característica por excelência), contudo, mesmo assim, não consegue se libertar do mecanismo capitalista do consumo, voltando para o ponto de partida que desencadeia o ideológico, ora sob um envoltório existencial, ora sob um envoltório político.

aceitar as regras de hoje em dia! Passei a minha vida lutando pela Lei!
Talvez fosse melhor eu ter lutado menos e perguntando mais!
(AUGUSTO, *ibidem*, p. 29).

Nesta última frase, talvez o super-herói estivesse sintetizado todo o pensamento de uma geração que parecia começar a acordar de uma anestesia muito bem aplicada, mas que, como o próprio herói confessava, “não fui ensinado a aceitar as regras de hoje em dia”. Além dessa luta de consciência, o leitor reconhecia, no Capitão América, muitas das angústias e das dores próprias dos homens comuns.

Deixando de ser a máquina de derrotar bandidos da década de 40, ele entreabriu uma brecha em seu “escudo” de herói. E, por ela, pôde-se entrever o que se convencionou chamar de fraquezas humanas. Ele se desesperava pelos desencontros com a bem-amada Sharon. No fundo, desejava viver de forma aburguesada: gostaria de poder chegar do escritório às seis da tarde, desamarrar a gravata e encontrar a esposa a sua espera. Mas prosseguiu com sua vida de herói, como uma fatalidade da qual não poderia escapar.

Enterrado na solidão angustiante de seu quarto barato de hotel, ele chorava a morte de seu companheiro Bucky – o que já se interpretou como sendo os Estados Unidos, na solidão de quem só é lembrado pelos antigos aliados interessados em planos de ajuda financeira.

Na segunda situação, encontra-se a Dupla Dinâmica – “Batman e Robin”. Acusados de homossexuais, o Homem-Morcego e o Garoto-Prodígio apenas refletiam, também, nas décadas de 40 e 50, os estreitos códigos moralistas, controlados pela famigerada “Liga da Decência”.

Batman e Robin coravam ao serem beijados; evitavam as mulheres; davam todas as desculpas possíveis para fugir a encontros, driblar festas e reuniões onde pudessem ser “atacados” pelo sexo frágil.

Sofreram profundas transformações, foram obrigados a se separarem, não por um órgão qualquer oficial, mas por uma exigência coletiva, Robin ingressou numa faculdade; depois, porque os enredos passaram a explorar, nas histórias de Batman, a sensualidade feminina e os ambientes fantasmagóricos, e, nas de Robin, os problemas da adolescência, tendo, como cenário, na maioria das vezes o campus universitário; por último, nos filmes de televisão, e também nos quadrinhos, um elemento novo de suas histórias – a autogozação.²²

Reflexo da primeira mudança, os problemas existenciais fizeram sua aparição, em relação ao Homem-Morcego e ao Garoto-Prodígio, nas formas de uma terrível solidão, para o primeiro, e da natural insegurança dos jovens, para o segundo. Também eles – e essa é uma característica comum a todos – se humanizaram.

O Homem-Aranha e Hulk, parentes próximos do Capitão América, Homem de Ferro, Príncipe Submarino, Thor e o Demolidor, são figuras bem representativas da terceira situação. Já nasceram com a marca dos tempos atuais.

Apesar de sua criação como heróis ser do tipo clássico, pois o primeiro foi picado por uma aranha carregada de radioatividade e o segundo atingido por uma explosão de raios gama, a carga de seus problemas pessoais nada tinha de tradicional, no que diz respeito a histórias-em-quadrinhos.

Em sua identidade secreta, o Homem-Aranha se preocupa cotidianamente com problemas comuns de sobrevivência. Trabalhando para um jornal e morando em companhia de uma velha tia, com ele se identifica boa parte da classe média,

²² Na televisão, de acordo com Augusto (ibidem, p.33), quando a Dupla Dinâmica sobe, perigosamente, por um fio de aço, a parede de um edifício de apartamentos, uma janela se abre, e surge a figura de um homem sonolento que, constando a presença dos dois, reclama, aborrecido: “ - Querem parar de fazer barulho? Não se pode dormir sossegado!”; Nos quadrinhos, à página vinte de Batman Especial em Cores, n. 2, quando os heróis interrogam, numa calçada, um menino que poderia lhes dar a pista de um criminoso, uma senhora aparece à janela, com a cabeça cheio de rolinhos, e grita: “ - Skinnay! Venha se deitar! Quantas vezes já lhe disse para não falar com estranhos?”

vendo-o constantemente atrapalhado por causa de dinheiro, e sem que isso seja resolvido pelo fato de ser ele o Homem-Aranha, com poderes super humanos.²³

Além de enfrentar os inimigos clássicos e uma campanha de descrédito feita pelo diretor do próprio jornal para o qual trabalha como Peter Parker, tem que se haver também com as doenças da tia e a falta de dinheiro, problemas mais próprios de quem lê aventuras do que de quem as vive.

Quanto ao Hulk, este, em outros tempos, seria apenas mais um personagem na galeria de monstros²⁴ Primo-irmão do Corcunda de Notre Dame, de Victor Hugo, ele mesmo é o herói de suas aventuras.

Também perseguido – principalmente pela incompreensão dos homens do Exército – esse super-herói consegue safar-se – e sua vida é um escapar sem fim – e ainda dispõe de tempo e energia para proteger aqueles que ama. Sempre se espantando com a maldade gratuita dos que o atormentam, reage violentamente contra eles, e, apenas por acaso, combate os vilões que ameaçam a Terra.

Não é difícil constatar, fazendo uma analogia, que a construção da identidade de cada super-herói representa a ideologia americana do seu tempo.

Embora, de 1960 para cá, constata-se que os super-heróis mudaram, tornaram-se mais humanizados, passaram a refletir sobre suas angústias, medos e dúvidas. Isso confirma uma tendência de se vincular, cada vez mais, à identidade dos sujeitos, desde a Segunda Guerra Mundial para cá, o seu modo de ser, a produção de sua imagem e a sua aparência pessoal (cf. KELLNER apud TASSO,

²³ Muitos se espantaram, no princípio. Gente acostumada com heróis que comem, dormem, se vestem, vivem, enfim, com facilidades; heróis que não se vêem perturbados pelos corriqueiros problemas de quase todos, e cujo dia a dia é, pura e simplesmente, um lutar constante contra vilões cada vez piores em suas tramas diabólicas.

²⁴ O cinema e muitas das histórias clássicas nos ensinam que, na maior parte das vezes, os homens consideram maus os que são, apenas, feios. Isso desde a infância, quando as crianças confundem os dois adjetivos. A idéia do bem, na realidade, está ligada, estreitamente, à da beleza. E quando o feio chega a ser monstruoso, sofre uma campanha mortal de perseguição. Nós não suportamos, sem dificuldade, o que é diferente, ou seja, a diversidade. E assim, esses monstros são perseguidos e implacavelmente destruídos. Mas há os que chegam a despertar uma certa ternura, antes de serem massacrados.

2005, p. 9). Tendência que, segundo Tasso (2004, p. 9), foi reforçada, “na modernidade, em grande parte, pela mediação das mídias radiofônica, televisiva e impressa”.

Isso nos remete à questão do poder emanado das mídias, da sua responsabilidade na cristalização de significados nos textos e/ou discursos que vinculam, assim cooperando para o estabelecimento de relações sociais e identitárias, pois, de acordo com Woodward (2000, p. 8), “as identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas”.

Recorrendo aos postulados de Fairclough (1989, p. 85) sobre linguagem e poder, podemos compreender melhor que, representar o mundo de determinada maneira, construir e interpretar textos evidenciando determinadas relações e identidades, constituem formas de ideologia, o que nos permite considerar como alarmantes as conseqüências que a expansão das mídias, principalmente as eletrônicas, trouxe para a operação de ideologia nas sociedades contemporâneas.

Com o desenvolvimento da comunicação de massa, esses fenômenos ideológicos também se tornaram fenômenos de massa, o que, segundo Thompson (1999, p. 48), “traz conseqüências enormes para a difusão de formas simbólicas das classes dominantes, alcançando milhões de pessoas que partilham as mensagens recebidas pelos meios”.

2 ABORDAGENS SINCRÉTICAS PARA TEXTOS SINCRÉTICOS

Há muito se buscam conceitos precisos e sistemas coerentes que sirvam à análise de linguagens de significação que se insiram dentro do universo das formas de arte e das mídias. Esta busca trouxe, nos últimos anos, todo um universo de trabalhos e estudos que buscam a construção de aparatos teóricos apropriados para análise de gêneros advindos dessas esferas.

O trabalho analítico de textos verbo - visuais impõe vários desafios ao analista, entre eles, o de pensar como realizar uma análise com base na Teoria Semiótica, de Greimas, uma vez que este modelo teórico-prático fora, inicialmente, idealizado tendo em vista somente a apreensão do sentido dos textos verbais e, por isso, tem sua atenção voltada para o plano do conteúdo do verbal.

O percurso gerativo de sentido situa-se no plano do conteúdo que se realiza por meio do plano de expressão. Segundo Fiorin:

Quando se fala em percurso gerativo de sentido, a rigor está se falando de plano de conteúdo. No entanto, não há conteúdo lingüístico sem expressão lingüística, pois um plano de conteúdo qualquer precisa ser veiculado por um plano de expressão, que pode ser de diferentes naturezas: verbal, gestual, pictórico, etc (FIORIN, 1996, P.31).

O percurso gerativo proposto por Greimas, entretanto, independente da manifestação por uma expressão particular (verbal ou não-verbal), não possibilita explicar o plano do conteúdo de um texto visual no mesmo quadro teórico com que se analisam textos verbais. Explica o sincretismo pela supremacia do conteúdo verbal ao qual são somadas as expressões da manifestação verbal e da visual.

O texto, resultante da construção do sentido em diferentes níveis de estruturação na relação do plano do conteúdo com o plano da expressão, torna-se objeto do estudo de uma semiótica qualquer, lingüística ou não. Trata-se, pois, do nível da manifestação textual.

A teoria semiótica greimasiana fundamenta-se na significação, nos efeitos de sentido produzidos a partir das articulações possíveis entre os elementos significantes presentes no texto, e tem por objetivo explicar não só as línguas naturais, mas todos os processos de linguagem e construir modelos geradores de discursos.

No entanto, colocado de lado em um primeiro momento do desenvolvimento teórico da semiótica²⁵, o plano da expressão só passou a ser realmente tomado como objeto de estudo quando surgiu, em um grande número de textos não-verbais, a necessidade de desconstruí-los afim de poder explicar as organizações da expressão e suas implicações no nível do conteúdo não-verbal, para a tarefa de construção da significação, uma vez que também nesses textos, a expressão e conteúdo produzem sentido, que pode e deve ser articulado.

Na história da semiótica, segundo Barros:

a necessidade de explicar os sistemas semióticos sincréticos, como o cinema, os quadrinhos ou a canção popular e a linguagem poética e plástica, levou os estudiosos a se voltarem para o plano da expressão mesmo quando, ou melhor, sobretudo quando a preocupação é a construção do sentido (BARROS, 1986, p. 32).

As primeiras pesquisas com o discurso visual foram realizadas, em 1968, por René Lindekens no domínio da análise semiótica da imagem fotográfica. Anos mais tarde, em busca de um mesmo ideal vieram Jean Marie Floch, o Groupe μ , e outros que deixaram uma grande contribuição à Semiótica do Visual.

Floch empenhou-se em precisar a noção de sincretismo e estabelecer propostas de abordagem para os textos sincréticos. Para tanto, utilizou os pares conceituais forma/substância e expressão/conteúdo, desenvolvidos por Louis

²⁵ Mesmo o plano de expressão não fazendo inicialmente parte das preocupações da teoria semiótica, encontramos no Dicionário de Semiótica, elaborado por Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés ([s.d.], p.426), um verbete para semióticas sincréticas, definindo-as como “as que acionam várias linguagens de manifestação”, o que significa que a teoria já vinha levantando questões relativas ao estudo dos textos sincréticos.

Hjelmslev²⁶ (1943) a partir de propostas de Ferdinand Saussure (1916). Nessa linha, o autor definiu as semióticas sincréticas como aquelas em que o plano da expressão constitui-se de “uma pluralidade de substâncias para uma forma única” (FLOCH, 1985, p. 234).

Com suas pesquisas, Floch muito contribuiu para o campo da visualidade, pois agregou conhecimentos lingüísticos aos visuais, a fim de descrever os textos sincréticos em sua globalidade. Não desenvolveu, porém, pesquisas mais aprofundadas sobre as possibilidades de produção do sentido extraídas da substância e forma do conteúdo dos textos visuais, desnudando os classemas intrínsecos nos traços e cores originados da agregação de pontos, erigindo formas, massas e volumes, figuras e imagens.

Para melhor compreender essa definição, vale precisar os conceitos hjelmsleviano de expressão, conteúdo, forma e substância. A dicotomia expressão/contéudo foi utilizada por Hjelmslev para distinguir os dois planos da linguagem, seguindo o pensamento saussureano que definira o signo como a combinação de um significado (conceito) e um significante (imagem acústica).

Expressão e contéudo são, portanto, análogos aos conceitos de significante e significado: é a reunião desses dois planos da linguagem que permite explicar a existência de enunciados providos de sentido (GREIMAS e COURTÉS, [s.d.], p. 81).

A dicotomia forma/ substância, empregada por Saussure a fim de distinguir a estrutura significante (por exemplo, a língua) da realidade semântica ou material (por exemplo, os sons), em que a língua se projeta, foi empregada por Hjelmslev, que a ampliou aos dois planos da linguagem (expressão/contéudo), com o que distinguiu quatro categorias: substância da expressão e forma da expressão, substância do contéudo e forma do contéudo.

²⁶ L. Hjelmslev definiu o signo como sendo a conjunção da forma de expressão com a forma do conteúdo – denominada semiose ou função semiótica. Os estudos do professor dinamarquês coincidem com a linha de pesquisa de seu colega suíço, F. Saussure, que encontrava no signo uma relação de pressuposição recíproca entre o significante e o significado. Entretanto, a sua grande inovação foi dissociar os dois planos da linguagem (expressão vs conteúdo).

$$\begin{array}{r}
 \text{SIGNIFICANTE} = \frac{\text{(forma) EXPRESSÃO}}{\text{(substância) EXPRESSÃO}} \\
 \hline
 \text{SIGNIFICADO} = \frac{\text{(forma) CONTEÚDO}}{\text{(substância) CONTEÚDO}}
 \end{array}$$

Retomando as reflexões de Floch, podemos entender os textos sincréticos como sendo aqueles em que uma pluralidade de substâncias (por exemplo, sonora, visual, plástica) do plano da expressão possibilita a manifestação de uma forma única de linguagem (no sentido de estrutura significante).

Apresentam-se, portanto, os textos sincréticos, como unidades de sentido, ainda que suas estruturas significantes sejam compostas por uma pluralidade de linguagens e independentemente da diversidade de substâncias das quais se vale a manifestação:

o fato de haver um material sonoro e um material visual para a expressão do anúncio não implica que se deva considerá-lo como constituído de uma mensagem lingüística e de uma mensagem <<icônica>>. Nesse anúncio, material sonoro e material visual manifestam a mesma forma de expressão, a mesma estrutura de qualidades independentes de suas manifestações (FLOCH, 1985, p. 162).

Indo nesse sentido e reconhecendo uma certa relação entre o visível e o inteligível, Floch (1985, p.112) permitiu à teoria semiótica abordar, em função de suas hipóteses e procedimentos, todos os objetos visuais ou intelectivos como discursos, ou seja, como conjuntos significantes.

No tomo II do Dicionário de Semiótica (1986), o sincretismo é considerado uma estratégia global de comunicação que “administra” o processo de

textualização de diferentes linguagens vertendo-as em um contínuo discursivo único de apreensão verbal.

Assim, de acordo com o autor (1985, pp.14-5), “é estudando concretamente as imagens tomadas em sua globalidade que iremos, pouco a pouco, reconhecendo e procurando definir o sistema de sentido do tipo semi-simbólico que é a semiótica plástica”.

Para ele, é na semiótica plástica que dois termos de uma categoria do significante podem ser homologados a uma categoria do significado verbal, em que cada categoria de feixes formantes (eidéticos, cromáticos, topológicos e matéricos), que constitui um texto sincrético, é analisada em correlação entre os planos de expressão e de conteúdo (sua semiose), o que pressupõe uma relação do tipo semi-simbólica.

Como podemos ver, textos sincréticos requerem abordagens sincréticas. É o que podemos encontrar nas obras *Petites mythologies de l'oeil de l'esprit* (1985), *Sémiotique, marketing et communication* (1990), *Identités visuelles* (1995) e *Une lecture de Tintin au Tibet* (1997), de Floch, em que o autor abordou diversos textos, como anúncios publicitários e histórias em quadrinhos, buscando compreender as articulações entre as linguagens que os constituem.

2.1 A RELAÇÃO ENTRE O VISUAL E O VERBAL NA ADAPTAÇÃO DO FILME

Nosso objeto de análise, por tratar-se de uma história em quadrinhos, apresenta recorrentemente o sincretismo do verbal com o visual, pois longe de se manterem discretas, separadas, essas semióticas juntam-se - o verbal colabora com o visual, para que se construam “efeitos de sentido de realidade” (GREIMAS e COURTÉS, [s.d.], p. 136). Por isso, o trabalho analítico com o gênero adaptação impressa implica na verificação de como os sentidos foram construídos e pensados para que causassem certas impressões de realidade e redundassem em determinados atos.

Se a textualização nesse gênero é predominantemente sincrética, o que devemos considerar para análise? Será pertinente apenas elencarmos os sistemas de linguagem que constituem esse texto sincrético ou avançarmos em discussões teóricas dos modos como se articulam o plano de expressão com o plano de conteúdo na construção de relações semi-simbólicas?

Talvez estes dois caminhos sejam difíceis de trilhar, porém, necessários. Acrescenta-nos saber sobre quais são as linguagens que compõem o texto, uma vez que para a semiótica importa não apenas as relações que tais linguagens estabelecem na geração de sentido, isto é, o “quê” do sentido, mas o “como” do sentido. Para a teoria, é importante saber como cada linguagem conseguiu manifestar a substância e forma do seu conteúdo.

Perceber os tipos de manifestações presentes na textualização é o mesmo que desvelar o papel que cada uma delas representa no contexto, ou seja, sua ação manipuladora conduzindo a um /fazer-fazer/.

Mas, segundo Médola (2002, p. 46), é também chegar à estratégia global de comunicação, uma vez que detectar os arranjos sincréticos do plano da expressão nos leva a refletir sobre os efeitos obtidos no plano de conteúdo.

Concebemos que todo o texto impresso ou não tem apenas uma forma de registro, onde podem ser inscritas diversas linguagens, que são percebidas visualmente pelo enunciatário. Então, temos como sistemas semióticos identificáveis na substância visual da HQ, nosso objeto de pesquisa: a linguagem imagética, que é constituída pelos formantes planares e figurativos, e a linguagem verbal escrita (cf.FLOCH, 1997)..

Na história em quadrinhos, como bem nos ensina Eisner (1989, p. 122), “quando a palavra e imagem se ‘misturam’, as palavras formam um amálgama com a imagem e já não servem para descrever, mas para fornecer som, diálogo e textos de ligação”. Embora, a primazia recaia sobre a linguagem verbal.

A nosso ver, o autor tece considerações aos efeitos de sentido que a junção das linguagens acarreta, porém para a compreensão do sentido articulado, é preciso que se perceba a relação de caráter semi-simbólico que se estabelece entre os planos da expressão e do conteúdo.

2.2 O PLANO DO CONTEÚDO E O PERCURSO GERATIVO DO SENTIDO

Para darmos início ao trabalho analítico com a HQ, faremos a primeira divisão²⁷ teórica do texto: separar o plano do conteúdo, lugar dos conceitos ou “onde o texto diz o que diz” (substância) e “como diz” (forma), do plano da expressão, lugar de trabalho de diferentes linguagens que, em princípio, veicula o conteúdo - o significado.

No plano do conteúdo é que se estabelece a relação enunciado/enunciação e que se implanta o discurso, que nada mais é do que o próprio texto visto nas condições de produção. É nele que encontramos a estrutura imanente, que sustenta o texto, considerado então na sua equivalência com o discurso.

Descrever o sentido dos textos é, pois, reconstruir seus mecanismos de construção, sem se circunscrever à superfície textual, é orientar o olhar analítico para aquém da aparência do que é dito, buscando onde está a imanência. Pois é nela e com ela que se salta para a transcendência, ou seja, para a exterioridade, pois o sentido dos enunciados virá à luz por meio da observação dessa rede de relações estabelecidas nos textos, da qual se depreende um modo próprio de dizer.

Partindo, então, para a análise do plano de conteúdo da adaptação do filme Homem-Aranha II, que, examinado por meio de um hipotético percurso

²⁷ A análise separada de cada linguagem obedece a uma necessidade puramente didática, pois, dentro do ambiente das HQs, elas não podem ser pensadas separadamente, salvo em casos de análise semiótica que visa a desconstrução do objeto analisado.

gerativo, apresenta o sentido depreensível de relações, desde as mais profundas até as mais superficiais, próprias a qualquer texto.

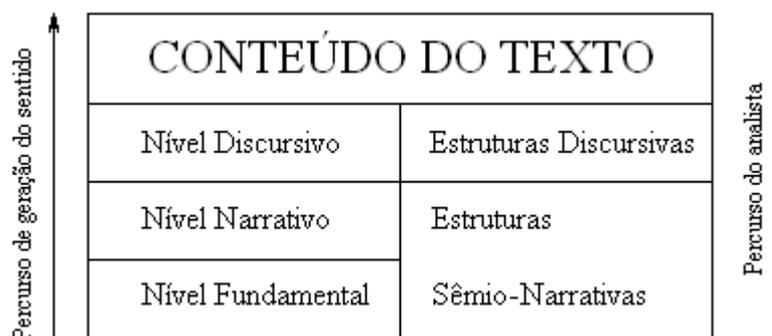
A Semiótica, através da chamada análise interna, descreve e explica os mecanismos e regras que engendram o texto e, por meio de uma análise imanente, busca a estrutura profunda e desvenda os efeitos de sentido que estão na aparência. Assim, elaborando procedimentos operatórios, é que o modelo semiótico chega ao percurso gerativo analisando o caminho da construção do sentido, que parte da estrutura lógico-semântica: para as formas ditas de superfície.

Este modelo comporta três²⁸ etapas julgadas necessárias para a clareza da explicação do percurso: a das estruturas fundamentais, instância mais profunda, em que são determinadas as estruturas elementares do discurso, a das estruturas narrativas, nível sintático-semântico, e as estruturas discursivas, mais próximas da manifestação textual (cf. FIORIN, 1989, p. 15).

Para Greimas, do ponto de vista da apreensão do sentido, em seus efeitos, não há uma distinção efetiva entre o nível fundamental e narrativo quando se trata de discursivização. O reconhecimento de dois níveis de profundidade e de dois tipos de estruturas – sêmio-narrativas e discursivas – que regem a organização do discurso anteriormente à sua manifestação numa dada língua natural (ou numa semiótica não-lingüística) obriga-nos a prever procedimentos da disposição em discurso chamados a preencher – com a semântica discursiva – a distância que separa a sintaxe da semântica narrativas (que constituem o nível de superfície das estruturas semióticas) da representação semântico-sintática do texto (GREIMAS e COURTÉS, [s.d.], p. 124).

²⁸ Greimas e Courtés ([s.d.], p. 208), ao referir-se ao percurso gerativo do sentido, falam apenas em duas etapas: a das estruturas sêmio-narrativas (nível fundamental e narrativo) e estruturas discursivas. Entretanto, seus seguidores, ao divulgar a Semiótica de Greimas no Brasil, por visar a aplicação didática da teoria, referem-se a três.

A divisão em três níveis tem uma função mais operacional, de modo a facilitar a sistematização do trabalho semiótico. Após ver como um texto se estrutura, vamos descrevê-lo agora a partir do seguinte esquema²⁹:



As estruturas fundamentais abrigam as instâncias mais profundas, em que são determinadas as estruturas elementares do discurso (as oposições primordiais); nas estruturas narrativas, podemos reconhecer os sujeitos que são capazes de transformar estados, sujeitos que operam transformações, assumem valores e realizam mudanças descritas como operações lógicas, e, nas estruturas discursivas, encontramos o nível mais próximo da manifestação textual, o lugar de desvelamento da enunciação e onde se manifestam os valores.

É nessa camada que se projeta a enunciação e onde se faz a cobertura figurativa dos conteúdos narrativos abstratos, criando efeitos de realidade que fazem a persuasão e fazem convencer, estabelecendo a relação entre enunciador e enunciatário.

