

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
MESTRADO ACADÊMICO EM LINGUÍSTICA APLICADA

Tânia Marcília Rodrigues de Andrade Dourado

DISCURSO DA REPARAÇÃO:
Análise da intertextualidade em *Fagin, O Judeu* de Will Eisner
como desconstrução do estereótipo do judeu em *Oliver Twist* de
Charles Dickens

Fortaleza – Ceará

2009

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
Tânia Marcília Rodrigues de Andrade Dourado

DISCURSO DA REPARAÇÃO:

**Análise da intertextualidade em *Fagin, O Judeu* de Will Eisner como
desconstrução do estereótipo do judeu em *Oliver Twist* de Charles
Dickens**

Dissertação apresentada ao Programa de
Linguística Aplicada do Centro de
Humanidades da Universidade Estadual do
Ceará, como requisito parcial para obtenção
do grau de Mestre em Linguística Aplicada.
Área de Concentração: Estudos da
Linguagem.
Linha de Pesquisa: Pragmática Cultural e
Estudos Críticos da Linguagem
Orientação: Profa. Dra. Claudiana Nogueira
de Alencar

Fortaleza – Ceará

2009

D739d Dourado, Tânia Marcília Rodrigues de Andrade
Discurso da Reparação: análise da intertextualidade em Fagin, o judeu
de Will Eisner como desconstrução do estereótipo do judeu em Oliver Twist
de Charles Dickens/Tânia Marcília Rodrigues de Andrade Dourado.- Fortaleza,
2009.
154p.

Orientadora: Profa. Dra. Claudiana Nogueira de Alencar
Dissertação (Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada) –
Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades.

1. Análise do Discurso 2. Intertextualidade 3. Arte sequencial 4. Will
Eisner 5. Charles Dickens

CDD: 418



Governo do Estado do Ceará
Secretaria da Ciência Tecnologia e Educação Superior
Universidade Estadual do Ceará - Centro de Humanidades
Curso de Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada - CMLA
Av. Luciano Carneiro, 345 - Pátima - Fortaleza, Ceará 60410-690
Fone/Fax: 31012032 cmla@uece.br / www.uece.br/cmla



FOLHA DE APROVAÇÃO

Título da Dissertação: "DISCURSO DA REPARAÇÃO: ANÁLISE DA INTERTEXTUALIDADE EM *FAGIN, O JUDEU* DE WILL EISNER COMO DESCONSTRUÇÃO DO ESTEREÓTIPO DO JUDEU EM *OLIVER TWIST* DE CHARLES DICKENS"

Autora: TÂNIA MARCÍLIA RODRIGUES DE ANDRADE DOURADO

Orientadora: Profa. Dra. Claudiana Nogueira de Alencar

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Claudiana Nogueira de Alencar - IES/UECE

Presidenta

Profa. Dra. Dina Maria Machado Andréa Martins Ferreira - IES/UNICAMP/ Universidade Mackenzie

1º Examinador

Profa. Dra. Soraya Ferreira Alves - IES/UECE

2º Examinador

DATA DA DEFESA: 14.08.2009

**Para meu filho Bento, meu bebê lindo,
dedico esse trabalho e todo o amor que emana
Dele em mim.**

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me sustentou quando tudo desmoronou em torno e dentro de mim, nesses dois anos. A Jesus, entendimento e caminho. Ao GEPE, abrigo no desespero e no amor.

À Claudiana Nogueira, minha orientadora, anjo escolhido por Ele, que me carregou no colo durante grande parte do caminho.

À minha mãe, dona Perpétua, vovó de Bento, presença absoluta em minha vida. Ao meu pai, “seu” Dourado, que teria orgulho do meu diploma de Mestre.

Aos meus livros, companheiros de uma vida toda, sem eles, não seria o que sou e o que me tornarei.

Ao pai dos meus filhos, agradeço o presente do livro *Fagin, o judeu* e a parceria inestimável na etapa de seleção desse mestrado e nas disciplinas primeiras.

Aos meus irmãos, retratos de grande parte da minha vida.

Ao meu irmão Dourado, pelo amor, lealdade e cumplicidade ao longo de toda a minha vida.

À minha sobrinha amada Clara, pela torcida na qualificação e parceria na vida.

Ao Guilherme, amigo que garimpou na Europa a melhor edição de *Oliver Twist* e todos os livros raros que precisei ao longo dessa pesquisa.

Á Adriana Carvalho, mãe da Sofia, uma amiga que veio de presente com o mestrado.

Aos professores e funcionários da UECE/CE.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

INTRODUÇÃO

PARTE 1: DISCURSO E ESTEREÓTIPO

1. LINGUAGEM COMO DISCURSO E AÇÃO	14
1.1. Discurso e suas múltiplas faces	15
1.1.1. Discurso como modo de ação	18
1.1.2. Constituição da Análise de Discurso Crítica	22
1.1.3. Discurso como texto	24
1.1.4. Discurso como prática discursiva	25
1.1.5. Discurso como prática social	26
1.1.6. Mudança discursiva	28
1.2 . Semiótica social e Teoria da multimodalidade	30
1.2.1 O significado representacional na Gramática Visual	34
1.2.2. O significado interativo na Gramática Visual	36
1.2.3 O significado composicional na Gramática Visual	37
1.3. Passos metodológicos	39
1. 4. A intertextualidade como categoria teórico- analítica de <i>Fagin, o judeu</i>	42
2. O DISCURSO ANTISSEMITA.	49

PARTE 2: DISCURSO E REPARAÇÃO

3. SENTIDO ACIONAL – O SIGNIFICADO COMO GÊNERO	60
3.1. As concepções representacionista e discursiva da literatura	61
3.2. Os gêneros literários	63
3.3. Romance: a estrutura genérica de “Oliver Twist”	65
3.4. Realismo: a escola literária de Charles Dickens	69

3.5. Charles Dickens – Vida e Obra	73
3.6. Quadrinhos e arte sequencial de Will Eisner	80
3.7. Will Eisner – vida e obra	97
3.7.1. <i>Fagin, o judeu</i>	101
3. 8. Análise do significado acional: a estrutura genérica e a intertextualidade em Oliver Twist e Fagin, o judeu.	113
4. ANÁLISE MULTIMODAL DISCURSIVA DE <i>FAGIN, O JUDEU</i> .	122
CONCLUSÃO	147
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149
ANEXO: Quadro de figuras	

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo das relações de intertextualidade nos quadrinhos *Fagin, o judeu* de Will Eisner como desconstrução do estereótipo do judeu em *Oliver Twist* de Charles Dickens e instauração de um discurso que busca reparar um problema social crescente: o preconceito étnico, religioso e cultural. A pesquisa elege a metodologia qualitativa para análise dos dados e a perspectiva teórica da Análise de Discurso Crítica, combinada com os novos estudos sobre a Teoria da Multimodalidade. Essas teorias enfatizam as práticas sociais, as relações de poder e a ideologia na constituição da linguagem verbal e de outras semioses (cf. FAIRCLOUGH 2003, 1992; KRESS & VAN LEEUWEN 2001, 1996). Definida a intertextualidade como categoria orientadora da análise, utilizou-se também os estudos sobre a Transtextualidade de Gerard Genette (1982). O trabalho indaga se há efetivamente uma desnaturalização do discurso antissemita através da multimodalidade na arte sequencial de Eisner em *Fagin, o judeu*, buscando investigar as características intertextuais utilizadas na desconstrução da personagem de Dickens e, de que modo, tal desconstrução instaura um novo tipo de discurso, o Discurso da Reparação. Os resultados mostram que a obra de Eisner estabelece relações intertextuais com a obra *Oliver Twist*, traduzindo-se em uma recontextualização daquela obra ao incluir vozes silenciadas por Dickens, representadas por meio de linguagem verbal e não-verbal. Também percebe-se que *Fagin, o judeu*, como resultado de uma prática discursiva de intervenção literária, promove uma mudança discursiva ao subverter o discurso discriminatório em uma paródia reparadora. *Fagin, o Judeu*, modificando a arquiteculturalidade de *Oliver Twist*, não apenas modifica-lhe o gênero literário: através de sua arte sequencial, reconta a história de Dickens para lhe conferir um novo sentido, um sentido menos cruel e mais justo da realidade social humana.

ABSTRACT

This dissertation presents a study on the intertextual relationships in the graphic novel of Will Eisner's *Fagin the Jew* as deconstruction of the Jewish stereotype in Charles Dickens's *Oliver Twist* and the establishment of a Discourse on the Restoration of an increasing social problem: the ethnical, religious and cultural prejudice. As for the analysis of data it is chosen the qualitative methodology as well as the theoretical perspective of the Critical Discourse Analysis, combined with new studies on Multimodality Theory. Those theories highlight the social practices, the power relationships and the ideology in the constitution of verbal language and other semiosis (cf. FAIRCLOUGH 2003; 1992; KRESS & VAN LEEUWEN 1996, 2001). Having defined the intertextuality as the major category for the analysis, studies on Transtextuality by Gerard Genette (1982) were also used. The work inquires if there is a true denaturalization on the anti-Semitic discourse through multimodality in the sequential art of Eisner's *Fagin the Jew*, aiming at investigating which intertextual characteristics are used in the deconstruction of Dickens's character and how such deconstruction establishes a new sort of discourse, the Discourse on the Restoration. The results show that Eisner's work set up intertextual relations with that of *Oliver Twist*, providing a recontextualization of that work since it includes the voices silenced by Dickens, represented either by verbal or non-verbal language. It is worth mentioning that *Fagin the Jew*, as the result of a discourse practice of literary intervention, promotes a discursive change when it subverts the judgmental discourse into a parody devoted to restoration. *Fagin the Jew*, modifying the architextuality in *Oliver Twist*, not only modifies the literary genre: through its sequential art: retells the same Dickens's story in order to bestow it a brand new sense, less cruel and fairer to the social human reality.

