

UMA ESCRITA PELA SARJETA

O Lugar de Autoria em uma Tradução Intersemiótica

Lucas Piter Alves-Costa¹

RESUMO: O objetivo deste artigo é discutir sobre a autoria na tradução intersemiótica em quadrinhos da obra *O Alienista*, de Machado de Assis, por Fábio Moon e Gabriel Bá. Publicado em 2007, *O Alienista* de Moon e Bá explora a linguagem das histórias em quadrinhos, rompendo os limites da linguagem verbal e criando uma obra outra. A natureza do sistema semiótico das histórias em quadrinhos possibilita inovar a narrativa machadiana. A impressão de unidade da obra é construída pela interseção de fatores que apontam para a sua materialidade, tais como: (a) um sistema semiótico, (b) um campo social no qual essa materialidade surge e da qual ela é parte constitutiva, (c) os posicionamentos de sujeitos instituídos por esse campo. No caso da tradução intersemiótica analisada, cada um desses fatores é representado de maneira própria, tornando visíveis as diferenças entre Literatura e Quadrinhos. A discussão aborda as noções de autor e autoria, de obra, de linguagem quadrinística, dentre outras.

PALAVRAS-CHAVE: tradução intersemiótica; quadrinhos; Machado de Assis; autoria.

A WRITING IN THE GUTTER: THE AUTHOR PLACE IN TRANSLATION INTERSEMIOTIC

ABSTRACT: The purpose of this article is to discuss authorship in the Comics intersemiotic translation of the *O Alienista* from Machado de Assis by Fábio Moon and Gabriel Bá. Published in 2007, *O Alienista* by Moon and Bá explores the language of Comics, breaking the boundaries of verbal language and creating another work. The nature of the Comics semiotic system makes it possible to innovate the Machadian narrative. The unit impression of this new work is constructed by the intersection of factors that point to its materiality, such as: (a) a semiotic system, (b) a social field in which this materiality emerges and of which it is a constitutive part, (c) the positions of subjects instituted by this field. In the case of the intersemiotic translation analyzed, each factor is represented in their own way, making the differences between Literature and Comics visible. The discussion approaches the notions of authorship and author, of authorial work, of comic's language, among others.

KEYWORDS: intersemiotic translation; comic books; Machado de Assis; authorship.

Considerações iniciais

“Sendo uma adaptação de uma obra clássica, deve ter algum valor. E sendo em quadrinhos, deve ser mais fácil de ler. Nestas duas frases está o grande preconceito [...]” (BÁ, 2007).

¹ Doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais; Mestre em Letras pela Universidade Federal de Viçosa. Bolsista CAPES-PNPD (2016-2017) pelo PPGL da Universidade Federal de Santa Maria.

Adaptação. Transmutação. Transcriação. Tradução intersemiótica. Podemos dizer que esses termos têm em comum o fato de servirem para categorizar um certo tipo de fenômeno de linguagem que se estabelece entre duas obras, sendo uma delas considerada a *fonte* da outra (BASSNETT, 2003; HUTCHEON, 2011; JAKOBSON, 1970; PLAZA, 2003). A nomeação desse fenômeno importa à medida que ela aponta para o horizonte de expectativas que a *obra outra* produz.

Para os objetivos deste artigo, no entanto, a discussão sobre esses termos (sobre o posicionamento ideológico e epistemológico que eles implicam) não será necessária. Caberá ao leitor, iniciado nos estudos de tradução, optar por aquela que melhor lhe atender. Por uma questão técnica, adotaremos o termo tradução intersemiótica, cientes de que ele direcionará a leitura.

Nosso objetivo é discutir sobre a autoria nas traduções intersemióticas, mais especificamente, na tradução intersemiótica em quadrinhos da obra *O Alienista*, de Machado de Assis, por Fábio Moon e Gabriel Bá (2007a). Nossa discussão aborda as noções de autor e autoria, de obra, de linguagem quadrinística, dentre outras.

Autor(es) e autoria

A tradução interlinguística tende a ser tributária da obra em sua língua original. Isso porque não se muda, de fato, de sistema de signos – o signo permanece o linguístico. Nesse caso, pouco espaço sobra ao tradutor para firmar o seu nome como nome de Autor, ainda que seu esforço seja hercúleo, muitas vezes. Sabe-se que a tradução interlinguística não é mera decodificação de uma língua para outra, quer dizer, de um sistema de signos verbais para outro. Traduz-se mais do que língua: pensamento, cultura, valores, figuras de linguagem, enfim, junto com a língua vem toda uma sociedade para ser traduzida, salvaguardando as possibilidades.

Talvez o fator mais importante na atual marginalidade da tradução seja sua ofensa contra o conceito prevalecente de autoria. Considerando que a autoria é geralmente definida como originalidade, auto-expressão em um texto único, a tradução é derivada, nem auto-expressão nem única: ela imita outro texto. Dado o conceito reinante de autoria, a tradução provoca o medo da falta de autenticidade, distorção, contaminação (VENUTI, 1998, p. 31, tradução nossa).²

O ordenamento discursivo que rege essas obras, originais e traduzidas, tende a relegar o tradutor a um papel secundário: como autor, ele não pode ser mais do que

² “Perhaps the most important factor in the current marginality of translation is its offense against the prevailing concept of authorship. Whereas authorship is generally defined as originality, self-expression in a unique text, translation is derivative, neither self-expression nor unique: it imitates another text. Given the reigning concept of authorship, translation provokes the fear of inauthenticity, distortion, contamination”.

autor-responsável por uma tradução (ao passo que o escritor pode vir a desempenhar a função-autor, diferenciando, assim, uma prática geral de um estatuto social restrito). Nas traduções intersemióticas, isso parecer não ocorrer da mesma forma.

A tradução intersemiótica lida com dois sistemas de signos, em geral, visivelmente bem distintos. Sendo assim, a busca pela equivalência ou paralelismo semântico, que pode estar presente em algumas traduções interlinguísticas, torna-se um desafio a mais para o tradutor intersemiótico. Sobre o resultado de uma empreitada assim, as palavras de Moon (2010):

Somente a qualidade elimina os preconceitos. A história em Quadrinhos deve ser uma boa história em Quadrinhos, fazendo uso das características que só ela oferece, dessa junção das imagens com as palavras, da leitura do silêncio e da utilização das palavras como elementos tão visuais quanto as imagens. Os Quadrinhos são como a poesia, que usa palavras de maneira não literal e torna as palavras “mais do que palavras”. Nos Quadrinhos, além das palavras, as imagens podem ser utilizadas de maneira não literal, se tornando “mais do que imagens”. (MOON, 2010, p. 128)

Dizer que os quadrinistas Fábio Moon e Gabriel Bá são autores d’*O Alienista*, obra homônima de Machado de Assis, assim como são também autores de *Dois Irmãos*, obra homônima de Milton Hatoum, significa considerar essas adaptações/traduições como obras de mesmo estatuto que *Daytripper*, dos mesmos autores. A discussão sobre autoria que tem tomado forma, já há muito tempo, nos estudos da linguagem, perpassa a definição de *autor* e *obra*, tal como Foucault (1992, 2008) a problematizou. Está além, portanto, das definições jurídicas, que têm por objetivo resolver questões práticas, de ordem política e econômica, não abrindo espaço para teorização.