É, pois, proposta do modelo semiótico, buscar os valores que estão na estrutura profunda: no nível fundamental, e mais abstrato, analisar a forma como esses valores são narrativizados em um modelo actancial e, posteriormente, discursivizados na concretude do texto.

²⁹ O percurso gerativo vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, ou seja, do nível fundamental ao discursivo para o produtor do texto, porém, compete ao analista seguir o percurso contrário.

Acreditamos que, a Semiótica greimasiana pode nos oferecer um instrumental eficiente para uma leitura mais detalhada e profunda, uma vez que nos permite desvendar as armadilhas ideológicas que subjazem à estrutura superficial do texto, tornando-nos leitores mais críticos.

A Segmentação Textual: uma Estratégia Operacional

Como facilitador metodológico para a análise de nosso objeto semiótico, recorreremos à segmentação textual³⁰ que, de acordo com Greimas e Courtés ([s.d], p. 390), “é o primeiro passo para o trabalho analítico com o texto, pela facilidade de manejo que as partes menores do texto-objeto proporcionam, sobretudo, se o texto for longo”.

A escolha do critério para a segmentação depende do texto que se pretende analisar, pois o critério adequado para segmentar um texto pode não ser o mais apropriado para outro. Há vários critérios com os quais podemos realizar a segmentação de um texto.

Contudo, Greimas nos aconselha:

a recorrer, em primeiro lugar, aos critérios espaço-temporais de segmentação que têm a vantagem de estarem uniformemente presentes em todo discurso pragmático, quer dizer, no discurso que relata uma série de “acontecimentos” ou de “fatos” que se encontram necessariamente inscritos no sistema de coordenadas espaço-temporais (GREIMAS, 1993, p. 19).

Os recursos especificamente textuais como os elementos da expressão (rimas ou ritmo), elementos da organização (capítulos, estrofes ou parágrafos) também podem ser utilizados como critérios para esse procedimento (Fiorin, 1990, p. 155).

³⁰ Apesar das dificuldades que a segmentação do texto apresenta, podemos apontá-la como uma estratégia de leitura. A divisão em partes nos leva a perceber distintamente as passagens do texto e as relações entre elas, permitindo-nos uma visão do conjunto e da estrutura global do texto que nos leva a uma compreensão textual bem diferente daquela obtida através de uma leitura apenas intuitiva.

Dentre os vários critérios de segmentação apontados por Greimas (1993, p. 19), optamos pelo critério da “temática” por considerarmos ser essa a melhor maneira de iniciarmos a abordagem da adaptação do filme do Homem Aranha II. Assim, obtivemos as seguintes seqüências:

- Na “1ª seqüência”, que vai da página 3 a 28, nomeada como “crise de identidade”, são reveladas ao leitor as dificuldades, limitações e frustrações do alter-ego do Homem-Aranha;
- Na “2ª seqüência”, que vai da página 29 a 33, nomeada como o “fim do Homem-Aranha”;
- Na “3ª seqüência”, que vai da página 34 a 40, nomeada “novo inimigo”, é a seqüência que mostra a origem do mais novo e poderoso inimigo do Homem-Aranha;
- Na “4ª seqüência”, que vai da página 41 a 42, nomeada “a revelação”, é a seqüência de maior ação e é nela que é revelada a verdadeira identidade do Homem-Aranha.
- Na “5ª seqüência” da página 43 a 50, nomeada de o “retorno do super-herói”, é a seqüência que mostra o super - herói derrotando seu inimigo e assumindo sua “missão”.

Como vimos anteriormente, o percurso gerativo do sentido vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, ou seja, do nível fundamental ao discursivo para o produtor do texto, entretanto, ao analista do texto compete seguir o percurso contrário. Daí vem a nossa opção em iniciar esta análise pelo nível discursivo.

Este será, então, o primeiro patamar do percurso gerativo do sentido a ser analisado. É no nível discursivo que o texto aparece como resultado da enunciação, como discurso. Na verdade, esse nível (a estrutura discursiva) situa-se

no plano mais superficial, constituindo a instância em que o significado se caracteriza pelo mais alto grau de complexidade e concretude.

Nesse patamar do percurso gerativo do sentido, o sujeito da enunciação, por meio do jogo de articulações sintáticas e de investimentos semânticos, converte em discurso os esquemas narrativos do nível imediatamente inferior.

Ou seja, o sujeito da enunciação, por opções pessoais que faz das categorias de pessoa, tempo, espaço, figuras e temas, reveste a discursividade do texto, dando forma às estruturas sêmio-narrativas que estão por trás. Assim, compete ao analista desvendá-las em um processo progressivo de desmontagem do texto.

Dessa forma, é no nível discursivo que os procedimentos utilizados para se conseguir efeitos de sentido são reconhecidos. É através da análise discursiva (do estudo da sintaxe e da semântica discursiva) que podemos desvelar as diferentes formas de projeção da enunciação no enunciado e também os recursos utilizados pelo enunciador para manipular o enunciatário. Enfim, é nesse nível que podemos desvelar os mecanismos que articulam o texto e garantem a sua coerência argumentativa.

Examinar as projeções da enunciação, então, é verificar quais os procedimentos são utilizados pelo sujeito da enunciação no intuito de instaurar o discurso, bem como verificar quais os efeitos de sentido produzidos pelos mecanismos escolhidos.

Na sintaxe discursiva são abordadas as formas de projeção dos elementos da instância da enunciação – atores, espaços e tempo – no enunciado e os efeitos resultantes das relações estabelecidas entre enunciador e enunciatário.

Assim concebida, a enunciação realiza ao mesmo tempo os percursos temáticos da comunicação – investimento semântico de sua ação de promover os laços intersubjetivos – e da produção – decorrentes de sua operação de fabricar

valores de responsabilidade de um sujeito da enunciação, cuja competência está determinada pelo contexto sócio-histórico (cf. BARROS, 1988, pp. 135 -142).

A Sintaxe e a Semântica Discursiva da Adaptação do Filme “Homem-Aranha II”

Considerando que todo enunciado tem uma intenção comunicativa, podemos perceber que o sujeito da enunciação se desdobra em enunciador e enunciatário; ao primeiro cabe o fazer-persuasivo, ou seja, levar o outro, através de procedimentos lingüísticos argumentativos, a aceitar como verdadeiro aquilo que narra; cabendo ao segundo o fazer-interpretativo.

Esse é o cerne da sintaxe discursiva: perceber, por meio da análise das estruturas discursivas, os procedimentos argumentativos de que o enunciador se vale para realizar o seu fazer-persuasivo, de forma a suscitar, no enunciatário, o fazer-interpretativo visado.

Antes de explicitarmos os procedimentos a partir dos quais a enunciação se projeta na adaptação oficial do filme, é necessário reforçarmos que essa projeção sempre deve ser interpretada como um simulacro³¹, uma vez que o eu, aqui e agora projetados no discurso enunciado não têm o mesmo valor do eu, do aqui e do agora implícitos na instância da enunciação.

Também o enunciador é sempre um simulacro, um ser lógico, pressuposto a partir do enunciado, não um ser “real” ontológico³². Como então pensar a enunciação da história em quadrinhos pela pressuposição lógica do enunciador, ou seja, do ponto de vista semiótico, sendo que no próprio texto é explicitada a produção do enunciado?

³¹ Segundo Barros (1990, p. 44), “os simulacros são objetos imaginários que os sujeitos projetam e que, embora não tenham nenhum fundamento intersubjetivo, determinam de maneira eficaz o comportamento dos sujeitos e as relações entre eles”.

³² GREIMAS, A. J. “L’Enonciation: une posture épistémologique”. In: Significação – Revista Brasileira de Semiótica. nº 1. Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas: Ribeirão Preto-SP, 1974.

Na antecapa da HQ vem a identificação do roteirista, do autor, do adaptador, do desenhista, dos responsáveis pelas cores e pela arte final, assim como de todos aqueles envolvidos na produção, mas tudo isso não passa de uma estratégia.

Ao explicitar os atores da enunciação cria-se um efeito de sentido de veridicção para o enunciatário de que esses atores são os actantes da enunciação. Isso em termos comerciais acrescenta valor ao que se veicula. Ao evidenciar os nomes de sucesso como o da *Marvel*, o da *Columbia Pictures*, por exemplo, a editora procura agregar qualidade e prestígio a seu produto.

Poderíamos pensar que a enunciação da HQ implica a existência de um sujeito coletivo da enunciação, assim como previram Greimas & Courtés ([s.d.], p. 35) ao discutirem as características relativas à enunciação na produção de textos como o folclore ou a literatura oral.

É certo que o fazer enunciativo da história em quadrinhos requer um processo complexo, ou seja, uma linha de produção formada por uma equipe enorme de profissionais que realiza a enunciação enunciada. Esses são, portanto, os atores da enunciação, e, na perspectiva da análise semiótica, na medida em que a produção de sentido é um todo de significação, não é pertinente considerar a atuação de cada um de maneira independente em relação ao enunciado.

Para observar a forma pela qual se efetivou a persuasão, a sintaxe do discurso privilegia dois aspectos: a) as projeções da instância da enunciação no enunciado e b) as relações entre enunciador e enunciatário. Esses aspectos, na verdade, se confundem, uma vez que as diferentes projeções da enunciação no enunciado objetivam, em última instância, levar o enunciador a convencer o enunciatário da verdade da narrativa.

No exame das projeções da enunciação, devem ser observados alguns procedimentos discursivos ligados à delegação de voz e aos efeitos da enunciação decorrentes disso.

Na adaptação do filme do “Homem-Aranha II”, pelo procedimento da *debreagem*³³ enunciativa de primeiro grau (utilização do discurso em 1ª pessoa do singular), o enunciador procura produzir um efeito de subjetividade em seu discurso, delegando a voz a Peter. Assim, do ponto de vista interno, ele assume o controle da narrativa, o dever e o poder narrar o discurso está em suas mãos.

Peter Parker é ao mesmo tempo o sujeito explicitamente localizado da fala e o sujeito incerto de um discurso indireto livre. Ele, como sujeito da enunciação enunciada simulada, ocupa o lugar de narrador, o que nos leva a pensar que há uma narrativa dentro de outra.

Nas HQs, a voz do narrador é apresentada em forma de legendas, que são dispostas normalmente no canto superior esquerdo e são destacadas ou não pela utilização de cores. No caso de nosso objeto semiótico, as legendas aparecem assinaladas em azul, conforme ilustração abaixo.

³³ Como a enunciação se define a partir de um eu/aqui/agora, ela instaura o discurso enunciado projetando para fora de si os atores do discurso e suas coordenadas espaço-temporais, utilizando-se, para isso, de dois processos básicos: a *debreagem* e a *embreagem*, processos contrários entre si. Enquanto a *debreagem* é definida como um dos mecanismos que projeta no enunciado a pessoa (eu/tu), o tempo (agora) e o espaço (aqui) da enunciação, a *embreagem* é apresentada como sendo uma operação inversa, isto é, como uma operação de retorno das formas já *debreadas* à enunciação.



Ilustração 6 – Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 3

Essas legendas representam a voz de Peter e são utilizadas para nos situar no tempo e no espaço, indicando qualquer mudança de localização dos fatos, avanço ou retorno no fluxo temporal, assim como as expressões de sentimentos ou percepções dele.

Na verdade, Peter Parker é o ator central, quase que exclusivo da narrativa; ocupa, assim, simultaneamente, inúmeras posições distintas. Destacado da ação, flutuando na incerteza, interroga-se sobre sua identidade, avalia e interpreta suas percepções, é um sujeito sensível e passional, já que experimenta dor, tristeza e indiferença.

Observando os quadrinhos da adaptação do filme Homem-Aranha II, em princípio destaca-se, pela maneira de se expressar e de agir, a figura de Peter - ator que se constitui pela não-alegria. Peter, o sujeito de busca de nossa narrativa, é marcado no enunciado pelo desânimo, tristeza e desolação.

Para enfatizar esse “estado de alma” do rapaz, o sujeito da enunciação coloca no enunciado uma série de figuras de caráter somático - atitudes, gestos, proxêmica, expressão facial e corporal que, infelizmente, nos quadrinhos³⁴ fica menos visível que no cinema, mas que dão conta do processo de “degradação emocional” provocado pela própria crise existencial pela qual passa o jovem no desenrolar da narrativa.

É a linguagem visual a serviço da verbal, utilizada a fim de se compor sincreticamente o percurso figurativo do sujeito passional Peter, que permanece em quase toda narrativa cabisbaixo, com os olhos semicerrados, a boca fechada ou arqueada para baixo e os ombros reclinados para frente na prostração do desânimo. Tal “estado de alma” por se apresentar tão recorrente aponta para o seu modo de existência: um rapaz “tenso” e “infeliz”.

Esses múltiplos efeitos de sentido que são da ordem do patêmico, no momento mesmo em que Peter está agindo, levam-nos a pensar que ele é dotado de diferentes facetas identitárias. Caracterizando-se, desse modo, como uma figura complexa e instável que, por meio de suas diferentes identidades, também exerce diferentes papéis temáticos.

Vejamos que aos procedimentos constitutivos da sintaxe discursiva está profundamente relacionado o procedimento de figurativização, o que nos leva a pensar, portanto, em um imbricamento entre os elementos da sintaxe e da semântica discursivas.

Como pudemos observar, o limite entre a linguagem verbal e a visual também se apresentou tênue em determinado momento. Mesmo que lexicalizadas,

³⁴ Não podemos deixar de mencionar que a HQ é um desenho, portanto, não é uma “cópia fiel” da realidade. De acordo com Barthes (1982, p.35), “a operação do desenho (a codificação) obriga imediatamente a uma certa partilha entre significante e insignificante: o desenho não reproduz tudo, e muitas vezes até bem poucas coisas, sem deixar, contudo de ser uma mensagem forte”. A história em quadrinhos veicula uma mensagem que se constitui a partir dos valores da cultura em que está inserida e promove um efeito de realidade, o que a torna passível de ser aceita como parte de nosso arcabouço sociocultural.

as figuras do visual se fizeram imprescindíveis ao tentarmos construir a imagem do sujeito Peter Parker.

Como dissemos anteriormente, os quadrinhos constituem um sistema narrativo composto por duas semióticas que atuam em constante interação (sincreticamente): a visual e a verbal. Cada uma delas ocupa um papel especial, reforçando uma a outra e garantindo que a mensagem seja entendida em plenitude. Alguns elementos da mensagem são passados exclusivamente pelo texto, mas outros têm na linguagem visual a sua fonte de transmissão. - como é o caso das projeções actanciais.



Ilustração 7 – Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 7

Ilustração 8 – Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 12



Ilustração 9 – Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 27



Ilustração 10 – Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 29



Ilustração 11 - Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 31



Ilustração 12 – Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 32

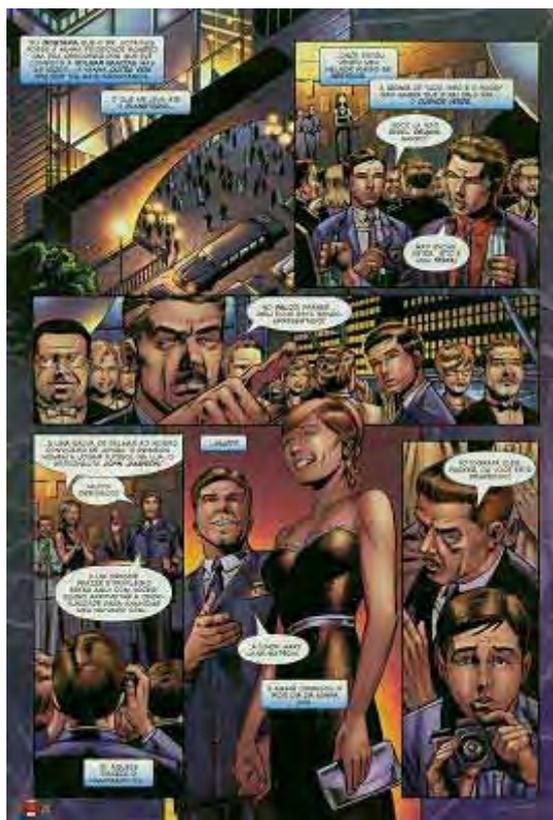


Ilustração 13 – Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 26 Ilustração 14 – Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 27

No nível da manifestação de uma história em quadrinhos, as projeções de pessoa estão sincretizadas, no campo do visual, principalmente por linguagens como a imagética e a gestual, que subsumem elementos da cinética e da proxêmica, atuando diretamente como recursos de figurativização actorial.

Todas estas linguagens em conjunto projetam a figura de um ator dando-lhe características que o distingue dos demais atores: a fisionomia, as formas do corpo, a indumentária, a maneira de falar. Todos esses elementos juntos é que vão imprimir identidade ao ator projetado, pois são eles que o figurativizam.

Por sua vez, por outra debragem, dita de segundo grau, a voz é delegada aos atores do enunciado e o simulacro de diálogo entre eles é instaurado. No caso da adaptação do filme, essa delegação é realizada por meio dos balões, que não só representam que a palavra foi cedida aos interlocutores, mas também aumentam o efeito de verdade pretendido pelo enunciador, uma vez que o discurso direto dá ao enunciatário a ilusão de estar ouvindo o próprio discurso do “outro”, já que são

bastante nítidas, até graficamente, as fronteiras entre o discurso do enunciador e o discurso do outro, pois uma voz não contamina a outra.³⁵

A essas relações do sujeito da enunciação com o discurso-enunciado, somam-se as projeções do tempo e do espaço que, assim como a actorialização, dependem da mobilização das operações de debreagem e de embreagem.

Através da programação temporal³⁶, os programas narrativos deixam de organizar-se segundo a categoria lógica da pressuposição para serem transformados em consecuições, assim uma organização narrativa é transformada em “história”.

A localização temporal monta um sistema de referência duplo: através da debreagem, institui duas posições temporais zero – o então (tempo enuncivo, isto é, do enunciado) e o agora (tempo enunciativo, isto é, da enunciação). Os tempos enuncivo e enunciativo inscrevem-se na ordem da linguagem, não se confundindo com o momento do tempo cronológico no qual o discurso é enunciado.

A partir da instituição dos tempos enuncivo e enunciativo, os diferentes programas narrativos são organizados por meio das categorias anterioridade/posterioridade e, para aqueles programas que são paralelos, concomitância.

Na adaptação do filme *Homem Aranha II*, constatamos que a ordem textual linear do texto coincide com a ordem cronológica dos acontecimentos, embora algumas cenas de acontecimentos passados sejam apresentados em *flashback*³⁷, que nada mais são que operações de embreagem e debreagem espácio-

³⁵ Os balões também fazem a vez dos verbos de elocução da linguagem verbal, servem para caracterizar outra semiótica presente - os elementos relativos à oralidade (elocução, entoação, intensidade da voz, etc). Os balões são o resultado de uma convenção no seio da linguagem das HQs, o continente do balão, ou seja, a linha que o delimita, também informa várias coisas ao leitor: Por exemplo, as linhas tracejadas transmitem a idéia de que o personagem está falando em voz baixa.

³⁶ A programação temporal, de acordo com Greimas e Courtés ([s.d], p.455), tem como “característica principal a conversão do eixo das pressuposições (ordem lógica de encadeamentos dos programas narrativos) em eixo de consecuições (ordem temporal)”.

³⁷ Como se trata de um texto sincrético, o recurso de flashback corresponderia, no verbal escrito, ao discurso indireto livre. Recurso este a que o enunciador recorre toda vez que quer levar seu

temporais, representando as lembranças que tanto marcaram a vida de Peter Parker, levando-o a sentimentos disfóricos (tristeza e culpa), responsáveis pelo seu modo de ser.

Na história em quadrinhos em questão, tem-se o tempo e o espaço retomados metonimicamente da enunciação, instalando-se, portanto, o “então” e o “lá” do enunciado, bem caracterizados pelas isotopias figurativas da modernidade e da urbanidade como sendo meados do final do século XX e início do XXI em Nova York.³⁸

Cabe à programação espacial a organização do encadeamento linear dos espaços parciais localizados. Na adaptação, observamos o encadeamento dos espaços: ruas, quarto, sala, escritório do patrão, consultório médico, chão, paredes, prédio, cais, etc. Sendo que, o espaço heterotópico³⁹ é construído pela cidade de Nova York, o que não é sem intenção por parte do sujeito da enunciação, já que esta é uma das principais cidades norte-americanas, referência do país no mundo todo. E o espaço tópico é construído pelas ruas da cidade, lugar onde o Homem – Aranha adquire competência e realiza sua principal performance.

Como podemos observar, tudo acontece nas ruas, nos espaços paratópicos (competência) e utópicos (performances), ambos constituindo o espaço tópico. Logo, o espaço heterotópico pode ser compreendido como aquele em que, não ocorrem transformações, mas as manipulações e as sanções.

Podemos perceber que o espaço pode ser articulado na oposição verticalidade vs. horizontalidade. A /horizontalidade/ é um sema reforçado em muitos sememas, talvez possamos relacionar a ela o “quarto”, a “casa”, a “sala”, o “escritório”, o “consultório”, o “armário do faxineiro”, a “lavanderia”, a “redação

enunciatório a “mergulhar” nos pensamentos e sentimentos dos personagens. Na verdade, com este artifício, o enunciador quer construir um efeito de subjetividade a seu discurso.

³⁸ Não podemos esquecer que no texto verbal são os tempos verbais, os advérbios e as locuções adverbiais temporais que são responsáveis pela programação temporal. E no filme, assim como na adaptação oficial, essa responsabilidade fica por conta da seqüência de imagens e pelas figuras que o sujeito da enunciação nos apresenta.

³⁹ Para a semiótica, “a espacialização é marcada por um espaço heterotópico e tópico, considerado o segundo como sendo o lugar onde as transformações narrativas ocorrem e o primeiro, como o espaço dos estados narrativos, em que nada ocorre” (Geninasca apud Barros, 1988, p. 92).

do Clarim Diário”, a “sala de aula”, o “laboratório”, o “banco”, o “trem”, ou ainda melhor, o “chão”, etc. O traço /verticalidade/ desenha uma outra isotopia, como por exemplo, o “prédio”, o “escalar”, o “apartamento”, a “teia”, as “paredes”, a “rua”, o “cais”, os “outdoors”, o “mini-sol”, a “cobertura”, a “torre da zona oeste”, o “tentáculo”, o “galpão”, etc.

A /verticalidade/ é tão explorada nesta apresentação de lugares que, imediatamente, põe em jogo a oposição alto/ baixo e a oposição identidade/ alteridade, que desempenha um papel ainda mais significativo. Percebemos que “Homem-Aranha” e “Peter Parker” opõem-se de acordo com estas relações que, de certa forma, podem ser melhor explicadas no sincretismo entre o verbal e o visual. As oposições alto/baixo e identidade/alteridade só terão sentido na narrativa na medida em que elas forem relacionadas a outras articulações temáticas.

Como podemos ver, o espaço não é jamais expresso para significar apenas o espaço propriamente dito. Como é um dado figurativo, o espaço requer uma interpretação temática e/ou axiológica, como nos afirma Courtés (1991, p. 205-243), “de acordo com os estereótipos sócio-culturais ocidentais (do mesmo modo que as narrativas mitológicas, religiosas, na tradição popular, contos e lendas), o /baixo/ é mais comumente associado à / disforia /, conseqüentemente, o /alto/ será então associado à /euforia/”.

Na adaptação do filme “Homem-Aranha II”, o encaminhamento dado também é esse, o /baixo/ é visto axiologicamente como /disfórico/ e, tematicamente, como ligado ao /mal/. Confrontando o “Homem-Aranha” e o “Dr. Octopus”, podemos perceber que, enquanto nosso herói que figurativiza o bem está associado ao /alto/, seu inimigo que figurativiza o mal está associado ao/baixo/.

As outras indicações espaciais relativas a /baixo/, parecem obedecer a mesma axiologização negativa. Assim, na colocação,

- Sabe, eu tenho um sonho, quer dizer eu não, um amigo. Nesse sonho, ele está subindo pela parede ...mas também caindo (cf. 5ºquadrinho, da p. 29).



Ilustração 15 – Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 29 (5º quadrinho)

A expressão “subindo a parede” pode ser entendida como /eufórica/ e “caindo” como /disfórico/, pelo que representa para Peter Parker a perda dos superpoderes. Podemos notar, a este respeito, que de certa forma “caindo” é retomado mais à frente para qualificar o trem que “despenca”:



Ilustração 16 – Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 41 (1º quadrinho)

Como pudemos ver, o estudo das projeções da enunciação possibilita o exame do discurso como objeto produzido por um sujeito que o constrói visando a determinado fim. A sintaxe discursiva aborda os procedimentos que permitem que

se entenda o discurso como objeto de manipulação, procedimentos que são estabelecidos entre o enunciador e enunciatário.

