

O MOSAICO NARRATIVO INTERSEMIÓTICO DE WATCHMEN: UM MODELO DE CONSTRUÇÃO POTENCIAL DE TEXTOS CRIATIVOS

WATCHMEN'S INTERSEMIOTIC NARRATIVE MOSAIC: A MODEL OF POTENTIAL CONSTRUCTION OF CREATIVE TEXTS

Mg. Luiz Marcelo Brandão Carneiro
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
luizbcarneiro@yahoo.com.br
São Paulo, Brasil

Resúmen

Este trabajo es el fruto del desarrollo de una tesis de magíster, que se celebró en la Pontificia Universidad Católica de São Paulo, en el Programa de Comunicación y Semiótica. El objeto de estudio es el cómic *Watchmen*, escrito por Alan Moore e ilustrado por Dave Gibbons. *Watchmen* es una narrativa de estructura *sui generis*, de tela con parámetros específicos de su idioma, sino también (y que marca su diferencia), colocando el cuero rico artística y cultural de referencia, que establecerá los procedimientos importantes por sí solo y en concepto general de un balance de caracteres, de los capítulos y de la historia en su conjunto. El trabajo está dirigido por las teorías del lenguaje y por las teorías de la semiótica, más específicamente por las teorías de Mijail Bakhtin - en lo que respecta a la polifonía y el diálogo - y por los conceptos de intertextualidad e intersemiotividad, cuya principal referencia son los estudios de Julia Kristeva y Julio Plaza, respectivamente. En este artículo, la aplicación de intersemiotividad sobre la labor de estudio pone la intersemiotica como el núcleo de la construcción de la narrativa, apuntando caminos que se utilizarán en la concepción e en la confección de los textos verbales o verbo-visuales.

Palabras claves: Cómic, Mikhail Balhtin, polifonía, intersemiotividad.

Abstract

This study is made as part of a masters degree dissertation, taken at Pontificia Universidade Católica of São Paulo, in Communication and Semiotics program. The study object is the comics *Watchmen*, written by Alan Moore and illustrated by Dave Gibbons. *Watchmen* is a narrative with a *sui generis* structure, made with its language specific parameters, and also (and that is its differential mark) by the insertion of a rich amount of artistic-cultural referentials, which install themselves as signifying process, isolated and in general concept of characters actions, in the chapters, and in the whole story. The work is studied through its specific language theories and through semiotics theories, more notably under Mikhail Bakhtin's theories – polyphony and dialogism – and through concepts concerning intertextuality and intersemiotics, with Julia Kristeva and Julio Plaza as main study references, respectively. In this article, the intersemiotics is applied over the studied work, in order to establish it as the center of the work construction and to point, through this process, creative paths to be potentially used in the conception and in the realization of verbal or visual-verbal texts.

Key words: Comics, Mikhail Baktin, polyphony, intersemiotics.

(Recibido el 26/09/08)
(Aceptado el 05/11/08)

Objeto

O bjecto focado neste trabalho é a história em quadrinhos *Watchmen*, escrita por Alan Moore e ilustrada por Dave Gibbons. A obra foi publicada originalmente pela DC Comics, em Nova Iorque, em doze volumes, entre os anos de 1986 e 1987. No Brasil, foi editada pela primeira vez entre 1988 e 1989, em seis edições mensais pela editora Abril; e reeditada em doze edições quinzenais pela mesma editora, em 1999.

Watchmen recebeu os prêmios Kirby, Eisner e Hugo. Em 2005, figurou na lista da revista *Time* como uma das “100 Melhores Novelas em Língua Inglesa de 1923 ao Presente”. A obra é apontada por aficionados, por críticos e por especialistas da área como a melhor história em quadrinhos já escrita. Ao longo dos anos, foi postada como um dos paradigmas máximos daquilo que Will Eisner chamou de narração seqüencial, sendo citada como referencial de qualidade estrutural e, por isso, tomada como modelo narrativo a ser imitado.