O cerne dessa discussão, nos estudos da linguagem, sobretudo embasados em Foucault (1992, 2008), parece ser o fenômeno da autoria centrado não na originalidade da obra e/ou do enunciado, mas na construção e atribuição de um nome próprio, ou um pseudônimo, a um conjunto de textos com estatuto de obra. A autoria seria, assim, um fenômeno de linguagem que depende de um nome de autor e de uma obra, distinguindo-os dos nomes e textos ordinários.

Para Foucault (2008), há, em nossa sociedade atual, certos discursos, em certos domínios sociais, aos quais e nos quais são atribuídos nomes de autor, enquanto há outros em que essa atribuição não existe, sequer é pertinente. Vê-se, a partir dessa ideia, que há níveis de autoria, que vão desde a simples atribuição de uma responsabilidade enunciativa à construção coletiva de um nome com a função-autor. Sobre esse último, o nome com função-autor, Costa (2016) defende que ele faz parte de um tipo de discurso ao qual chamou de *discursos autorais* – aqueles domínios sociais centrados na instituição de nomes e obras, como os Quadrinhos, a Literatura, o Cinema, a Música, dentre outros, e que contam com vários dispositivos, tais como a crítica, a publicidade, a academia, etc., responsáveis pela visibilidade e legitimação desses mesmos nomes e obras.

Talvez por meio da noção de discurso autorial explicar-se-ia por que o nome do tradutor tem um estatuto menos privilegiado em relação ao nome do autor das obras que traduz. Na Literatura, o estatuto de uma obra está ligado ao nome do autor, e não do tradutor. Antes de ser traduzida, tal texto já era considerado obra no domínio da Literatura. Mas o tradutor intersemiótico transfere a obra para outro domínio, no qual ela não existia enquanto obra que lhe representasse. Geralmente, outro domínio de discurso autorial, como no caso dos Quadrinhos. O tradutor intersemiótico, nesse caso, torna-se autor quadrinístico. Por sua vez, o tradutor interlinguístico de uma obra de quadrinhos (mesmo no caso de uma tradução intersemiótica) ocupa, no domínio do discurso autorial quadrinístico, a mesma posição que o tradutor interlinguístico ocupa na Literatura: apenas tradutor, nunca autor. É o caso mesmo da tradução interlinguística d' *O Alienista*, de Moon e Bá, para o francês, feita por Marie-Hélène Torres, pela Urban Comics. Considerando as especificidades de cada linguagem e a responsabilidade de cada tipo de tradutor perante a obra traduzida, podemos dizer que a problemática da autoria e dos valores sociais, culturais, simbólicos e econômicos ligados a ela envolve questões *estéticas e éticas*.

Nesta altura, há uma distinção proposta por Maingueneau (2010) sobre a noção de autor da qual se faz pertinente tratar. Para ele, a figura do autor pode ser observada em três dimensões diferentes, às vezes relacionadas, mas não necessariamente. São elas: a de autor-responsável, a de autor-ator, a de *auctor* (termo que ele usa, *ad hoc*, para estabelecer a distinção entre as outras dimensões de autoria).

O autor-responsável seria aquele que, segundo Maingueneau (2010), é um *autor de [algo]*, estatuto que é historicamente variável. Assim, uma pessoa pode ser autora de qualquer coisa, não só textos. Mas ele não é, obrigatoriamente, o seu produtor efetivo, e sim o seu garante. Essa dimensão do autor não é obrigatoriamente *autorial*, e sim *autoral*, “uma vez que ‘ser o autor de um texto’ vale para qualquer gênero de discurso; além disso, ela pode, segundo os gêneros de textos, corresponder a dispositivos muito variados” (MAINQUENEAU, 2010, p. 30). Logo, o estatuto de autoria advindo daí é efêmero, e suas produções textuais dificilmente são consideradas obras, no sentido que a crítica e a teoria dariam. A exemplo, as redações escolares.

Por sua vez, o autor-ator seria aquele que efetivamente segue uma carreira de produzir textos, sem, no entanto, fazer obrigatoriamente dessa carreira sua profissão. “Esse estatuto varia consideravelmente segundo os lugares, as épocas e segundo os posicionamentos dos interessados” (MAINGUENEAU, 2010, p. 30). Assim, a própria palavra autor, segundo as conjunturas históricas, entraria em concorrência com outras: escritor, literato, produtor, quadrinista, roteirista etc. Em virtude da carreira de escritor, a depender da natureza dos textos, o estatuto de autoria pode ou não ser efêmero. Seria, por exemplo, o caso dos textos jornalísticos.

Por fim, Maingueneau (2010) chama de *auctor* a terceira dimensão da noção de autor. O estatuto de um *auctor* é relacionado a um *opus*, e está ligado à formação de um nome no interior de certas instituições discursivas, quer dizer, um nome de Autor, correlato de uma Obra. Quando se coligar a Obra, o *opus*, de Moon e Bá, não se colocará aí *O Alienista* machadiano, mas *O Alienista* de Moon e Bá, marcando, assim, uma distinção através dos nomes desses autores (que são, na verdade, pseudônimos, pois pouco importa, para a definição do *auctor*/Autor, a natureza civil do nome).

As duas primeiras dimensões são de pouca importância para os objetivos deste trabalho. A terceira, que nos interessa, parece ser inspirada na problemática instituída por Foucault (2008) sobre *o que é um autor*. Aqui, por ora, substituiremos *auctor* e *opus* por Autor e Obra, respectivamente.