Por sua vez, essas projeções escolhidas junto com outros procedimentos discursivos acabam produzindo um efeito de realidade ou referência, isto é, uma ilusão produzida pelo enunciador. Mais que “real”, um texto é verossímil, é um simulacro de uma situação sociocultural que pode ser aceito como verdadeiro.

Tal simulacro discursivo é construído de modo a parecer verdadeiro pelo enunciador, persuadindo seu enunciatário de que contém a verdade (cf. GREIMAS e COURTÉS, [s.d.], p. 489). É a relação estabelecida entre enunciador/enunciatário que forma o que semioticamente chamamos de relação contratual entre enunciador e enunciatário, o que permite determinar o estatuto veridictório dos textos.

Para podermos falar sobre contratos, devemos retomar o conceito que Greimas tem de comunicação:

a comunicação sendo apenas uma forma de significação, entre outras, pois a última independe da primeira; (...) os actantes envolvidos não são autômatos do tipo emissor/receptor, mas sujeitos competentes. O sujeito da enunciação subdivide em enunciador/enunciatário que podemos facilmente aproximar de autor/leitor que, por sua vez, constitui os actantes destinador/destinatário da mensagem como pólos da comunicação fora do texto, opondo-se a narrador-narratário cujo caráter bi-polar situa-se dentro do texto, assim como interlocutor/ interlocutário - pressupostos pelo diálogo - reproduzem a estrutura da comunicação sob forma de simulacro, no interior do discurso (GREIMAS e COURTÉS, [s.d], p. 92).

Greimas também situa a comunicação no quadro mais amplo das atividades humanas, que se desenvolvem segundo dois eixos principais: o eixo da produção ou da ação do homem sobre as coisas e o eixo da comunicação ou da ação do homem sobre outros homens, criadora das relações intersubjetivas, responsáveis pela criação da sociedade. Dentro da tradição antropológica francesa, interpreta as atividades de comunicação como transferência de objetos de valor.

De acordo com essa concepção, os sujeitos da comunicação devem ser considerados, em um primeiro lugar, como sujeitos competentes, com qualidades modais (o querer ou o dever, o saber e o poder-fazer) para se comunicar e, qualidades semânticas (valores, projetos) que determinam a comunicação. O destinador encarregado do fazer emissivo e do fazer persuasivo e, o destinatário o fazer receptivo e o interpretativo.

O destinador propõe, de forma implícita ou explícita, ao destinatário um contrato⁴⁰, em que oferece valores modais ou descritivos, em contrapartida, o destinatário aceita ou não estabelecer tal contrato mediante modalidades veridictórias e epistêmicas que põs em jogo para interpretar a persuasão do destinador.

Na verdade, tanto o destinador quanto o destinatário utilizaram sua competência semântica, os dois recorreram seus sentimentos, valores, crenças e conhecimentos tanto para persuadir como para interpretar respectivamente⁴¹.

A partir das figuras discursivas, que estão no enunciado (no texto) é que podemos construir a instância da enunciação, que é “o todo”, enquanto o enunciado é “um actante objeto”, o que autoriza tratarmos de englobante/ englobado a relação enunciação/enunciado.

Nesse universo cognitivo, como afirmamos anteriormente, concebido como uma rede de relações semióticas formais, o enunciador exerce o fazer veridictório ao construir seu discurso com marcas (efeitos de sentido) que possam ser interpretados como verdadeiras.

⁴⁰ Definido como pressuposto indispensável para a comunicação, o **contrato** decorre de atividades cognitivas que realizam competências modais, uma forma de “troca” entre sujeitos.

⁴¹ O contrato fiduciário pode estar baseado numa evidência do próprio sistema (certeza imediata) ou conduzido pela persuasão do enunciador (fazer-creer) que dependerá da interpretação do enunciatário (crer). Estabelece, em seguida, dois níveis no contrato de veridicção: um momento preliminar, de cunho cognitivo, baseado na verdade/falsidade, mentira/segredo, e a troca propriamente dita, conclusão do contrato de natureza fiduciária e não cognitivo, níveis que nos permitem pensar em contratos e/ou sub-contratos da enunciação.

Essa manipulação do enunciador sobre o enunciatário pode ser identificada no texto a partir dos procedimentos de colocação em discurso. Decorrente da proximidade/distância do efeito de “verdade” que o enunciador imprime em seu discurso, dependerá a confiança e a credulidade do enunciatário, garantindo o contrato fiduciário, onde a modalidade do /crer/ garante o /saber/.

Alguns recursos utilizados pelo enunciador, todavia, revelaram com mais intensidade os valores assumidos por ele para manipular cognitiva (fazer-crer) e pragmaticamente (fazer-fazer) o enunciatário. Por exemplo, na “4ª seqüência”, denominada “a revelação”, a cena do acidente com o trem desgovernado é uma boa demonstração de como o enunciador joga com conteúdos implícitos para passar valores e deles convencer o enunciatário.

Depois de revelado o alter-ego⁴² do Homem Aranha, os passageiros do trem descarrilado se solidarizam e enfrentam Octopus na tentativa de defender o “adolescente”. Esta operação está vinculada ao reestabelecimento do contrato entre civis e o super-herói, mas também pode ser entendida como uma sanção positiva ao programa de base, que tem como sujeito operador Peter Parker metamorfoseado de super-herói.

É dessa forma que acontece com o super-herói “Homem-Aranha”: a identidade do seu alter-ego foi construída e discursivizada pelo destinador-manipulador de tal forma - adolescente americano, de classe média, tímido, desajeitado, completamente desprovido de charme, cheio de inquietações próprias da idade - que leva o enunciatário a identificar-se com ele e, portanto, a querer crer em suas aventuras e a querer consumir seus produtos.

Entretanto, o imenso fascínio que o Homem-Aranha exerce não reside apenas no caráter humano em demasia que é posto em discurso pelo destinador, mas também na construção de sua imagem visual, por exemplo, a “fantasia de super-herói” que Peter Parker usa quando se transforma em homem-aracnídeo que, muito

⁴² Aqui o termo alter-ego não está empregado no sentido que a psicologia o vê, mas sim como sendo aquele que fica por trás da máscara e da vestimenta do super-herói, fazendo o papel de defensor público.

mais que servir à “história” atrelada ao personagem, atrai e manipula por sedução e provocação o destinatário, fato que abordaremos na seção em que tratamos da Teoria da Figuratividade, de D’Ávila.

Na verdade, colocar em discurso valores e imagens que refletem a imagem daquele para quem se fala, dos valores em vigência na sociedade a que pertence, constitui nada mais que uma estratégia do enunciador. Resgatar, então, em um texto, os valores que regem a dinâmica da vida social e determinam a *práxis* sócio-cultural de um povo é, em certa medida, desvelar como os sujeitos se reconhecem e afirmam a própria identidade.⁴³

O enunciatário, por sua vez, exerce o fazer epistêmico, selecionando as equivalências ao se decidir sobre a “verdade” do discurso. Entre o verdadeiro/falso e o segredo/mentira, acreditamos poder incidir os pares de semas: rejeição ou tolerância ou indiferença, que devem caracterizar as posições previstas do enunciatário.

Já acreditamos que os efeitos de credibilidade/credulidade (enunciador-enunciatário) decorrem também de muitos contratos que passam pelas três dimensões – “cognitiva” que articula formas do saber, “pragmática” que estrutura seqüências de ações, e “patêmica”, que organiza processos afetivos.

Para Diniz (2005, p. 3), “a adesão do enunciatário estabelece o contrato de veridicção, com o equilíbrio entre o crer - verdadeiro do enunciador e do enunciatário, o que conduz ao contrato fiduciário, acordo tácito ou explícito entre parceiros baseado num mínimo de confiança/confidência”. Entretanto, o enunciatário pode exercer um fazer fiduciário, quando confia ou espera mais do que o fazer epistêmico autoriza, é uma adesão efetiva/ afetiva.

⁴³ Tanto o filme como sua adaptação impressa são considerados como um produto da indústria cultural de massa que, enquanto artefatos midiáticos, são capazes de gerar bens simbólicos que permeiam o imaginário social. Sendo assim, parece-nos pertinente analisá-los sob a mesma perspectiva utilizada por Landowski (1992, p. 105) na abordagem do discurso publicitário. O autor, ao se referir a esse discurso conclui que, “a mensagem publicitária, longe de se limitar a estabelecer, de maneira transitiva, um repertório de imagens que valorizam ‘produtos’, deve, ao mesmo tempo, constituir a identidade de seu público [...]”.

Esse contrato, de acordo com Diniz:

pode ser entendido como o “envolvimento efetivo e afetivo do destinatário”, promovido pelos efeitos de sentido produzidos nele e que decorre de várias dimensões - a cognitiva, a pragmática e a patêmica. Dimensões estas que garantem a “comunicação coerente e efetiva, pois firma o contrato fiduciário do crer”, mas também “a dimensão sensível”, garantindo, assim, o envolvimento afetivo dos destinatários (DINIZ, 2005, p. 4).

Na enunciação, acreditamos poder tratar da paixão no nível do discurso imagético, por meio de figuras da expressão, pois a representação do mundo sensível é construída de certo modo para ser apreendida pelos sentidos do enunciatário, a percepção do mundo pelos sentidos.

Dessa forma, entre o enunciador/enunciatário da adaptação do filme, mas muito mais na película cinematográfica, firma-se também uma adesão efetiva/afetiva que podemos observar quando na modalização dos estados do sujeito e de seus estados de alma, os leitores e, muito mais os espectadores, são envolvidos afetivamente, o que fez dessa aventura do Homem-Aranha um sucesso de vendagem e de bilheteria.

O enunciador, ao elaborar a adaptação oficial do filme “Homem-Aranha II” buscando construir o verossímil e com isso alcançar a adesão do enunciatário, utilizou-se do uso de figuras do conteúdo e da expressão, mas que, neste momento da análise, vamos nos deter apenas às primeiras.

Entre os meios utilizados pelo enunciador para persuadir o enunciatário, podemos arrolar a escolha de alguns campos lexicais para figurativizar determinadas cenas. Por exemplo, a cena em que Peter Parker aparece justificando a sua não ida ao teatro assistir à peça encenada por Mary Jane; em que há predominância do campo lexical da “linguagem” que vai compor um dos principais percursos figurativos da HQ o da “incomunicabilidade”.

- (...) desculpa eu não ter ido na peça. Sei que te decepcionei pra caramba... mas eu estava indo quando...quando...surgiu um imprevisto inadiável...do texto)

- Foi mesmo, Peter. Muito. Surgiu um imprevisto.

- É difícil explicar, mas você tem que acreditar em mim...

- Chega Peter! Pára de falar!

Minha vida ta muito, mas muito complicada mesmo e ...Bom...Olha, se eu pudesse te contar a verdade, eu juro que contaria, mas... (cf. os primeiros quatro quadrinhos da p. 13, negritos do texto⁴⁴).



Ilustração 17 – Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 13

Também a cena em que Peter Parker perde seus super-poderes. Nela o campo lexical⁴⁵ do “estado de saúde” mantém uma importante ligação semântica

⁴⁴ Nos quadrinhos, o negrito das palavras é utilizado para expressar a intensidade da voz empregada pelos personagens na pronúncia de determinadas palavras durante o diálogo.

⁴⁵ Segundo a metodologia proposta por G. Maurand (1992 apud Límoli, 1997, p. 30), para enfocar o componente narrativo examina-se a gramática actancial com o levantamento dos principais

com o campo dos “sentimentos” que vai compor os percursos figurativos dos “sentimentos disfóricos”, que confirma que a perda dos poderes está muito mais relacionado ao “estado de espírito” do jovem que a um problema de ordem física (cf. o 3º quadrinho da p. 28 e o 4º quadrinho da p. 29).

Como podemos constatar, os valores assumidos pelo sujeito da enunciação são disseminados sob forma de percursos temáticos e recebem investimentos figurativos. É a partir da cobertura figurativa que temos acesso aos valores e temas abordados no enunciado, por isso o figurativo está sempre a serviço do temático que se caracteriza por sua articulação sintagmática com uma determinada isotopia figurativa.⁴⁶

Para Greimas e Courtés ([s.d], p. 454), a tematização é um procedimento que toma os valores da semântica fundamental já atualizados na semântica narrativa e “permite formular diferentemente, mas de maneira abstrata, um mesmo valor”. É a disseminação dos temas, de forma mais ou menos concentrada, que abre caminho para eventual figurativização, caracterizada pela:

Especificação e a particularização do discurso abstrato, enquanto apreendido em suas estruturas profundas, a introdução de antropônimos, topônimos e de cronônimos (que, correspondem, respectivamente, no plano da sintaxe discursiva, aos três procedimentos constitutivos da discursivização: actorialização, espacialização e temporalização) que se podem inventariar como indo dos genéricos (...) aos específicos (GREIMAS e COURTÉS, [s.d], p. 181).

programas narrativos, enquanto que para o exame dos níveis discursivo e fundamental, o autor propõe uma análise prévia do texto em campos lexicais. O levantamento em campos léxicos leva à montagem das principais isotopias do texto, facilitando o trabalho de análise e possibilitando a compreensão dos mecanismos de discursivização, ou seja, dos procedimentos semânticos de figurativização e tematização.

⁴⁶ Ao procedermos o reconhecimento das figuras e temas, é indispensável ressaltarmos que as HQs, por serem extremamente figurativas, podem apresentar mais de uma leitura temático-figurativa. Não podemos esquecer que as figuras, apesar de alguma variação possível dos seus significados, estão funcionalmente articuladas no interior de um texto estruturado. Desse modo, as muitas “leituras” ou significações virtuais de uma figura apreendida isoladamente estão sob o controle de um contexto no qual algumas dessas virtualidades significativas vão se encaixar, outras não. A isotopia figurativa caracteriza-se pela redundância de traços figurativos, pela associação de figuras apresentadas e correlacionadas a um tema, o que atribui ao discurso uma imagem organizada da realidade.

Como sabemos, o enunciador faz escolhas ao construir seu enunciado sempre de acordo com a imagem que tem de seu enunciatário e os valores que quer colocar em discurso. A figurativização é uma recriação, pela linguagem, de uma das faces do mundo, pois a figura é um termo que remete a algo do mundo natural, é todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível em uma realidade criada por um discurso.

As figuras, enquanto elementos do plano do conteúdo de um discurso qualquer, não são entidades autônomas, só que aparecem sempre como configurações sustentadas por uma forma narrativa que lhes dão sentido. Por isso, são responsáveis pela lógica dos acontecimentos, do cenário, do assunto que constituem a coerência do texto.

As Estruturas Sêmio-Narrativas

a) Nível Narrativo

O nível narrativo corresponde ao segundo patamar⁴⁷ do percurso gerativo do sentido e será o próximo a ser analisado. Enquanto as estruturas discursivas privilegiam os procedimentos argumentativos de que o homem se serve para convencer outro homem de que é verdade aquilo que diz, as estruturas narrativas privilegiam o exame da ação do homem sobre o mundo e sobre outros homens.

A relação de transitividade resulta de investimentos semânticos que permitem estabelecer distinção entre duas diferentes funções, a junção e a transformação o que resulta nas duas formas canônicas de enunciados elementares⁴⁸: o enunciado de estado e o de fazer.

⁴⁷ Como dissemos anteriormente, a divisão em três níveis tem uma função mais operacional, de modo a facilitar a sistematização do trabalho semiótico.

⁴⁸ No que se refere aos enunciados elementares, acrescenta Barros (1988, p. 31): “os dois tipos de enunciados marcam no discurso a diferença entre estado e transformação, cujo reconhecimento e distinção constituem o primeiro trabalho da análise narrativa. A narratividade deve ser entendida com a sucessão de estados e de transformações, responsável, nessa instância, pela produção de sentido”.

O levantamento dos dois tipos de enunciados elementares (de ser e de fazer) que ocorrem na estrutura narrativa é uma importante etapa no trabalho analítico com o texto, pois a partir daí poderemos chegar à sua estrutura sintática básica.

Nos “enunciados de estado”, é a relação de junção que determina o estado do sujeito em relação a um objeto qualquer, podendo ser um estado de conjunção ou disjunção. Já nos “enunciados de fazer”, há transformações nesses enunciados de ser, promovidos pelo sujeito do fazer, que incidem sobre os estados juntivos, ou seja, há transformações de estados de coisas.

Os enunciados de ser e suas mudanças pelos enunciados de fazer, no entanto, são orientados pelo vir a ser do sujeito narrativo, ou seja, pelos estados de alma, gerados pela sensibilização dos valores, que se convertem em objetos nas relações juntivas dos sujeitos com eles. Assim, o programa narrativo ser – fazer – ser tem duas dimensões: uma inteligível, descrita pelos estados de coisa, e uma sensível, descrita pelos estados de alma.

Essa sucessão de estados e transformações pode ser representada por programas narrativos. Para Greimas e Courtés ([s.d.], p. 352), o programa narrativo deve ser entendido como “o sintagma elementar da sintaxe narrativa, constituído de um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado”, que os autores representam pelo modelo canônico abaixo:

$$PN = F [S1 \rightarrow (S \cup Ov)]$$

$$PN = F [S1 \rightarrow (S2 \cap Ov)]$$

F=função

S1= sujeito de fazer

S2= sujeito de estado

Ov= objeto-valor

[]= enunciado de fazer

()= enunciado de estado

\rightarrow = função fazer

$\cap \cup$ = junção (conjunção ou disjunção)

Os referidos autores estabelecem também uma tipologia dos programas narrativos baseando-se em três critérios: o critério da natureza da junção (programa narrativo de aquisição ou privação), o critério do valor investido (programa narrativo de competência ou performance) e o critério da natureza dos sujeitos (programa narrativo reflexivo).

Para desenvolvermos a análise do nível narrativo da adaptação do filme do “Homem-Aranha II”, começaremos por realizar um levantamento⁴⁹ dos enunciados elementares e, em seguida, apresentaremos a descrição da organização dos programas narrativos, como nos sugere Barros (1988, p. 31), que oferece uma metodologia de aplicação da teoria semiótica greimasiana.

Os enunciados de estado F função (S, O)

<p>Estado disjuntivo: S (Peter Parker) U O (identidade) Estado conjuntivo: S (população) \cap. O (segurança)</p>
--

Os enunciados de fazer... F transformação (S, O)

Adotamos como ponto de partida para esta etapa da análise a perspectiva do sujeito manifestado por Peter Parker e não pela perspectiva dos demais sujeitos, por ser ele o sujeito operador do programa narrativo de base (S1). Como um facilitador metodológico, recorreremos à segmentação textual, realizada anteriormente em outra seção deste trabalho.

Na seqüência: “Crise de identidade”

Peter Parker se transforma em Homem Aranha para salvar civis de bandidos; o dono da pizzaria o despede; Peter Parker procura o dono do jornal; Sr.

⁴⁹ Esse levantamento é o primeiro passo da análise narrativa, uma vez que é pela sucessão de estados e transformações que se subentende a própria narratividade responsável, nessa instância, pela produção de sentido.

Jameson, que o contrata para tirar fotos do Homem Aranha; a Tia May recebe notificação de despejo; Peter Parker quer conquistar Mary Jane; Peter Parker não pode ajudar a tia; a Tia May é obrigada a sair de sua casa; Tia May, Mary Jane e Harry comemoram com Peter seu aniversário; na festa, Peter fica sabendo que Harry está financiando as pesquisas de um de seus cientistas favoritos; Peter vai assistir à apresentação teatral de Mary Jane; no caminho Peter é obrigado a se transformar no Homem Aranha; Peter (transformado de Homem-Aranha) persegue bandidos pelas ruas de Nova York, mas chega atrasado ao teatro; Peter não consegue assistir à apresentação de Mary Jane; Peter vê Mary Jane saindo do teatro acompanhada de outro homem; Mary Jane anuncia noivado com o filho do Sr. Jameson; Peter é obrigado a comparecer ao evento para tirar fotos dos noivos; Peter se sente dividido por causa de sua dupla identidade; Peter entra em crise de identidade; Peter começa a perder seus super-poderes.

Na seqüência: “O fim do Homem-Aranha”

Peter procura um médico; Peter está cansado e desanimado; o mal estar de Peter afeta seus super-poderes; a população de Nova York passa a ficar à mercê de bandidos e malfeitores; Peter sente-se deprimido; Doutor Otto Octavius demonstra a Peter, a Harry e a outros cientistas a sua mais nova invenção; um grave defeito faz com que a invenção de Otto dê errado; Otto se transforma em um monstro de oito pernas; Dr. Octopus tenta roubar um banco; Peter (metamorfoseado de Homem-Aranha) o impede; o jornal noticia que o Homem Aranha e o Dr. Octopus assaltaram o banco juntos; a opinião pública se volta contra o Homem - Aranha; Peter desiste de ser defensor público (se transformar em Homem-Aranha).

Na seqüência: “Um novo inimigo”

Octopus invade o apartamento de Harry e exige dinheiro; Harry propõe dar dinheiro caso Octopus destrua o Homem-Aranha; Octopus vai atrás de Peter; Octopus exige que Peter diga ao Homem Aranha para encontrá-lo no cais do porto; Peter transforma-se em Homem-Aranha e luta com Dr. Octopus.

Na seqüência: “A revelação”

Octopus parece derrotar o Homem Aranha; o Homem-Aranha é lançado para dentro de um vagão; o alter-ego do Homem Aranha é revelado a passageiros de um trem; os passageiros se surpreendem quando percebem que o herói é um adolescente; os passageiros enfrentam Dr. Octopus para proteger Peter Parker; Harry descobre a verdadeira identidade do Homem-Aranha.

Na seqüência: “O retorno do super-herói”

Peter sabe que somente o Homem-Aranha pode deter o Dr. Octopus; Peter transforma-se em Homem-Aranha, enfrenta seu inimigo e o derrota; Mary Jane descobre a outra identidade de Peter; Peter e Mary Jane se separam; chega o dia do casamento de Mary Jane; Mary Jane desiste do casamento com o filho do Sr. Jameson; Mary Jane procura Peter; mesmo sabendo da dupla identidade de Peter, Mary Jane assume o relacionamento amoroso com ele; Peter decide continuar protegendo a população, ou seja, decide transformar-se em Homem-Aranha.

A partir da apresentação das duas formas de enunciados elementares, constatamos que essa HQ caracteriza-se por apresentar a descrição de vários estados e transformações, mas a sua estrutura sintática básica se resume a uma transformação – a transformação do estado de disjunção do sujeito “Peter Parker” com o objeto “identidade” - que constitui o programa principal ou de base em que o componente narrativo da história em quadrinhos e do filme está organizado.

Na seqüência “Crise de identidade”, está revelada a origem dos valores responsáveis pelo modo de ser e pela conduta do sujeito manifestado por Peter Parker que se sente dividido por causa de sua dupla identidade. Ao se “transformar” em Homem-Aranha pela primeira vez⁵⁰, Peter saiu da esfera do privado e foi para a do público e, assim, passou a exercer o papel quase que exclusivo de super-herói,

⁵⁰ Depois da picada da aranha geneticamente modificada, Peter passa a ter os poderes de incorporação do Homem Aranha, cujas identidades serão figurativizadas como: S1, a identidade de Peter, e S2, a do Homem Aranha, sendo que o primeiro existia independentemente da presença do segundo, e continua existindo na narrativa, enquanto sujeito operador, ativo, com capacidade de julgamento.

deixando para um segundo plano a sua vida pessoal e passando a ter como projeto de vida – a proteção da população.

Mesmo tendo consciência dos sacrifícios que tem de fazer, Parker modalizado para o / poder – não fazer / levar a vida de um adolescente normal, assume sua dupla identidade e passa a proteger a população de Nova York. Em termos semióticos, podemos dizer que a narrativa desenvolve a competência de Peter Parker para / dever-ser / / querer-não ser/ e também /dever-fazer / / poder-não fazer /, apresentando-o como resultado de uma auto-manipulação, desenvolvendo um programa narrativo de privação⁵¹, que constituiu um programa narrativo de uso, caracterizando-se, assim, como sujeito operador de um programa de privação reflexiva⁵² ou de renúncia (cf. p. 3-27).

Entretanto, em um determinado momento de sua vida, Parker passa a refletir e a questionar a validade de seu sacrifício. As várias decepções que tem com a mídia que coloca a opinião pública contra ele, seus desencontros com Mary Jane e suas dificuldades financeiras, profissionais e acadêmicas decorrentes da vida agitada de um super-herói, acabam por funcionar com uma “sanção cognitiva negativa” (auto-reconhecimento) ao programa de proteção à população.