É esse modelo narrativo que se abordará aqui, modelo este que é em muito ancorado em processos de tradução intersemiótica. No seio de *Watchmen*, encontramos essa tradução intersemiótica na forma de tradução conceitual e em termos de tradução literal (na medida dos limites dos códigos), e são esses dois processos de tradução que serão tomados neste artigo, no que tange a intenção de instaurar um pensamento e questionamentos acerca de sua validade, de suas possíveis contribuições e dos meios de sua utilização na confecção de textos criativos, sejam estes verbais ou verbo-visuais.

Postadas as primeiras considerações acerca do recorte de trabalho escolhido, optou-se por discorrer um pouco acerca do trabalho de Alan Moore, pois, via fortuna crítica, via características inerentes e muito próprias de seu *modus operandi* literário e via tradição de comentários especializados ou não acerca de suas criações, este instaura-se como o principal responsável pela narrativa de *Watchmen*.

Moore, por conta de *Watchmen* e também por outros trabalhos, firmou-se como um dos nomes de maior quilate quando se discute o estabelecimento das histórias em quadrinhos enquanto arte autônoma, requintada e respeitável, desvinculada ou quiçá menos afetada por uma hoje menos freqüente, mas ainda presente desvalorização que vincula necessariamente as histórias em quadrinhos a um público infante-juvenil e a uma categorização enquanto “arte menor”, não-literária, subordinada e que, inclusive, advoga o caráter não-artístico das mesmas.

Toda essa notoriedade de Moore vem, além da quantidade, da alta qualidade do material por ele produzido e pela sempre entusiasmada recepção do mesmo, seja na esfera dos fãs, na dos pares ou na dos críticos e jornalistas, especializados ou não. Moore escreveu, além de *Watchmen*, *V de Vingança*, *A Liga Extraordinária* e *Do Inferno*, para citar obras há pouco adaptadas para o cinema; *Promethea*, *Miracleman*, *O Monstro do Pântano*, *Batman: a Piada Mortal* e *Garotas Perdidas*, para citar apenas alguns de seus trabalhos aclamados.

Moore foi recentemente incluso no *Guinness Book* como portador de “Mais Prêmios de Melhor Escritor” e “Mais Prêmios de Melhor *Graphic Novel*” e é responsável, junto a nomes como Will Eisner, Neil Gaiman e Frank Miller, pela exploração limítrofe das potencialidades narrativas e por uma elevação tão perceptível da elaboração da linguagem das histórias em quadrinhos que instaurou discursos que advogam a elevação dessa forma de arte à categoria de literatura, e que a sedimentaram como matéria digna de genuíno interesse acadêmico.

É com vistas a enriquecer o cada vez mais rico cabedal de conhecimento acadêmico vinculado às histórias em quadrinhos e por elas gerado, apontando limites superados e talvez novas perspectivas e novos limites a serem superados, via exploração da linguagem da assim chamada “nona arte” e da inserção, no corpo de uma história em quadrinhos, de outras linguagens específicas, através dos recursos da tradução intersemiótica, que esse trabalho será construído.

Objetivos

1. Investigar os processos de construção narrativa da história em quadrinhos *Watchmen*, tomando como pilar sua arquitetura peculiar.
2. Apontar, dentro da construção narrativa de *Watchmen*, a tradução intersemiótica como um das bases através da qual a narrativa ganha sentido(s).
3. Expor exemplos de como a tradução intersemiótica funciona, no corpo da obra.
4. Postular a tradução intersemiótica enquanto parâmetro de confecção de textos criativos, tanto verbais como verbo-visuais.

Metodologia

Uma vez que este estudo debruça-se sobre um objeto de comunicação impresso, tomando-o via teorias da literatura, a metodologia utilizada será principalmente a pesquisa bibliográfica, que abrange o objeto estudado e o instrumental de análise.