A escrita pela calha

A linguagem dos quadrinhos – seu sistema semiótico – é híbrida por natureza. Não se trata, portanto, da mera adição de palavras e imagens, como alegam estudos alheios a esse objeto ou o senso comum. Desde o suíço Rodolph Töpffer, considerado por muitos o fundador dessa discursividade que hoje chamamos *bandes dessinées* (bandas desenhadas, histórias em quadrinhos), já se formava a ideia de que a relação entre palavras e imagens nessa arte está além da simples adição. Töpffer demonstrava ter consciência e/ou intencionalidade de situar sua obra em um lugar diferente daquele já reservado à Literatura, marcando, assim, as diferenças na forma de produzir e ler suas narrativas. Em uma compilação de artigos organizada pela Biblioteca Universal de Genebra, encontra-se o prefácio à obra *Histoire de M. Jabot*, escrito pelo próprio autor, de onde se extrai esta parte que elucida, se não uma intencionalidade, ao menos certa consciência de seu projeto discursivo:

Este pequeno livro é de carácter misto. Ele se compõe de uma série de desenhos autografados [litografados]. Cada um desses desenhos é acompanhado por uma ou duas linhas de texto. Os desenhos, sem texto, teriam apenas um significado obscuro; o texto sem os desenhos não significaria nada. Todos juntos formam um tipo de romance particularmente original, uma vez que parece mais como um romance do que outra coisa.³
(TÖPFFER, 1837, p. 334, tradução nossa)

À época, a distinção entre Quadrinhos e Literatura ainda não existia, como se tem postulado atualmente (COSTA, 2013, 2016; RAMOS, 2010), pois tratava-se de uma arte ainda em formação. O fato é que Töpffer, em seus escritos e suas cartas trocadas com amigos e intelectuais da época, demonstrava ter noção de que o gênero que ali se desenvolvia podia ter, com sua própria linguagem, a mesma potencialidade narrativa que um romance – sendo, porém, outra forma de romance –, não necessariamente o romance literário. Não sabia Töpffer que, em meados da década de 1970-80, surgiriam obras de quadrinhos cujo estatuto e pretensões seriam tão assumidamente autorais que tiveram (e ainda têm) a classificação de romances gráficos (*graphic novels, novelas gráficas*), numa tentativa dos autores de se distanciarem da pecha negativa que as histórias em quadrinhos tinham até então.

³ “Ce petit livre est d’une nature mixte. Il se compose d’une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d’une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n’auraient qu’une signification obscure ; le texte sans les dessins ne signifierait rien. Le toute ensemble forme une sorte de roman d’autant plus original, qu’il ne ressemble pas mieux à un roman qu’à autre chose.”

Desde então, as histórias em quadrinhos têm se desenvolvido em todo o mundo, e seus recursos expressivos têm sido explorados das mais diversas formas, passando por experimentalismos estéticos e por provocações éticas. Se, antes, a bibliografia sobre os quadrinhos era escassa, sobretudo no que tange à sua linguagem, atualmente ela tem relativa abundância (BARBIERI, 1998; COSTA, 2013; EISNER, 1999; GROENSTEEN, 1999; McCLOUD, 1995, 2008; MIODRAG, 2013; RAMOS, 2010; VARGAS, 2015). Desse modo, não temos a intenção de dedicar muitas linhas à descrição de sua linguagem, mas gostaríamos de ressaltar alguns aspectos dela que julgamos importantes no favorecimento da liberdade criativa dos autores quando se propõem a fazer uma tradução intersemiótica de obra literária.

O primeiro aspecto consiste no *quadro* e no espaço gerado entre eles, a *sarjeta*.⁴ É na passagem de um quadro a outro que ocorre toda construção de significados, e a manipulação desse recurso compõe o *savoir-faire* do quadrinista. O quadro pode assumir vários tamanhos e formatos, estando a serviço da narrativa para a sua progressão e para determinar o ponto de vista do leitor (que é, de fato, um elemento do foco narrativo de um narrador que não se limita ao estrato verbal).

O processo de transição de um quadro a outro foi dividido por McCloud (1995, 2008) em seis categorias, a saber: momento-a-momento, ação-a-ação, tema-a-tema, cena-a-cena, aspecto-a-aspecto, *non sequitur*. E a relação de interdependência entre imagens e palavras em outras sete categorias: específica da palavra, específica da imagem, específica da dupla, interseccional, interdependente, paralela, montagem. Essas categorias incidem sobre a importância da informação apresentada no enquadramento. Essa classificação evidencia a complexidade que existe na linguagem dos quadrinhos e como são variadas as possibilidades de combinação desses processos, podendo proporcionar, atreladas ao conteúdo específico dos quadros, inúmeros efeitos de sentido.

A linguagem dos quadrinhos tem uma plasticidade que não se encontra na linguagem verbal. Isso gera níveis de leitura, e, portanto, denota níveis de escrita também.

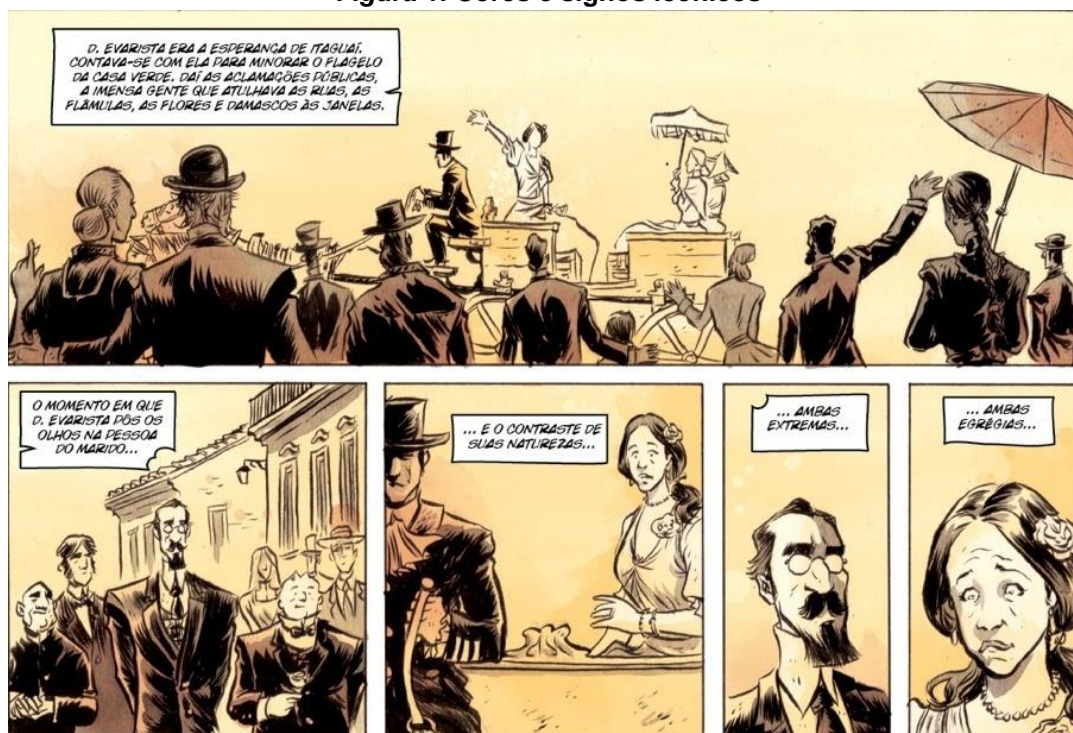
O texto cria uma camada na história, os desenhos, separados, criam outra camada. Quando colocamos todos os desenhos juntos, funcionando como páginas, a página ganha uma camada nova que os desenhos separados não possuíam e, quando colocamos o texto funcionando com as imagens, novamente acrescentamos uma camada que ainda não estava lá. A ligação entre o roteirista e o desenhista serve para juntar essas camadas e fazê-las funcionar de forma que a história seja contada da melhor maneira possível. Às vezes, mesmo quando é uma pessoa só que desenha e escreve, é preciso se preocupar com esse equilíbrio e simbiose entre a palavra e a imagem, pois essa mistura, que resulta no produto final, deve ser uma mistura invisível. Assim como em um filme, em que milhares de pessoas podem trabalhar para realizar o filme, o importante é o resultado