A existência modal do sujeito passa, então, a ser transformada. Uma duratividade descontínua ocorre, quando ele passa a refletir sobre “o ser ou não ser super-herói”, torna-se um sujeito apaixonado⁵³ caracterizando-se, assim, pelas combinações modais / querer – ser /, / não – crer – ser /, e / saber – não - poder –

⁵¹ O PN de privação é uma performance de valor modal (= decisão dele de mudar com sacrifícios (objeto modal) que teve de fazer). Mudar de idéia supõe a organização de um novo programa narrativo. Pois, para haver auto-sanção seria preciso que ele fizesse um juízo qualquer de sua própria performance.

⁵² O programa narrativo, por sua vez, pode ser de dois tipos: quando o sujeito do ser é o mesmo do fazer, há o programa reflexivo, em que são gerados estados de coisa por meio das relações entre sujeito e objeto, e estados de alma próprios do / querer-ser /; e quando o sujeito do ser é diferente do sujeito do fazer, há o programa transitivo, em que são gerados estados de coisas por meio de relações junctivas entre o sujeito de ser e o objeto de valor, e estados de alma próprios do dever-ser.

⁵³ Segundo Barros (1988, p. 47), dentro da teoria greimasiana, as paixões devem ser entendidas como efeitos de sentido resultantes do arranjo sintagmático de modalidades do ser ou ter – “querer-ser, dever-ser, poder-ser e saber-ser” que modificam o sujeito de estado.

ser / passa do estado de satisfação para o estado de frustração e de decepção, paixão complexa.

Nas paixões complexas, segundo Pietroforte (2003, p.364), o sujeito do ser espera que o sujeito do fazer o coloque em junção com o objeto, por isso podemos chamá-las, em oposição às paixões do querer, paixões do dever, já que, pelo menos em seu simulacro contratual, o sujeito do ser conta com um sujeito do fazer modalizado pelo dever-fazer.

Como são definidas entre dois sujeitos e o objeto, uma sistematização dessas paixões, como a que é feita com as paixões do querer, deve dar conta desses três componentes na rede de relações que a descreve.

Em princípio, de acordo com o referido autor, pode-se, inspirada na sistematização das paixões do querer com base nas articulações do querer-ser no quadrado semiótico, iniciar a sistematização das paixões do dever com base nas articulações do dever-ser. Para ele, esse dever-ser tem o estatuto semiótico de descrever, em termos modais:

o resultado do / dever-fazer/ delegado ao sujeito do fazer, responsável pelo ser do sujeito de estado, ou seja, pela colocação do sujeito de estado em conjunção com o objeto valor. O /dever-ser/ define o indispensável, isto é, a obrigação do sujeito do fazer em relação ao sujeito do ser, chamado pela semiótica espera fiduciária (PIETROFORTE, idem, p. 366).

Os sentimentos de frustração e decepção, que têm relação íntima com estados passionais anteriores, passam a determinar o comportamento de Peter. Em uma quebra de confiança, resultado da não realização do contrato fiduciário, a relação de junção entre Peter e sua identidade secreta (homem e super-herói) deriva para uma relação de não-conjunção, provocando nele um desinteresse em relação à função delegada ao sujeito de fazer, o que o faz desistir de se transformar em Homem-Aranha, como aparece no início da segunda seqüência, intitulada “o fim do Homem-Aranha”.

Na verdade, Peter esperava conseguir ter uma vida de adolescente normal (querer-ser), conciliando amigos, namorada, emprego e estudos, mas como não consegue realizar seus desejos, passa a contar com seus super-poderes, ou seja, com o “Homem-Aranha” (crer-ser). Entretanto, quando percebe que, por problemas de ordem emocional, não pode contar mais com esses poderes, ele passa ao estado de amargura e desilusão (insatisfação e decepção) que, por sua vez, o conduzem a outras paixões.

Esse sentimento de perda leva Parker a se sentir inseguro e aflito (paixões tensas)⁵⁴ e, de certa forma, traído. Para reparar essa falta, modalizado por um / poder-fazer/, ele parte para um /querer-fazer/ “aniquilar” com a identidade do Homem-Aranha (cf. 3º quadrinho da p. 31, da adaptação impressa).

É na transformação do estado de junção de “Peter” com o objeto “identidade”⁵⁵, cujo valor é a / felicidade /, que se constitui o programa de busca e de base. Na fórmula de comunicação de valores modais abaixo, podemos ilustrar melhor:

PN base (Virtual) (S U OV) → (S ∩ Ov)

PN Estrutural (Virtual) - F (S1) → [(S1 U Ov) → (S1 ∩ Ov)]

S1 = Peter

Ov = Identidade de Peter (Ser feliz)

⁵⁴ Para sistematizar a relação sujeito-sujeito-objeto, própria dessa espera, deve-se relacionar nesses três elementos descrevendo a relação sujeito-sujeito, baseada na obrigação. A relação de obrigação, contraída entre sujeitos, pode ser expressa como uma relação de conjunção, não mais entre o sujeito e objeto, mas entre sujeitos, pois não traduz um estado de coisas, mas um estado de alma. Se a conjunção do sujeito com o objeto descreve a posse, a conjunção entre sujeito-sujeito descreve a relação confiança-obrigação. Desse modo, na relação de conjunção entre sujeito do fazer e sujeito do estado, o primeiro pode colocar o segundo em quatro estados conjuntos com o objeto, gerando, em cada um deles, efeitos de sentido passionais: se coloca em conjunção, geram-se as paixões da satisfação e da gratidão, que ratificam o contrato fiduciário entre os sujeitos; se coloca em não-conjunção, as paixões da insatisfação e da decepção, que colocam em cheque a confiança que mantém a relação de conjunção entre os sujeitos; se coloca em disjunção, as paixões da insegurança e da aflição, que podem resultar na quebra de contrato; e se coloca em não-disjunção, as paixões da esperança e da segurança, que garantem o crédito dado ao sujeito do fazer (cf. Pietroforte, *ibidem*).

⁵⁵ A identidade de Peter, antes da picada da aranha era a de um sujeito de estado pacato, porém independente da obrigatoriedade de assumir uma dupla identidade. Buscava, sim, a sua identidade como um cidadão em busca de um certo tipo de prestígio, do amor, da felicidade, etc.

Os estados aparentemente passionais com os quais nos deparamos no transcorrer da narrativa, demonstram a existência do caráter dual instaurado no sujeito Peter, na medida em que ele acumula, em sincretismo, portanto as duas funções sintáticas de sujeito de fazer (em S1) e de sujeito de estado (em S2), o que nos autoriza a considerar que o /querer-ser/ de Peter (em S2) tem incidência direta sobre o seu /querer-fazer/ (em S1).

Assim sendo, quando Peter em dualidade com o Homem-Aranha se vê nele incorporado, desenvolve sua existência semiótica no papel de actante dual figurativizado por S3, como sendo a resultante da soma S1 (real/humano) + S2 (ficcional/ poderes não humanos).

PN1 (Realizado) F: $D1 \rightarrow [(S1 \cup S1 + S2) \rightarrow (S1 \cap S1 + S2)]$

D1 = a picada da aranha

S1 + S2 = incorporação de Peter + H.A., podendo esse actante dual ser figurativizado por S3.

Enquanto passivo, S1 está na dimensão de “não-sujeito”, “sem a capacidade de julgamento” (COQUET, 1997), na qualidade de objeto modal, como se tivesse sido raptado; um objeto de apropriação, comparável à dimensão do médium, no transe mediúnico, frente à posse de seu corpo pelos espíritos (SANTANA JÚNIOR, 2001, p. 115-121).

Estar conjunto com sua “identidade” implica em Peter estar ciente de suas qualidades positivas e negativas, mas também implica em aceitar sua transformação em Homem-Aranha. Podemos pensar, então, que ligados a esse programa de base estão outros programas, os chamados de uso que consistem em dez transformações, basicamente.

1ª) A transformação do estado de disjunção de “Peter” ao de conjunção com o objeto de valor modal: “conhecimento sobre suas qualidades negativas” - quando transformado em Homem-Aranha -, é operada pelo Estado de consciência de Peter (ou Estado de Foria), quando colocado em situação de auto-análise.

Em se tratando de uma identidade em programa de busca, há momentos em que S1, sujeito operador, situa-se em estado de não-conjunção, *n'avoir plus quelque chose* (= não ter mais o objeto de busca) relacionado com todos os objetos modais disfóricos (qualidades negativas) que o impediriam de aceitar a incorporação daquele tipo de identidade.

PN2 (Realizado) F: $D2 \rightarrow [(S1 \cap Om2) \rightarrow (S1 \cup Om2)]$

D2 = A auto-análise de S1

Om2 = O saber sobre as qualidades negativas de S2

\cap = Não conjunção

As qualidades negativas de (S2), representam o saber sobre os seus atrasos nos horários, a culpabilidade, etc., que resultariam numa identidade negativa de S2 e na não aceitação dessa identidade, por S1.

2ª) Em outros instantes, a transformação operada pela “auto-análise” de S1, desenvolvida a partir do estado de disjunção de ”Peter” com o objeto “conhecimento sobre as qualidades positivas de S2” (quando transformado em H. A.), resultaria numa identidade positiva e satisfatória para S1.

Peter toma consciência da importância do Homem-Aranha na vida das pessoas e, principalmente, na vida das crianças. Como podemos constatar na seqüência III, no diálogo dele com tia May (cf. p. 35, da adaptação impressa):

- O garoto é boa gente.
- Adivinha o que ele quer ser quando crescer?
- O Homem-Aranha, mesmo não tendo ouvido falar muito sobre ele ultimamente.
- A razão disso é que Henry conhece um herói! Quando vê um. E as pessoas... as crianças como ele... precisam de heróis. Pra nos mantermos honestos, nos dar esperança. (...) mesmo que às vezes seja tão difícil.

Quando essas qualidades forem eufóricas, positivas, S1 estará sendo observado em estado de não-disjunção temporária do referido objeto, isto é, *garder quelque chose temporairement* (= guardar temporariamente o objeto de busca, cf. D'ÁVILA, 1990, p. 26-7)

PN3 (Realizado) F: $S1 \rightarrow [(S1 \cup Om3) \rightarrow (S1 \cap Om3)]$

Om3 = aceitação da identidade positiva

U = não disjunção temporária

3^a) A ação operada por “ele mesmo” (S1) do estado de disjunção ao de conjunção de “Peter” com o objeto modal: o “Homem-Aranha”: quer sob auto-manipulação, quer manipulado por terceiros, a “aceitação da incorporação com o H.A.”

PN 4 (Virtual) F: $S1 \rightarrow [S1 \cup Om4) \rightarrow (S1 \cap Om4)]$ (auto manipulação)

Om4= aceitação da incorporação de S1 em S3

4^a) Em se tratando de atos solidários como os de oferecer benefícios e segurança para a população do lugar, esse actante dual parte em busca de um mesmo objeto modal.

PN5 (Realizado) F: $S1 \rightarrow [(S3 \cup Om5) \rightarrow (S3 \cap Om5)]$

S3 = (S1 + S2) – actante dual

Om5 = benefícios e segurança para a população

5^a) Mesmo Peter querendo entrar em conjunção novamente com sua identidade secreta (Homem-Aranha), ele não consegue, pois está em não-conjunção com seus super-poderes, um novo “estado de alma” serviu de partida para essa ação, reação: a transformação operada pelo destinator Dr. Octopus, que ao por em risco a “segurança de Mary Jane”, coloca “Peter” em conjunção com o objeto “super-poderes”:

PN6 (Realizado) F: $S4 \rightarrow [(S1 \cup Om6) \rightarrow (S1 \cap Om6)]$

S4 = Mary Jane

Om6 = super poderes.

6^a) A transformação, operada por “Mary Jane”, do estado de disjunção de “Peter” com o objeto modal “aceitação da transformação em Homem-Aranha”, poderá ser assim representada:

PN7 (Realizado) F: (S4) \rightarrow [(S1 U Om7) \rightarrow (S1 \cap Om7)]

S4 = Mary Jane

Om7 = aceitação de (S3)

7^a) A população entra em conjunção com o alter-ego do Homem-Aranha. Descobrimo a verdadeira identidade do Homem-Aranha, em consequência disso, solidariza-se, protege o “adolescente” da fúria de Dr. Octopus (cf. p. 41).

PN8 (Realizado) F: (S1) \rightarrow [(S5 U S3 U Om8) \rightarrow (S5 \cap S3 \cap Om8)]

S5 = População

Om8 = solidariedade

8^a) Harry Osborn entra em conjunção com o alter-ego do Homem-Aranha, desiste da vingança contra o Homem-Aranha (cf. p. 42). Ou seja, quando Osborn fica sabendo que o Homem-Aranha, na verdade, era Peter Parker, não consegue se vingar dele. Os laços de amizade falam mais alto (outra isotopia figurativa da amizade)

PN9 (Realizado) F: (S6) \rightarrow [(S7 U S3 U Om8) \rightarrow (S7 \cap S3 \cap Om8)]

S6 = Dr. Octopus

S7= Harry Osborn

Om8 = solidariedade

9ª) A transformação operada pelo destinador “segurança da população” do estado de disjunção de “ Peter ” com o objeto “aceitação da transformação em Homem-Aranha”:

PN10 (Realizado) F: $D3 \rightarrow [(S1 \cup Om10) \rightarrow (S1 \cap Om10)]$

$D3 =$ Segurança de Sy ($Sy =$ população)

$Om10 =$ aceitação da ($S1 + S2$)

10ª) A transformação operada por “ele mesmo” do seu estado de disjunção com o objeto “Homem-Aranha”:

PN11 (Realizado) F: $S1 \rightarrow [(S1 \cup S3) \rightarrow (S1 \cap S3)]$

$S1 =$ Peter

$S3 =$ actante dual ($S1 + S2 =$ incorporação de Peter + H.A)

Desse modo, com o programa acima realizado, a aceitação da “incorporação” como a nova identidade de $S1$, que estava até então inscrita num percurso de busca como Objeto-Valor, mostra-se no modo como o sujeito operador, resolveu dar o desfecho em seus programas narrativos (cf. p. 50, adapt. impressa).

Sabemos que para chegar-se à organização de como se constrói o sentido na adaptação do Homem Aranha II, assim como em qualquer outro enunciado, não basta analisarmos a sucessão de enunciados narrativos. É preciso o exame analítico e o reconhecimento da existência de unidades narrativas que se relacionam entre si para formar a estrutura narrativa subentendida no discurso de superfície, assim como adotar um enfoque que procure organizar o texto como “uma totalidade de sentido e determinar o modo de produção desse sentido” (BARROS, 1988, p. 14).

b) Nível Fundamental

O nível fundamental é o ponto de partida do produtor do texto, mas o de chegada do analista e corresponde à etapa fundamental da geração do sentido, onde

se tem os valores que foram direcionados e narrativizados pelo sujeito da enunciação nos níveis anteriores. É nessa camada que se determinam as oposições semânticas (a significação primeira), identificando o jogo sobre qual a adaptação do filme está construída.

A teoria Semiótica interpreta a relação de oposição através de um modelo lógico que traduz bem as relações de contradição, contrariedade e complementariedade: o modelo do quadrado semiótico. Nesse modelo lógico, as categorias semânticas se organizam de forma orientada como condição da narratividade, surgindo, assim, os elementos, que se opõem como: amor e ódio; vida e morte; etc. Segundo Greimas e Courtés,

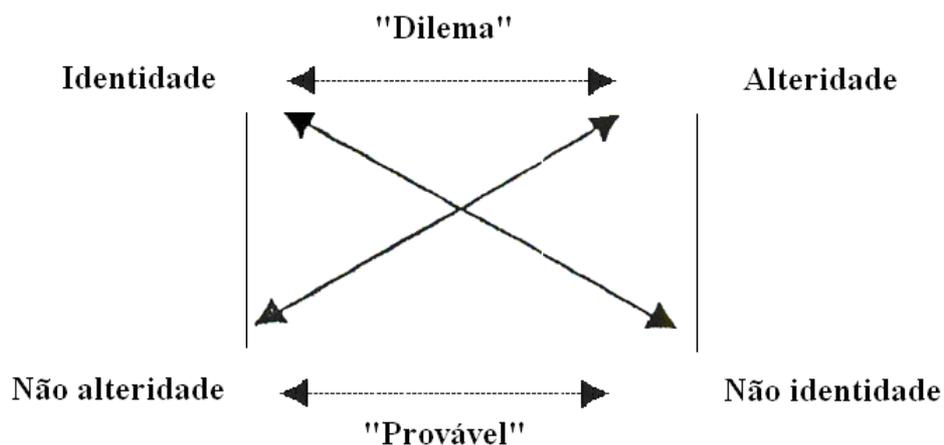
o quadrado semiótico é definido como ‘a representação’ visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer. A estrutura elementar da significação, quando definida – num primeiro momento – como uma relação entre ao menos dois termos repousa apenas sobre uma distinção de oposição que caracteriza o eixo paradigmático da linguagem: ela é, portanto, suficiente para construir um paradigma composto de n termos, mas não permite por isso mesmo distinguir, no interior desse paradigma, categorias semânticas baseadas na isotopia dos traços distintivos que nele podem ser reconhecidos. Faz-se necessária uma tipologia das relações, por meio da qual se possam distinguir os traços intrínsecos, constitutivos da categoria, dos traços que lhe são alheios (GREIMAS e COURTÉS ([s.d], p. 364).

É no nível fundamental que estão localizadas as categorias semânticas que constituem o ponto de partida de geração do discurso e podem ser axiologizadas na instância das estruturas fundamentais, quando determinadas pela categoria tímica que se articula em euforia vs disforia.⁵⁶

Na adaptação do filme Homem Aranha II, podemos fazer a apreensão da oposição /identidade/ vs. /alteridade/, que passa a ser considerada a oposição de base, o ponto de partida de tudo, ou seja, que o discurso passa a funcionar e passa a ser interpretado. O texto inicia pela afirmação da identidade “*Mas tudo bem,*

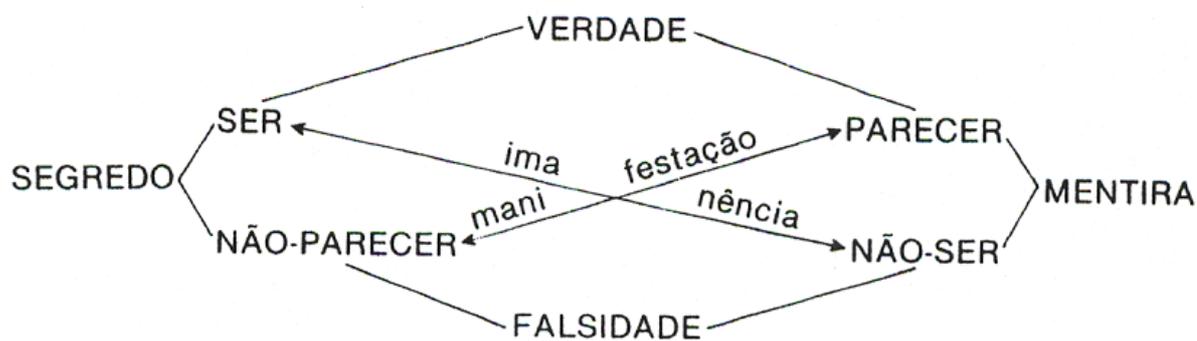
⁵⁶ As categorias tímicas são entendidas, portanto, como aquelas que em relação de conjunção e disjunção com os elementos dos discursos alteram as categorias semânticas observadas, determinando o sentido.

porque eu não sou só Peter Parker sou também o...” (cf. p. 3, da adaptação impressa) e *“Homem-Aranha”* (cf. p. 4, da adaptação impressa), para em seguida negá-la *“Tchau, aranha...”*(cf. p. 31, da adaptação impressa) e, por fim afirmá-la novamente *“É talvez haja espaço na minha vida pro amor e pro Homem-Aranha”* (cf. p. 50, da adaptação impressa).



Subjacente à oposição de base, estão presentes no texto outras oposições que ajudam a construir o sentido textual. Entre elas, a oposição /ser/ versus /parecer/⁵⁷ é a de maior destaque. O quadrado semiótico da veridicção pode nos orientar melhor sob esse aspecto:

⁵⁷ A relação estabelecida entre os dois termos “ser” e “parecer” será denominada relação de contradição, ou operação de negação, no qual esses termos vão gerar seus contraditórios (“não-ser” e “não-parecer”). Na segunda operação, tem-se uma relação de complementaridade, determinada pela operação de asserção efetuada sobre os termos contraditórios “não-ser” e “não-parecer” apresenta uma implicação ocasionando o surgimento dos dois termos primitivos “ser” e “não-parecer” como pressupostos dos termos asseverados “não-ser” e “parecer”. Os dois termos primitivos são ambos termos pressupostos; [...] dizemos que eles contraem uma relação de pressuposição recíproca ou, [...] de contrariedade. A operação entre o não-parecer + ser, resulta num segredo. Não ser + parecer, resulta numa mentira. Ser + parecer = verdadeiro (veridicção), e não-parecer + não-ser = falso. Na dêixis positiva, a da esquerda do observador, é onde se localiza o segredo; e a deixis negativa, a da direita, é a da mentira.



(Greimas e Courtés, [s.d.], p. 488)

Peter Parker transformado em Homem-Aranha parece ser um homem forte, destemido, enfim invencível, enquanto que, na verdade, não passa de um adolescente americano, de porte franzino, fragilizado pelos seus próprios conflitos existenciais e, de certa forma, derrotado por seus problemas financeiros, profissionais, acadêmicos e, principalmente, os de ordem sentimental.

Associadas a essas oposições, podemos chegar ainda a outras como: /tenso/ vs. /distenso/; /incomunicabilidade/ vs. /comunicabilidade/.

Segundo Barros (1990, p. 79), é a categoria tímica (euforia/ disforia) que vai estabelecer “a relação de conformidade ou de desconformidade do ser vivo com os conteúdos representados”. Na adaptação do filme Homem-Aranha II, do ponto de vista do parecer, a metamorfose de Parker é “conforme” ou “eufórica”, e a não-metamorfose, “desconforme” ou disfórica. Já do ponto de vista do ser, a relação se inverte, a não-metamorfose é que é “eufórica”.

2.3 O PLANO DA EXPRESSÃO

Após a análise do plano do conteúdo, vamos partir agora para o plano da expressão da adaptação oficial do filme “Homem-Aranha II”, mas antes vamos relembrar alguns tópicos importantes como a definição de texto.

Para a teoria semiótica greimasiana, o texto é definido como uma relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo. Sendo que, o plano de conteúdo refere-se ao significado do texto, e o plano da expressão refere-se à manifestação desse conteúdo em um sistema de linguagem verbal, não-verbal ou sincrético, o que significa que um mesmo conteúdo pode ser expresso por meio de planos de expressão de distintas ordens. Podemos ter, na expressão, a manifestação textual que pode ser verbal, como em um poema, ou visual, como em um quadro, ou sincrético, como em um filme que comunga várias linguagens em seu suporte.

Dessa forma, podemos considerar que o sentido geral de um texto está em seu plano de conteúdo, condensado ou expandido. Definido assim, o sentido, que gera o significado por meio de um significante, pode ser estudado na teoria semiótica de Greimas, que descreve os processos de sua formação (sua significação), por meio de um percurso gerativo do sentido, intencionalmente construído por um sujeito enunciatório, tendo em vista o seu enunciatório idealizado.

Não nos esqueçamos que, para Greimas, o analista só tem diante de si as marcas textuais das quais pode inferir os significados. Daí sua grande máxima: “fora do texto não há salvação”. Mas, o sentido estaria no plano da expressão, lugar de ação de diferentes linguagens? Não nos esqueçamos, também, que Greimas era semanticista, tratando quase que com exclusividade, em seus primeiros estudos, do plano do conteúdo. O plano da substância da expressão, fora, portanto, deixado de lado pela semiótica enquanto teorização. Porém, com a idéia de texto alastrando-se para o sincrético, ficava, então, a indagação se o sentido existiria apenas no plano do conteúdo.

Como sabemos o plano da expressão, nos textos sincréticos ou apenas visuais, produz efeitos de sentido e sentido a ser articulado. Foi preciso, então, incorporar um novo conceito aos já existentes. Ao de semi-simbólico - que acontece no momento em que a forma da expressão é articulada com uma forma do conteúdo, para produzir efeito de sentido -, foi incorporado o conceito de ‘simbólico’ quando houver articulação do sentido.