A aplicação dos conceitos levantados se dará no plano da elucidação teórica e, também, no plano da instalação de primeiros princípios norteadores de uma experimentação criativa que, calcada na tradução intersemiótica conceitual e na tradução intersemiótica literal, possam apontar caminhos de confecção criativa a serem potencialmente utilizados na concepção e na realização de textos verbais ou verbo-visuais.

Problemática e referencial teórico

Watchmen é composta via um processo semiótico peculiar: um mosaico narrativo formado pela sobreposição e pela interação de múltiplas narrativas. Este mosaico é baseado em uma macroestrutura e em uma microestrutura, nas quais convivem diversos discursos visuais, verbais e verbo-visuais. Esses discursos são abordados, na dissertação, via teorias literárias - em especial via conceitos de Mikhail Bakhtin, utilizando suas formulações a respeito da polifonia e do dialogismo.

Uma outra característica marcante de *Watchmen* é a incorporação de elementos oriundos de diversas outras artes, como literatura, cinema e pintura; e também de variados campos do saber, como teoria do caos, filosofia, cultura popular, cultura *pop*, história e ciência. O instrumental analítico escolhido para dar conta desse processo de incorporação foi trazido da semiótica: trata-se da intertextualidade e da intersemiotidade, principalmente esta última.

Uma vez que um referencial teórico que se refira especificamente ao objeto é sempre necessário, teorias acerca da linguagem das histórias em quadrinhos também foram levantadas. Optou-se por utilizar os trabalhos didáticos de Will Eisner, por se tratar de um quadrinhista completo, que atuava tanto nos roteiros quanto na ilustração e que foi o criador do conceito de Graphic Novel - que em português permaneceu sem tradução e que significa "Novela Gráfica" -, conceito este que constituiu uma exortação, nas histórias em quadrinhos, a um melhor desenvolvimento em termos de roteiro e de enredo. Os conceitos de Eisner darão suporte estrutural às teorias literárias, e estarão, neste artigo, subjacentes à aplicação da tradução intersemiótica.

No que concerne às teorias da literatura, o recorte proposto funda-se, como se disse, na obra de Mikhail Bakhtin, em especial sobre os conceitos de polifonia e de dialogismo. A polifonia trata da proliferação de vozes independentes; e o dialogismo do promover, dentro desta independência, do cruzamento destas vozes no nível dos embates e da não-subordinação das mesmas à voz individual do autor, caracterizando a manutenção incólume dos discursos de cada voz.

A polifonia e o dialogismo, em *Watchmen*, são construídos com base em uma construção narrativa ímpar, calcada em uma macroestrutura temporal-narrativa e em uma microestrutura discursiva. A macroestrutura é formada por três desenvolvimentos específicos: uma narrativa do tempo presente, uma narrativa em *flashback* e uma narrativa fictícia inserida

dentro da narrativa geral. A microestrutura, incrustada na macroestrutura, é formada pelo aflorar das diferentes vozes/discursos das personagens e mesmo de objetos e de elementos gráficos, que constituem a polifonia e que abrem espaço para o dialogismo.

Permeadas nessas estruturas, uma ampla gama de referências culturais e artísticas é imersa na obra, e constituem, talvez, a característica mais marcante da história. Essas referências interferem em todas as narrativas e em todos os discursos. Advindas de campos variados, elas são postadas em *Watchmen* via processos de intertextualidade e intersemiotividade. Esses conceitos, seja em termos de formação contextual ou estrutural, têm grande tradição na história das artes contemporâneas, e sua aplicação em *Watchmen* revela-se fundamental, uma vez que as referências agem continuamente sobre e no interior das três narrativas específicas e na narrativa geral, gerando sentidos e resignificações.

Postadas as teorias a serem utilizadas, cumpre explicitar suas primeiras aplicações e resultados obtidos até o momento, via leitura e releitura da obra e via aplicação das teorias à estruturação narrativa de *Watchmen*. A seguir, herdando uma nomenclatura do livro “Tradução Intersemiótica”, de Julio Plaza, uma “Oficina de Signos” será proposta, no intuito de demonstrar sumariamente e por amostragem o *modus operandi* dos processos de tradução intersemiótica imersos em *Watchmen*, bem como instituir parâmetros primeiros no sentido de apontar diretrizes potenciais para a confecção de textos criativos, sejam eles verbais ou verbo-visuais.