⁴ *Sarjeta*, para McCloud (1995), *calha*, para Eisner (1999), ou ainda *hiato*, para Cagnin (1975). Seja qual for a nomeação, o sentido é o mesmo: o intervalo entre um quadro e outro, utilizado para indicar corte tempoespacial na narrativa de quadrinhos.

final em que todas essas pessoas se tornam invisíveis e somente a história aparece para o público. (MOON, 2010, p. 129)

Os recursos plásticos, como traços, cores, e quadro, estão à disposição do quadrinista para criar efeitos de sentido na obra e para direcionar a leitura. São signos plásticos (JOLY, 2007) que geralmente estão no nível extradiegético, eles não fazem parte da história, mas da maneira de contá-la. Essa separação muito raramente é perceptível na narrativa literária, em cujo narrador depende, salvo raríssimas exceções, do signo verbal. A separação, portanto, entre o domínio expressivo/técnico do escritor e o domínio expressivo do narrador nem sempre é visível nos romances (sendo o narrador, sobretudo no caso de narradores personagens, um recurso do escritor). Nas histórias em quadrinhos, essa separação é tangível, ainda mais sendo raras as histórias de narradores personagens. No caso d'O *Alienista*, a separação entre os signos plásticos, extradiegéticos, e os signos intradieгéticos, icônicos, pode ser observada no fragmento a seguir, a exemplo:

Figura 1: Cores e signos icônicos



Fonte: *O Alienista* (p. 31)

As cores e traços n'O *Alienista* criam um efeito de antiguidade, de tempo passado e de envelhecimento à medida que são associados aos signos icônicos que reforçam essas conotações (vestimentas, cortes de cabelo, carruagem, arquitetura, uso de guarda-sóis e de chapéus...). As cores, em tons de sépia, são conjugadas com traços de pincéis e aguada⁵, recursos do quadrinista, em uma instância acima da ocupada pelo narrador

⁵ O processo de produção dos autores pode ser acompanhado no blog *10 Pãezinhos*.

quadrinístico. Neste universo, pressupõe-se que haja cores, que as janelas da Casa Verde, por exemplo, são verdes, de fato.

Esses elementos podem ser interpretados de várias maneiras, por seu caráter essencialmente subjetivo. Na narrativa em quadrinhos, cores e traços estão atrelados ao estilo do artista. Não é nosso propósito apresentar uma teoria do estilo, mas é inegável que o estilo de cada quadrinho possibilita efeitos de sentido, e que esse estilo está enraizado na semiótica particular dessa linguagem, criando todo um terreno para inovações na narrativa.

Cedo ou tarde, o assunto (ou a questão) do estilo da arte vem à tona para o processo da narrativa gráfica. A proporção de sua importância com relação a outros elementos é discutível, mas trata-se de um ingrediente inescapável. A realidade é que o estilo de arte conta uma história. [Os quadrinhos são] um meio gráfico e o leitor absorve o tom e outras abstrações através da arte. O estilo de arte não só conecta o leitor com o artista, mas também prepara a ambientação e tem valor de linguagem. (EISNER, 2005, p. 159)

Por meio de traços e cores, o desenhista pode expressar o invisível, como a atmosfera de uma cidade ou o estado emocional de um personagem. Esses efeitos visuais não transparecem no nível do narrado, mas sim no nível da narração. Afetam a prática da leitura, e não a história.

O fragmento abaixo mostra a expressão do barbeiro Porfírio na cena em que o alienista não atendeu às exigências dos revoltosos de fechar a Casa Verde. Toda a multidão ficara atônita com a atitude serena de Simão Bacamarte diante daqueles que pediam a sua cabeça. Foi o momento em que o barbeiro sentiu com furor a ambição de governo e provocou toda a multidão a invadir a Casa Verde.

Figura 2: Loucura do barbeiro



Fonte: *O Alienista* (p. 43)

O que parece-nos evidente nesse fragmento é: (1) A cena corresponde ao clímax da história, então podemos pressupor que a tensão era maior (fator contextual); (2) O uso de plano fechado, ou *close up*, dá-se geralmente para isolar um aspecto importante, o único que deve ser visto então (fator técnico). Podemos entender que seja a emoção por trás da expressão do barbeiro. Logo, há uma emoção que consiste no âmago da mensagem; (3) O estrato verbal traz informações explícitas sobre as intenções do barbeiro – não sobre suas emoções (fator linguístico); (4) As pupilas extremamente retraídas são signos icônicos que, nos quadrinhos, representam algum estado emocional arrebatador (fator genérico). Com essas informações, é possível direcionar a interpretação dos traços atípicos e da nuance de tons presentes na imagem para algum efeito de sentido visado na narrativa, que coincide com a sentença do alienista em relação a Porfírio: *loucura*.

Essa diferença entre narrativa literária e quadrinística se relaciona diretamente com o lugar do autor nas traduções intersemióticas em quadrinhos. Os signos da linguagem quadrinística são de domínio exclusivo de Moon e Bá, não estando presentes, por razões óbvias, em Machado. Assim sendo, tudo o que esses signos representam é potencialmente novo, ou melhor, renovado, ainda que possa se aproximar da narrativa machadiana. É a própria linguagem quadrinística que oferece inúmeras possibilidades de materializar os enunciados da linguagem verbal do texto machadiano, dizendo-os de maneira diferente, renovando-os, fazendo-os outros. Para os quadrinistas:

A adaptação precisa ter cara de obra, de produto final, e não de subproduto. O fato de ser uma adaptação deve despertar uma curiosidade sobre a obra original, mas a adaptação deve sobreviver sozinha enquanto história, enquanto História em Quadrinhos. O crítico fala da obra e aponta para ela, mas a crítica só existe baseada à obra e coexistindo com a mesma. A adaptação deve ser uma obra em si que dispensa o conhecimento da obra original. (MOON, 2010, p. 127)

Para que a obra traduzida tenha relativa autonomia enquanto obra, ela deve renovar não só a estrutura do gênero, mas, sobretudo, aspectos de conteúdo, quer dizer, de significados possíveis. O que a linguagem tradutora é capaz de *fazer dizer* que a linguagem da fonte não disse (ainda que pudesse dizer)? Pela própria natureza da relação entre os sistemas envolvidos, a tradução intersemiótica, mais do que ser uma *outra obra*, tem o potencial de ser uma *obra outra*.

Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem, na sua essência, já é uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase traduzem outro signo e outra frase. Mas esse raciocínio pode ser invertido sem perder validade: todos os textos são originais porque cada tradução é diferente. (PAZ, 1991, p. 150).

A definição de uma obra e, portanto, de seu autor, não deve se pautar unicamente no nível do dito, do enunciado. Como definir, com tanta clareza, que o que foi dito por

outrem tem início, meio e fim encerrados em seu próprio nome, que seria um nome próprio de Autor?

Se tomada a partir dos enunciados, a totalidade de uma obra não pode ser considerada como uma unidade homogênea, pois ela é atravessada por outros enunciados. Levando em conta a situação em que eles ocorreram, poderemos resgatar algumas marcas textuais que remetem a outros discursos, a outros enunciados em outras situações de enunciação. A natureza do enunciado e sua remissão a outros já foi tema abordado por diversos estudiosos, herdeiros, por exemplo, de Bakhtin (2003), Authier-Revuz (1984), Foucault (2008), dentre outros.

Uma tradução intersemiótica em quadrinhos de uma obra literária pode trazer explicitamente na capa o nome da obra fonte, seu autor e títulos originais e ainda assim ser uma obra outra. Devido às peculiaridades de cada sistema semiótico, cada obra poderá circular em ambientes distintos, e sofrer leituras diferenciadas. Tanto Foucault quanto Bakhtin atestam que a natureza de um enunciado, no que diz respeito somente ao seu conteúdo, não é capaz de definir a unidade de uma obra. Para ambos, a suposta unidade da obra, ou melhor, sua identidade, aquilo que a define, é apreendida pela soma de elementos de uma prática social. Por convenção, termino esse ponto com Bakhtin (2003):

Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo: ele os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. (BAKHTIN, 2003, p. 297)

Os autores Moon e Bá estabelecem uma relação com Machado de Assis não somente no nível do enunciado através das marcas explícitas em sua obra, mas também sua enunciação se coloca de modo radical em concorrência com a enunciação machadiana. Ou seja, o *dito* de Moon e Bá traz em si o *dito* machadiano, mas é o direito de *dizer* que é de fato o objeto de confronto, pelo qual se luta no campo discursivo quadrinístico.

A narrativa d'*O Alienista* não é imediatista como as narrativas dos quadrinhos americanos e europeus analisados por McCloud (1995). Ela privilegia um tipo de enredo mais presente nos quadrinhos japoneses (embora ainda esteja longe de configurar uma narrativa tipicamente oriental). Além do mais, é permeada por enquadramentos polissêmicos e narração verbal dinâmica, subjetiva, digressiva – herdada do texto machadiano que foi mantido –, o que permite o leitor atuar melhor na construção daquilo que não é mostrado. A imposição do texto machadiano sobre o trabalho de tradução intersemiótica parece transparecer na fala de Gabriel Bá ao comentar a ausência de diálogo característica d'*O Alienista* machadiano:

Machado de Assis é um cara que narra muito, descreve muito as coisas e a gente tinha que ter uma fala de vez em quando. Muito do que era

descrito a gente mostrou em imagens. Então nosso estilo foi importante nisso: saber o que podia transformar em imagem e saber aproveitar o texto ao máximo. (MOON; BÁ, 2007b, s.p.).

O fato de o texto machadiano quebrar o ritmo da história acaba por se relacionar de maneira muito própria com o estrato visual da narrativa em quadrinhos. Diferente das narrativas românticas, voltadas para ação, as narrativas machadianas, com suas tradicionais digressões, possibilitam criar inúmeras cenas sobrepostas em um único trecho. Para dar conta de cobrir todas essas cenas em um curto espaço gráfico, nos quadrinhos, os recordatórios podem ser usados para narrar um plano enquanto as imagens podem narrar outro. Esse recurso foi muito explorado n' *O Alienista* de Moon e Bá.

Algumas passagens davam novas camadas à história, e foram mantidas. Outras somente reforçavam o “estilo” do texto, quebrando o ritmo da história sem quebrar o ritmo da leitura, que é uma característica maravilhosa da prosa. Como funcionam de maneira diferente nos Quadrinhos, algumas passagens foram transformadas em imagens ou cortadas. (MOON, 2010, p. 130)

O *Alienista* machadiano tem poucas ações descritas e poucas falas de personagens. Não é uma narrativa cuja ação é dinâmica. O *Alienista* em quadrinhos reflete também essa maneira de tratar a ação. Assim como a narrativa machadiana se distancia do estilo romântico que privilegia a ação, a narrativa quadrinística dessa mesma história se distancia das histórias de super-heróis, que também privilegiam a ação, fazendo uso de recursos narrativos que garantam o ritmo acelerado da história (desses recursos, o mais recorrente são as transições de quadro a quadro chamadas de *ação a ação*, em McCloud (1995)).

A polissemia dos estratos verbal e visual que compõem a linguagem d' *O Alienista* em quadrinhos está marcada no texto através de inúmeras maneiras: pelas imagens mudas, sem falas de personagens ou do narrador; pelas relações instituídas entre narração verbal e visual; pelas passagens do texto machadiano que não foram transformadas em imagens e que aludem a episódios anteriores à história do médico alienista; pela ambiguidade própria da história, que pode ser lida com tons de comédia ou de drama, etc.

A tradução intersemiótica é um trabalho de escolhas, uma negociação com a obra fonte. Não diferente é o caso das histórias em quadrinhos, que também “exigem um constante fluxo de escolhas em relação a imagens, ritmo, diálogo, composição, gesticulação [etc.], e essas escolhas se dividem em cinco tipos básicos” (McCLOUD, 2008, p. 9), que são:

(a) Escolha do momento: Decidir quais momentos incluir em uma história em quadrinhos e quais deixar de fora;

(b) Escolha do enquadramento: Escolher a *distância* e o *ângulo* corretos para ver esses momentos e onde *cortá-los*. Uma escolha diretamente ligada ao tipo de narrador quadrinístico;

(c) Escolha das imagens: Representar os personagens, objetos e ambientes com clareza nesses enquadramentos. Escolha, muitas vezes, ligada ao estilo individual de cada artista;

(d) Escolha das palavras: Escolher palavras que acrescentem informações e se casem bem com as imagens que as rodeiam, evitando, sempre que possível, ser redundante.