Podemos perceber isso, na história em quadrinhos ora analisada. Nela, por exemplo, podemos encontrar conteúdos articulados de acordo com determinada categoria do plano de expressão. Por exemplo, o conteúdo *opressão vs. liberdade* em correlação com a categoria plástica topológica *alto vs. baixo* do seu plano da expressão. Como na função poética de Jakobson, apreendemos o eixo paradigmático projetando-se sobre o sintagmático, poderíamos no semi-simbolismo, porém em termos de junção, apreender o momento da fusão do plano da expressão com o plano do conteúdo.

2.3.1 A Adaptação do Filme “Homem-Aranha II” e seu Plano da Expressão

Considerando, então, que a textualização de nosso objeto semiótico é linguagem com natureza sincrética e que iniciamos nossa análise no domínio do verbal (plano do conteúdo), passemos agora a dar maior atenção ao plano da expressão. Nos domínios do conteúdo, descrevemos a significação pela semiótica no modelo do percurso gerativo do sentido, partindo do nível discursivo e indo para o nível sêmio-narrativo. Agora, nos domínios da expressão, vamos iniciar pela descrição dos sistemas de linguagem que constituem a nossa HQ e, em seguida, procurar estabelecer relações entre categorizações desse plano da expressão e categorizações do plano do conteúdo em busca das chamadas relações semi-simbólicas de acordo com a metodologia empregada por FLOCH, 1997..

Como dissemos anteriormente, temos como sistemas semióticos identificáveis na substância visual do gênero adaptação: a linguagem imagética, que é constituída pelos formantes planares e figurativos, e a linguagem verbal escrita. Dentre os sistemas visuais abrigados por esse suporte impresso, a imagem, enquanto forma da expressão, é manifestada no papel por recortes chamados planos.

a) Os Planos

Os enquadramentos, ou planos, no sentido cinematográfico do termo, representam a forma como uma determinada imagem foi representada, limitada na altura e largura, da mesma forma como ocorre na pintura, na fotografia. Os quadrinhos ora focados estão formatados em planos, tipos de cortes que se

constituem em elementos de uma espécie de gramática de textualização e que podem ser entendidos como fatores determinantes da forma da expressão no caso da construção visual do texto.

Como apresentamos anteriormente, no capítulo em que delimitamos o *corpus*, os diversos planos são nomeados conforme se referirem à representação do corpo humano: plano geral; plano médio ou aproximado; plano americano; primeiro plano; plano de detalhe; pormenor ou close-up.

Dessa forma, como que em câmara objetiva, aquela que assume posição do olho de um observador onipresente e onisciente, mas do ponto de vista de quem está fora da ação (no caso o enunciatário), podemos mencionar os planos mais usados com frequência na adaptação do filme do Homem-Aranha II.

Podemos observar que dos duzentos e setenta e um quadrinhos que compõem esta HQ, o modo de existência passional que caracteriza Peter Parker aparece reiterado em noventa e seis quadrinhos pelo sincretismo do visual com o verbal - tanto a expressão facial como corporal de Peter, mas também pelos os planos e ângulos utilizados pelo enunciadador e que denunciam o estado de espírito do adolescente.

De todos os planos que compõem a organização visual desse gênero midiático, o plano médio é o mais utilizado por seu enunciadador, pois enquadrando os atores da metade do tórax para cima, os diálogos entre os personagens são mais evidenciados, característica predominante do filme e, em consequência, da adaptação do filme “Homem-Aranha II” em quadrinhos.



Ilustração 18 – Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 5 (3º e 4º quadrinhos)



Ilustração 19 – Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 10 (1º e 2º quadrinhos)



Ilustração 22 – Adaptação Oficial do Filme Homem-Aranha II em Quadrinhos – p. 33 (1º quadrinho)



Ilustração 23 – Adaptação Oficial do Filme Homem-Aranha II em Quadrinhos – p. 35 (2º e 3º quadrinhos)

Percebemos que, em muitos quadrinhos, o recurso de “primeiro plano” é utilizado para tornarem nítidas as expressões faciais de Peter Parker e revelarem seus sentimentos com mais força dramática na tentativa de inserir o enunciatário na “alma” do personagem. Afinal, o que mais marcou essa aventura do Homem-Aranha foi a mescla de drama e ação. Como dissemos anteriormete, o fio condutor narrativo ao invés de ser utilizado apenas como pano de fundo para as cenas de luta

entre o super-herói e seu inimigo “Dr. Octopus”, como normalmente acontece, foi ponto de destaque.



Ilustração 24 – Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 28 (2º, 3º e 7º quadrinhos)



Ilustração 25 – Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 41 (6º quadrinho)



Ilustração 26 – Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 47 (2º e 3º quadrinhos)



Ilustração 27 – Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 48 (2º e 4º quadrinhos)



Ilustração 28 – Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 49 (2º, 3º, 4º e 5º quadrinhos)

b) O Componente Figurativo

Para partir para o estudo das figuras da expressão utilizadas pelo enunciador na construção do enunciado adaptação do filme “Homem – Aranha II” em quadrinhos, devemos também pensar no fato que este texto tem como base um texto original – o filme, o que nos remete a duas situações.

A primeira, por tratar-se de uma adaptação do filme para os quadrinhos, a figurativização é levada ao extremo, as figuras da expressão colocadas nesse “outro” discurso remetem às figuras do discurso cinematográfico: os desenhos funcionam como uma espécie de “fotografia” das cenas e dos personagens.

A outra situação é que, por se tratar de quadrinhos de ficção de super-herói, sempre somos levados a um mesmo modelo de narrativa, ou seja, as histórias de super-heróis remetem sempre a determinados *frames* que nos dão uma impressão de que tudo se trata da mesma coisa.

Nas HQs de super-heróis, há uma direcionalidade previamente estabelecida e de conhecimento de seu leitor normatizado - enaltecer determinado personagem. Os personagens-heróis apresentam-se com condutas similares, agem de forma relativamente parecida, suas atitudes de benfeitores são muito semelhantes. Metade homem, metade “deus”, os super-heróis são motivados pelos objetivos éticos de sua nação, a sua característica é triunfar sobre todos os obstáculos.

Nessa fórmula, assim, as possibilidades de existência de uma ruptura são quase nulas. Logo, somos levados a imaginar de imediato que, assim como em outras formas de expressão, o que muda nessas narrativas é a maneira de contar as “mesmas histórias”.

Nas aventuras de super-heróis, a relação imediata entre significante e significado, entre imanência e a aparência, é necessária para uma comunicação imediata e massiva. Se isso procede, cabe então perguntar o que está por trás dessa forma aparentemente simples, que faz de seus produtos sucessos de bilheteria e de vendagem respectivamente?

Compartilhamos a idéia de que o que realmente muda é a maneira de contar, sendo que nas adaptações para os quadrinhos, as variações incidem principalmente na figuratividade textual, em um tipo de manifestação cuja especificidade é o sincretismo de linguagens.

Já vimos anteriormente que para a semiótica do texto as estruturas do texto - as estruturas sêmio-narrativas - convertem-se em estruturas discursivas quando assumidas pelo sujeito da enunciação e que são, por sua vez, as estruturas discursivas que revelam as relações entre enunciador e enunciatário.

Ao partir do pressuposto de que é a maneira de contar as “mesmas histórias” que mantém o interesse, torna-se imprescindível realizar o estudo da semântica discursiva, isto é, o da figurativização e tematização presentes no texto, momento em que concretiza o sentido.

O procedimento discursivo da figurativização, presente nos mais diversos sistemas semióticos, coloca em sintonia o sujeito com a representação do mundo.

Recorrendo a definição de figuratividade apresentada por Greimas em seu artigo intitulado “Semiótica Figurativa e Semiótica Plástica”, que recai mais precisamente sobre o universo visual, podemos compreender melhor. Para ele, o crivo de leitura, de natureza semântica, solicita:

[...] o significante planar e, assumindo feixes de traços visuais, de densidade variável, aos quais constitui em formantes figurativos, dota-os de significados, transformando assim as figuras visuais em signos-objetos. O exame mais acurado do ato de semiose mostraria bem que a principal operação que o constitui é a seleção de certo número de traços visuais e sua globalização, é a apreensão simultânea que transforma o feixe de traços heterogêneos num formante, vale dizer, numa unidade significativa que pode ser reconhecida, quando enquadrada no crivo do significado, como a representação parcial de um objeto do mundo natural (GREIMAS, 1984, p. 25).

De acordo com Greimas, é este crivo de leitura que nos torna significativa o mundo, ao nos permitir identificar as figuras como objetos, ao nos permitir classificá-las, relacioná-las umas às outras, etc. Sendo de natureza semântica e não visual, auditiva, ou olfativa, por exemplo, ele serve de “código” de reconhecimento que torna o mundo inteligível e manuseável.

Um objeto percebido (uma imagem) nada mais é que uma construção, um conjunto de informações selecionadas e estruturadas em função de experiências anteriores e de um relativismo cultural. Portanto, sempre será apenas uma representação parcial do mundo natural.

Por isso, Greimas (1984, p. 24) preconiza que “o conceito de representação não pode ser representado como uma relação icônica, como uma relação de ‘semelhança’ simples entre as figuras visuais planares e as configurações do mundo natural”. Pois, conforme o autor, “se alguma semelhança existe, ela se situa ao nível do significado e não do significante, isto é, ao nível do crivo de leitura comum ao mundo e aos artefatos planares”.

Retomando a análise de nosso objeto semiótico e tendo como base o que foi exposto anteriormente, não podemos deixar de mencionar uma característica dos quadrinhos de super-herói que vai nos ajudar na compreensão da forma como ocorre a figurativização.

Com as histórias de aventura, no final de 1920, veio também a tendência naturalista nos quadrinhos, que aproximou os desenhos de uma reprodução mais fiel de pessoas e objetos, ampliando o seu impacto junto ao público leitor.

No capítulo II, quando analisamos as figuras do conteúdo, tecemos também comentários sobre as figuras da expressão utilizadas para caracterizar o modo de ser de Peter Parker. Como pudemos observar, o enunciador recorreu, inúmeras vezes, a expressões corporais e faciais, que muito contribuíram para a representação realista do personagem, levando-nos à compreensão do estado de espírito do rapaz. As expressões faciais seguiram o código universalmente aceito para evidenciar cada estado de ânimo de Parker.

Segundo Askevis-Leherpeux, Barruch e Cartron (1998, p. 102), “as emoções, das quais algumas são universais, são principalmente identificáveis a partir da expressão da face”.

AS EMOÇÕES BÁSICAS		
ÍNDICES FACIAIS	EMOÇÕES	ÍNDICES FACIAIS
<ul style="list-style-type: none"> - Sorriso - Prega naso-labial - Contração do músculo orbicular - elevação dos cantos da boca 	 <p>Alegria</p>	<ul style="list-style-type: none"> - supercílios franzidos - pálpebras contraídas - lábios cerrados ou abertos
<ul style="list-style-type: none"> - supercílios levantados - grande abertura dos olhos - boca aberta e relaxada 	 <p>Surpresa</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Pálpebras inferiores remontadas - Bochechas remontadas - Nariz contraído
<ul style="list-style-type: none"> - Supercílios levantados - Olhar para baixo - Músculos da face relaxados 	 <p>Tristeza</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Supercílios levantados - Olhos bem abertos - Cantos da boca puxados para trás
		 <p>Cólera</p>
		 <p>Desgosto</p>
		 <p>Medo</p>

Ilustração 29 - Quadro das emoções de base sistematizado por P. Ekman e W. Friezen (apud ASKEVIS-LEHERPEUX, BARUCH e CARTRON, 1998, p. 103).

Os referidos autores (idem, p. 102), ao testarem a hipótese da universalidade das emoções, tendo como base a face humana, elencaram como sendo as emoções mais reconhecidas por indivíduos de diferentes culturas: a alegria, a surpresa, a tristeza, a cólera, a aversão e o medo. Os índices discriminatórios das mesmas foram concernentes à fronte, aos olhos e à zona baixa do semblante e tiveram sua eficácia confirmada pela análise eletromiográfica, que se trata do registro gráfico das contrações musculares, da atividade dos músculos faciais. Os índices vocais facilitaram a identificação das emoções negativas, como a cólera, por intermédio, principalmente, da intensidade, do tempo e da altura da voz. Índices corporais, tais como a postura foram, no entanto, considerados mais ambíguos que os índices vocais.

Como pudemos observar nas ilustrações 9 (2º quadrinho), 10 (1º, 2º e 3º quadrinhos), 11 (1º e 2º quadrinhos), 14 (6º quadrinho) e 17 (3º e 7º quadrinhos), entre outras da adaptação do filme, ao recorrer ao código universal das emoções nos traços realistas de seus desenhos, o enunciador procurou construir figuras

visuais passíveis de serem aceitas como parte do arcabouço sociocultural do enunciatário idealizado como capaz de decodificar essas mesmas emoções em expressões faciais das figuras dadas no visual.

Embora diferentes culturas possam provocar diferentes modos de expressão facial, as dadas, no texto ora analisado, tendem a ser universais e facilmente identificáveis, principalmente, pelo contexto onde elas foram inseridas, o que determina uma invariante dessas mesmas expressões, ora, então, universalizadas. As pequenas diferenças culturais não serão suficientes para provocar um outro entendimento no texto, distorcendo assim o sentido dado a expressões concretizadas nessas imagens.

Assim, por meio de expressões fisionômicas universalmente reconhecíveis, consideradas figuras expressivas do plano da expressão paralingüística, por meio de traços (formantes eidéticos) sinalizados na fronte, os olhos, o semblante, os músculos faciais) o enunciador significou sob a expressão da face dos actantes denotações em seu discurso de conotação social. Por meio de determinados traços expressivos faciais, ele pretendeu imprimir a seu discurso efeitos de sentido de realidade (ilusão referencial) e sentido articulado, estabelecendo um contrato de veridicção com seu enunciatário e firmando, assim, uma “adesão efetiva e afetiva” (DINIZ, 2005, P.4) dessas mesmas expressões.

Remetamo-nos, então, ao Dicionário de Semiótica, podemos encontrar no verbete “imagem” respostas para a estratégia enunciativa utilizada pelo enunciador:

[...] a semiótica planar considera a iconicidade como um efeito de conotação veridictória, relativa a uma determinada cultura, que julga certos signos “mais reais” que outros, e que conduz, em certas condições, o produtor da imagem a se submeter às regras de construção de um ‘faz de conta’ cultural (GREIMAS e COURTÉS, [s.d.], p. 226 - negrito nosso).

Como o texto ora analisado tem linguagem sincrética, com a característica de ser uma “semiótica conotativa” (cf. GREIMAS e COURTÉS, 1991, p. 234), as relações nele encontradas podem ser depreendidas pelo enunciatário em

função das referências produzidas pelo universo social e cultural em que está integrado em relação ao universo semiótico em que foi produzido pelo seu enunciador. Assim, a adaptação impressa e, muito mais o filme, abrigam em si significações de categorias semânticas provenientes tanto da universalidade quanto das especificidades culturais de determinada sociedade, no caso, a norte-americana.

Pensando na figurativização do “Homem Aranha II” (o filme e sua adaptação), é necessário que sejam determinadas as figuras que tornam o discurso coerente. Greimas e Courtés ([s.d], p. 246) apresentam as isotopias figurativas como aquelas que sustentam as configurações discursivas e as temáticas como sendo aquelas situadas em um nível mais profundo. As figuras a que se referem os presentes autores correspondem às figuras do conteúdo e não da expressão. Por isso, para determinarmos a recorrência dos traços semânticos, em nosso objeto de análise, que se caracteriza como uma produção visual, precisamos recorrer a Blanco quando se refere ao código visual:

quando el plano de la expresión del mundo natural es similar al plano de la expresión del signo visual, aunque no igual. Lo que quiere decir que las figuras del contenido, propuestas por A. J. Greimas, corresponden también al plano de la expresión del código visual (Blanco 1996 apud OLIVEIRA e FECHINE, 1998, p. 111, **negrito nosso**).

Segundo o autor citado acima, essa equivalência já havia sido prevista por Metz (1977), que preconizou que a correspondência entre o código lingüístico e o visual se estabelece em dois níveis distintos:

(...) de una parte, entre los ‘sememas’ y los ‘objetos’ identificables; de otra parte, entre los ‘semas’ y los ‘rasgos pertinentes’ del reconocimiento visual. (...) En el código del reconocimiento visual, el ‘significante’ no es jamás el ‘objeto’ (descubierto o simplemente sospechado), sino el conjunto del material con el que se descubre (o se sospecha de) su existencia: formas, contornos, trazados, sombreados, etc.: es la sustancia visual misma, la materia de la expresión en el sentido de Hjelmslev. (...) Gracias a los rasgos ‘pertinentes’ del significante icónico, el sujeto identifica el objeto (= establece el ‘significado’ visual); de aquí, pasa al ‘semema’ correspondiente de su lengua materna (= ‘significado lingüístico’); éste es el momento preciso de la nominación, del tránsito intercódico. Una vez que dispone del semema, puede ‘pronunciar’ la palabra o lexema al que se vincula dicho semema: ahora puede

producir el significante (fónico) del código lingüístico. El rizo queda así rizado (METZ apud BLANCO, 1996).

Nessa perspectiva, são os “formantes planares” da linguagem visual responsáveis pelo plano de expressão. Dessa constatação, indagamo-nos: como isso se efetiva nas HQs?

Examinando, então, os mecanismos estruturantes que põem os diferentes sistemas semióticos em relação criando a chamada linguagem dos quadrinhos já nos deparamos com a primeira dificuldade - como identificar os mecanismos estruturais de conexão entre as diferentes semióticas que, sincretizadas, engendram os sentidos deste texto? Nas histórias em quadrinhos, como apresentamos anteriormente, a substância da expressão pela qual se manifesta é a visual, sendo que nela encontramos diferentes formas da expressão: a imagética (formantes figurativos e formantes planares) e a verbal escrita. Mas também, encontramos a linguagem dos quadrinhos, onde temos os enquadramentos, planos, cortes, ângulos de visão, perspectiva, gesticulação, o formato de quadrinhos, os feixes sêmicos extraídos dos traços, entre outros. Esses pormenores constituem uma linguagem com isomorfia de sentido entre o plano da expressão e conteúdo, pelo fato de que os efeitos de sentidos produzidos por esses recursos dependem das relações a serem estabelecidas com outras unidades do texto, ou seja, requerem semiotização entre os dois planos da linguagem.

Na verdade, se esses recursos são entendidos como fatores determinantes da forma da expressão no caso da construção visual do texto, como definir seu estatuto semiótico para eles? Eles são ou não substância apenas ou também formas da expressão? Cabe, então, à análise semiótica definir no que se constituem esses recursos, pois as substâncias da expressão e do conteúdo resultam da maneira com que a linguagem confere forma às substâncias informe, tanto da expressão quanto à do conteúdo, como nos explica Fiorin:

No sentido ‘inanalísável’, as línguas estabelecem formas de combinar elementos. A maneira de combinar esses elementos é o Hjelmslev vai chamar forma. Essa forma produz conceito e esse conceito é a substância. A substância,

portanto, é derivada da projeção de uma forma, de uma maneira particular de combinar dentro da massa amorfa do pensamento. Cada língua faz isso de forma diferente.⁵⁸

2.4 O PLANO DA EXPRESSÃO/PLANO DO CONTEÚDO E A RELAÇÃO SEMI-SIMBÓLICA

É preciso ainda levantar o problema do semi-simbolismo. Floch em seu estudo de uma história em quadrinhos de B. Rabier (*Un nid confortable*) mostra como se estabelece uma relação semi-simbólica entre os dois planos da linguagem que ele analisa. Diferente do símbolo que joga com a relação termo a termo entre dois elementos de natureza diferente, o semi-simbólico não é a relação de unidade à unidade, mas de categoria à categoria. Portanto, as relações semi-simbólicas não se confundem, a princípio, com as simbólicas. Estas acontecem quando as correspondências entre os planos de expressão e conteúdo se dão de elemento para elemento, e não de categoria para categoria. Nas relações semi-simbólicas, essa correspondência é arbitrária porque é fixada em determinado contexto, mas é motivada pela relação estabelecida entre os dois planos da linguagem. Assim, por exemplo, uma pintura em que o conteúdo é articulado de acordo com a categoria semântica vida vs. morte pode ter sua expressão formada de acordo com uma categoria plástica luz vs. sombra, de modo que a sombra refira-se à morte e a luz, à vida.

O sistema semi-simbólico instala “uma nova forma de relação, motivada entre categorias da expressão e categorias do conteúdo, que resulta em uma nova forma de se ver o mundo” (cf. BARROS, 1984, p. 35), uma vez que expressa o conteúdo, não só produzem efeitos de realidade, mas acima de tudo, repensam ou refazem essa realidade.

a) A Relação Semi-Simbólica na Adaptação Oficial do Filme Homem-Aranha

⁵⁸ Palestra proferida pelo Profº Drº José Luiz Fiorin, no Centro de Pesquisas Sociossemióticas, em São Paulo, no dia 26 de março de 2001.

Em se tratando de ambientes de comunicação organizacional mediados (em formas do conteúdo), como as histórias em quadrinhos, a leitura das expressões faciais é de extrema importância já que estas revelam, por vezes, muito mais que o texto verbal que as acompanham. Elas criam significados, ao denotarem vontades, querereres, necessidades, angústias e assim por diante. Tais manifestações passam a produzir efeitos coletivos e não individuais apenas, já que levam em conta os espaços relacionais.

A interpretação das sensações, portanto, são facilitadores da comunicação, se o sujeito que interpreta a mensagem é um bom observador desses detalhes. Aliás, no cotidiano, as expressões faciais são muito importantes no diálogo entre sujeito enunciador e seus enunciatários. A emergência da expressão facial demonstra como as emoções e sentimentos são signos expressivos de processos de comunicação e de cognição, pois eles efetuam trocas intersubjetivas de mensagens. As emoções podem ser construídas com sentido em si mesmas, como o piscar dos olhos, por exemplo, que pode revelar que o que está sendo dito não deve ser considerado; ou, como auxiliares do processo de linguagem verbal, como nos casos de cólera em que a entonação da frase se modifica com contundência; ou ainda, como elemento subliminar que nem mesmo o enunciador percebe que provocou aquele efeito de sentido ou sentido articulado.

Assim sendo, a primazia dada a esse estudo em nosso trabalho de pesquisa teve o objetivo de demonstrar a importância de se atentar para as expressões faciais como um elemento semiótico de extrema importância para o entendimento do texto dado e que, raramente, é levado em consideração quando da leitura das HQs. Por certo, essa análise não se esgota aqui, pois não foi essa a nossa pretensão, mas sim, dar exemplos do que se pode fazer com as emoções que são textos extremamente semióticos, quase sempre, eivados de intencionalidade, como no exemplo abaixo.

Encontramos na adaptação do filme do Homem-Aranha II muitos feixes de formantes do plano da expressão que podem formar categorias semânticas no plano do conteúdo e, assim, poderemos estabelecer a relação do tipo semi-simbólica

que se estabelece. Mas, entre eles, escolhemos os formantes eidéticos que são responsáveis pela construção visual das figuras que expressam os estados passionais dos sujeitos do discurso (as expressões faciais) e que nos remetem à determinada categoria plástica que pode ser colocada em paralelo com uma categoria semântica do plano do conteúdo.

EXPRESSÃO

/supercílio levantado/	vs	/sorriso/
/músculo da face relaxado/	vs	/contração do músculo orbicular/
/olhar para baixo/	vs	/elevação dos cantos da boca/

CONTEÚDO

/tenso/	vs	/distenso/
/tristeza/	vs	/alegria/
/incomunicabilidade/	vs	/comunicabilidade/
/ser/	vs	/parecer/

Peter Parker, o ator central da narrativa, destacado como aquele que interroga sobre sua identidade, carregando o segredo de sua verdadeira identidade como um fardo muito pesado, constituiu-se como um sujeito tenso, triste e desolado.

Como pudemos ver, as emoções só podem ser traduzidas, em um discurso argumentativo, em linguagem verbal, já que a lógica do raciocínio científico exige premissas e conclusões. Para tratar as abstrações como as emoções, Greimas e Fontanille encontraram um estatuto semiótico em sua semiótica das paixões (GREIMAS e FONTANILLE, 1993). Assim, os autores entendiam que o processo de viver uma emoção não constitui uma simples qualidade mental ilusória associada a um objeto, mais sim, a um texto. Seria como a percepção direta de uma paisagem corporal (plano da expressão não verbal em sua forma), baseada em conceitos lingüísticos (plano de conteúdo em sua forma medo, tristeza etc.). A humanidade, portanto, conceituou as emoções básicas, de modo generalizante, construindo os conceitos lingüísticos dessas emoções, sempre baseadas em traços figurativos da

face, principalmente, ou de outras partes do corpo. Por isso, é possível entender as emoções como figuras semióticas e fazer delas um texto a ser lido.