INTRODUÇÃO

O escritor Charles Dickens é um dos grandes representantes do romance inglês de oitocentos e figura fulcral no desenvolvimento do romance europeu. A força de sua narrativa influenciou escritores; seus personagens são exemplos de geração de significado, de criação de novas formas de consciência e seu romance *Oliver Twist* (1838) é aclamado como a primeira obra de crítica social da literatura inglesa vitoriana.

No prefácio da primeira edição de *Oliver Twist* (1838), Charles Dickens, preocupado com o fascínio que o submundo exercia na juventude da época, resolve *reunir um grupo de pessoas como na verdade existiam no mundo do crime, descrevê-las em toda a sua deformidade, em toda a sua desgraça e em toda a esqualida miséria das suas vidas*. Para atingir seu propósito, o escritor realista buscou personagens nos estratos criminosos e degradantes da população de Londres, despindo-os de qualquer fascínio e atrativo, retirando deles toda a possibilidade de redenção. Assim, em 1838, nasce o primeiro romance da língua inglesa a ter uma criança como protagonista e um dos mais célebres vilões da literatura mundial. O vilão de *Oliver Twist* é Fagin, um velho avaro, ladrão, escroque, perverso, arrivista e judeu.

Para Will Eisner, o mais aclamado artista dos quadrinhos e da cultura pop do século XX, o escritor Charles Dickens influenciou bem mais que a literatura ao associar a vilania e os traços de caráter do personagem Fagin a uma raça. Para Eisner, Dickens alimentou o racismo cultural e contribuiu para difundir um estereótipo negativo do povo judeu. Fagin de Dickens seria, portanto, a homogeneização do judeu, a pasteurização de uma cultura, o pastiche, a caricatura.

Em *O local da cultura* (1998), o crítico indo-britânico Homi Bhabha afirma que o estereótipo é bem mais que uma simplificação, é uma falsa representação de uma determinada realidade, uma forma presa, fixa. *O estereótipo, ao negar o jogo da diferença, constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais* (p.117). O estereótipo é a principal estratégia discursiva da literatura colonial e o romance *Oliver Twist* de Dickens surge como emblema desse tipo de discurso em que fala o senso comum, a naturalização de um discurso particular como

sendo universal. O objetivo do discurso colonial, ressalta Bhabha, é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial, o que justifica a conquista e o estabelecimento de sistemas de administração e instrução. A literatura colonial alimenta estereótipos, para garantir *repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes, produzindo o efeito de verdade probabilística*. (BHABHA, 1998, p. 106)

A influência que o romance *Oliver Twist* exerce, ao longo de tantas décadas, justifica a preocupação de Eisner com a narrativa de Dickens. Além do clássico ser obra de referência da literatura ‘juvenil’, é uma das mais emblemáticas na tradução para o cinema: David Lean (1948), Tony Bill (1997) e a mais recente adaptação dirigida por Roman Polanski que, ironicamente, havia lançado anteriormente *O pianista*, um tributo ao povo judeu. A sutileza da linguagem de Dickens, a compaixão que o personagem Oliver suscita ao longo dos anos permite que o estereótipo dos judeus seja retroalimentado de maneira ainda mais intensa porque atua de modo subliminar.

A relevância desta pesquisa se constrói ao revelar o lado oculto na obra *Oliver Twist* de Dickens, o implícito na desconstrução de um cânone literário. Através da análise da intertextualidade de *Fagin, o judeu* com *Oliver Twist* busco mostrar que a linguagem é uma parte irredutível da vida social, dialeticamente conectada a outros elementos sociais, de forma que não se pode considerar uma obra literária, sem levar em consideração as condições históricas, sociais e culturais de sua produção, distribuição e consumo, ou seja, as repercussões sociais daquela obra.

Quanto à estrutura da dissertação, ela divide-se em duas partes e quatro capítulos. A primeira parte, intitulada *Discurso e Estereótipo*, apresenta o arcabouço teórico-metodológico e o problema social que originou a pesquisa, contendo dois capítulos. No primeiro capítulo, apresento as perspectivas teóricas que nortearam minha pesquisa: a Teoria Social do Discurso, com base na obra *Discourse and social change* (1992) e *Análise Crítica do Discurso* (2003) de Norman Fairclough; a abordagem de Gerard Genette (1982), que trata dos diálogos entre textos como relações de Transtextualidade (transcendência textual) e a Teoria da Multimodalidade de Kress e van Leeuwen (1996, 2001). Em seguida, apresento os passos metodológicos da pesquisa e aprofundo teoricamente a categoria analítica que norteia o trabalho: a intertextualidade.

No segundo capítulo, faço a análise da conjuntura e do problema social que norteou a análise, estudando o discurso antissemita.

Na segunda parte, intitulada *Discurso e Reparação*, apresento em dois capítulos a análise crítico-discursiva e multimodal da *graphic novel*, *Fagin, o judeu*. No terceiro capítulo, estudo o significado acional através da análise da estrutura genérica das obras investigadas. Desse modo, apresento nesse capítulo, o gênero romance e a escola realista para compreender o romance *Oliver Twist* e as características da arte sequencial, gênero a que pertence *Fagin, o judeu* e que tem Will Eisner como autor da obra e criador do próprio gênero. Em seguida, estudo as relações de intertextualidade a partir das diferenças de gênero e estilo nas duas obras em questão.

No quarto e último capítulo, estudo a desconstrução do estereótipo do judeu, a partir de uma análise multimodal e discursiva, fundamentada na Teoria da Multimodalidade de Kress e van Leeuwen e da Análise de Discurso Crítica de Fairclough, com o intuito de refletir sobre a constituição de um Discurso da Reparação.

Com este estudo, espero contribuir para a conscientização do papel do trabalho do linguista na sociedade e da importância da repercussão dos estudos linguísticos na realização de mudanças sociais.

PARTE 1

DISCURSO E ESTEREÓTIPO

PRIMEIRO CAPÍTULO

LINGUAGEM COMO DISCURSO E AÇÃO

Este capítulo, discute os fundamentos teóricos que servem de sustentação para a análise de *Fagin, o judeu* de Will Eisner, focalizando a Teoria Social do Discurso, uma abordagem de Análise de Discurso Crítica (ADC¹), desenvolvida por Norman Fairclough (1992, 2003) e a Teoria da Multimodalidade de Kress e van Leeuwen (2000), arcabouços teóricos inspirados na Linguística Sistêmico-Funcional de Halliday (1978) e que compreendem a linguagem como parte irredutível da vida social.

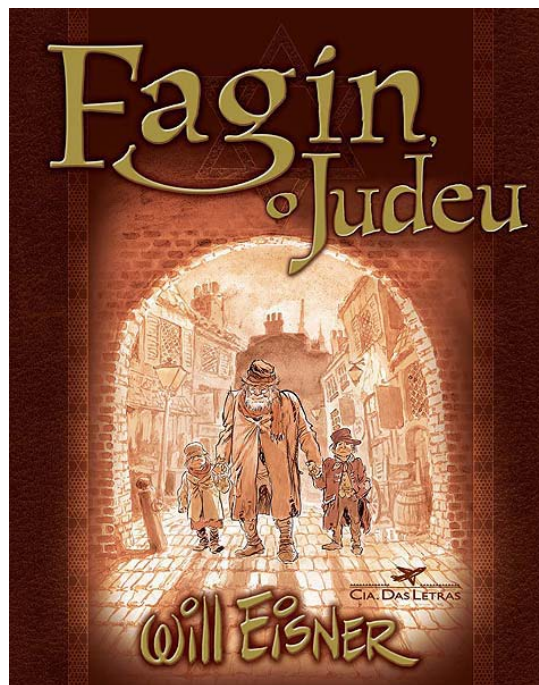


Figura 01: a capa

Em *Fagin, o judeu*, Will Eisner anuncia, no título, a dialogicidade de sua obra com *Oliver Twist* de Charles Dickens: retira do texto de Dickens o vilão Fagin, constrói para ele uma trajetória de vida, até então desconhecida, e dá ao personagem uma voz que

¹ Ao longo do trabalho vamos utilizar ADC para nos referir à Análise de Discurso Crítica, conforme terminologia adotada por Izabel Magalhães, lingüista introdutora da ADC no Brasil.

lhe fora negada, no clássico. Enquanto o romance recebe como título o nome do protagonista Oliver Twist, Eisner reconta a história a partir da versão do vilão de Dickens, a personagem Fagin que dá título a obra de Eisner, numa subversão intertextual e discursiva. Para o estudo do caráter dialógico da literatura, através das relações de intertextualidade na obra de Eisner para desconstrução do clássico de inglês, apresento neste capítulo: as diferentes noções de discurso, a Teoria Social do Discurso em que Fairclough propõe uma análise em relação às funções do discurso e seus significados acional, representacional e identificacional.

Ainda neste capítulo, abordo a Teoria da Multimodalidade, que trabalha os significados representacional, interativo e composicional. Essa teoria apresenta-se como a mais apropriada para combinar-se com a ADC, na produção de um estudo da intertextualidade de *Fagin, o judeu*, porque permite analisar as estruturas visuais, considerando suas dimensões sócio-ideológicas.

1.1. Discurso e suas múltiplas faces

A noção de discurso é empregada com acepções muito diferentes, desde as mais restritivas até as mais abrangentes. Os analistas de discurso aplicam esse conceito com foco na investigação de como os sistemas funcionam na representação de eventos, na construção de relações sociais, na estruturação, reafirmação e contestação de hegemonias no discurso.

A Análise de Discurso Crítica é uma abordagem, a um só tempo multidisciplinar e transdisciplinar, que operacionaliza e transforma teorias em favor de uma abordagem sociodiscursiva; dentre essas se destaca o trabalho de Bakhtin (1992), responsável pelos pressupostos teóricos fundamentais para elaboração das teorias voltadas para o estudo da intertextualidade, a categoria de análise primordial para a tessitura desse trabalho.