Primeiros Resultados Obtidos

Como supracitado, *Watchmen* é construída por uma macroestrutura que ancora uma microestrutura. Essa macroestrutura tem como pilares três narrativas: uma narrativa do tempo presente, uma narrativa em *flashback* e uma narrativa ficcional, esta última com a temática da pirataria.

A narrativa do tempo presente é ambientada no espaço-tempo de uma Nova Iorque futurista, ambientada em 1985, mas com características que a aproximam do que se projetava na época para os anos 2000, principalmente no que tange à presença da tecnologia nuclear e a um desenvolvimento técnico-tecnológico avançado.

Nessa Nova Iorque futurista, vive-se com a perspectiva de um conflito nuclear iminente e definitivo. Muitas vezes, esse medo é citado pelas personagens, sejam elas principais ou secundárias. E esse medo é ainda calcado na existência de um inimigo a combater, em algumas ocasiões citados como russos ou comunistas. Clara, aí, está a referência à Guerra Fria e ao bipolarismo de mundo postado por ela.

A narrativa em *flashback* funciona como construtora de conexões entre eventos e situações do presente. É ela que vai explicar e recontextualizar muito do que acontece e muito do que está para acontecer na narrativa. Perscrutando o passado das personagens, a narrativa em *flashback* permite ao leitor tecer novas relações dentro da obra.

A narrativa de pirataria tem conceito e contexto próprios, mas não um tempo-espaço constituído. Via essa atemporalidade e aespacialidade, torna-se de mais fácil interação com as outras duas narrativas, resignificando-as ininterruptamente e tornando-se simbólica em termos individuais e coletivos, via imagens e metáforas que suscita.

Esses três grandes narrativas são cruzadas continuamente, dentro dos doze capítulos da obra. A passagem de uma narrativa a outra não é “avisada” ao leitor e não segue nenhuma regra formal de início, término ou duração. Pode-se encontrar inserções/cruzamentos narrativos tanto de um só quadro quanto de seqüências de várias páginas. Uma mesma página da história pode conter as três narrações, do mesmo modo que um capítulo inteiro – é o caso do capítulo 7 – pode ser tecido dentro de apenas uma das narrativas (no caso, a do tempo presente).

As três narrativas dialogam todo o tempo, cruzando-se tanto no que tange a conceitos como no que concerne a nexos de causalidade narrativos. E é dentro das narrativas que vai se constituir a polifonia, na forma das interações entre as narrativas e entre as personagens. Dentro dessa macroestrutura, surgem as variadas vozes, discursos que podem ser chamados de específicos, por conterem características muito próprias. São esses discursos que compõem a microestrutura. Esses discursos podem ser verbais, visuais ou verbo-visuais, podem representar tanto manifestações das personagens principais e secundárias quanto de “personagens invisíveis e generalizadas”, como “o governo” e “os libertários”.

A microestrutura é a soma da interação de vozes de diversas personagens, objetos e elementos gráficos, cada um com características peculiares, individuais e marcantes. Assim, o mosaico narrativo da obra é o que se pode chamar, na concepção bakhtiniana, de polifônico. Essas vozes tornam-se discursos específicos que ostentam conteúdos específicos. E esses discursos embatem-se e opõem-se, instaurando e mantendo um contínuo processo dialógico.

Fazendo Bakhtin falar sobre *Watchmen*, toma-se inicialmente a questão da polifonia, conforme definida em “Problemas da poética de Dostoiévski”. Para Bakhtin, a polifonia trata da “unificação das matérias mais heterogêneas e mais incompatíveis”, amalgamadas de forma que não se oblitere a “multiplicidade de centros-consciências não reduzidos a um denominador ideológico” (Bakhtin, 1997: 16). A formulação construída é a de um objeto “polienfático” (Bakhtin, 1997: 14).