3 A TEORIA DA FIGURATIVIDADE DAVILIANA

Do ponto de vista semiótico, até as proposições feitas por D'Ávila, (1987, 1999a, 2001a, 2003c, 2004a), a figuratividade era trabalhada numa perspectiva estática, sem a preocupação de pensar as operações que produzem as figuras. Podemos dizer de maneira resumida que a presente autora chama a atenção para a necessidade de pensar o nível profundo da figuratividade, ou seja, a figuralidade.

D'Ávila, com sua Teoria da Figuratividade, propõe uma metodologia que leva o analista à desconstrução do sentido nos textos viso-plásticos, por meio da apreensão das unidades mínimas de significação, designando a essência do não-verbal - o seu nível profundo, mas principalmente demonstrando a existência do caráter simbólico puro, denotativo, próprio à análise de obras contemporâneas isentas de “historinhas a contar” ou “representações narrativas”.

O que significa irmos à gênese, mergulharmos profundamente na substância e forma do conteúdo⁵⁹ extraído da junção de traços, qualidades e orientação que constituem a manifestação visual.

Nessa abordagem da significação do material viso-plástico, D'Ávila faz grandes contribuições, propõe que o analista vá além do visível, chegue ao estágio pré-categorial. Este estágio foi postulado por Greimas (1973, p. 15), ao “considerar a percepção como o lugar não lingüístico onde se situa a apreensão da significação”. É a busca da essência (do figural) na aparência do figurativo.

Para a autora, analisar uma imagem é fazer um percurso em busca dos valores re-representativos, representativos e presentificativos, abstratos e simbólicos de cada elemento que a compõe, não importando o grau de complexidade ou de simplicidade que possa ter.

⁵⁹ Enquanto a semiótica de J. M. Floch dedica-se ao trabalho com o plano da expressão (substância e forma), D'Ávila desenvolveu sua teoria em torno da substância e da forma do conteúdo dos textos não-verbais.

É identificar o nível profundo da manifestação, a substância e a forma do conteúdo da semiótica plástica, lugar do pensamento mítico que, segundo D'Ávila (2003c, p. 150), “é a instância de origem e o suporte de toda e qualquer linguagem – onde surgem as conjecturas sobre a apreensão da imagem como texto, objeto modal da enunciação”.

De modo análogo ao percurso concebido por Greimas como gerador de significação, D'Ávila concebe a linguagem visual que presentifica formas, traços e cores de ordem figural, denotativa e simbólica, sem relação direta, em instâncias mais profundas, com o caráter figurativo ou representativo (semi-simbólico) de histórias narradas, de fatos do cotidiano, ou ainda, de objetos do mundo natural.

É daí que advém a importância da teoria daviliana para o trabalho analítico com o formante plástico. Sua natureza denotativa e operacional proporciona maior oportunidade de apreensão do sentido na interpretação dos textos visuais.

3.1 A PROPOSTA DE D'ÁVILA

A teoria daviliana propõe que seja realizada uma análise interna das instâncias de produção de sentido na manifestação visual em níveis ou patamares, assim como propôs A. J. Greimas com seu modelo analítico-teórico, o percurso gerativo de sentido.

Mas, segundo D'Ávila (2003c, p. 247), em virtude de natureza diversificada dos conteúdos das linguagens não-verbais, que se caracteriza pela quantidade e qualidade das substâncias da expressão e do conteúdo, inúmeras adaptações e alterações foram feitas.

Outro fator que contribuiu para que o percurso gerativo de sentido de D'Ávila se distanciasse do percurso de sentido greimasiano foi o envolvimento da autora com outras teorias semióticas: a de Jean-Claude Coquet e a de Charles

Peirce, sendo a primeira caracterizada pelo seu caráter subjetal, conotativo-denotativo e contínuo e, a segunda, pelo seu cunho conotativo.

A autora recorreu a tão distintas teorias, uma vez que era desejo de seu “mestre” Greimas, com quem desenvolveu pesquisas e trabalhos no decorrer de seus estudos de doutoramento, “ver as linguagens não-verbais cada vez mais distanciadas da linguagem verbal, no que tange à análise semiótica da natureza dos seus conteúdos” (cf. D’ÁVILA, 1987, p. 92).

Para Greimas, conforme a autora, da linguagem verbal deveria apenas ser utilizada a metalinguagem na apreensão dos sentidos do não-verbal, ou seja, o papel da linguagem verbal deveria ser somente o de explicar o não-verbal. O mestre lituano queria com isso que “fosse demonstrada a autonomia e o estatuto semiótico dos conteúdos de natureza não-verbal apreendidos nos textos visuais” (D’ÁVILA, *Ibidem*).

Assim como a teoria semiótica greimasiana, a teoria daviliana, através da análise interna, por meio de uma análise imanente, busca a estrutura profunda (os figurais) e desvenda os efeitos de sentido que estão na aparência. Elaborando procedimentos operatórios, é que o modelo idealizado por Nícia D’Ávila chega ao percurso gerativo analisando o caminho da construção do sentido – indo do nível superficial ao profundo - resgatando o figural subjacente ao figurativo.⁶⁰

Com isso identificando, nos textos visuais ou verbo-visuais, elementos do figural e do figurativo, fisicamente presentes e imediatamente perceptíveis. Como também o valor semântico apreendido a partir da criatividade e da ordenação dos mesmos e o valor expressivo das formas que integram a mensagem estética contida neles.

3.2 O PERCURSO GERATIVO DO SENTIDO NA MANIFESTAÇÃO VISUAL

⁶⁰ Não podemos esquecer que, assim como o percurso gerativo de sentido do verbal vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, ou seja, do nível fundamental ao discursivo para o produtor do texto e, em sentido inverso, para o analista, a mesma coisa acontece com o percurso de sentido daviliano.

Para a análise de textos visuais, conforme D'Ávila (1999a, 2003c, 2001a, 2003b), um enquadramento deve ser feito sob a categoria da Figuratividade Visual, seja como caráter figurativo ou figural. Sendo que os figurativos visuais são identificados sob o modo de Figurador I e Figurador II e sob o eixo semântico, e os figurais descritos no Figural 1 Nuclear e Figural 2 Classemático.

Para a autora, a substância do conteúdo visual é variável, pois pode ser presentificada, representada ou re-representada, e equivale aos efeitos de sentido emanados da apreensão visual do texto, da sua totalidade, em tudo o que aparenta ser e do que “conta”. E a sua forma do conteúdo, considerada por ela como sendo invariável, pode situar-se em dois níveis de estruturação do sentido – um nível superficial e um profundo, verificáveis a partir do trabalho analítico.

Já a substância da expressão visual é variável, pois dependendo do texto visual - uma tela, uma fotografia, uma HQ, uma publicidade impressa ou televisiva, uma película de cinema, etc, será a sua composição, por exemplo, físico-ótico-químico ou físico-sonoro, etc. E quanto à sua forma da expressão, é invariável e corresponde ao sistema sob o qual a substância é manifestada. No nosso caso, o sistema viso-plástico, representativo de um conjunto (feixe) de traços organizados e relacionados.

Não esquecendo que na Teoria da Figuratividade o trabalho analítico recai sob a substância e forma do conteúdo. Com a apresentação do quadro abaixo, pretendemos demonstrar como se constitui o percurso gerativo, de D'Ávila:

<i>Substância</i>	Forma (nível superficial)	Forma (nível profundo)
Simbólica (denotativa) Presentificação (Figural 2)	Denotação - Formemas Ritmo e Aspecto (proxêmica) Simétrico x assimétrico	Denotação - Semas 'punctuema' 'tracema'

<p>Arte abstrata e variantes *****</p> <p>Semi-simbólica Representação (conotativa) Figurador I “do logos” A história retratada com fidelidade. Implicação com o semantismo verbal. *****</p> <p>Re-representação (conotativa) Figurador II “do mythos”. A subjetividade do analista (repertório e criatividade)</p>	<p>Planos. Posição / orientação Espaços (contorno x contornado) Perspectiva (superfície/volume) Dimensão (proporcionalidade) Projeções sintagmáticas (rimas plásticas) Projeções paradigmáticas (extrapolações) Planos isotópicos Função de síncopa (figural) Formema total/parcial</p> <p style="text-align: center;">Conotação</p> <p>Implicação verbal – rimas poético-míticas e funções de síncopa no figurativo.</p>	<p>‘colorema’ ‘cromema’ ‘texturema’ ‘densirema’ ‘largurema’ ‘formema’ ‘extensirema’ ‘figurema’ ‘projetema’ ‘sincopema’ Suprassegmentação Isotopias Quadrado semiótico Extrapolações: da forma, da cor e do movimento.</p>
---	--	---

Estruturas Discursivas – Figural I Nuclear – propulsor da substância do conteúdo

Nível da expressão (significante) no Texto Visual	
Substância (Variável)	Forma (Invariável)
Físico-ótico-química (processo)	Os sistemas viso-plásticos e o lingüístico.

A figuratividade, segundo a teoria de D’Ávila, constitui-se como sendo a soma entre os termos “figurais” e os termos “figuradores”. Os primeiros designam a figurabilidade, e os últimos, o caráter figurativo.

a) O Nível Superficial

No nível superficial do percurso gerativo do sentido, proposto por D’Ávila, vamos encontrar os figurativos, que são representações do mundo em que vivemos e dividem-se em *figurador I* – vertente do *logos*⁶¹, ou seja, uma “imagem” representativa de um objeto animado ou inanimado, um ser vivo qualquer – e *figurador II* - vertente do *mythós*.

Quando partimos para a análise do *figurador I*, podemos verificar a correspondência de imagens apreendidas na análise do visual com os semas

⁶¹ *Logos* faz-se referencializar pelo lexema “palavra”, que desde 1880 passa a designar o estudo dos significados nas línguas. É por meio da palavra que o destinatário decodifica, da imagem figurativa, sua denominação, seu figurador I e se estabelece uma relação metafórica (imagem + palavra).

identificadores da essência compositiva do caráter verbal narrativo, que analisamos anteriormente. Esses semas tornam-se elementos propícios ao estabelecimento de comparatividades verbo – visuais no encontro das oposições semânticas capturadas visualmente pelo formato e posição/direção do traço.

O figurador II constitui a fonte do *mythós* como imagens re-representadas em histórias narradas, ficcionais ou de criatividade ilimitada. Neste nível do percurso gerativo de sentido do visual, podemos recorrer para a nossa imaginação, fazendo conjecturas sobre aquilo que o texto verbo-visual não afirma, mas que possamos encontrar uma explicação nele para a aceitação coletiva fundada no visual.

No exame deste nível, de acordo com a semiótica, podemos encontrar: formemas⁶² (totais e parciais); o ritmo dos espaços (englobante/englobado e simétrico/assimétrico); os planos 1, 2 e 3; os espaços (contorno/contornado); a perspectiva; as projeções sintagmáticas; os planos isotópicos; a função de síncope.

b) O Nível Profundo

O Figural 1 nuclear⁶³, como especificação de instância primeira é a qualidade que nos permite captar dos objetos, em questão, seus espectros, ora como fuga observada da massa fluídica que constitui o objeto, ora como condensação dessa massa, antevendo em sua essência formal, uma natureza singular e familiarizante sem, no entanto, definir as quantificações necessárias, isotópicas, existentes por coerência sintagmática para determiná-lo e nomeá-lo como “um objeto específico” do conhecimento, sob forma acabada, isto é, figurativa (cf. D’ÁVILA, 1999b, p. 469-473).

⁶² Na categoria de *tracemas*, o ângulo, a linha reta, as curvas, o ponto, são elementos que, aparentemente desprovidos de qualquer significado, contêm valor diferencial na composição dos *figuremas*, ou seja, na representação dos semas classificatórios das figuras, logo, dos figurais classemáticos-b, os primitivos figurativos.

⁶³ O “figural nuclear”, segundo D’Ávila, antecede filosófica e semioticamente o termo “esquema” kantiano. Kant concebe o esquema como “uma representação que é intermediária entre os fenômenos percebidos pelos sentidos e as categorias do entendimento”. A autora concebe o figural nuclear como “uma presentificação intermediária entre os fenômenos percebidos pelos sentidos e as categorias do entendimento”.

A totalidade nuclear rudimentar que visualizamos em primeira instância⁶⁴, apreendemos inicialmente o claro, o médio e o escuro das massas e volumes que vão tomando corpo, como agrupados de elementos que se sobrepõem e que se fundem, possibilitando neles e por meio deles antever a ‘forma nuclear’ totalizadora, o *Figural 1 nuclear* que os agrega e envolve concebido como um arcabouço condensador da manifestação imagética.

Equiparados os componentes do Figural 1 nuclear ao sema nuclear greimasiano, estes farão eclodir do objeto sua isotopia⁶⁵ formal dominante pela reiteração de categorias sêmicas capturadas no texto visual em instâncias posteriores. De acordo com a autora, no figural 1 poderemos identificar:

- a) o sema⁶⁶ nuclear da “esferoidicidade” que abriga o ovóide, o círculo e suas parecenças, quando examinamos um objeto investido dessa isotopia formal dominante, como por exemplo, uma cabeça, uma moeda, o ovo, o poço, algumas frutas, legumes;
- b) o sema nuclear da “triangularidade” que abriga o triângulo demonstrado em suas mais diversificadas realizações, como no telhado das moradias, das chaminés, nas estrelas, no interior dos aros da roda de bicicletas;

⁶⁴ Possibilita-nos também, como especificação de instância última, na ausência do objeto, poder revivê-lo quando a ele alguém faz apelo, forçando-nos a buscar sua essência pregnante na nossa memória visual. Essa essência que se configura em função das isotopias que se formam a partir de repetições de determinados tracemas*, de suas qualidades em texturemas*, coloremas*, cromemas*, densiremas*, extensuremas*, larguremas*, sincopemas*, tensionemas*, etc. Assim, como na disposição/orientação do objeto, quando podemos apreender as rimas plásticas nele contidas (simples ou complexas), as rimas poéticas e poético míticas, as projeções sintagmáticas e as paradigmáticas por extrapolação da forma, da cor e as projeções paradigmáticas por extrapolação de movimentos ou pseudo-movimentos.

⁶⁵ Na teoria da figuratividade, um conceito greimasiano se faz imprescindível – o de isotopia. Lembrando que no texto imagético ela poderá ser extraída do significante visual, como já afirmava François Rastier nos encontros que tinha com Greimas, definidos no artigo *Sistemática das isotopias* (Greimas, 1975).

⁶⁶ Os termos lexema, semema e sema foram emprestados por D’Ávila da semântica da linguagem verbal.

c) o sema nuclear da “quadrangularidade” observado em quase todos os objetos que nos circundam, absorvendo da forma triangular, a rima plástica.

O figural 2 classemático⁶⁷ é observado, em primeira instância, nas manchas coloridas (ou não); em segunda instância, nos primitivos figurativos, círculos, triângulos e seus derivados (quadrado, losango), compondo o significado apreendido, na arte abstrata; e em terceira instância com classemas comuns.

No classema - a, as formas gestálticas presentificadas; no classema-b, as formas primitivas básicas; no classema-c, as formas icônicas comuns ao novo objeto da incorporação, presentificadas em ícone puro, representando a passagem da figuralidade ao figurativo. Nela são incorporados às formas geometrizadas, os classemas básicos do traço (tracemas), compondo os semas contextuais da figura no ícone figural presentificado. Este, já figurativizado no clas-c, no entanto sem continuidade histórica, realizar-se-á como imagem a ser nomeada na categoria dos figurativos (D’ÁVILA, 2004a, p. 2).

De acordo com D’Ávila, as duas categorias figurais citadas que compõem o “eixo semântico da figuralidade” são responsáveis pela passagem da essência ao esboço da aparência, isto é, pela transição do processo que instaurará a “figura” advinda da condição de massa captada que, rompendo o espaço ao se presentificar no traço produzido, gera significação.

Essa passagem efetua-se numa instância que serve de *intermezzo* entre o esboço (classemático b) e a figura quase acabada (classemático c), inaugurando o “eixo semântico do figurativo” demonstrando o momento em que o “imagemema” (traço primitivo do surgimento da imagem) e o “figurema” (traço primitivo do surgimento da figura) vão compor uma nova etapa do percurso gerador do sentido em um jogo ininterrupto de apelos entre os patamares do figural e do figurativo.

⁶⁷ Por ter sido submetido a uma dessemantização em análise anterior, presentificado como ícone puro (sem histórias a contar) – o figural 2 classemático, passou a ser, nessa instância, um elemento da representação, nomeado e referencializado como objeto do mundo natural, podendo ser analisado na qualidade de texto, como formante total ou formante parcial, representando sozinho ou compondo, coletivamente, a cena de uma história narrada.

É, nesse instante, segundo a autora, que a semiose é observada, ou seja, que não se consegue mais estabelecer uma dissociação entre o que é examinado no figural daquilo que a captação do figurativo insiste em fazer brotar da memória visual a todo instante, como o complemento (D'ÁVILA, 2006).⁶⁸ É nessa instância que se instaura o caráter semi-simbólico advindo dos figuradores, os objetos e personagens dos textos verbo-visuais.

Porém, é a partir da análise propriamente dita do objeto posto, extraída da instância projetada no enunciado, presentificado e em dessemantização, que poderemos delinear seu estatuto semiótico e definir seu Valor.

Neste nível, os possíveis semas contextuais (ou classemas) a serem detectados, entre outros, a exemplo dos tracemas*, texturemas, densiremas*, larguremas*, extensuremas*, etc.⁶⁹ Segundo a autora, podemos entender como:

tracema, o sema classificatório do traço, construído a partir de um punctuema; texturemas, os semas contextuais da textura; densiremas, os traços cerrados que foram apreendidos a partir dos traços demarcatórios da espacialização de volumes, do peso e do equilíbrio das massas formando a densidade do objeto plástico; larguremas, os traços largos ou estreitos obtidos a partir da largura,; extensuremas, os traços longos ou curtos, extraídos do comprimento (D'ÁVILA, 1999b, p.4).

A tabela abaixo indica os símbolos designativos do conteúdo da linguagem visual⁷⁰, correspondentes ao nível profundo, da teoria daviliana.

⁶⁸ Para ilustrar tais definições, a autora utiliza como exemplo a composição primitiva de um gato (seus primitivos figurativos) - uma circunferência com dois triângulos equiláteros na sua parte superior. Quanto maior o acréscimo no número de classemas (sema contextual) à figura, mais semelhança ela terá com o figurativo que surgirá aos poucos, diante do olhar observador. A autora se refere à “figura” de um triângulo e não à “imagem” de um triângulo. Para ela, o termo imagem tem seu uso mais apropriado no designar o ser vivo ou denominável, ‘a imagem de um homem’, ‘de uma cena, representados no nível figurativo, na vertente do *logos*.

⁶⁹ O sinal de asterisco é utilizado pela autora para indicar que determinado termo trata-se de um neologismo. Como podemos constatar, todos os termos utilizados para categorizar os possíveis semas a serem detectados são neologismos criados por D'Ávila, com exceção do termo texturema, que fora emprestado do Groupe μ (1992, p.197); rima plástica (FLOCH); isotopia (GREIMAS).

⁷⁰ Os termos em *itálico* também identificam neologismos criados por D'Ávila, sendo seguidos da respectiva aplicação teórico-metodológica para a semiótica visual.

Formante Total (FT) = a totalidade escolhida como “texto” (nível da expressão)

Formante Parcial (FP) = a parcialidade textual que está sendo examinada (expressão).

Formema total (ft) = a totalidade textual manifestada (nível do conteúdo).

Formema parcial (fp) = a parcialidade textual manifestada, (nível do conteúdo). O mesmo que semema (em Greimas).

Formema parcial int. (fpi) = formas manifestadas no interior do /fp/.

/p/ = planos no texto plástico; /p1/ = plano 1; /p2/ = plano 2; /p3/ = plano 3, etc.

/e/ = espaços; /e1/ = espaço 1; /e2/ = espaço 2; /e3/ = espaço 3, preenchidos por formas, inseridos nos planos.

/e1’/ = espaço1, com formas interiorizadas; /e2’/ = espaço 2, com formas interiorizadas, etc.

Semas ou combinações em subunidades significativas

Puntuema = sema do ponto, como matéria significante desencadeadora de formas.

Tracema = sema do traço, pertinente a uma unidade léxico-visual.

Colorema = sema da coloração.

Cromema. = sema da cor, da cromática, das nuances.

Densiremas = semas da densidade do traço.

Texturemas = semas da textura do traço

Largurema = semas da largura do traço

Sincopemas = envolvidos sintagmaticamente nos 5 estados da função de síncopa.

Extensurema = sema da extensão do traço

Projetemas = projeção paradigmática da forma responsável pela projeção supra-segmental por extrapolação de traços da figura e do movimento. Entre outros.

Tensurema = *semas da tensão*

Figurema / imagem = da figura / da imagem⁷¹

Isotopias = *redundância na presentificação de categorias sêmicas*

3.3 A METODOLOGIA SUGERIDA POR D’ÁVILA

⁷¹ Estes semas situam-se quando ocorre a transformação do figural em figurativo. Quando tratar-se de análise do objeto inanimado e estático, da figura, erigimos o 1° caso; tratando-se da imagem, na instância da instauração do semi-simbolismo, será constituído o 2° caso.

Na teoria da figuralidade, quando vamos partir para o trabalho analítico com textos sincréticos, devemos realizar a articulação do sentido por meio dos semas que devem ser retidos. Para isso, cada linguagem componente do texto deverá ser examinada separadamente, iniciando-se pela verbal. Depois de realizada a análise do plano do conteúdo da linguagem verbal, o trabalho deve ser direcionado aos outros sistemas, o das linguagens não-verbais (D'ÁVILA, 2003a, p.109).

Para D'Ávila, quando nos deparamos com uma linguagem sincrética, isto é, várias linguagens ancoradas⁷² na manifestação verbal, certamente, a última será simbólica, denotativa e as demais serão semi-simbólicas, conotativas.

Assim sendo, a verbal apresenta-se sob o caráter simbólico, composta dos functivos - significante (a expressão com sua substância e forma definidas) e significado (o conteúdo com sua substância e forma definidas), as demais linguagens demonstrariam apenas seus significantes (a expressão com sua substância e forma) tendo, porém, seus significados absorvidos pela manifestação verbal.

Sem tentarmos semioticamente chegar ao nível dos figurais das imagens (postas) para apreender seu caráter simbólico, não será possível constatar as seduções e provocações persuasivas que certas imagens desencadeiam, as tensividades delas emanadas, enfim, o “como” da manifestação viso-figurativa.

Nesse caso, a significação abrangeria não apenas o entendimento da palavra, mas o acréscimo das sensações tensivas provocadas pelas demais linguagens. Sendo que, é apenas pelo estabelecimento da dessemantização entre as linguagens que podemos compreender o sincretismo em si e detectar a importância do caráter visual enriquecendo e transformando o verbal.

⁷² A ancoragem ocorre por ter a linguagem verbal seus significados prontos, aptos a investirem-se como constituintes da meta-linguagem que definirá, em parte, os conteúdos das demais linguagens.

Para D'Ávila, a imagem não é jamais inocente, pois esconde muito mais do que mostra:

Quando produzida, muito mais do que uma intenção (um querer que poderá ou não ser realizado), faz-se regida pela intencionalidade (fenomenológica). Esta é firmada numa motivação que desencadeia uma finalidade, um fim esperado, um seduzir para /fazer-se apreender e entender/. A fruição acontece no momento da sedução que é produzida para /fazer-ver/ o texto imagético; porém a apreensão do sentido e sua articulação, para um entendimento, surgirão no momento em que o observador-analista sentir-se-á provocado a descobrir como a qualidade do traço faz com que entendamos a maneira “como a obra de arte se diz obra de arte”. Não nos interessa a história que ela está narrando, mas sim, o modo no transmitir aquilo que representa (cf. D'ÁVILA, 2003a, p. 206).

3.4 A ANÁLISE DO *CORPUS*

Partindo da premissa de que a análise da linguagem verbal se encontra concluída a partir dos objetivos que para ela traçamos, passaremos agora a enfatizar aspectos que constituirão o trabalho analítico com o não-verbal.

3.4.1 O nível do figurativo

Em se tratando de imagens representativas, figurativas, amparadas no figurador I do logos, seus conteúdos nomeáveis já se encontram prontos. Para desconstruí-las e, a partir daí, apreender seus semas (componentes contextuais), é necessário dessemantizá-las para se chegar à instância da forma pura, da presentificação.