Para Bakhtin (apud RESENDE e RAMALHO, 2006, p.14), a *verdadeira substância da língua não repousa na interioridade dos sistemas linguísticos, mas no processo social da interação verbal*. Essa filosofia apresenta a enunciação como realidade da linguagem e como estrutura socioideológica, priorizando não só a atividade da linguagem, mas sua relação indissolúvel com seus usuários. Bakhtin é tributário a

Saussure pela sua contribuição para a efetivação de métodos científicos no estudo da linguagem e para a constituição da linguística como ciência, além da formulação das bases científicas de sua teoria, mas contrapõe-se a sua visão sincrônica e sustenta que as leis do objetivismo abstrato², proposto pelo linguista genebrino, equivoca-se ao separar a língua de seu conteúdo ideológico. A língua para Saussure seria um sistema estável, imutável, com leis específicas e vínculos estabelecidos dentro de um sistema fechado. Os vínculos linguísticos para Saussure não compreendem valores ideológicos e os atos de fala individuais constituem, por sua vez, meras refrações, variações aleatórias ou deformações das formas normatizadas.

Enquanto Saussure desvincula o sistema linguístico de sua história, Bakhtin compreende que o meio social é o centro organizador da atividade linguística, refutando a identidade do signo como mero sinal, desvinculado do contexto histórico. Na filosofia marxista da linguagem, o signo é visto como um fragmento material da realidade, que a refrata, representando-a e a constituindo de formas particulares, de modo a instaurar, sustentar ou superar formas de dominação, contrapondo-se a filosofia idealista e a psicologia que localizam a ideologia na consciência.

A unidade básica de análise linguística, para Bakhtin (1997, p. 23), é o enunciado, ou seja, elementos linguísticos produzidos em contextos sociais reais e concretos como participantes de uma dinâmica comunicativa. O sujeito se constitui, portanto, ouvindo e assimilando as palavras e os discursos do outro (sua mãe, seu pai, seus colegas, sua comunidade etc.), fazendo com que essas palavras e discursos sejam processados, de forma que se tornem, em parte, as palavras do sujeito e, em parte, as palavras do outro. Todo discurso, para Bakhtin, se constitui uma fronteira do que é seu e daquilo que é do outro. Esse princípio é denominado *dialogismo*. Bakhtin postula a produção e compreensão de todo enunciado, no contexto dos enunciados que o precederam e no contexto dos enunciados que o seguirão. Assim, cada enunciado ou palavra nasce como

² A visão bakhtiniana da linguagem se opõe à visão saussuriana que considera a fala como fenômeno individual e o sistema linguístico como fenômeno social, como se fosse dois pólos opostos, e a visão bakhtiniana recusa-se a separar o individual do social. A visão saussuriana é a-social e abstrata, postulando a linguagem como se fosse um sistema estável e imutável de elementos linguísticos idênticos a eles mesmos que pré-existem ao indivíduo falante, a quem não resta outra alternativa a não ser o de reproduzi-los. Os elementos linguísticos são vistos por Saussure como sendo objetivos, ou seja, acima de qualquer envolvimento ideológico, sendo que sua unidade preferida de análise é a sentença.

resposta a um enunciado anterior e espera, por sua vez, uma resposta sua.

O sujeito é visto por Bakhtin como sendo imbricado em seu meio social, sendo permeado e constituído pelos discursos que o circundam. Cada sujeito é um híbrido, uma arena de conflito e confrontação dos vários discursos que o constituem, sendo que, cada um desses discursos, ao confrontar-se com os outros, visa exercer uma hegemonia sobre eles. Essa visão contrasta com a visão saussuriana que, por sua idealização, presta à linguagem uma aparência falsa de harmonia, neutralidade e objetividade. Para Bakhtin, a linguagem, vista dessa forma, é uma arena de conflitos, inseparável da questão do poder e cada signo, mais do que um mero reflexo ou substituto da realidade, é materialmente constituído, no sentido de ser produzido dialogicamente, no contexto de todos os outros signos sociais.

O que acontece com o indivíduo, enquanto ser social, acontece também com a comunidade, ou seja, a comunidade também se constitui em arena de conflito de discursos concorrentes, um fenômeno que Bakhtin chama de *polifonia ou heteroglossia*. Com base nestes conceitos, cada língua e cada indivíduo é formado por variantes conflitantes – sociais, geográficas, temporais, profissionais etc. – todas sujeitas à questão do poder. O poder é instável e mutável, sob constante ameaça dos outros elementos da polifonia que visam desalojar o elemento que, porventura, seja o dominante em dado momento. Essa caracterização do poder aponta para a necessidade da negociação.

Além do conceito de linguagem como modo de interação e produção social, o enfoque discursivo-interacionista de Bakhtin apresenta gêneros discursivos e dialogismo, conceitos basilares para a ADC. Em a *Estética da criação verbal* (1997), Bakhtin fala sobre a diversidade infinita de produções da linguagem que, na interação social, não constitui um todo caótico, porque cada esfera de utilização da língua, elabora tipos de enunciados (gêneros), relativamente estáveis do ponto de vista temático, composicional e estilístico, que refletem a esfera social em que são gerados. Esta perspectiva interacional supera a percepção estática de interação verbal (o locutor ativo e o ouvinte passivo), apresenta uma visão dialógica e polifônica da linguagem, em que os discursos fazem parte de uma cadeia dialógica, respondendo a discursos anteriores e antecipando discursos posteriores de formas variadas, tornando a interação uma operação polifônica.

1.1.1. Discurso como modo de ação

A Teoria Social do Discurso, proposta por Norman Fairclough (1992), apresenta discurso como um modo de ação, situado historicamente, constituído socialmente e responsável pela constituição de identidades sociais, relações sociais e sistema de conhecimento e crença. Fairclough propõe o termo discurso como forma de prática social e não atividade meramente individual ou reflexo de variáveis institucionais. O que implica ser o discurso um modo de ação, uma forma das pessoas agirem sobre o mundo e especialmente sobre os outros, como também, um modo de representação. Implica ainda uma relação dialética entre discurso e estrutura social. A Teoria Social do Discurso trabalha com três dimensões passíveis de serem analisadas. Texto, prática discursiva e prática social é a concepção tridimensional de Fairclough, proposta em *Discourse and Social Change* (2005).

Retomarei à teoria social de Fairclough adiante, antes pretendo discorrer sobre o trabalho de Dominique Maingueneau a respeito de discurso. Maingueneau (2006, p. 39) apresenta as diversas concepções de discurso no campo da linguística, desde uma unidade linguística constituída por uma sucessão de frases, acepção de análise de discurso de Harris, em 1950, linguista distribucional, e também os que se referem à gramática do discurso, hoje conhecida como linguística textual.

Discurso também como oposição a língua, aproximando-se da visão dicotômica saussuriana de língua e fala. Benveniste aproxima discurso da noção de enunciação. *Trata-se da língua assumida pelo homem que fala, e na condição de intersubjetividade que constitui o fundamento da comunicação linguística.* (MAINGUENEAU, 2006, p. 40). Discurso, na acepção de uso restrito do sistema, opõe-se à língua, sistema compartilhado pelos membros de uma comunidade linguística. Vale dizer que, neste emprego, o termo discurso torna-se ambíguo por designar, a um só tempo, tanto o sistema de regras quanto os enunciados efetivamente produzidos e pode ainda, neste emprego, designar *tanto o sistema que permite produzir um conjunto de textos, como esse mesmo conjunto de textos: o “discurso científico” é tanto o conjunto dos textos produzidos pelos cientistas como o sistema que permite produzi-los, eles e outros textos qualificados de científicos* (MAINGUENEAU, 2006, p. 40).

Discurso é uma organização transfrástica, não no sentido de ser de um tamanho maior que a frase, mas por mobilizar estruturas de ordem diversa das da frase e submeter-se a regras de um sistema de uma determinada comunidade discursiva. Interativo, o discurso atua pelo princípio de cooperação, o que torna toda enunciação, um intercâmbio explícito ou implícito com outros locutores, sejam eles, virtuais ou reais.

Quando Dickens relata *e nesse asilo nasceu, em dia e data que não necessito de me incomodar a repetir, uma vez que não pode ser de qualquer utilidade para o leitor, pelo menos nessa fase do assunto* (2005, p. 13). E continua, *nesse asilo nasceu, dizia, o objeto de mortalidade cujo nome está anteposto no título deste capítulo.*³ O autor, não só constrói a lógica de sua narrativa, como explicita ao leitor a existência do princípio de cooperação, e deixa claro, que está a escolher, cuidadosamente, as informações relevantes para o sucesso dessa interatividade, a que Maingueneau denomina de constitutiva.

Toda enunciação, ainda que produzida sem a presença de destinatário, é tomada numa interatividade constitutiva. O mais importante exemplo dessa interatividade discursiva é a conversação, sendo considerada, erroneamente, o discurso por excelência, à medida que toma-se por interatividade a interação oral. Mas nem todo discurso vincula-se à conversação, sobretudo, o literário. Nenhum escritor, diz Maingueneau, pode desvincular-se do *princípio de cooperação*; há obras literárias não porque a literatura esteja fora de toda interação, mas porque é uma conversação impossível e faz uso dessa impossibilidade.

Além disso, essa “conversação impossível” corresponde a exemplos muito diferentes, de acordo com os modos de exercício da literatura: a poesia cavalheiresca apóia-se na conversação mundana, a poesia romântica a recusa (MAINGUENEAU, 41).

Concebido em função de um propósito, de uma meta do locutor, o discurso se desenvolve no tempo e, como é construído em função de um fim, julga-se que seja *orientado*. Dickens apresenta o propósito de *Oliver Twist*, no prefácio da primeira edição do romance, *quando escrevi este livro, não vi razão para que as barras da vida não pudessem servir o objetivo de uma moral*. Inconformado com o modo como os ladrões e malandros eram apresentados na literatura, sempre como sujeitos sedutores, afáveis,

³ Dickens refere-se ao Capítulo I do romance *Oliver Twist*, intitulado: *Trata do lugar onde Oliver Twist nasceu e das circunstâncias relacionadas com o seu nascimento*”

impecáveis no vestir, de bolso bem recheado, bem servidos quanto a cavalos, ousados de porte, afortunados na galanteria, excelentes no cantar, Dickens, como convinha a um representante do Realismo, resolveu reunir um grupo de pessoas como na verdade existiam no mundo do crime:

(...) descrevê-las em toda a sua deformidade, em toda a sua desgraça e em toda a esquelética miséria das suas vidas; mostrá-las como realmente eram, sempre a esconder-se, receosas, nos mais imundos caminhos da vida e com a negra, grande e pavorosa força a fechar-lhes a perspectiva, fosse para onde fosse que se virassem, pareceu-me, dizia, que fazê-lo seria tentar realizar algo necessário e que constituiria um serviço para a sociedade. E fi-lo o melhor que pude (DICKENS, 2005, p.9).