(e) Escolha do fluxo: Guiar os leitores através e entre os quadros de uma página, ou seja, organizar a disposição dos quadros, a forma, dispor os balões e os recordatórios de modo a sugerir adequadamente o caminho de leitura. Trabalhar de forma clara o fluxo de leitura “pode ajudar o público a entrar no mundo de sua história e ir de uma ponta a outra sem ser [...] distraído pelo mundo exterior. [A] narrativa poderá investir todo seu peso na ‘história’, sem que o ‘narrar’ obstrua o caminho” (McCLOUD, 2008, p. 36).

Possivelmente, há outras escolhas na atividade de escrita quadrinística que não estão enumeradas aqui, talvez não tão evidentes. O fato é que *savoir faire* é indispensável na criação de uma obra quadrinística, e difere em quase tudo da criação literária. Uma narrativa, ainda que tenha uma estrutura simples, pode se tornar uma história complexa a depender das escolhas feitas em relação aos recursos expressivos da linguagem escolhida para narrá-la. E no caso de uma tradução intersemiótica, a mudança de sistema sígnico é mais um fator condicionante da liberdade criativa do que um obstáculo ao tradutor: não se pode dizer tudo, mas é possível dizer de formas diferentes.

Comentemos algumas dessas escolhas próprias da criação quadrinística, a começar pela escolha do momento. No trabalho de tradução intersemiótica, essa escolha coincide com os cortes feitos na versão machadiana e com a organização das partes restantes do enredo que foram transformadas em quadrinhos.

Por sua vez, na escolha das imagens, o autor utiliza signos icônicos/figurativos (JOLY, 2007) para representar personagens, objetos e ambientes. A representação passa por um trabalho prévio de pesquisa em busca de referências que garantam o estilo de narrativa e contribuam para a verossimilhança. Em entrevista, Moon disse como foi o trabalho de pesquisa sobre *O Alienista*:

Nós lemos a obra. Procuramos pelos termos que desconhecíamos, pelas referências que apareciam no texto que eram mais específicas e procuramos encontrar qual era o estilo da história. O resto da pesquisa foi “visual”, vendo filmes, desenhos e pinturas da época, procurando uma arquitetura e um vestuário que ajudassem a contar a história. (MOON, 2010, p. 131)

Além do emprego dos signos icônicos, a escolha das imagens passa pelo emprego de signos plásticos, como é o caso das cores e dos traços utilizados n’O

Alienista. As imagens são, obviamente, elementos da história, mas as cores e os traços, sobretudo quando não estão em uma modalidade mais naturalística, figuram como elementos extradiegéticos, ou seja, fora do mundo narrado, mas pertencentes ao trabalho da linguagem quadrinística. Logo, são de domínio exclusivo do autor (pelo menos é o caso da obra analisada).

N' *O Alienista* em quadrinhos, o processo de escolha das palavras coincidiu com o processo de escolha dos momentos a serem desenhados. A consciência dessas escolhas parece estar presente no trabalho de tradução intersemiótica de Moon e Bá, consciência essa que parece se nutrir de um respeito para com a obra machadiana e uma finalidade de demarcar o território dos quadrinhos no cenário cultural:

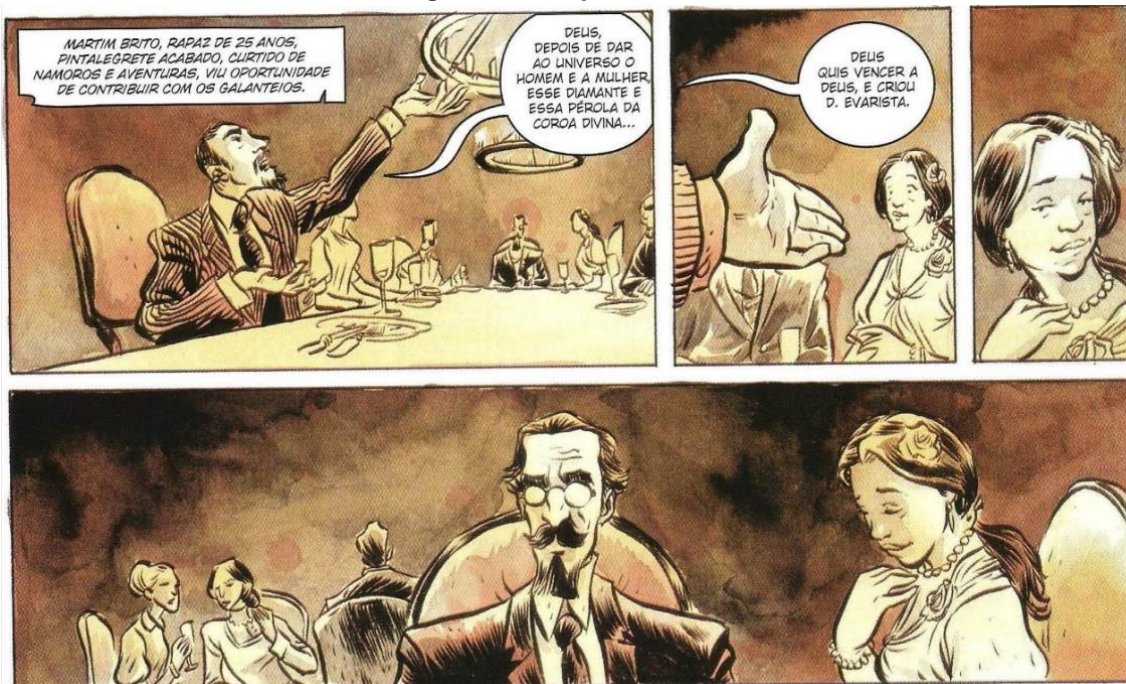
[...] cabe ao autor saber explorar a sua linguagem pra trazer o que ela tem de melhor à tona e ainda fazer bonito junto à obra adaptada. Cabe ao autor saber analisar o texto original e saber como adaptá-lo, onde cortar, o que manter e o que deve ser acrescentado, saber o que vai virar diálogo e o que se mantém em narração. Não podemos gastar essa boa oportunidade de dar mais visibilidade aos Quadrinhos com trabalhos fracos, adaptações baratas e recortadas. (BÁ, 2007, s.p.).

Moon e Bá, durante o processo de tradução intersemiótica, expressaram sua maneira de ver *O Alienista*, (re)organizando o discurso literário por uma lógica narrativa quadrinística. E, da mesma forma, (re)organizando o próprio discurso quadrinístico, e ainda, o seu próprio *savoir faire* desse discurso, como podemos notar nas seguintes palavras:

O Alienista foi a história mais difícil que eu já desenhei. Só a ideia brilhante de usar aguada e não somente o preto e branco chapado já acabou duplicando o tempo da arte final. Além disso, o processo de adaptar o texto do Machado de Assis foi demorado, começando um mês antes do desenho, continuando todos os dias enquanto eu fazia as páginas, e ainda [durou por] duas semanas enquanto eu [fazia] os balões e as cores. (MOON, 2006, s.p.).