Na adaptação do filme “Homem-Aranha II”, escolhemos para a análise o segundo quadrinho, da página 22, conforme ilustração abaixo. Nele estão duas imagens dispostas em posições contrárias, a primeira na vertical e a segunda na horizontal, opondo-se ao fundo o contraste cromático claro vs. escuro, podendo ser dividido em planos subseqüentes que criam uma ilusão de profundidade.



Ilustração 30 - Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – p. 22 (2º quadrinho)

Essas imagens são responsáveis por construírem discursivamente os atores Homem-Aranha e Dr. Octopus, inseridos num cenário de luta, em que a oposição homem-animal vs. homem-máquina fica evidenciada. Os figuradores I e II valem-se do caráter proxêmico como pano de fundo às imagens estáticas ou dinâmicas, em gestos ou em cenário, que conduzem ao mais alto estado de tensão emocional (cf. D'ÁVILA, 2003c, p. 199).

A opção que fizemos por esses objetos visuais figurativos se justifica por serem, estes dois “espaços”, os mais ricos quanto à incidência de traços, o que facilita para nós entendermos o “como” a porção traçada se reifica por presentificação e em produção de sentido e o “modo” como ela própria se diz “objeto semiótico de investigação visual”.

O Homem-Aranha, cujo corpo se encontra suspenso, aparece de costas como se estivesse sendo alçado ao alto por um dos tentáculos do Dr. Octopus, que do chão e em pé, demonstra vantagem sob seu adversário. A prôxêmica dos dois

ajuda a reiterar a oposição verticalidade vs. Horizontalidade em relação ao solo e o contraste da roupa colorida do herói-aracnídeo com a roupa marrom do Dr. Octopus leva à oposição pluricromático vs. monocromático.

Iniciando agora a explanação das oposições semânticas estabelecidas entre as duas imagens acima expostas.

HOMEM ARANHA	X	DR. OCTOPUS
Membros de curto alcance		Membros de longo alcance
Baixo		Alto
Homem-animal		Homem-máquina
Verticalidade (movimento)		Horizontalidade (inércia)
Pluricromatismo		Monocromatismo
Humano (solidário)		Desumano (individualista)
Natureza reptiliana		Cultura eletrônica
Defesa simples (braços e pernas)		Defesa complexa (garras eletrônicas)
Força não localizada (corpo inteiro)		Força localizada (braços, coluna vert.)
Mais espaço do que solo		Mais solo do que espaço

Uma vez efetuadas as análises do Homem Aranha e do Dr. Octopus, contendo emanações que contemplam a significação verbal, posicionada no âmbito do semi-simbolismo, ou seja, daquele cuja abordagem foi desenvolvida visando a examinar imagens sincretizadas - as que fazem constantes apelos ao caráter verbo-visual (como no figurador I, do *logos*), levaremos em conta o caráter simbólico apreendido no Percorso Gerativo da Significação Visual, sob a perspectiva da teoria daviliana.

3.4.2 O nível da figuralidade

a) Os Figurais do Homem-Aranha



Ilustração 31 - Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – antecapa

Para a interpretação da natureza compositiva do caráter não-verbal, em sua essência, devem ser afastados, totalmente, os semas identificadores da essência compositiva do caráter verbal narrativo, embora tenhamos a necessidade do uso da metalinguagem (verbal) para a demonstração da essência apreendida.

De acordo com a teoria daviliana, o *figural 1 nuclear* é extraído da forma pregnante que envolve o objeto semiótico examinado como texto ou Formema Total (ft), que é o arcabouço da forma totalizante, encontra-se no nível das estruturas discursivas e inaugura a passagem da enunciação ao enunciado plástico.

Na instância da figuralidade examinada, constatamos o *figural 1 nuclear* da semi-circularidade (extremidade e envolvência), implicando as porções⁷³ /fp/ “cabeça” e /fp/ “tronco”.

Nesse patamar de produção do sentido, os semas nucleares da extremidade e envolvência no *figural 1 nuclear* da semicircularidade agem como elementos propulsores no que concerne a fazer brotar, diante da nossa percepção, as substância e forma do conteúdo visual inseridas nesse arcabouço que abriga o conjunto visual apreendido e agrega as isotopias secundárias da triangularidade

⁷³ Dizemos porções, em alusão aos formemas parciais, por fazerem parte de uma totalidade visualizada como um formante total /ft/ .

que, por sua vez, são determinadas pelas isotopias⁷⁴ primárias da retilineidade* da curvilineidade*, da diagonalidade, da perpendicularidade, entre outras.

O Figural 2 – classemático designa as qualidades sêmicas contextuais gradualmente quantificadas na imagem escolhida. Admitindo-as como resultantes do processo de agrupamento de elementos, observamos na imagem do Homem-Aranha, na malha de colorema* vermelho vivo que recobre parte de seu corpo, a incidência de tracemas* dispostos a partir do centro da zona ovóide* que engloba a totalidade do formante parcial /fp/, “cabeça”.

Estes tracemas*, tendo uma continuidade ininterrupta do extensurema* em direção ao /fp*/ contíguo “tórax”, expandem-se, interiormente, da zona superior à base dimensionada do /fp/, alargando-se, com proporcionalidade, nessa base e nas extremidades direita e esquerda do /fp/, sob a forma de larguremas*.

Em projeções sintagmáticas diagonalizadas*, assim estão dispostos esses tracemas* como rimas plásticas efetuadas entre si, a partir de um tracema vertical-retilíneo* centralizado no /fp/ “tórax”, que lhes possibilita a devida simetria, expansão e elasticidade, em função dos nós entremeados em cada junção entre os tracemas*, oferecendo o aspecto de um pseudo-movimento entre eles.

Cada classema básico (clas-b) faz-se representar por uma quadrangularidade semi-circularizada*, no /fp/ “tórax”, lembrando ainda que cada quadrado abriga dois triângulos, o que possibilita a formação de isotopias da triangularidade*, da quadrangularidade*, da angularidade*, além das demais encontradas no texto, como a da semi-circularidade*, da diagonalidade*, sendo que esta última traz consigo toda a dinâmica que potencializa, como força motriz, o pseudo-movimento que a malha recoberta pelos tracemas*, em formato de “teia” sugere.

No /fp/ “cabeça”, as formas triangulares presentificadas geradoras da isotopia da triangularidade* e da diagonalidade*, em rima plástica, circundam o

⁷⁴ Essas isotopias primárias remetem às secundárias de modo análogo ao da análise da manifestação verbal, em que as isotopias figurativas remetem à isotopia temática.

formante parcial interno /fpi/ “olhos”, presentificado sob duas formas triangulares, de angularidade semi-circularizada, plasticamente rimadas, cujos larguremas* estabelecidos na base representam 1/3 dos extensuremas* que convergem ao vértice da forma de um triângulo isóceles. O espaço é preenchido por material cujo sema metálico, revestido pelo colorem* prateado, revela o seu caráter objetal-materializado.

As rimas plásticas semi-circulares e simétricas, em paralelismo, nascidas no /fp/ “tórax” e acabadas no /fp1/ “pescoço”, por metamorfose de redução⁷⁵, criam uma oposição semântica por extrapolação da forma, entre a semi-circularidade e a triangularidade, com os tracemas* inseridos no /fp/ “cabeça”, em forma de grande asterisco, diâmetros simétricos que se cruzam tendo no centro seu ponto de tensão, o tensirema* central (sema da tensividade) - como se abrigasse um “terceiro olho”, implantam o equilíbrio no centro do clas-b ovóide entre tracemas*. Estes, projetando-se ao extremo superior do /fp/ “cabeça”, aumentam seus volumes triangularizados, que sucessivamente, tendem ao centro do /fp/, atraídos pela rima plástica que, em traço-contorno envolve volumenas-convexos*. Esta rima, isenta de figuremas e de colorem, engloba, porém, densiremas e texturemas. A disposição-orientação dos tracemas e figuremas em isotopia da diagonalidade, instaura o tensirema* citado, impingindo ao percurso do olhar receptor, a atração, como por imantação, ao centro do /fp/.

Logo, o Figural Nuclear que serve de massa fluídica englobante, abrigando todos os semas aqui apresentados na imagem parcializada do Homem-Aranha é o da triangularidade, camuflado na aparente circularidade que se instaura em projeção paradignática* dos tracemas no /fp/ “tórax” e nos tracemas-contorno*.

b) Os figurais do Dr. Octopus

⁷⁵ Os termos formante e formema utilizados, respectivamente, por Greimas e pelo Grupo μ , são utilizadas por D'Ávila com significação diferenciada. Ver quadro elucidativo.



Ilustração 32 – Adaptação Oficial do Filme Homem Aranha II em Quadrinhos – verso da capa

A escolha do espaço a ser extraída a porção, é o /fp/ ‘braços’ por concentrar a maior riqueza em tracemas.

Analisando, então, esta imagem encontramos o figural 1 nuclear da triangularidade contendo os semas extremidade/ejeção, no plano A do /fp/ - o da “garra”-, e o da semicircularidade abrigando os semas da descontinuidade/envolvência, no plano B do /fp/ - o do “braço”.

No plano A, são observados inúmeros primitivos figurativos dos clas-a e clas-b, demonstrando a existência do caráter isotópico da retangularidade- côncava no verso (lado posterior) e triangularizada na observância das laterais direita e esquerda, nas duas porções; e1 (a de maior volume) e e2 (a de menor volume), assim presentificadas no /fpi/, formema parcial interiorizado no plano A.

Estes espaços em ritmo simétrico de paralelismo contêm extensuremas*, densiremas* do composto mineral, diferenciados, assim como nos diferentes

texturemas* detectamos: liso no e1. e no e2, e rugoso e áspero no término do e2. A este espaço denominamos de e2'.

É no e2' que verificamos a incidência de retangularidades, que embora sejam em texturema áspero e fosco, formam-se em densirema mínimo, finíssimo, aparentemente de fração milimétrica, e produzindo a impressão referencial de pseudo-movimento, dada a formação posterior de uma superfície côncava que abriga os e2 e e2', e das junções de tracemas diversos organizando primitivos figurativos compactos em ritmo assimétrico, num espaço e3, intermediário entre e1 e e2, de organização retilínea para os primitivos de suporte, e curvilínea para os primitivos funcionais, engrenando-os, na face anterior apreendida pelo analista.

Este /fpi/ que se repete por rimas plásticas nas outras duas porções do plano A, apresenta-se com função idêntica às rimadas no que concerne ao pseudo-movimento apreendido.

No plano A observamos, ainda, um centro esférico reprodutor do figural 1 observado como sua rima plástica. A circularidade que desta emana, remete por projeção paradigmática às semi-circularidades do plano B. No plano B, sob o figural nuclear 1 da semicircularidade que envolve a porção manifestada, de caráter englobante, observamos o agregado isotópico da semicircularidade nos “elos”, como isotopia secundária, repetitivo nas categorias sêmicas, ou seja, da reiteração dos semicírculos conectados em ritmo simétrico de contigüidade das porções.

Devemos dar uma atenção especial à isotopia da diagonalidade (força, movimento, orientação, posição multidirecional) sob a qual a isotopia da semicircularidade se manifesta.

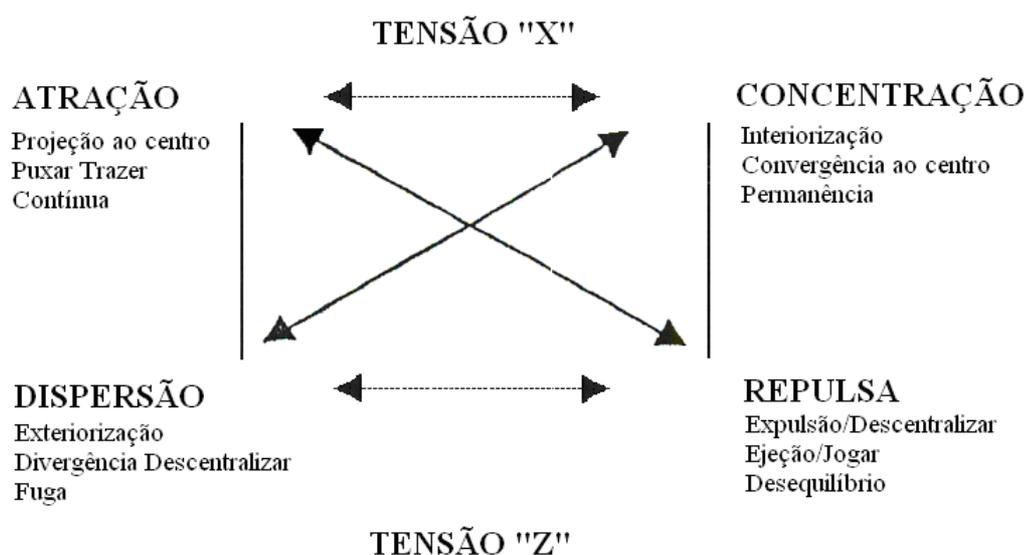
Quando a diagonalidade domina a orientação dos tracemas de uma outra isotopia, devemos examinar com maior cautela o espaço em questão como manipulador conduzindo ao /fazer querer-fazer/ ou ao /fazer dever-fazer/ .

A isotopia da triangularidade, quando diagonalizada e produzida por contigüidade, transmite um agregar, centralizar, permanecer. Enquanto isso, a

isotopia da circularidade ou semi-circularidade, quando diagonalizada e produzida por contigüidade, transmite a continuidade, o distanciamento, o descentralizar, a dispersão. Quando num /ft/, ou num /fp/.

A grande problemática se instaura quando num único formema total /ft/ encontramos formemas parciais /fp/ contendo na totalidade externa estes semas nucleares contrários ou contraditórios.

Pudemos observar a realização deste acontecimento, no exame do Plano B, acarretando tensões “Z” caracterizadas no eixo semântico inferior, ou metatermo inferior. Já no Plano A, observamos tensões “X” cujos semas estão descritos no eixo semântico superior ou metatermo superior, como podemos visualizar no quadrado semiótico exposto a seguir.



Na apresentação das linhas, sua composição pelos tracemas da verticalidade, da horizontalidade, da diagonalidade, da perpendicularidade, da retilinearidade, da curvilinearidade, do paralelismo, da intercalação, da intersecção, do agrupamento, da junção geram isotopias, projeções sintagmáticas, projeções paradigmáticas por extrapolação da forma, da cor e do ‘movimento’ (posição/orientação/direcionamento), rimas plásticas (simples e complexas), pontos de tensão, sincopas, rimas poéticas, poético-míticas. Como estas duas últimas

implicam diretamente a manifestação verbal, não constarão da análise dos dois objetos semióticos aqui propostos.

O caráter “X” ou “Z” da tensividade será declarado como positivo ou negativo por dedução analítica, no término da análise, quando em apreciação da manifestação sincrética, numa terceira instância. Nela as tensões poderão ser avaliadas como positivas, quando subjugados os figurais, ao figurador I, Homem-Aranha, imagem que poderá ser traduzida pela euforia oriunda das “boas ações”. De modo análogo, a avaliação do caráter negativo das tensões, pela disforia derivada do figurador I, o Dr. Octopus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa caminhada como profissional da linguagem e da educação temos presenciado propostas de letramento escolar direcionadas às formas sociais escritas de funcionamento da linguagem. Contudo, o trabalho didático visando a construção das capacidades e competências fundamentais do letramento - as capacidades leitoras em diferentes gêneros e linguagens advindas das mídias, tem trazido resultados desalentadores em relação às capacidades leitoras de nossos alunos ao final do ensino Fundamental e Médio.⁷⁶

Especialistas e pesquisadores são pródigos tanto na denúncia como na condenação de procedimentos pedagógicos inadequados, como também nas propostas de práticas desejáveis. Contudo, têm se limitado a isso e não se arriscam a dar sugestões práticas para o trabalho de leitura das mensagens midiáticas, temerosos, talvez, tanto do caráter reducionista de qualquer receita pronta, quanto do mau uso que se possa fazer dela.

Nós, professores de Língua Portuguesa, somos culpabilizados por “leituras ingênuas e superficiais”, “práticas reducionistas”, enfim responsabilizados pela falta de criticidade dos alunos em relação à leitura das mensagens midiáticas e pela relação “frouxa” que estabelecem com as imagens que nelas são veiculadas.

Temos consciência da necessidade de uma educação para as mídias como qualificação fundamental para o exercício de cidadania, da importância da imagem como representação simbólica. Entretanto, quando decidimos pôr mãos à obra e tentar reverter o quadro atual, ficamos perplexos diante das condições tão avessas ao nosso trabalho.

⁷⁶ Resultados de avaliações nacionais e internacionais, como o PISA, ENEM e Prova Brasil, têm dado grande ênfase à exploração dos gêneros da mídia na construção das provas e testes, aproximam mais de uma concepção discursiva de leitura, na medida em que incorporam habilidades e competências que dizem respeito não somente ao conteúdo e à materialidade lingüística dos textos, mas também a sua situação de enunciação.

Faltam-nos condições materiais (a maioria das escolas brasileiras não possuem aparelhos de TV, computador, DVD, gravador etc. e não têm acesso a textos da mídia impressa), enfim, faltam condições favoráveis de caráter econômico, cultural e ideológico. Os documentos oficiais (PCNS e PCNEM) priorizam a linguagem verbal escrita em detrimento da visual; mas, faltam-nos, sobretudo, condições instrumentais - obra de uma formação acadêmica deficiente que não proveu o professor de língua portuguesa de aparato teórico e metodológico para enfrentar os desafios das novas formas de comunicação de nosso tempo, o que ultrapassa a leitura e compreensão de textos escritos.

Diante de tais circunstâncias, é muito comum (ainda que não justificável) que nós professores fiquemos tentados a lançar mão de soluções redutoras e até dissimuladas, que nos dão a impressão de estarmos desempenhando satisfatoriamente nosso papel.

Soluções que nos levam a reduzir o trabalho pedagógico com os gêneros da mídia a atividades tortuosas e infrutíferas, que transformam as aulas em verdadeiros momentos de lazer e entretenimento.

Por esta razão e por acreditarmos que o professor, quando instrumentalizado, tem muito mais condições de reverter esta situação, é que resolvemos ir a campo em busca de teorias subjacentes que pudessem proporcionar uma “ferramenta” para o desenvolvimento de competências e habilidades do professor em serviço e em pré-serviço que possam contribuir para fazer dele um mediador eficiente das mensagens veiculadas nas mídias.

Como afirmamos no capítulo de introdução desta pesquisa, para que o professor possa criar espaços que desenvolvam ou construam capacidades e competências dos alunos, no que tange à recepção de gêneros midiáticos, ele deve ser, em um primeiro momento, levado a um multiletramento, ou seja, a práticas discursivas que envolvam diferentes sistemas simbólicos tecnológicos e artísticos.

Como temos afirmado, com a presença maciça dos meios de comunicação de massa, a primazia da escrita tem sido posta de lado e a imagem

está sendo reapresentada como forma de expressão, como representação do real, como registro e como fonte de saber.

Assim, na tentativa de contribuir para sanar a falta de enfoques direcionados ao tratamento do visual e, sob o viés da noção de gênero discursivo bakhtiniana fundamentada nos aportes teóricos e metodológicos da semiótica greimasiana, da semiótica visual de Floch e da teoria semiótica da Figuratividade, daviliana, neste trabalho de pesquisa, analisamos o gênero discursivo “adaptação do filme ‘Homem-Aranha II’ em quadrinhos”.

Isso posto, cabe-nos agora lembrar os pontos principais pelos quais passou a trajetória de nossa análise.

No primeiro capítulo, apresentamos a delimitação de nosso objeto de análise, o gênero discursivo “adaptação oficial de filme em quadrinhos”. Nesse momento, concluímos que esse texto se tratava de um novo gênero da esfera cinematográfica, que surgiu da necessidade de se atrair aqueles que assistiram a um determinado filme de super-herói, mas que nunca tiveram o hábito de ler suas revistas em quadrinhos.

Com as mesmas características do seu gênero de origem, as histórias em quadrinhos, mas com um tema específico que são os filmes de super-heróis veiculados no cinema com sucesso de bilheteria, esse novo gênero consiste na transposição de uma película cinematográfica para o suporte impresso gibi. Daí, justifica-se o motivo pelo qual colocamos, no mesmo capítulo, as características das histórias em quadrinhos e o contexto sócio-histórico-ideológico das HQs de ficção científica.

No segundo capítulo, o da análise propriamente dita, apresentamos uma breve revisão dos conceitos importantes da semiótica visual, de Jean Marie Floch. Em seguida, a partir da metodologia de trabalho analítico com textos sincréticos, proposta pelo autor, partimos para a análise de nosso objeto semiótico, o gênero “adaptação oficial do filme ‘Homem-Aranha II’ em quadrinhos”, iniciando pelo seu plano de conteúdo.

Considerando, então, que o sentido de um texto está em seu plano de conteúdo, recorreremos ao percurso gerativo de sentido, de Greimas, para concluir esta etapa da análise. Em seguida, partimos para a análise do plano da expressão e, por fim, na busca das chamadas relações semi-simbólicas, procuramos estabelecer relações entre categorizações desse plano com categorizações do plano do conteúdo.

Apesar de algumas dificuldades que surgiram nessa etapa do trabalho de pesquisa, a partir desse procedimento, pudemos perceber como foi construído o sentido, passo a passo, neste texto sincrético.

Dessa análise, concluímos que, no nível do parecer (de leitura superficial), o filme “Homem-Aranha II” constitui-se em uma nova proposta de aventura de ficção científica, envolvendo super-herói. Entretanto, em sua essência (de leitura mais profunda), constatamos que essa película segue os padrões clássicos das histórias em quadrinhos de super-heróis.

Pudemos constatar, analisando o plano de conteúdo da adaptação, que a crise de identidade e os sentimentos passionais de Peter Parker são comedidos demais. O caráter demasiadamente humano, que esta aventura enfatiza, caracteriza-se pelo artificialismo e superficialismo, pois mesmo estando decepcionado, angustiado e aflito com a vida que leva, Peter Parker não rompe com aquilo que lhe foi tacitamente instituído: a missão de proteger a população de Nova York da ação de malfeitores. Acima de tudo, ele é um super-herói nos modelos clássicos, em que o “bom mocismo” deve prevalecer acima de qualquer coisa.

Outra conclusão a que chegamos, neste capítulo, foi que apesar dos quadrinhos se constituírem de um sistema narrativo composto por duas semióticas, a visual e a verbal, que atuam sincreticamente, as projeções actanciais têm na linguagem visual a sua fonte de transmissão.

Para enfatizar o “estado de alma” do rapaz, o sujeito da enunciação colocou no enunciado uma série de figuras de caráter somático - atitudes, gestos, proxêmica, expressão facial e corporal que, infelizmente, nos quadrinhos ficaram

menos visíveis que no cinema, mas que deram conta do processo de “degradação emocional” provocado pela própria crise existencial pela qual passava o jovem no desenrolar da narrativa.

Pudemos constatar, nesta etapa da análise, que o limite entre a linguagem verbal e a visual se apresentou extremamente tênue em determinado momento. Mesmo que lexicalizadas, as figuras do visual se fizeram imprescindíveis ao tentarmos analisar a construção da imagem do sujeito Peter Parker. O enunciador recorreu muito mais à linguagem visual, a fim de se compor sincreticamente o percurso figurativo do sujeito passional Peter, que propriamente à verbal.

Em quase toda narrativa Peter é apresentado cabisbaixo, com os olhos semicerrados, a boca fechada ou arqueada para baixo e os ombros reclinados para frente na prostração do desânimo. Essas expressões faciais, assim como as corporais, tão recorrentes no texto apontaram para o modo de existência de nosso protagonista. Pudemos concluir que, aos procedimentos constitutivos da sintaxe e da semântica do plano de conteúdo, estavam profundamente relacionados os procedimentos de figurativização do plano da expressão. Fato que nos impediu de apenas recorrer ao verbo, quando tratamos da identidade de Peter Parker.

No capítulo três, em um primeiro momento, apresentamos uma revisão dos conceitos da Teoria da Figuratividade de D’Ávila. A partir da análise do percurso gerativo de sentido da manifestação visual – da aparência do figurativo à essência do figural - desconstruímos o plano do conteúdo dos elementos figuradores e figurais representativos da linguagem visual na adaptação do filme “Homem-Aranha II” para chegar ao seu sentido.