Eisner também apresenta o seu propósito comunicativo, no prefácio de *Fagin, o judeu*:

Alguns anos atrás, estudando contos folclóricos e clássicos da literatura com vistas à adaptação para os quadrinhos, descobri as origens dos estereótipos que aceitamos sem questionamento. Ao examinar as ilustrações das edições originais de *Oliver Twist*, encontrei um exemplo inquestionável da difamação visual na literatura clássica. A memória do uso do grotesco dessas imagens pelos nazistas na Segunda Guerra Mundial, cem anos depois, comprovou a persistência desses estereótipos cruéis. Combatê-los tornou-se uma obsessão, e percebi que não tinha escolha a não ser incumbir-me de um retrato mais verdadeiro de Fagin, contando a sua história da única maneira que me era possível. Este livro, portanto, não é uma adaptação de *Oliver Twist*! É a história de Fagin, o judeu.

Embora construído com um propósito, o discurso pode se desviar através de digressões, mudar de rumo, voltar à sua direção inicial e cabe ao locutor a responsabilidade pelo direcionamento de sua fala, manifestando a linearidade discursiva através de jogos de antecipações ou retornos. Nos livros, nos textos escritos e nas enunciações orais ritualizadas, o enunciador controla o fio do discurso do início ao fim, fato que não ocorre em casos que possa ser interrompido pelo interlocutor, a qualquer momento.

O discurso, afirma Maingueneau, não intervém num contexto, porque, simplesmente, só há discurso contextualizado, contribuindo, inclusive, para definir seu contexto. O *discurso é assumido por um sujeito*, supondo assim, um centro dêitico, que seria os pontos de referências de pessoa, tempo e espaço e, ainda atribuição de responsabilidade dos enunciados a diversas instâncias usadas na enunciação. Para

Mainueneau, a reflexão sobre as formas de subjetividade, supostas pela enunciação, é um dos grandes eixos da análise do discurso (p. 42). A separação entre o centro dêitico e a fonte, do ponto de vista, é fundamental para a análise dos textos *dialógicos*. Regido por regras, como qualquer comportamento social, o discurso está sujeito a normas sociais de natureza geral e normas discursivas específicas, isso se deve ao fato de que, nenhum ato de enunciação pode ser formulado sem justificar seu direito de apresentar-se da forma como se apresenta.

Sua inscrição em gêneros do discurso contribui de modo essencial para esse trabalho de legitimação que forma uma unidade com o exercício da fala; um gênero implica por definição um conjunto de normas partilhadas pelos participantes da atividade da fala (MAINGUENEAU, 2006, p. 42).

Para interpretação de qualquer enunciado, por menor que ele seja, é preciso relacioná-lo com todos os tipos de enunciados, o que se justifica, visto que um discurso só assume sentido dentro de um universo de outros discursos. A intertextualidade e a arquitextualidade (GENETTE, 1982), portanto, não é um privilégio da literatura, mas de toda atividade discursiva.

Outro aspecto relevante, as atividades lingüísticas, que correspondem a um gênero determinado, elas próprias, são inseparáveis de atividades não-verbais, o que caracteriza o discurso como uma forma de ação. Textos, uma vez que são elementos de eventos sociais, tem efeitos causais, produzem mudanças no nosso conhecimento, nas nossas crenças, nas nossas atitudes e valores, tanto a curto como a longo prazo⁴.

1.1.2. Constituição da Análise de Discurso Crítica

O termo *Análise de Discurso Crítica* foi cunhado pelo linguista britânico Norman Fairclough, em 1985, conferindo continuidade aos estudos convencionalmente referidos como Linguística Crítica, da década de 70. A Análise de Discurso Crítica pertence

⁴ Em *Analysing Discourse: textual analysis for social research*, Norman Fairclough, afirma que ‘a experiência prolongada com propagandas contribui para moldar a identidade das pessoas como “consumidores”’. (p.8)

historicamente a um ramo distinto do estudo da linguagem a que pertence a Análise de Discurso Francesa e consolidou-se, enquanto disciplina, no início dos anos 90.

Izabel Magalhães foi a primeira pesquisadora brasileira a trabalhar com base no referencial teórico-metodológico da ADC. Para a autora, *as principais contribuições de Fairclough foram a criação de um método para os estudos críticos da linguagem e a consolidação do papel do linguista crítico, na crítica social contemporânea* (2005, p.21). A obra de Fairclough, desde o início, visava contribuir para a conscientização dos efeitos sociais de textos e para as mudanças sociais que superassem relações assimétricas de poder, parcialmente sustentadas pelo discurso.

Partindo da premissa de que a ideologia é mais efetiva quando sua ação é menos visível, Fairclough acredita que a desconstrução ideológica de textos que integram práticas sociais pode intervir de algum modo na sociedade, a fim de desvelar relações de dominação. A abordagem crítica de Fairclough implica em mostrar conexões e causas que estão ocultas e intervir socialmente para produzir mudanças que favoreçam àqueles que se encontram em situação de desvantagem.

Para compor quadro teórico-metodológico adequado à perspectiva crítica de linguagem como prática social, Fairclough assenta-se numa visão científica de crítica social, pesquisa social crítica sobre modernidade tardia e análise de linguística e semiótica. Com uma concepção de discurso mais estreita do que os cientistas sociais normalmente usam para se referir a linguagem falada e escrita, o linguista trabalha discurso na acepção de uso da linguagem, parole (fala) ou desempenho, considerando o uso da linguagem como forma de prática social e não como atividade puramente individual ou reflexo de variáveis situacionais.

Na concepção proposta por Fairclough, o discurso compreende uma forma de ação e representação, através da qual as pessoas agem sobre o outro e sobre o mundo. Implica ainda uma relação dialética entre discurso e estrutura social, mais especificamente entre a prática e a estrutura social, em que a estrutura é a um só tempo, condição e efeito da prática social e responsável por moldar e restringir o discurso.

Os eventos discursivos específicos variam em sua determinação estrutural segundo o domínio social particular ou o quadro institucional em que são gerados. Por outro lado, o discurso é socialmente constitutivo. Aqui está a

importância da discussão de Foucault sobre a formação discursiva de objetos, sujeitos e conceitos (FAIRCLOUGH, 2001, p.91).

Para Fairclough, o discurso contribui para a constituição de todas as dimensões da estrutura social que, direta e indiretamente, o moldam e o restringem. Fairclough diz ainda que *o discurso é uma prática de representação e de significação do mundo, constituindo e construindo-o em significado*. Dessa forma, o discurso contribui para construir identidades sociais, posições para os sujeitos sociais e os tipos de eu. Discurso contribui ainda para construir as relações sociais entre as pessoas e, finalmente, para a construção de sistemas de conhecimento e crença. E cada contribuição corresponde a uma função da linguagem de acordo com a orientação da Linguística Sistêmica Funcional proposta por Halliday: *a função identitária, relacional e ideacional*.

A função *identitária*⁵ relaciona-se aos modos pelos quais as identidades sociais são estabelecidas no discurso, a *relacional* a como as relações sociais entre os participantes do discurso são representadas e negociadas e a função *ideacional*, aos modos pelos quais os textos significam o mundo e seus processos, entidades e relações. Fairclough (2003) amplia o diálogo entre a Análise do Discurso Crítica e Linguística Sistêmica Funcional articulando as três funções de Halliday com os conceitos de gênero, discurso e estilo, que são representados como significados acional, representacional e identificacional.

A prática social tem orientação econômica, política, cultural e ideológica. O discurso, por sua vez, sem reduzir qualquer uma dessas orientações, pode estar implicado em todas elas. Como prática política, o discurso estabelece, mantém e transforma, não apenas, as relações de poder, mas as entidades coletivas em que essas relações existem. A prática política é uma categoria superior a prática ideológica. Como prática ideológica, o discurso constitui, naturaliza, mantém e transforma os significados do mundo de posições diversas, nas relações de poder. Ideologia, nessa acepção, representa os significados gerados em relações de poder, como dimensão do exercício do poder e da luta pelo poder.

⁵ As funções identitária e relacional são reunidas por Halliday (1978) como a função interpessoal. Halliday também distingue uma função textual que pode ser utilmente acrescentada a minha lista: isto diz respeito a como as informações são trazidas ao primeiro plano ou relegadas a um plano secundário, tomadas como dadas ou apresentadas como novas, selecionadas como tópico ou tema, e como partes de um texto se ligam a partes precedentes e seguintes do texto, e à situação social fora do texto. (FAIRCLOUGH, 2001, p.92)

Outro aspecto intrigante, diz respeito às ordens dos discursos, que podem ser consideradas facetas discursivas das ordens sociais, cuja articulação e rearticulação têm a mesma natureza. O que torna a prática discursiva efetivamente discursiva é que esta manifesta-se em forma de linguagem falada e escrita, como se referia Halliday e que Fairclough refere-se como texto, atribuindo que a prática social é uma dimensão do evento discursivo, da mesma forma que o texto e que essas duas dimensões são mediadas por uma terceira que examina o discurso especificamente como prática discursiva, uma forma particular da prática social. Essa concepção tridimensional (texto, prática discursiva e prática social) do discurso proposta por Fairclough é uma tentativa de unir a tradição de análise textual e lingüística à tradição macrossociológica de análise da prática social em relação às estruturas sociais e à tradição interpretativa ou macrossociológica. Três tradições analíticas indispensáveis na análise do discurso.