Como nos diz Paulo Bezerra no prefácio da obra citada no parágrafo anterior, a polifonia, via multiplicidade de vozes, forma um todo eivado de “consciências isônomas e plenivalentes que dialogam entre si, interagem, preenchem com suas vozes as lacunas e evasivas deixadas por seus interlocutores”. Essas vozes, mais que perderem-se no meio de uma talvez esperada balbúrdia, mais que serem obliteradas por outras e mais que servirem a um propósito unificante nas mãos do autor, “mantêm-se imiscíveis enquanto consciências individuais que não se objetificam, *i.e.* não se tornam objeto dos discursos dos outros falantes nem do próprio autor” (Bakhtin, 1997: VII).

Efetivamente, o assomar das múltiplas consciências/vozes/discursos, em *Watchmen*, obedece a essa orientação: por mais que variadas falas, com variados matizes e várias perspectivas sejam colocadas, nenhuma oblitera as outras. Por mais que uma personagem “escute” as outras e absorva suas idéias/discursos, por mais que, em termos do processo de construção dos sentidos, esses discursos estejam reunidos em uma interação contínua e por vezes provedora de ruídos, os discursos não se anulam. Os discursos se contaminam no processo narrativo da obra, mas não de forma que sua individualidade seja maculada. A proliferação dos discursos, em *Watchmen*, forma a obra como genuinamente polifônica.

Dentro do emaranhado polifônico de *Watchmen*, o dialogismo é tecido. Da mesma forma como, em Dostoiévski, há “várias perspectivas equivalentes e plenas” (Bakhtin, 1997: 15), os discursos das personagens opõem-se, dialogizam, intercalam-se, constroem-se e reconstroem-se via discurso do outro, mas sempre mantêm-se independentes. São, por isso, plenos e, como equiparam-se em termos qualitativos, são equivalentes.

Portanto, como diz Bakhtin: “o problema gira em torno da última dialogicidade, ou seja, da dialogicidade do último todo” (Bakhtin, 1997: 17). Dentro da perspectiva da polifonia, o dialogismo em *Watchmen* é o construtor da narrativa. São as presenças, as ações e os discursos das várias personagens que edificam o enredo, provendo-o de motivos, de causalidades, de embates discursivo-narrativos que fornecem material para a arquitetura mosaical da história.

Watchmen firma-se dentro deste contexto, calcada que é no cruzamento de narrativas e na proliferação generosa de vozes/discursos. Mas, além disso, ainda há o derrame quase cataclísmico das referências artístico-culturais. Como postula Otto Kaus, tecendo considerações sobre Dostoiévski e citado por Bakhtin: [nenhuma outra história em quadrinhos]

“reuniu em si tantos conceitos, juízos e apreciações contraditórias e mutuamente excludentes” (Bakhtin, 1997: 17).

As referências, em *Watchmen*, somam-se à polifonia e ao dialogismo, e mesmo são parte deles. Essas referências são de dois tipos: a citação direta ou indireta de outras linguagens/conceitos artísticos e as citações presentes no final de cada um dos doze capítulos.

A citação direta ou indireta de outras linguagens/conceitos artísticos é realizada via processos de intertextualidade e de intersemiotividade. Por intertextualidade se entende a transferência de textos – tomada a definição de texto em sentido amplo - tecidos na mesma linguagem (no caso específico, a das histórias em quadrinhos); e por intersemiotividade se entende a transferência de textos de linguagens diferentes (do cinema para as histórias em quadrinhos, i.e). Em *Watchmen* há uma série enorme de inserções realizadas via intertextualidade e via intersemiotividade, e principalmente via esta última. Para o pautar conceitual específico desses aspectos, optou-se pelas teorizações de Julia Kristeva e de Júlio Plaza, respectivamente.