Assim, vê-se que o trabalho de adaptação/tradução intersemiótica passa por uma negociação das partes que serão excluídas e transmutadas. O fragmento a seguir é a cena do suposto ciúme de Simão Bacamarte na ocasião das festividades de boas-vindas de D. Evarista, que chegara do Rio de Janeiro. Durante o jantar, “D. Evarista foi o assunto obrigatório dos brindes, discursos, versos de toda a casta, metáforas, amplificações, apólogos”. (MOON; BÁ, 2007a, p. 33; ASSIS, 1977, p. 27). Diante de alguns elogios, que muito agradavam a D. Evarista, o Dr. Bacamarte teceu o comentário: “A retórica permite tais arrojados sem significação.” (MOON; BÁ, 2007a, p. 33). O último quadro da sequência de transições abaixo é *silencioso*, não tem narração nem diálogos, e ocorre após um elogio exacerbado do personagem Martim Brito a D. Evarista.

Figura 3: O suposto ciúme



Fonte: *O Alienista* (p. 33)

O quadro silencioso, que é o quadro sem falas de personagem, sem recordatórios e sem onomatopeias (COSTA, 2013), faz surgir a possibilidade de sentidos pela omissão de outros já configurados no texto machadiano. Esse enquadramento tende a ser *atemporal*, ou seja, não explicita a progressão da narrativa nem a passagem interna de tempo.

Silenciar Machado é condição ínsita para fazer falar Moon e Bá. O silêncio aqui, não tomado como vazio, mas como condição e possibilidade de sentidos, mostra como a linguagem não é capaz de dizer tudo, e que sempre há o que ser dito, que essa incompletude lhe é própria, e, sendo assim, que a tradução intersemiótica é uma das formas possíveis de ir buscar esses outros sentidos. Busca-se desfazer essa incompletude na relação com outros discursos, através do interdiscurso. Não se trata de uma mera falta ou defeito na linguagem, mas de um horizonte de significação (COSTA, 2014).

O quarto quadro do fragmento acima traduz uma parte do excerto machadiano que lhe é equivalente. Nesse sentido, certos signos estão ancorados uns aos outros. Por outro lado, no mesmo excerto há sentidos que de forma alguma foram representados, de modo que uma outra camada de sentido permaneça em revezamento com o quarto quadro. Esse quadro silencioso coincide com o ponto do texto machadiano a seguir:

D. Evarista baixou os olhos com exemplar modéstia. Duas senhoras, achando a cortesanice excessiva e audaciosa, interrogaram os olhos do dono da casa; e, na verdade, o gesto do alienista pareceu-lhes nublado de suspeitas, de ameaças e provavelmente de sangue. O atrevimento foi grande, pensaram as duas damas. E uma e outra pediam a Deus que

removesse qualquer episódio trágico – ou que o adiasse ao menos para o dia seguinte. Sim, que o adiasse. Uma delas, a mais piedosa, chegou a admitir consigo mesma que D. Evarista não merecia nenhuma desconfiança, tão longe estava de ser atraente ou bonita. Uma simples água-morna. Verdade é que, se todos os gostos fossem iguais, o que seria do amarelo? Esta ideia fê-la tremer outra vez, embora menos; menos, porque o alienista sorria agora para o Martim Brito [...]. (ASSIS, 1977, p. 28)

Nublados de suspeitas parecem ser os comentários que o narrador faz no conto. O narrador tem a capacidade onisciente de dizer o alvoroço mental pelo qual as convidadas passavam, mas não diz uma só verdade onisciente sobre a figura do alienista. Aliás, essa é uma característica do narrador que permeia todo o conto, segundo já nos afirmou Garbuglio (1977) sobre a caracterização de Simão Bacamarte, que evita expansões sentimentais inexistentes no personagem. Tal como ocorre no conto, o gesto do alienista na *graphic novel* se presta a interrogações: esse gesto *não é*, ele só *parece ser*.

Assim, é importante saber de que recursos a linguagem tradutora dispõe para retomar ou possibilitar esses efeitos de sentido: *não falar*, apenas *mostrar*, é um desses muitos recursos nos quadrinhos. Tanto na tradução interlinguística quanto na intersemiótica:

Traduzir, então, revela-se como um processo de modificação, do qual depende a existência do texto de partida, sendo a tarefa do tradutor manter vivo o texto, dar-lhe sobrevida, por meio da transformação que a tradução opera sobre ele. Neste sentido, a tarefa do tradutor é a mesma que a do autor – dar existência (vida) ao texto – e complementar a ela – dar-lhe continuidade (imortalidade, sobrevida). (SANTANA, 2008, p. 255)

O lugar da autoria nos quadrinhos é, então, aquele onde a linguagem verbal estritamente literária não se colocou a dizer.

Considerações finais

Pelo viés que adotamos e tentamos explicar aqui, vê-se que termos como *tradução* e *fonte* tornam-se problemáticos quando se busca entender como Fábio Moon e Gabriel Bá são autores d'*O Alienista*. Como dissemos no início do artigo, tais termos denotam certos posicionamentos ideológicos e geram expectativas sobre a obra. No entanto, preferimos não fomentar essa discussão. Ao contrário, em nossa abordagem, tentamos criar condições para contorná-la.

Palavras e imagens, na linguagem das histórias em quadrinhos, funcionam de maneira diferente do que funcionariam em uma publicidade, por exemplo. No caso de uma tradução intersemiótica quadrinística, ela será tão mais distante da obra fonte quanto menos redundante for a relação entre as imagens propostas e as palavras extraídas e mantidas da obra fonte. Ressalta-se que a opção por manter as palavras d'*O Alienista*

quadrinístico mais próximas possível das palavras d'O *Alienista* machadiano foi uma escolha dos autores. À medida que se desloca de um sistema para outro bem distinto, manter alguma semelhança formal não pode ser mais do que questão de estilo, purismo, preciosismo ou qualquer outra faculdade técnica do autor: afinal, não se pode exigir que as muitas formas de linguagem sejam equivalentes, ainda que tenham muita coisa em comum. A inovação que cada uma proporciona na formação dos sentidos consiste justamente nos modos de dizer que lhes são próprios e singulares, e que rompem os limites expressivos da linguagem traduzida.

A presença do *outro* texto na tradução intersemiótica vem de um processo dialógico que consiste em renovar não apenas os sentidos dele na obra nova, quadrinística, mas também os seus sentidos *em seu próprio sistema*, o linguístico. Como vem dizer Bassnett (2003, p. 61): “[...] o tradutor pode por vezes enriquecer ou esclarecer o texto original como resultado direto do processo de tradução”. A marca autoral de Moon e Bá se instala no limiar dessa renovação, na possibilidade subjetiva, situacional, sócio-histórica de novos sentidos. O autor não é, portanto, uma função unicamente atrelada aos indivíduos, mas sim uma construção discursiva no interior de certos domínios ou áreas sociais específicas. Não importa *quem* fala, como diria Foucault (2008), importa como os enunciados são atrelados ao *nome* de um autor.