Para o entendimento da concepção tridimensional do discurso, proposta por Fairclough, é preciso enveredar pelas noções de discurso como texto, prática discursiva e prática social. *Minha própria abordagem da análise do discurso baseia-se em tentar transcender a divisão entre os trabalhos inspirados por teorias sociais que não cuidam de análise de textos e os trabalhos que buscam focar os textos e que não tendem a ficar presos em assuntos teóricos sociais* (FAIRCLOUGH, 2003, p.2).

1.1.3. Discurso como texto

O estudo do *discurso como texto* considera normalmente os aspectos referentes a produção textual e/ou interpretação, inibindo as diferenças entre análise textual e análise da prática discursiva. Por considerar a análise do discurso uma atividade complexa e multidisciplinar, Fairclough propõe um modelo analítico amplo de análise textual, em que categorias são organizadas *aparentemente* para formas linguísticas e para os sentidos. Aparentemente, porque ao analisar textos examina-se a um só tempo forma e significado.

Para grande parte da lingüística e semiótica do século XX, analisam-se signos, palavras ou sequências mais longas, que combinam significado e significante (forma). Para Saussure e parte da tradição lingüística, estes signos são arbitrários. Para as abordagens críticas de análise do discurso, signos são socialmente motivados, existindo

uma razão social que combina significante particular com significado particular. Outra diferença é quanto ao significado potencial e sua interpretação. O significado potencial tem natureza heterogênea, cabe ao intérprete reduzir esta ambivalência potencial mediante opção por um sentido particular ou um pequeno conjunto de sentidos alternativos.

1.1.4 Discurso como prática discursiva

A *prática discursiva* trabalha os processos de *produção, distribuição e consumo textual*, cuja natureza varia entre os diversos tipos de discurso, de acordo com fatores sociais. Para Fairclough, textos são produzidos de formas particulares em contextos específicos, o que explica a necessidade da desconstrução do conceito de produtor textual, visto que inúmeras funções podem ser realizadas por uma ou por várias pessoas⁶.

O *consumo* dos textos são de natureza individual ou coletiva, sendo consumidos de maneira diversa em contextos sociais diferentes, o que se deve ao trabalho interpretativo e aos modos de interpretação disponíveis. Textos registrados, transcritos, preservados, relidos, textos transitórios e esquecidos, textos que se transformam em outros textos. Os textos apresentam resultados variáveis de natureza extradiscursiva e discursiva. Fairclough afirma que *Alguns textos conduzem a guerras ou a destruição de armas nucleares; outros levam as pessoas a perder o emprego ou a obtê-lo; outros ainda modificam as atitudes, as crenças ou as práticas das pessoas* (2001, p.108).

O livro *Mein Kampf*, escrito por Adolf Hitler, é considerado por estudiosos do Holocausto como exemplo de um texto que não apenas sensibilizou, mas mobilizou os alemães a unirem-se contra o povo judeu, durante a Segunda Grande Guerra. Hannah Arendt, uma das maiores pensadoras políticas do século XX, chegou a organizar seminários clandestinos sobre *Mein Kampf*, no ano de 1930, para estudar o texto de Hitler que estava persuadindo o povo alemão a juntar-se a ele para a Solução Final, que buscava exterminar todos os judeus da face da terra e que, em seu propósito, matou algo em torno de 4 milhões e meio e 6 milhões de judeus. Markus Zusak, em *A menina que roubava*

⁶ Goffman (1981: 144) sugere uma distinção entre animador, a pessoa que reúne as palavras e é responsável pelo texto; e principal, aquele cuja posição é representada pelas palavras. (FAIRCLOUGH, 2001, p.107)

livros refere-se a Hitler, o *fuhrer*, como homem que decidira dominar o mundo com palavras.

Seu primeiro plano de ataque foi plantar as palavras em tantas áreas de sua terra natal quantas fosse possível. Plantou-as dia e noite e as cultivou. Observou-as crescer, até que grandes florestas de palavras acabaram crescendo por toda a Alemanha...Era uma nação de pensamentos cultivados (ZUSAK, p. 386).

Um conjunto de traços do processo de produção ou conjunto de pistas para o processo de interpretação são dimensões sociocognitivas específicas de produção e interpretação textual que se centralizam na inter-relação entre os recursos dos membros, que os participantes do discurso têm interiorizado e trazem consigo para o processamento textual, e o próprio texto. O texto é considerado como um conjunto de traços do processo de produção ou um conjunto de pistas para o processo de interpretação.

A dimensão necessária para a análise da prática discursiva é a intertextualidade, propriedade que têm os textos de conter fragmentos de outros textos. A perspectiva intertextual acentua a historicidade dos textos em termos da produção, é útil na exploração de redes em que os textos se movimentam em termos de distribuição e em termos de consumo, acentua que além do texto e dos textos que intertextualmente o constituem, a interpretação é moldada através dos textos que o intérprete traz para o processo de interpretação. Discorro com mais detalhes sobre intertextualidade na última seção desse capítulo.

1.1.5. Discurso como prática social

Discurso como prática social é a terceira dimensão da teoria tridimensional de Fairclough, trabalha discurso em relação à ideologia e ao poder, situando-o *em uma concepção como e trabalha o conceito de poder como hegemonia e em concepção da evolução das relações de poder como luta hegemônica* (2001, p.116).

As práticas discursivas são investidas ideologicamente à medida que incorporam significações que contribuem para manter ou reestruturar as relações de poder. Fairclough sustenta sua ideologia em três asserções, a primeira é de que a ideologia tem existência

material nas práticas das instituições, abrindo caminho para a investigação das práticas discursivas como formas materiais de ideologia. A segunda asserção é a de que a ideologia interpela os sujeitos e a terceira, que os aparelhos ideológicos de Estado são locais e marcos delimitadores na luta de classe, apontando para a luta no discurso e com foco para uma análise de discurso orientada ideologicamente.

Fairclough (2001, p.121) sugere que *as práticas discursivas são investidas ideologicamente à medida que incorporam significações que contribuem para manter ou reestruturar as relações de poder*. E diz mais, que em princípio, *as relações de poder podem ser afetadas pelas práticas discursivas de qualquer tipo, mesmo as científicas e as teóricas*.

A reelaboração da teoria marxista sobre a ideologia de Althusser, conhecida como Análise do Discurso Francesa (ADF), serviu de base para os debates sobre discurso e ideologia, mas Fairclough identifica nela contradições no que se refere a visão de dominação (imposição unilateral e reprodução de uma ideologia dominante) e sua insistência nos aparelhos como local e marco delimitador de constantes lutas de classe. *Entendo*, diz Fairclough, *que as ideologias são significações/construções da realidade*, tanto no mundo físico, nas relações sociais e nas identidades sociais. Dessa forma, *as ideologias são construídas em várias dimensões das formas/sentidos das práticas discursivas e que contribuem para a produção, a reprodução ou a transformação das relações de dominação* (2001, p.117).

O discurso antissemita presente no romance de Dickens, assunto que tratarei no terceiro capítulo, reforça a ideia de que as ideologias embutidas nas práticas discursivas são muito eficazes quando se tornam naturalizadas e atingem o status de senso comum. Fairclough, no entanto, procura não enfatizar esta propriedade estável e estabelecida das ideologias através dos discursos, porque sua teoria tem como foco a transformação, tendo a luta ideológica como dimensão da prática discursiva, uma luta para *remoldar as práticas discursivas e as ideologias nelas construídas no contexto da reestruturação ou da transformação das relações de dominação*. O discurso de Will Eisner em *Fagin* parece enquadrar-se nesta definição.

Propriedade de estruturas e de eventos, a ideologia para Fairclough é uma orientação acumulada e naturalizada, construída nas normas e nas convenções. As

práticas discursivas são investidas ideologicamente à medida que incorporam significações que contribuem para manter ou reestruturar as relações de poder, que em contrapartida podem ser afetadas pelas práticas discursivas de qualquer tipo, mesmo as científicas e as teóricas.

Na concepção de Althusser, ideologia é cimento social inseparável da própria sociedade. Para Fairclough, no entanto, as ideologias nascem em sociedades caracterizadas por relações de dominação, *com base na classe, no gênero social, no grupo cultural e, assim por diante* (2005, p.121), mas a medida que os seres humanos são capazes de transcender tais sociedades, são igualmente capazes de transcender a ideologia.

Na terceira dimensão de sua teoria, Fairclough situa discurso em uma concepção de poder e de evolução das relações de poder como luta hegemônica. O conceito de discurso defendido por Fairclough harmoniza-se com o de hegemonia de Gramsci, em sua análise do capitalismo ocidental e da estratégia revolucionária na Europa Ocidental.

O conceito de hegemonia fornece para o discurso uma matriz que permite analisar a própria prática discursiva *como um modo de luta hegemônica, que reproduz, reestrutura ou desafia as ordens de discurso existentes* (Fairclough, 2005, p.126) e facilita o estabelecimento de um foco sobre a mudança discursiva, passo inicial para uma mudança social.

1.1.6. Mudança discursiva

A análise de discurso proposta por Fairclough é crítica porque se propõe a mostrar conexões e causas, nem sempre visíveis para as pessoas envolvidas, implica também intervenção, fornecendo recursos por meio da mudança para aqueles que possam encontrar-se em desvantagem nesse sentido.

A mudança discursiva não é um processo unilinear, há luta na estruturação de textos e ordens de discurso, e cabe às pessoas o arbítrio de resistir às mudanças que veem de cima, apropriar-se ou segui-las simplesmente.

As origens e as motivações imediatas da mudança no evento discursivo repousam na problematização das convenções para os produtores ou

intérpretes, que pode ocorrer de várias formas. Por exemplo, a problematização das convenções na interação entre mulheres e homens é uma experiência generalizada em várias instituições e domínios. Tais problematizações têm suas bases em contradições – neste caso, contradições entre as posições de sujeito tradicionais, em que muitos de nós fomos socializados, e novas relações de gênero (FAIRCLOUGH, 2001, p. 127).