Plaza cita Jakobson para afirmar que “substituem-se mensagens em uma das línguas não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua” (Plaza, 1987: 72). Para Plaza, “a tradução como forma estética não é uma simples transferência de unidade para unidade, do complexo de um sistema sógnico para outro, pois toda unidade constrói o seu sentido e significação numa unidade maior que a inclui” (Plaza, 1987: 72).

Assim, os códigos, quando traduzidos, o são via código tradutor: conformam-se a ele, sob a batuta de suas peculiaridades, sob a tutela de sua linguagem específica. Em *Watchmen*, as citações de outras representações artísticas percorrem todo o corpo da obra e são fatores fundamentais de seu desenvolvimento e significação, atuando ora direta ora indiretamente na resignificação e, por conseqüência, no processo de construção dos sentidos.

Há citações oriundas da música, do cinema, da poesia clássica, da cultura *pop*, dentre outras esferas. Essas fontes têm seus códigos transformados/adaptados para o código da história em quadrinhos. Tanto o levantar dessas citações quanto o modo como são realizadas e as conseqüências de suas inserções na história serão objeto de análises posteriores, dentro do processo de confecção da dissertação.

As citações encontradas nos finais de cada capítulo são oriundas da música, da ciência, das letras, da psicologia analítica e da bíblia. Dessas citações são retirados os títulos de cada um dos doze capítulos e também seu conceito e contexto específicos, via recorte de um trecho das mesmas. No capítulo I, por exemplo, a citação final de Bob Dylan, “À meia-noite, todos os agentes e super-humanos saem e prendem qualquer um que saiba mais do que eles”, transforma-se no título “À meia-noite, todos os agentes...”. Esse título fornece tanto o conceito geral do capítulo como uma linha narrativa para o mesmo.

Portanto, o que se entende até este momento é a conceituação de *Watchmen* como obra polifônica e dialógica, marcada por uma macroestrutura de constantes transições espaço-temporais; por uma microestrutura calcada pela proliferação, pelo cruzamento e pela interação de múltiplos discursos, pela profusa utilização de referenciais artístico-culturais e pela tradução intersemiótica enquanto processo construtor conceitual e estrutural.

Essa conceituação será aprofundada na dissertação, via postagem maior do suporte teórico na análise e via construção mais pontuada dos processos de tradução intersemiótica de exemplificações necessárias. Esse processo também retomará as teorias de Bakhtin.

A tradução intersemiótica, no que tange à intertextualidade e principalmente à intersemiotividade, terá o enfoque que demanda: o da apropriação e da adequação dos códigos, em uma incursão semiótico-discursiva que certamente se provará profícua, e que quiçá estabelecerá os caminhos semióticos de *Watchmen*, instalando novas estradas

possíveis a serem tomadas na esfera do cruzamento e da potencialidade dos códigos, seja como códigos-doadores ou como códigos-receptores.

E é uma pequena parte desse caminho semiótico de *Watchmen* que se posta no próximo item deste artigo, na forma de dois exemplos da tradução intersemiótica imersa na obra: o primeiro representante da tradução intersemiótica conceitual e o segundo da tradução intersemiótica literal.

Oficina de signos

Como se pode depreender do que foi postulado acima, dois processos de tradução intersemiótica se destacam em *Watchmen*: a tradução intersemiótica conceitual e a tradução intersemiótica literal. As conceituações desses dois tipos de tradução, no que concerne o objeto estudado, se encontra nos dois parágrafos seguintes.

Tradução intersemiótica conceitual se entende como sendo aquela que, tomando um referencial artístico-cultural, vai instalar, na narrativa, uma semiose derivada, fruto direto do referencial tomado. O referencial é utilizado em forma de citação, e não através do diálogo inter-códigos. Desse modo, o referencial figura como referência conceitual, detonando uma semiose própria que tem sua raiz tanto no referencial *per se* quanto no que o referencial significa e significou, ao longo do tempo, dentro do texto geral da cultura.

Elegeu-se o referencial que talvez seja o primeiro e que é certamente o mais primordial de *Watchmen*: o próprio título da obra.