Na verdade, ao recorrermos a esse modelo analítico mergulhamos profundamente na substância e forma do conteúdo, o que significou irmos à gênese, extraíndo da junção de traços as qualidades e a orientação que constituem a manifestação visual. Assim, fomos além do visível da manifestação visual de nosso objeto semiótico e chegamos ao estágio pré-categorial, postulado por Greimas (1973, p. 15). Ou seja, chegamos à “percepção, lugar não lingüístico onde se situa a apreensão da significação”.

Analisando a imagem do Homem-Aranha e do seu inimigo Dr. Octopus, fizemos um percurso em busca dos valores re-representativos, abstratos e simbólicos de cada elemento que compõe essas figuras.

Dessa forma, por meio da apreensão das unidades mínimas de significação, designada a essência do não-verbal, o seu nível profundo, pudemos demonstrar a existência do caráter simbólico puro, denotativo. E, a partir daí, constatar que o imenso fascínio que o Homem-Aranha exerce em seus fãs não reside no caráter humano em demasia que é posto em discurso pelo destinador, mas principalmente, na construção de sua imagem visual que atrai e manipula o destinatário por sedução e provocação – ora centralizando-o em momentos de ação decisiva na busca de soluções e perigos eminentes, ora descentralizando-o em momentos de estaticidade, expectativa e torpor frente a novos perigos fabricados.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. A indústria cultural. In: COHN, G. **Comunicação e indústria cultural**. 2 ed. São Paulo: Nacional, 1975.

ASKEVIS-LEHERPEUX, F.; BARUCH, C.; CARTRON, A. **Précis de psychologie**. (Paris V). Paris: Nathan, 1998.

AUGUSTO, S. et al. **O mundo dos super heróis**. Petrópolis/ RJ: Vozes, 1965.

BACCEGA, M. A. **Tecnologia, escola, professor. Comunicação & Educação**. São Paulo, v. 3, n. 7, set./dez. 1996.

_____. **Tecnologia, escola, professor. Comunicação & Educação**. São Paulo, v. 3, n. 7, set./dez. 2001.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997.

BALOGH ORTIZ, A. M. **Conjunções e disjunções nas transmutações para o cinema e para a televisão**. São Paulo: Annablume-ECA/USP, 1996.

_____. Reflexões sobre tradução inter-semiótica. **Significação – Revista Brasileira de Semiótica**, Ribeirão Preto, n. 3, p. 117-138, 1982.

_____. **Tradução fílmica de um texto literário**. ‘Vidas Secas’. Tese (Doutorado). São Paulo: ECA/USP, 1980.

BARBOSA, A. et al. **Como usar as histórias em quadrinhos em sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2004.

BARROS, D. L. P. de. Texto e imagem. **Linguagens – Revista da Regional Sul**, Porto Alegre, n.1, p. 29-38, 1986.

_____. **Teoria do discurso**. São Paulo: Atual, 1988.

_____. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.

BARTHES, R. **Retórica da imagem**. O óbvio e o obtuso. Lisboa: Edições 70, 1982.

BARTON, D., HAMILTON, M.; IVANIC, R. (ed.) **Situated literacies: reading and writing in context**. New York: Routledge, 2000.

BALTAR, M. **Competência discursiva e gêneros textuais: uma experiência com o jornal de sala de aula**. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.

BATISTA, A. A. G. **Aula de português: discurso e saberes escolar**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAUDRILLARD, J. **Tela total**. Mitos-ironias da era do virtual e da imagem. Porto Alegre: Sulina, 1997.

BERTRAND, D. Narrativité et discursivité. **Actes Sémiotiques-Documents**, VI, 59, 1984.

BRAGA, E. **Fracasso do ensino de português: proposta de solução**. Petrópolis: Vozes, 1987.

BRAIT, B. Leituras : formas vivas de surpreender significações. In : AGUILHERA, V. de A. ; LÍMOLI, L. **Entrelinhas, entretelas : os desafios de leitura**. Londrina : EDUEL, 2001.

BRAIT, B.; ROJO, R. **Gêneros : artimanhas do texto e do discurso**. São Paulo : Escolas Associadas, 2003. Coleção Linguagens e Códigos.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa**. Brasília: MEC, 1998.

BRASIL. MEC, Secretaria da Educação Média e Tecnológica. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio. n. 2. Linguagens, Códigos e suas tecnologias**. Brasília, 1999; 2006.

_____. **PCN+ Ensino Médio: Orientações Educacionais Complementares aos Parâmetros Curriculares nacionais** Brasília: MEC/SEMTEC, 2002.

BRITO, P. Em terra de surdos-mudos (um estudo sobre as condições de produção de textos escolares). In: GERALDI, João W. (org.) **O texto na sala de aula – leitura & produção**. Cascavel: Assoeste, 1985.

BRONCKART, Jean-Paul. **Atividade de linguagem, textos e discursos**. Por um interacionismo sócio-discursivo. Trad. Anna Rachel Machado e Péricles Cunha. São Paulo: EDUC, 1997/1999.

_____. **Activité langagière, textes et discours**. Lausanne: Delachaux et Niestlé, 1997.

_____. **Lê fonctionnement des discours**. Paris: Delachaux et Niestlé, 1985.

_____. Um modelo psicológico da aprendizagem das línguas. **Conferência** proferida no 14º InPLA – Intercâmbio de Pesquisas em Lingüística Aplicada. LAEL/ PUC-SP, abril de 2004. Cópia interna.

BRONKART, J. P. DOLZ, J. 1999, La notion de compétence: quelle pertinence pour l'étude de l'apprentissage des actions langagières? **Raisons éducatives** 2(1/2): 27-44.

CAGNIN, A. L. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1973.

_____. Introdução à Análise das histórias em quadrinhos. Tese de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo – 1973, (188p)

CEREJA, W. R.; MAGALHÃES, T. C. **Texto e interação**. Uma proposta de produção textual a partir de gêneros e projetos. São Paulo: Atual. 1999.

CIRNE, M. **A explosão criativa dos quadrinhos**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. **Os feras do quadrinho brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, s.d.

_____. **História e crítica dos quadrinhos brasileiros**. Rio de Janeiro: Europa; FUNARTE, 1990.

_____. **Uma introdução política aos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Angra/Achiamé, 1982.

_____. **A linguagem dos quadrinhos: o universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Souza**. 4. ed. Ver. E amp. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. **Quadrinhos, sedução, paixão**. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. **Da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada**. Petrópolis, Vozes, 1972.

CITELLI, A. **Os sentidos em movimento**. Comunicação, linguagem e escola. Tese (Livre-docência). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes/USP, 1998 (mimeo).

COQUET, J. C. **La quête che sens**. Paris: PUF, 1997.

COURTÉS, J. **Analyse sémiotique du discours**. Paris: Hachette, 1991.

_____. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**, com Prefácio de A.J. Greimas, “As aquisições e os projetos”. Coimbra: Almedina, 1979.

CRISTOVÃO, V. L. L. O gênero quarta capa no ensino de inglês. In: **Gêneros textuais & ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

D'AVILA, N. **Análise semiótica do fato musical brasileiro batucada**. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem - Lingüística - Semióticas Verbal, Musical e Sincrética). França: Universidade Sorbonne, Paris III. 1987. (no prelo).

_____. A noção de objeto: presentificação e representação. In: LIMOLI, L. (Org.) **Anais**. III Selissigno e IV Simpósio de Leitura da UEL-2002 - Discurso e Representação. CD-ROM. ISSN – 16.796.829 – 2004a.

_____. Comunicação verbal e não-verbal. O motivo na semiótica tensiva de J. C. Coquet. In: FLORY, S.; BULIK, L. (Org.). **Comunicação: VEREDAS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação**, a. 3, n. 3, p. 240-251, Marília: Editora da UNIMAR, 2004b.

_____. Le rythme statique, la syncope et la figuralité. In: GROUPE EIDOS (Org.). **Sémiotique du beau**. Paris I/Paris VIII: l'Harmattan, 2003c. p. 141-159.

_____. Le salon de la redécouverte du Brésil - son Art. In: GROUPE EIDOS (Org.). **Sémiotique du beau**. Paris I/Paris VIII: l'Harmattan, 2003d. p.240-249.

_____. Le stéréotype, en musique, comme porteur de valeurs dans la quête de l'identité - Le stéréotype: usages, formes et stratégies. **Actes du XXI ème. Colloque d'Albi: Langages et Signification** - Org. V. Fillol Albi – França – Disponível em : <http://marges.linguistiques.free.fr/publ_act/pres_act/pres_act0002.htm>. Acesso em: Jui./2000b.

_____. Renart e Chanteclerc - Análise semiótica do texto - conforme teoria e A. J. GREIMAS. **Leopoldianum - Revista de Estudos e Comunicações**. Santos: Unisantos, v. 16, n. 47, p. 23-42, 1990.

_____. Renart e Chanteclerc - Por uma abordagem semiótica do estatuto do actante-sujeito /RENART/ - conforme teoria de J.C.COQUET. **Leopoldianum - Revista de Estudos e Comunicações**. Santos: Unisantos, v. 18. n. 52, p. 65-76, 1992.

_____. Semiótica e marketing (BRAHMA). A manipulação, através da síncope, nas linguagens verbal, musical e imagética. In: PEREIRA, J. (Org.). **Anais do II Congresso Nacional de Lingüística e Filologia (CIFEFIL)**. Rio de Janeiro: Dialogarts (UFRJ). 1999b. p. 468-480.

_____. Semiótica musical e sincrética na publicidade e propaganda. In: **Anais do XI Encontro Nacional da ANPOLL**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1998. 461-466.

_____. Semiótica na publicidade e propaganda televisiva. In: AZEREDO, J. C. (Org.). **Letras & comunicação** - uma parceria no ensino de língua portuguesa. V Fórum de Estudos Lingüísticos. Petrópolis: Vozes, 2001a. p.101-121.

_____. Semiótica visual - o ritmo estático, a síncope e a figuralidade. In: SIMÕES, D. (Org.). **Semiótica & semiologia**. Rio de Janeiro: Dialogarts (UERJ), 1999a. p.101-120.

_____. Sémiotique et cyberspace dans la publicité de la bière BRAHMA. In : CARANI, M. (Org.). **Visio – Revue Internationale de Sémiotique Visuelle**, Quebec, v. 8, n. 3-4, p. 205-209, 2003a.

_____. Sémiotique et Publicité - La Gestualité d'un Don Juan (in Sukita). In : CARANI, M. (Org.). **Visio – Revue Internationale de Sémiotique Visuelle**, Quebec, v. 8, n. 3-4, p. 197-204, 2003b.

DINIZ, M. L. **Acontecimentos e memória no telejornal comunicação efetiva e afetiva**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2004.

DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. . **Gêneros Textuais & Ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p.19-36.

DIONÍSIO, A. P. Gêneros multimodais e multiletramento. In: KARWOSKI, Acir Mario; GAYDECZKA, Beatris; BRITO, Karin Siebeneicher (Orgs.). **Gêneros textuais: reflexões e ensino**. Palmas e União da Vitória: Kaygange, 2005.

DOLZ, J.; NOVERRAZ M.; SCHNEUWLY, B. Seqüências didáticas para o oral e a escrita: apresentação de um procedimento. In: **Gêneros orais e escritos na escola**. Trad. De Roxane Rojo e Glaís Sales Cordeiro. Campinas (SP): Mercado de Letras, 2001/ 2004. p. 189-215.

DOLZ, J.; SCHNEUWLY, B. 1996. **Gêneros e progressão em expressão oral e escrita: elementos para reflexão sobre uma experiência francófona**. Genebra, Suíça. Trad. ROJO, Roxane. (mimeo)

DUARTE, E. B. **Das lógicas às configurações discursivas na produção televisiva**. In: CADERNO DE TEXTOS – GT produção de sentido nas mídias. XI Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Campos, 2002. Rio de Janeiro: EDUEL, 2002.

ECO, U. **Apocalíptico e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

EISENTEIN, S. **Notes of a film director**, Nova York: Dover, 1998.

EISNER, W. **Quadrinhos e arte seqüencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **Graphicstorytelling e visual narrative**. Tamarec, FL.: Poorhouse Press, 2001.

_____. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FAIRCLOUGH, N. **Language and power**. London: Longman, 1989.

FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: EDUSP, 1989.

FLECKENSTEIN, K.; CALENDRILLO, L; WORLEY, D. (ed.) **Language and image in the reading-writing classroom**. New Jersey: LEA, 2002.

FLOCH, J. M. **Petites mythologies de l'oiel et l'espirit: pour une sémiotique plastique**. Paris: Hadés-Benjamins, 1991.

_____. J. M. **Une lecture de tin tin au Tibet**. Paris: PUF, 1997.

_____. Quelques positions pour una sémiotique visuelle. **Le Bulletin**, Paris, Groupe de Recherches Sémio-Linguistiques, v. 1, n. 4-5, p. 1-16, 1988.

_____. **Sémiotique, marketing et communication**. Paris : Presses Universitaires de France, 1990.

_____. **Identités visuelles**. Paris : Presses Universitaires de France, 1995.

FONTANILLE, J. **Les espaces subjectifs**. Une sémiotique de l'observateur. Paris: Hachette, 1989.

GAGLIARDI, E ; AMARAL, H. **Sequência didática como gênero de discurso, um estudo a partir do conceito de cronotopo**. Intercâmbio X, 2001.

GERALDI, J. W. **Portos de passagem**. São Paulo : Martins Fontes, 1993.

_____. Da redação à produção de textos. In : GERALDI, J. W. ; CITELLI, B. (Coord.). **Aprender e ensinar com textos de alunos**. Vol.1. 2. ed. São Paulo : Cortez, 1998. p. 17-24.

GOMES, M. P. O texto : espaço interseccional, s.d. In : **Cadernos PUC**, n. 14, São Paulo, Educ/Cortez.

GREIMAS, A. J. **Du sens – essais sémiotiques**. Paris: Du Seuil, 1970.

_____. Du sens. Paris: Seuil, v. 1, 1970. Trad. Port. **Sobre o sentido**. Petrópolis : Vozes, 1975.

_____. L'enonciation: une posture épistémologique. **Significação – Revista Brasileira de Semiótica**, Ribeirão Preto, n.1, p. 9-25, 1974.

_____. **Maupassant, a semiótica do texto**: exercícios práticos. Trad. Teresinha Oenning Michels et al. Florianópolis: UFSC, 1993.

_____. Semiótica figurativa e semiótica plástica. **Significação – Revista Brasileira de Semiótica**, Araraquara, n.4, p. 18-46, 1984.

_____. **Sémantique structurale**. Paris: Larousse, 1966.

_____. De l'imperfection (Périgueux, Fanlac, 1987; Trad. Esp., De la imperfección, México, F.C.E., 1993; Trad. Port. **Da imperfeição**. São Paulo, Hacker, 2002.

_____. Sémantique structurale. Paris: Larousse, 1966; rééd. P.U.F., 1986; Trad. Port. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1973.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

GROUPE DÉNTREVERNES. **Analyse sémiotique des textes**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1985.

GROUPE μ . **Traité du signe visuel**. Paris : Seuil, 1992.

GUTIERREZ, F. **Linguagem total - uma pedagogia para os meios de comunicação**, São Paulo, Summus, 1978.

HJELMSLEV, L. **Prolégomènes à une théorie du langage**. Paris: Minuit, 1971.

IANNONE, L. R. **O mundo das histórias em quadrinhos**, 5. ed. São Paulo: Moderna, 1994, 89 p.

JEWITT, C. & KRESS, G. (ed.). **Multimodal literay**. New York: Peter Lang, 2003.

KLEIMAN, A. (org). Ação e mudança na sala de aula: uma pesquisa sobre letramento e interação. In: ROJO, R.(org.) **Alfabetização e letramento: perspectivas lingüísticas**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.

_____. (org). Modelos de letramento e as práticas de alfabetização na escola. In: **Os significados do letramento**. uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2004.

KRESS, G. **Literacy in the new media age**. New York: Routledge, 2003.

LANDOWSKI, E. **A sociedade refletida**. Trad. F. Brandão. São Paulo: Pontes, 1992.

_____. La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique. Paris: Seuil, 1989. Trad. Port. **A sociedade refletida**. Campinas: Educ-Pontes, 1992.

LANKSHEAR, C.; KNOBEL, M. **New literacies: changing knowledge and classroom learning**. Philadelphia: Opens University Press, 2003.

LEMKE, J. **Multimedia Literacy Demands od the scientific curriculum**. Linguistics and Education 10(3).

LEONE, E.; MOURÃO, M. D. **Cinema e montagem**. São Paulo: Ática, 1993.

LEVINE, P.; SCOLLON, R. **Discourse & technology: multimodal discourse analysis**. Georgetown: Georgetow University Press, 2004.

LÍMOLI, L. **Leitura semiolingüística do conto “O búfalo” de Clarice Lispector**. Assis, 1997. Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista-UNESP.

_____. **Semiótica literária e prática de leitura: aplicações ao ensino**. Londrina-PR, 1999. Projeto de Pesquisa, Universidade Estadual de Londrina-UEL.

LOBIANCO JR., E. **O sublime gótico Batman**. São Paulo, 1998. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica – PUC.

LOBO, F. R. **Signos em translação – Elementos para uma análise dos signos plástico-gestuais tradutores de Carmen, de P. Mérimée, para a HQ e o balé**. São Paulo, 2003. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica – PUC.

MACHADO, A. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha, São Paulo: Cortez, 2001.

_____. Gêneros textuais: definições e funcionalidade. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A.R.; BEZERRA, M.A. (Orgs). **Gêneros textuais de ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna. Pp. 19-36.

MANARA, M.; FELLINI, F. **Viagem a Tulum – de um roteiro feito por Federico Fellini para um filme a ser realizado adaptado para os quadrinhos por Milo Manara**. Rio de Janeiro, GLOBO, Série completa, 1992.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação. In: KARWOSKI, A. et al. (orgs.) **Gêneros textuais: reflexões e ensino**. Palmas e União da Vitória, PR: Kaygangue, 2005.

MARINHO, C. C. A. Signos em Animação – **Uma introdução à linguagem do desenho animado**. São Paulo, 1992. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica – PUC.

MAYER, R. **Multimedia learning**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

MÉDOLA, A. S. Terra Nostra: estratégias de textualização na novela das oito. **Galáxia – Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura**. Programa Pós-Graduado em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, São Paulo: EDUC, n. 4, 2002.

MENDONÇA, M. R. de S. Um gênero quadro a quadro: a história em quadrinhos . In: **Gêneros textuais & ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

MODESTO, E. L. O fazer-interpretativo de “Os Intocáveis”. **Significação - Revista Brasileira de Semiótica**, Ribeirão Preto, n.11/12, 1996.

MORETTI, F. [s.d.] **Qual a diferença entre charge, cartum e quadrinhos?** <<http://www.ccqhumor.com.br/artigos/cartum-diferença.htm>>. Acesso em: 22/09/2001.

NASCIMENTO, E. L.; SAITO, C. L. N. Gêneros textuais: questões teóricas e práticas. 1. ed. Ponta Grossa - PR: UEPG/CEFORTEC, 2004 a., v. 1.

_____. **Gêneros textuais na mídia**. 1. ed. Ponta Grossa: UEPG/CEFORTEC, 2004 b, v. 1.

_____. Texto, discurso e gênero. In: Santos, Annie Rose dos; et al. (orgs.). **O trabalho com a escrita no Ensino Fundamental - Formação de professores EAD**. 1 ed. Maringá (PR): Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2005, v. 20, p. 11-40.

_____. **A apropriação de gêneros textuais- um processo de letramento**. 1. ed. Ponta Grossa: UEPG/CEFORTEC, 2005 a, v. 1.

_____. **Gêneros multimodais da publicidade**. Ponta Grossa: UEPG/CEFORTEC, 2005 b, v. 1.

PAILLIOTET, A.; MOSENTHAL, P. **Reconceptualizing literay in the mídia age**. Oxford: Elsevier Science Ltd., 2000.

PASQUIER, A.; DOLZ, J. Um decálogo para enseñar a escribir. **Cultura y Educación**, n. 2, p. 31-41, 1996.

PÉCORA, A. **Problemas de redação**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

PIETROFORTE, A. V. S. **Ação, paixão e ritmo**. VIII Caderno de discussão do Centro de Pesquisas Sociossemióticas. Org. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: CPS, 2002.

PINHEIRO, N. F. A noção de gênero para análise de textos midiáticos. In: MEURER, J. L.; MOTTA-ROTH, D. (orgs.) **Gêneros textuais e práticas discursivas**: subsídios para o ensino de linguagem. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPq, 2001.

ROJO, R. (org.) **Alfabetização e letramento**: perspectivas lingüísticas. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.

Os PCNs, as práticas de linguagem (dentro e fora da sala de aula). In: ROJO, R. (org.) **A prática de linguagem em sala de aula**: praticando os PCNs. São Paulo: EDUC; Campinas: Mercado de Letras, 2000. p. 7-11.

SANTANA JR., S. de. **A gira dos pretos velhos**. Semiologia e umbanda. São Paulo: Arte & Ciência, 2001.

SCHAUN, A. **Educomunicação**: reflexões e princípios. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SCHNEUWLY, B. Genres et types de discours: considérations psychologiques et ontogénétiques. In: Colloque de l'université Charles-de-Gaulle III. Neuchâtel, 1994. *Anais...* Neuchâtel: Peter Lang, 1994. p.155-173.

SCHNEUWLY, B.; DOLZ, J. Os gêneros escolares: das práticas de linguagem aos objetos de ensino. **Revista Brasileira de Educação**. n. 11, 1999. p. 5-16, Maio/Jun/Jul/Ago.

_____. **Gêneros orais e escritos na escola**. São Paulo: Mercado das Letras, 2004.

_____. **Gêneros orais e escritos na escola**. Trad. Roxane Rojo e Glaís Sales Cordeiro. São Paulo: Mercado das Letras, 2004.

_____. **Gêneros e tipos de texto: considerações psicológicas e ontogênicas**. Genebra; Suíça. Trad. ROJO, Roxane. (mimeo)

_____. **Gêneros orais e escritos na escola**. Campinas SP: Mercado das Letras, 2004.

SILVA, I. A. (org.). **Corpo e sentido**. São Paulo: Edunesp, 1996.

SOARES, M. **Linguagem e escola** - uma perspectiva social. São Paulo, Ática, 1996.

_____. **Letramento: um tema em três gêneros**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

_____. **Português: uma proposta para o letramento**. São Paulo: Moderna, v. 1-6. 1999.

_____. Português na escola: história de uma disciplina curricular. In: BAGNO, M. (org.) **Linguística da norma**. São Paulo: Loyola, 2002. p. 155-177.

SWALES, J. M. **Genre analysis: English in academic and research settings**. Cambridge: University Press, 1990.

SUASSUNA, L. **Ensino de língua portuguesa: uma abordagem pragmática**. Campinas: Papyrus, 1995.

TATIT, L. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TARKOVSK, A. **Esculpir o tempo**. Moscou, 1990.

TASSO, I. E. V. de S. Linguagem não-verbal e produção de sentidos no cotidiano escolar. In: **Formação de professores EAD**, n. 18 – concepções de linguagem e o ensino de língua portuguesa. Maringá: EDUEM, 2005.

_____. **As múltiplas faces da iconografia na prática de leitura escolar**. 2003. Tese (Doutorado em Letras) – UNESP/Araraquara, 2003.

TASSO, I. E. V. de S.; RITTER, L. C. B. Modos de ver e de olhar a mídia televisiva no cotidiano escolar. In: **Anais do I Congresso Internacional de Educação e Desenvolvimento Humano**. Maringá: UEM, 2004 (CD-Rom).

TEIXEIRA, C. B. **Histórias em quadrinhos sob a ótica da montagem**. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – 2000.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Trad. Grupo de Estudos sobre Ideologia, Comunicação e Representações Sociais da Pós-graduação do Instituto de Psicologia da PUC/RS. Petrópolis: Vozes, 1999.

ZIRONDI, M. I. **Histórias em quadrinhos: na perspectiva do interacionismo sócio - discursivo**. 2003. Monografia (Especialização em Língua Portuguesa) - Universidade Estadual de Londrina.

WOODWARD, K. Identidades e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **A identidade e diferença – perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

FONTE DAS ILUSTRAÇÕES

HOMEM ARANHA II: adaptação oficial do filme em quadrinhos. 2004. Barueri/SP, Marvel / Panini Comics, 2004.

ANEXOS

**ANEXO 1 – ADAPTAÇÃO OFICIAL DO FILME “HOMEM ARANHA II”
EM QUADRINHOS**

**ANEXO 2 – REVISTA SET – ARTIGO “CRISE DE IDENTIDADE” DE
ROBERTO SADOVSKI**