Problematizações configuram espécies de dilemas para as pessoas, que se sentem motivadas a resolvê-los de maneira criativa, inovadora, adaptando-se às convenções existentes e, conseqüentemente, contribuindo para a mudança discursiva. Mudança pressupõe transgressão, ultrapassar o limite permitido.

Na dimensão textual do discurso, a mudança deixa traços nos textos na forma de co-ocorrência de elementos contraditórios ou inconsistentes, tais como, mesclas de estilos formais e informais, vocabulários técnicos com não-técnicos; marcadores de autoridade e familiaridade, formas sintáticas mais tipicamente escritas e mais tipicamente faladas. E à medida que uma tendência particular de mudança discursiva se estabelece e se torna solidificada em uma nova convenção emergente, o que é percebido pelos intérpretes, num primeiro momento, como textos estilisticamente contraditórios, perde o efeito de colcha de retalhos, passando a ser considerado inteiro. Esse processo de naturalização é essencial para estabelecer novas hegemonias, na esfera do discurso.

Esse acordo entre os produtores e intérpretes quanto às novas mudanças discursivas conduz a mudanças nas ordens de discurso. À medida que combinam convenções discursivas, códigos e elementos, de maneira nova, em eventos discursivos inovadores, estão automaticamente desarticulando ordens de discursos existentes e rearticulando novas ordens, novas hegemonias. Produtores e intérpretes estão produzindo mudanças estruturais que podem afetar a ordem de discurso de uma determinada instituição ou transcendê-la, afetando a ordem de discurso societária.

1. 2. Semiótica social e Teoria da Multimodalidade

A Semiótica Social é uma área de estudos que se encarrega da análise dos signos na sociedade e sua principal função diz respeito à troca de mensagens da comunicação dentro de um contexto social. Nessa teoria, denominam-se de modos semióticos as diversas formas de representação. Ao produzir mensagens e textos (redes

de signos), discursos oriundos de diversas instituições são entrelaçados e relações de poder e dominação são produzidas. Essas relações são regidas por sistemas logonômicos, um conjunto de regras de regulação das funções de mensagens que prescrevem comportamentos semióticos-sociais nos pontos de emissão e recepção, ou seja, determinam quem pode comunicar/receber significados sobre determinados tópicos, em que momento, como e por que razão. Um sistema logonômico é, em si, um conjunto de mensagens, parte de um complexo ideológico.

A linguística Sistêmico-Funcional e a Semiótica se cruzam permitindo-nos dizer que o ponto de partida de enfoques multimodais em análise textuais está em estender-se a interpretação da linguagem e de seus significados para uma vasta gama de modos comunicacionais e representacionais utilizados numa determinada cultura.

Na Teoria da Multimodalidade, os modos semióticos são moldados através de seus usos culturais, históricos e ideológicos com o propósito de realizar funções sociais. Os atos comunicacionais são socialmente construídos e significativos dos ambientes sociais nos quais são produzidos. Os significados são produzidos por diferentes modos como veremos na análise de *Fagin, o judeu*, em que enquadramento, plano, perspectiva são recursos na produção de significados. Esses signos multimodais estão localizados na origem social, nas motivações e interesses dos que produzem o signo em determinados contextos. E o contexto, não apenas, afeta, mas molda o signo produzido. O texto é visto como produto à medida que pode ser documentado, estudado, numa estrutura capaz de ser representada em termos semânticos. O texto também pode ser visto como um processo contínuo de escolhas semânticas, em que cada conjunto de escolhas constitui ambiente para um outro conjunto.

Outro aspecto relevante é o caráter ideológico dos elementos visuais na composição do texto escrito.

As estruturas visuais não simplesmente reproduzem as estruturas da realidade. Pelo contrário, elas produzem imagens da realidade que está vinculada aos interesses das instituições sociais no interior das quais as imagens são produzidas, circuladas e lidas. Elas são ideológicas. As estruturas visuais nunca são meramente formais: elas têm uma dimensão semântica profundamente importante (KRESS e van LEEUWEN, 2006, p. 47).

Para analisar as estruturas visuais é preciso, portanto, respeitar suas dimensões sócio-ideológicas. *Numa cultura alfabetizada, os meios visuais da comunicação são expressões racionais de significados culturais propícios a julgamentos e análises nacionais* (KRESS e van LEEUWEN, 2006, p. 20). A partir desta premissa, os autores propõem uma teoria de análise de elementos visuais. A *Gramática Visual*, como ficou conhecida essa teoria, encara as imagens como estruturas sintáticas que podem ser examinadas tal qual a linguagem.

Em função de cada tipo de imagem, os autores argumentam que tanto a inclusão como a exclusão de detalhes estão diretamente relacionadas a implicações ideológicas, encontrando subsídios na análise crítica do discurso, na tentativa de desvendar opacidades discursivas.

A Gramática Visual de Kress e van Leeuwen é uma ferramenta de aplicação prática e, ao mesmo tempo, crítica, na leitura de imagens. A partir dessa disposição teórica, os autores, motivados pelo *letramento visual*, estudam a organização da *gramática* do sistema semiótico de imagens (1996, p.45), mostrando que a estrutura visual, na maioria das vezes, lida como uma simples representação das estruturas da realidade. No entanto, com base em categorias de análise semiótica, propõem a existência de uma sintaxe visual passível de ser examinada, pois concebem as imagens, assim como o signo verbal e outros signos, como formas de comunicação, munidas de linguagem própria, dotadas de sistemas capazes de representar a experiência e, conseqüentemente, como forma particular de ser veiculada e recebida nos sistemas sociais.

Assim como a Teoria Social de Fairclough apresentada anteriormente, o método de Kress e van Leeuwen tem como base a teoria Sistêmico-Funcional, que pode ser adequada para a análise sintática de qualquer sistema semiótico, inclusive a imagem pois o que interessa à teoria Sistêmico-Funcional é o estudo da função, e não da forma. Antes do desenvolvimento da Gramática Visual por Kress e van Leeuwen, a teoria Sistêmico-Funcional era aplicada somente à linguagem verbal.

Enquanto Fairclough (2003) transforma as funções hallidyianas, propondo uma correspondência entre a função ideacional com significado representacional, a função interpessoal com significado identificacional e a função textual com o significado acional, Kress e van Leeuwen (1996) por sua vez, transformam tais funções nos

significados representacional, interativo e composicional, respectivamente, a fim de possibilitar a análise dos recursos visuais.

Na ADC de Fairclough (1992, 2003), os textos são vistos como *multifuncionais*, de acordo com a distinção entre gêneros, discursos e estilos, como as três principais maneiras em que o discurso figura como parte da prática social – modos de agir, modos de representar, modos de ser. Os gêneros são, pois, modos de agir pelo discurso e constituem *os significados acionais* de um texto, devendo ser estudados através das relações de intertextualidade. Os modos de representar constituem *os significados representacionais* e devem ser estudados através da identificação dos tipos de discurso presentes no texto, e os modos de ser constituem *os significados identificacionais* que devem ser estudados através do estilo, marcados linguisticamente através da avaliação, da modalidade e da metáfora.

Partindo da mesma perspectiva crítica, a Gramática Visual por Kress e van Leeuwen observa, para análise do *significado representacional* de imagens a construção visual dos eventos, os objetos e participantes envolvidos e as circunstâncias em que ocorrem. O *significado interativo* demanda uma análise da forma como as relações entre participantes são representadas, mediante a interação com observador. O *significado composicional* deve ser analisado a partir da organização dos elementos das imagens, ou seja, da forma como textos ou complexos de signos têm coerência interna uns com os outros e, externamente, com o contexto no qual e para o qual foi produzido.

Segundo Kress e van Leeuwen (2006), no entanto, há situações em que os elementos visuais não conseguem transmitir o que é expresso pela linguagem verbal. Da mesma forma que nem sempre o que é dito pela imagem pode ser dito pela escrita.

[...] os modos semióticos da escrita e da comunicação visual têm cada um seus próprios meios muito particulares de realizar relações semânticas os quais podem ser muito similares. [...] isso não quer dizer que todas as relações que podem ser realizadas linguisticamente podem também ser realizadas visualmente – ou vice versa, que todas as relações que podem ser realizadas visualmente podem também ser realizadas linguisticamente. (KRESS e van LEEUWEN, 2006, p. 46).

O princípio da comunicação multimodal é a busca por uma similaridade, com o propósito de unificar as várias teorias semióticas e críticas, como a de Fairclough, por exemplo. *Estamos caminhando em direção a uma visão de multimodalidade na qual*

princípios semióticos em comum operam dentro e por entre os diferentes modos e na qual seja possível para a música codificar a ação ou para a imagem codificar a emoção (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p. 2). No texto impresso, a ênfase é dada na estruturação sistemática do visual (linguagem corporal e visual no sentido amplo), numa sintaxe visual aliada a uma sintaxe verbal, cujas escolhas geram significados culturais e ideológicos.

Roland Barthes (1990) defende a supremacia da mensagem linguística sobre a mensagem icônica, questionando o que se chama de civilização da imagem, *somos ainda, e mais do que nunca, uma civilização da escrita, porque a escrita e a palavra são termos carregados de estrutura informacional* (1990, p.32). Kress e van Leeuwen, no entanto, defendem que *o componente visual de um texto é uma mensagem organizada e estruturada independentemente – ele é conectado com o texto verbal, mas, de jeito algum, dependente dele: e similarmente o oposto também é válido* (1996, p.17).

Barthes vincula a mensagem icônica à mensagem linguística, estabelecendo duas relações, a de *relais* e de *fixação*. A função de fixação busca reduzir a cadeia flutuante de significados que uma imagem traz consigo, em virtude de sua natureza polissêmica. Na função de relais, a mensagem linguística complementa a mensagem icônica (1990, p.32).

Para Kress e van Leeuwen, entretanto, os modos semióticos da linguagem e da imagem coexistem em gêneros discursivos escritos, porém podem ter funções independentes e específicas, contrariando a lógica da fixação e de relais de Barthes.