O nome *Watchmen* é oriundo da frase “Who Watches the Watchmen?”, retirada de um poema de Virgílio, poeta romano clássico, que viveu entre os anos de 60 a 127 depois de Cristo. O poema em questão é a Sátira VI, a mais famosa e a mais longa das dezesseis sátiras atribuídas ao poeta. Encontra-se no Livro II, do conjunto de cinco livros satíricos que o poeta escreveu. Provavelmente esse poema foi escrito entre o final do primeiro século e o começo do segundo.

Historicamente, em desenvolvimentos e aposições de significado a ele posteriores, o poema de Virgílio foi tomado e retomado, em termos literais e conceituais, para abordar uma série de temas. Dentre eles, neste estudo figurando como o principal, a questão da vigilância, calcada na frase de Virgílio que dá nome à obra de Moore e Gibbons.

Em *Watchmen*, a inserção desse referencial artístico-cultural se dá, então de forma conceitual: a palavra retirada da frase do poeta romano, que titula a obra, pontua para ela um direcionamento conceitual que será seguido por todo o seu desenrolar, uma vez que a história, de uma forma geral, tem como tema principal a validade e as conseqüências do trabalho dos vigilantes mascarados e da vigilância em sentido amplo.

Como curiosidade, é mister citar que a frase “Who watches the Watchmen?” aparece pichada em muros e paredes nos cenários de toda a obra, embora ela nunca apareça por inteiro, sempre recortada por algum anteparo, que nunca parece ocasional.

Passando para a tradução intersemiótica literal, é preciso retomar as palavras de Julio Plaza: “a tradução [intersemiótica] como forma estética não é uma simples transferência de unidade para unidade, do complexo de um sistema sógnico para outro” (Plaza, 1987: 72), a tradução intersemiótica “não é uma simples transferência de unidade para unidade, do complexo de um sistema sógnico para outro” (Plaza, 1987: 72).

O que se entende é que, no funcionamento da tradução intersemiótica literal, os códigos são traduzidos de acordo com duas diretrizes, a saber:

1. A linguagem do código-fonte (do qual se vale como referencial artístico-cultural), e

2. A linguagem do código-receptor (o que recebe o referencial artístico-cultural).

Desse modo, a tradução intersemiótica tem que, obrigatoriamente, respeitar os limites de linguagem dos códigos. Só pode ser traduzido e incorporado em um código-receptor aquilo que, no código-fonte, lhe é comum. Portanto, i.e., uma história em quadrinhos pode conter, como é o caso de *Watchmen*, a música como referencial artístico-cultural instalado via tradução intersemiótica, mas nunca poderá conter o som da música efetivamente, ao menos que se instale um dispositivo sonoro que lhe será alheio (a clássica inserção de som via onomatopéias não é representativa da música, mas de ruídos).

Na tradução intersemiótica da música para uma história em quadrinhos, a música pode ser representada pela inserção da letra, pela inserção de claves e notas musicais e pela inserção de aparelhos sonoros. O exemplo que se retira de *Watchmen* é da ordem do aproveitamento dessas três possibilidades.

No capítulo I, página 10, quadrinho 1, vê-se uma cena da rua novaiorquina. Dois transeuntes, ao que parece membros de uma gangue (fato confirmável posteriormente) caminham, um deles segurando um aparelho sonoro, que se configura, por suas dimensões, como bastante potente. Do aparelho sai a música, da qual o leitor percebe a letra inserida em um balão de fala pontiagudo, que se firmou, nas histórias em quadrinhos, como contêiner característico de emissões sonoras.

A música é “Neighborhood threat”, composta por Iggy Pop e David Bowie. O trecho da letra inserida no quadrinho diz o seguinte: “...look down your back stairs, buddy. Somebody’s living there an’ they don’t really feel the weather...”. Como se disse, os transeuntes que carregam o aparelho sonoro serão posteriormente percebidos membros de uma gangue, gangue esta que promoverá o assassinato brutal e imotivado de uma personagem secundária. A letra da música, assim pensada, parece um aviso à personagem a ser morta: “look down your back stairs, buddy” (“olhe suas escadas do fundo [da casa], colega”). É justamente por uma escada que a gangue segue para cometer o atroz crime.