A impressão de unidade do enunciado – e, neste caso, unidade como obra – é construída pela interseção de fatores que apontam para a sua materialidade específica, tais como: (a) um sistema de signos e formas, (b) um campo ou área social na qual essa materialidade surge e da qual ela é parte constitutiva, (c) os posicionamentos de sujeitos instituídos por esse campo ou área social. Esses três fatores são conjugados por práticas específicas, intimamente ligadas a eles. No caso da tradução intersemiótica que analisamos, por exemplo, cada um desses fatores são representados de maneiras próprias, tornando visíveis as diferenças entre Literatura e Quadrinhos.

A mudança de domínio, então, faz ressaltar o rompimento das supostas limitações do enunciado, quer dizer, de sua ilusão de unidade. Por esse viés, parece haver mais motivos para crer que *O Alienista* de Moon e Bá é, antes, uma obra outra, do que um texto sem autonomia, exclusivamente dependente da obra fonte. Deslocado do domínio literário, *O Alienista* em quadrinhos precisa ser lido sob outros parâmetros de julgamento que a crítica literária não é capaz de seguir sem deixar de ser ela mesma. Afinal, o que seria um crítico senão um leitor atento, e o que o definiria como *tal* ou *tal* senão a obra lida e avaliada?

A natureza semiótica dos quadrinhos faz gerar uma obra outra, atrelada a um domínio diferente do domínio literário. Dessa forma, não é só a qualidade da obra, vencedora de prêmios, ou o reconhecimento internacional dos autores, que faz d'O *Alienista* em quadrinhos uma obra autoral, mas todo um *domínio discursivo autoral* responsável por mediar as formas de produção, circulação e recepção da obra e instituir esse lugar de autoria.

Agradecimentos

À CAPES, pela bolsa através do Programa Nacional de Pós-Doutorado.

Referências:

- ASSIS, M. *O alienista*. 5ª. ed. São Paulo: Ática, 1977.
- AUTHIER-REVUZ, J. Hétérogénéité(s) énonciative(s). *Langages*, n.73, vol. 19, 1984. p. 98-111. Disponível em: dx.doi.org/10.3406/lgge.1984.1167. Acesso em: 05 maio 2011.
- BÁ, G. Profissão: quadrinhista. *10 Pãezinhos*. 2007. Disponível em: http://10paezinhos.blog.uol.com.br/arch2007-05-01_2007-05-31.html. Acesso em: 03 out. 2012.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBIERI, D. *Los lenguajes del cómic*. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 1998.
- BASSNETT, S. *Estudos de tradução: fundamentos de uma disciplina*. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- CAGNIN, A. L. *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.
- COSTA, L. P. A. Machado em quadrinhos: aspectos discursivos de uma tradução intersemiótica. *Scientia Translationis*, n. 14, 2013, p. 198-220. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2013n14p198>. Acesso em: 01 jun. 2018.
- _____. Silenciamento, alteridade e autoria n'O Alienista em quadrinhos. *Nau Literária (UFRGS)*, v. 10, p. 155-179, 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/46864>. Acesso em: 01 jun. 2017.
- _____. Uma análise do discurso quadrinístico: práticas institucionais e interdiscurso. 2016. 223 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2016.
- EISNER, W. *Quadrinhos e arte sequencial*. 3ª ed. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?*. Trad. António Fernando de Miranda e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.
- _____. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GARBUGLIO, J. C. Apresentação. In: ASSIS, M. *O alienista*. 5ª. ed. São Paulo: Ática, 1977, p. 5-8.
- GROENSTEEN, T. *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970.

- JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus Editora, 2007.
- MAINGUENEAU, D. *Doze conceitos em análise do discurso*. Trad. Adail Sobral [et al.]. São Paulo: Parábola, 2010.
- McCLOUD, S. *Desvendando os quadrinhos*. Trad. Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.
- _____. *Desenhando quadrinhos*. Trad. Roger Maioli dos Santos. São Paulo: Makron Books, 2008.
- MIODRAG, H. *Comics and language: reimagining critical discourse of the form*. Oxford: University Press of Mississippi, 2013.
- MOON, F. As próximas duas semanas. *10 Pãezinhos*. 2006. Disponível em: <http://10paezinhos.blog.uol.com.br/arch2006-10-01_2006-10-31.html> Acesso em: 03 out. 2012.
- _____. Sob os quadros da Casa Verde: uma entrevista com Fábio Moon. Depoimento [2010]. *Opiniões*. Entrevista concedida a COSTA, L. P. A.; LOPES, E. C., 2010, p. 124-133. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/108698/107132>>. Acesso em: 18 set. 2017.
- _____; BÁ, G. *O alienista*. Adaptação em quadrinhos. São Paulo: Agir, 2007a.
- _____; _____. Contadores de histórias. Depoimento [2007b]. *O grito!*. Entrevista concedida a FLORO, Paulo. Disponível em: <<http://www.revistaogrito.com/page/blog/2007/09/29/entrevista-fabio-moon-e-gabriel-ba/>>. Acesso em: 20 out. 2012.
- _____; _____. *Dois irmãos*. Adaptação em quadrinhos. São Paulo: Quadrinhos na Companhia, 2015.
- _____.; _____. *Daytripper*. São Paulo: Panini, 2016.
- PAZ, O. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RAMOS, P. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2010.
- SANTANA, Vanete Dutra. A dicotomia tradutor / autor na leitura de “A tarefa do tradutor”, de Benjamin, por Derrida. *Trab. Ling. Aplic.*, Campinas, n. 47, v. 1, p. 251-262, Jan./Jun. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tla/v47n1/v47n1a14.pdf>>. Acesso em: 09 nov. 2018.
- TÖPFFER, R. Histoire de M. Jabot. In: BIBLIOTHÈQUE UNIVERSELLE DE GENÈVE. Tomo 9. Genebra: Abraham Cherbuliez; Paris: Anselin, 1837, p. 334-337.
- VARGAS, A. L. *A invenção dos quadrinhos: teoria e crítica da sarjeta*. 2015. 320 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina.
- VENUTI, L. *The scandals of translation: towards an ethics of difference*. Londres e Nova York: Routledge, 1998.

Recebido em: 30/08/2018

Aceito em: 14/11/2018

Referência eletrônica: ALVES-COSTA, Lucas Piter. Uma Escrita pela Sarjeta: O Lugar de Autoria em uma Tradução Intersemiótica. *Criação & Crítica*, n. 22, p., dez. 2018. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.