Os modos semióticos da escrita e da imagem são distintos no que eles permitem fazer, ou seja, nas suas *affordances*. A imagem se fundamenta na lógica da exposição no espaço; a escrita (e a fala ainda mais) se fundamenta na lógica da sucessão no tempo. A imagem é espacial e não sequencial; a escrita e a fala são temporais e sequenciais. Esta é uma diferença profunda, e as suas consequências para a representação e a comunicação estão começando a emergir nesta revolução semiótica. Um dos efeitos é a especialização da fala, da escrita, e da imagem, na qual cada um desses modos é usado para fazer o que ele faz de melhor. Nessa especialidade, a linguagem não é mais a fonte de todo o significado (KRESS, 2000, p. 339).

A Gramática Visual de Kress e van Leeuwen (2006) apresenta três estruturas de representação que se subdividem e relacionam seus elementos de modos diferentes. Esta

organização metafuncional para construção de significados divide-se em função representacional, interativa e composicional.

Em contraponto aos teóricos que se baseiam em aspectos lexicais das imagens, Kress e van Leeuwen (2006) trabalham uma análise gramatical das imagens.

Portanto, a função representacional trata da relação entre os participantes, a função interativa estuda a relação entre imagem e observador e a função composicional estuda a relação entre os elementos da imagem.

1.2.1 O significado representacional na Gramática Visual

A função representacional é obtida nas imagens através dos participantes representados, que podem ser pessoas, objetos ou lugares. Os participantes no ato semiótico podem ser categorizados como participantes interativos ou representados. Os participantes interativos *falam, ouvem, escrevem ou lêem, produzem imagens ou as visualizam* (KRESS E VAN LEEUWEN, 2006, p. 44). Os participantes representados, por sua vez, são o sujeito da comunicação, são as pessoas, lugares ou coisas *representados na ou pela fala, ou escrita, ou imagem, os participantes sobre os quais falamos ou escrevemos ou produzimos imagens* (ALMEIDA, 2008, p.1).

Na função representacional, Kress e van Leeuwen apresentam os conceitos de estrutura narrativa e de estrutura conceitual e os termos Participantes e Vetor. Participantes são objetos ou elementos que fazem parte de um processo visual, relacionando-se uns com os outros.

Na estrutura narrativa, a presença de vetores indica a realização de uma ação. Na estrutura conceitual, por sua vez, os participantes são apresentados como subordinados a uma categoria superior, de classe, estrutura ou significado.

O elemento que relaciona os participantes é chamado de Vetor. A imagem representa uma estrutura narrativa ou um processo narrativo quando os participantes são conectados por um Vetor, representados fazendo algo em relação ao outro (ou pelo outro), *apresentando ações acarretadas e eventos, processos de mudança, arranjos espaciais transitórios* (KRESS E VAN LEEUWEN, 2001, p. 59). Esses diferentes

processos narrativos distinguem-se através do tipo de vetor e do número e tipo de participantes envolvidos.

No processo de ação em que dois participante se relacionam, um é o Ator, do qual o vetor emana ou, ele mesmo, inteiramente ou em parte, constitui-se o próprio vetor. O outro é a Meta, para a qual o vetor é direcionado, o que *sofre* a ação do Ator. Caso a ação não se dirija a alguém ou a nada, a estrutura é não-transacional, uma vez que apresenta o ator, mas não a meta. No caso de dois participantes, sendo um o ator e o outro a meta, a estrutura é transacional. Ainda na estrutura transacional, cada participante pode representar ora o papel de Ator ora o papel de Meta, configurando uma estrutura bidirecional e os participantes são chamados de interatores (*interactors*).

No processo reacional, o vetor é formado por uma linha que parte do olho de um participante chamado Reator em direção a um Fenômeno. O Reator deve necessariamente ser um homem ou um animal ou objeto personificado, com olhos e expressão facial visíveis ao leitor. O Fenômeno para o qual se dirige o olhar do Reator, pode ser formado por mais de um participante ou ser uma estrutura narrativa.

A reação é considerada não-transacional quando o ator olha para alguém ou para uma coisa não identificável na composição imagética. No entanto, quando o ator olha para um alvo identificável ou para o leitor, trata-se de um processo reator transacional.

Os balões, representando as falas ou pensamentos dos personagens que encontramos na *graphic novel* Fagin, também configuram um tipo de vetor, que conecta um participante animado, chamado de dizente (para o caso de processos verbais) e de experienciador (para os casos dos processos mentais (pensamentos)). O que é falado dentro dos balões compreende o enunciado e o que pensado, é o fenômeno.

Nas representações conceituais, os participantes não executam ações, portanto, não ocorre a presença de vetores. As representações ocorrem através de um processo classificacional, analítico ou simbólico.

Na representação classificacional, os participantes se apresentam em grupo, definidos por características em comum e pertencentes a mesma classe. A simetria entre os participantes, os relaciona como subordinados a uma categoria maior. Nesta categoria, *os participantes interagem uns com os outros de forma taxonômica, em que pelo menos*

um grupo de participantes atua como subordinado em relação a pelo menos outro participante, o superordinado (ALMEIDA, 2008, p.16).

No conceitual analítico, participantes relacionam-se com uma estrutura que une a parte e o todo, em que um portador representa o todo e os diferentes atributos possessivos representam as partes. Nos processos simbólicos, por sua vez, os participantes são representados pelo que significam ou são.

1.2.2. O significado interativo na Gramática Visual

Estratégias de distanciamento e aproximação do produtor do texto em relação ao leitor são estabelecidas na função interativa, através de quatro recursos: contato, distância social, perspectiva e modalidade.

- **Contato:** a imagem exige uma resposta do observador quando o vetor se forma ou não entre as linhas do olho do participante e do leitor interativo. Se o participante olha diretamente para o observador ocorre uma demanda. Quando o participante sorri estabelece uma relação de afinidade social, se olha sedutoramente quer ser desejado, ao apontar revela uma atitude imperativa, e, em contrapartida, um gesto defensivo revela que deseja que o observador mantenha-se afastado. Quando, no entanto, o participante não olha diretamente para o observador ocorre uma oferta e não uma demanda. Neste caso, o participante da imagem é oferecido ao observador como elemento de informação ou objeto de contemplação, de forma impessoal.
- **Distância social:** essa relação se estabelece a partir do enquadramento dos participantes. Kress e van Leeuwen trabalham com três enquadramentos: o plano fechado (*close shot*) enquadra da cabeça e os ombros e representa intimidade, permite a visualização das emoções. O plano médio (*medium shot*) que enquadra da cabeça aos joelhos distancia um pouco mais o participante do leitor e o plano aberto (*long shot*) representa o participante como estranho em relação ao leitor.

- **Perspectiva:** esta categoria diz respeito ao ângulo, o ponto de vista, através dos quais os participantes são mostrados. O ângulo frontal, oblíquo e vertical são as três angulações básicas que revelam o grau de envolvimento dos participantes em relação ao observador. O ângulo frontal sugere envolvimento, o participante é parte do mundo do observador e a relação de poder é igualitária. No ângulo oblíquo, o participante é apresentado de perfil, estabelecendo uma sensação de alheamento, *deixando implícito que o que vemos não pertence ao nosso mundo* (KRESS e VAN LEEUWEN, 2008 apud ALMEIDA, 2008, p. 4). No ângulo vertical, com a câmara alta que capta o objeto de cima para baixo, o produtor da imagem e o participante interativo exercem poder sobre o objeto. Na câmara baixa ocorre o contrário, objeto ou participante representado passam a deter o poder. Já a câmara no nível do olhar do produtor e do leitor, a relação estabelecida é de igualdade.
- **Modalidade:** esse conceito ajusta o nível de realidade que a imagem representa, indo do mais próximo do real, da objetividade, ao irreal. A utilização da cor, a contextualização, a iluminação e o brilho são mecanismos que permitem modalizar imagens. Modalidade tem a ver com valor de verdade.

1.2.3 O significado composicional na Gramática Visual

Por composição, Kress e van Leeuwen (1996) entendem a relação entre os significados representativos e interativos das imagens através de três sistemas inter-relacionados:

- **Valor informativo:** a localização de elementos na página (esquerda e direita, superior e inferior, centro e margem); De acordo com a teoria de Kress e van Leeuwen (1996), o posicionamento de um elemento no eixo horizontal ou vertical de um layout multimodal pode dar pistas claras ao leitor, em relação

ao seu valor informativo. No entanto, o valor informativo da posição de cada elemento pode variar entre as diferentes culturas. Culturas que tenham direcionamentos de leitura diferentes podem atribuir valores diferentes as mesmas posições de um elemento, num mesmo texto multimodal. Nas culturas ocidentais (como a brasileira), em que se lê da esquerda para a direita e de cima para baixo, os valores informativos, sugeridos pelos autores, seriam os que aparecem na parte inferior da página.

- **Saliência:** a capacidade dos elementos atraírem a atenção do observador em níveis variados, através do posicionamento da imagem (frente ou fundo, tamanho, contraste de cor etc). Kress e van Leeuwen chamam atenção para os aspectos de saliência das imagens. A composição de uma página ou layout envolve vários graus de saliência, que cria *uma hierarquia de importância entre os elementos, selecionando, alguns como os mais importantes, como os que merecem mais atenção do que os outros* (1996, p.212) por parte do leitor. Os efeitos de saliência de uma composição resultam de uma complexa interação entre vários fatores, que incluem: o tamanho do elemento, o seu foco, o contraste de cores e de tonalidades, o posicionamento no campo visual, a perspectiva, entre outros.