O que nos importa mais, todavia, é o processo da tradução: a música é traduzida, nos termos da tradução intersemiótica literal, dentro dos limites dos códigos, principalmente dentro do limite do código-receptor: como a história em quadrinhos não pode comportar a sonoridade da música, a música é representada pela presença marcante do aparelho sonoro na cena e pela letra inserida no balão de fala tradicionalmente usado para representar as emissões sonoras.

Os códigos, portanto, conformam-se. A música se adapta para ser inserida na história em quadrinhos, deixando de lado seu elemento mais notável; e a história em quadrinhos a recebe como pode, dentro dos limites de sua expressão.

Conclusão

O objetivo deste artigo, mesmo por conta da necessária transformação, é dar conta de apontamentos iniciais no que tange a instalação da tradução intersemiótica, em sua forma conceitual e em sua forma literal, como parâmetro de confecção de textos criativos, tanto verbais como verbo-visuais.

Exemplificando o processo de tradução intersemiótica de *Watchmen*, com o aporte de traduções contidas na obra, o que se planeja é evidenciar esse tipo de processo. Em *Watchmen*, ele ocorre por toda a narrativa, exaustivamente. A intenção não é postar *Watchmen* como “o” modelo a ser tomado, mas como “um” modelo criativo muito interessante e com enorme potencial de significação e de adaptação às mais diferentes esferas de linguagem.

Para tanto, é preciso apontar algumas conclusões a que se chega, no limite do código deste artigo, recomendando a leitura e releituras da obra integral, bem como a coleta de suas inúmeras referências artístico-culturais.

1. A história em quadrinhos é um meio privilegiado como código-receptor, no que tange a tradução intersemiótica.
2. A história em quadrinhos tem o potencial de receber as mais variadas expressões visuais e verbais, e abre bastante espaço as mesmas, via criatividade de escritores e ilustradores.
3. Os referenciais artístico-culturais, a serem imersos em uma história em quadrinhos, podem ser os mais variados. Neste artigo se falou tanto de Bob Dylan, um ícone *pop*, como de Juvenal, um poeta romano clássico.
4. Mesmo códigos em leitura iniciante alheios à formatação das histórias em quadrinhos podem ser por ela traduzidos e incorporados, como se demonstrou no exemplo da música.
5. *Watchmen*, por sua arquitetura mosaical *sui generis*, pode ser tomada como síntese e como fomentadora do processo de tradução intersemiótica.

Portanto, a partir destes últimos postulados e através da fortuna crítica gerada por este artigo se pretende atender aos objetivos listados, elucidando por amostragem os processos de tradução intersemiótica na obra analisada e instaurando a tradução intersemiótica *per se* como processo magno de construção criativa, tanto mais quanto oriundo de mãos aptas a apreender, a reconfigurar e a instalar códigos, dentro dos limites que o câmbio de linguagens permite.

Bibliografía

- BAKHTIN, Mikhail. 2005. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- EISNER, Will. 1999. *Quadrinhos e Arte Seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes.
- EISNER, Will. 2005. *Narrativas Gráficas*. São Paulo: Devir.
- JAKOBSON, Roman. 2003. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- JAKOBSON, Roman. 2002. *Teoría de la Literatura de los Formalistas Russos*. México: Siglo Veintiuno.
- JAKOBSON, Roman. 1995. *On Language*. Cambridge: Harvard University Press.
- KRISTEVA, Julia. 1981. *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.
- MOORE, Alan e GIBBONS, Dave. 1986-1987. *Watchmen*. New York: DC Comics.
- MOORE, Alan e GIBBONS, Dave. 1999. *Watchmen*. São Paulo: Abril.