- **Enquadramento:** a presença ou não de moldura pode conectar ou desconectar os elementos da imagem. Esses princípios da composição podem ser aplicados não somente a elementos visuais isolados, mas também a textos multimodais. As molduras são usadas para conectar ou desconectar grupos de elementos visuais numa composição. A identidade de um grupo de elementos é acentuada pela ausência de molduras, enquanto a individualidade e diferenciação desses elementos aumentam com a sua presença. A conexão ou desconexão dos elementos visuais de uma composição pode ser mostrada de modo graduado, dependendo do tipo de moldura usada. Desta maneira, *quanto mais forte a moldura de um dado elemento, mais claro é o fato de que é uma unidade separada de informação* (KRESS e VAN

LEEuwEN, 1996, p.214). Do mesmo modo, quanto mais conectados os elementos estão, mais claro fica que eles são uma única unidade coesa de informação. O elemento de moldura pode ser acrescentado a uma composição através de linhas de moldura, da descontinuidade de cor ou forma ou, até mesmo, pelos espaços em branco entre os elementos.

Em outras palavras, a análise composicional do texto multimodal proposta por Kress e van Leeuwen (1996) possibilita a análise de cada elemento visual que compõe um layout, assim como, o próprio layout como um todo (uma página de livro ou revista, uma tela de computador).

Hoje ao nível da mensagem das comunicações de massa, quer-nos parecer que a mensagem linguística está presente em todas as imagens: como título, como legenda, como matéria jornalística, como legendas de filmes, como fumetto; como se vê questiona-se hoje o que se chamou a civilização da imagem: somos ainda, e mais do que nunca, uma civilização da escrita, porque a escrita e a palavra são termos carregados de estrutura informacional. Na verdade, só a presença da mensagem linguística é importante (BARTHES, 1990, p. 32).

1.3. Passos metodológicos

Neste estudo, elegeu-se a metodologia qualitativa para análise dos dados e a perspectiva teórica da Análise de Discurso Crítica, combinada com os novos estudos sobre a Teoria da Multimodalidade, uma vez que essas teorias enfatizam as práticas sociais, as relações de poder e a ideologia, na constituição da linguagem verbal e de outras semioses (cf. FAIRCLOUGH 2003; 1992; VAN LEEUWEN 2005; KRESS & VAN LEEUWEN 1996, 2001).

Através da pesquisa qualitativa podemos identificar estruturas de poder naturalizadas em um contexto sócio-histórico definido. No que diz respeito à pesquisa qualitativa em Linguística, tem-se utilizado a Análise do Discurso Crítica como perspectiva teórico-metodológica potencialmente emancipatória, uma vez que, por meio dela, a pesquisa linguística pode identificar injustiças sociais, estigmas e preconceitos, naturalizados através da Linguagem. Nesse sentido, o aparato teórico metodológico da

ADC é compatível com a perspectiva teórico-metodológica da Teoria da Multimodalidade. Ambas as perspectivas nasceram da chamada Linguística Crítica, que se preocupa com o papel social dos estudos da linguagem e, por isso, essas teorias estudam a constituição dos sentidos através de categorias de análise linguística capazes de focar representações de mundo, relações sociais, identidades, ideologias ligadas a um meio social.

O *corpus* da pesquisa foi composto pela obra, em quadrinhos, *Fagin, o judeu* de Will Eisner (2005) e pelo texto que lhe deu origem, o romance *Oliver Twist* de Charles Dickens (1838/2003). A seleção do objeto de análise foi feita a partir da consideração de que os textos são constitutivamente multimodais. Portanto, foram selecionados textos dentro da modalidade verbal, textos dentro das modalidades visual e textos que trazem as duas constituições. O que guiou a seleção de trechos do romance e das cenas dos quadrinhos analisados foi a categoria da intertextualidade. Por isso, utilizamos também a taxonomia para essa categoria utilizada por Genette em seus estudos literários.

Desse modo, como essa pesquisa pretendeu resultar em um estudo das relações de intertextualidade nos quadrinhos *Fagin, o judeu* de Will Eisner como desconstrução do estereótipo do judeu em *Oliver Twist* de Charles Dickens e instauração de um Discurso da Reparação de um problema social crescente: o preconceito étnico, religioso e cultural, utilizamos como aparato teórico metodológico a ADC (Análise de Discurso Crítica) proposta por Fairclough (1999), além de Chouliaraki e Fairclough (1999) e Fairclough (2003), combinada com a proposta analítica da semiótica social, construída a partir das teorias da multimodalidade.

Para isso promovemos uma adaptação metodológica da proposta de Chouliaraki e Fairclough (1999), que propõem cinco etapas para análise: 1. A delimitação de um problema; 2. Os obstáculos a serem enfrentados; 3. A função do problema na prática; 4. Os possíveis modos de ultrapassar os obstáculos; e 5. A reflexão sobre a análise.

A partir de um quadro apresentado por Resende e Ramalho (2006, p. 37), mostrando o enquadre metodológico de Chouliaraki e Fairclough (1999), fizemos uma modificação de acordo com o proposto por Fairclough (2003) e por Kress e van Leeuwen (2001), substituindo a análise estrutural e análise interacional pela análise dos

significados da *Gramática Visual* (2001): representacional, interacional e composicional para a análise de discurso.

Etapas do enquadre metodológico para ADC baseado em Resende e Ramalho (2006:37) e modificado nesta dissertação

ETAPAS DO ENQUADRE METODOLÓGICO PARA ADC		
1) Um problema (atividade, reflexividade)		
2) Obstáculos para serem superados	(a) análise da conjuntura	
	(b) análise da prática particular	(i) práticas relevantes
		(ii) relações do discurso com
	(c) análise de discurso	(i) significado representacional
		(ii) significado interacional
		(iii) significado composicional
3) função do problema na prática		
4) Possíveis maneiras de superar os obstáculos		
5) Reflexão sobre a análise		

Utilizamos também esse enquadre metodológico de Chouliaraki e Fairclough, modificado pelo acréscimo das categorias propostas por Kress e van Leeuwen (1996) para estruturar essa dissertação: uma vez que, dado o caráter crítico da teoria, toda análise em ADC parte da percepção de um *problema* que, em geral, baseia-se em relações de poder, na distribuição assimétrica de recursos em práticas sociais, na naturalização de discursos particulares como sendo universais. Por isso, realizamos, no segundo capítulo, que trata do *discurso antissemita*, logo após revisão teórica, a apresentação do problema social crescente de que trata essa dissertação: o preconceito étnico, religioso e cultural. Nesse capítulo, apresentamos também o segundo passo sugerido, dentro desse método, que é a identificação de obstáculos para que o problema seja superado e a análise da conjuntura histórica, em que se constitui o discurso racista constitutivo do antissemitismo.

Com relação aos outros passos, realizamos a *análise da prática particular*, com ênfase nos momentos da prática em foco no discurso, para as relações entre o discurso e os outros momentos, no terceiro capítulo, em que trabalhamos a prática discursiva da literatura através do estudo dos gêneros Romance e Arte Sequencial, bem como, a vida e obra de Charles Dickens e Will Eisner. E no quarto capítulo, realizamos a *análise do discurso*, orientada pela categoria intertextualidade (que apresentaremos na próxima

seção), em que realizamos a investigação da recorrência a gêneros, vozes e discursos articulados e a análise linguística e semiótica de recursos utilizados nos textos e sua relação com a prática social.

Por fim, como toda pesquisa em Análise de Discurso Crítica deve conter uma reflexão sobre a análise, ou seja, toda pesquisa crítica deve ser reflexiva, realizaremos uma reflexão sobre a análise, na conclusão da dissertação.

Esperemos, desse modo, poder mostrar que as teorias e as metodologias críticas da ADC e da Semiótica Social tornam-se complementares quando pensamos em uma pesquisa reflexiva, uma vez que ambas apresentam etapas de observação e consideração a respeito do papel social desempenhado pelo pesquisador nas ciências da linguagem.

1. 4. A intertextualidade como categoria teórico-analítica de *Fagin, o judeu*

Intertextualidade é uma característica do sentido acional apontada por Fairclough (2003). Bakhtin enfatizou a dialogicidade da linguagem, afirmando que os textos são dialógicos porque participam de uma cadeia dialógica, respondendo a outros textos e antecipando respostas. O discurso é internamente dialógico, visto que é polifônico, articula diversas vozes. Na década de 60, a crítica literária francesa Julia Kristeva introduz o conceito de intertextualidade, em sentido amplo, com base no dialogismo bakhtiniano. Kristeva concebe cada texto como constituindo um intertexto, numa sucessão de textos já escritos ou que ainda serão escritos (cf. Koch, 2007, p.9).

Para Fairclough (2001), a intertextualidade cobre uma gama diversa de possibilidades, partindo, inclusive, da verificação de quais vozes foram incluídas ou excluídas, se o relato é fiel, quais as fronteiras entre o texto relatado e o texto que relata. Fairclough enumera, ainda, formas de conversão de um discurso direto em um discurso indireto, demarcando o limite entre as vozes.

No que diz respeito aos estudos sobre intertextualidade, um dos mais relevantes estudos é o de Gerard Genette (1982), que considera a intertextualidade como um dos elementos definidores da instituição literária. O objeto do texto literário não seria então

os textos em sua singularidade, mas tudo aquilo que situa o texto no contexto de sua relação explícita ou implícita com outros textos.

Em *Palimpsestes*, Genette (*idem*) trata os diálogos entre textos como relações de transtextualidade (transcendência textual). A transtextualidade caracterizada por tudo que relaciona um texto a outros, incluindo qualquer relação que ultrapasse a unidade textual de análise. Genette subclassifica as transtextualidades em cinco tipos de relações: *intertextualidade restrita*, *paratextualidade*, *arquitextualidade*, *metatextualidade*, *hipertextualidade*. A transtextualidade por *intertextualidade restrita* compreende as relações de copresença entre textos, identificada pela presença efetiva de um texto em outro. Cabe, neste modelo, as citações com aspas, podendo também aparecer em negrito ou itálico. Para Genette (*idem*) estas citações explicitam a presença de outras vozes no texto, instruindo o coenunciador a identificar alteridades⁷ bastante demarcadas. Koch, Bentes e Cavalcante (2007) ressaltam que quando a fonte da citação, da enunciação é declaradamente imputada a seu autor, estamos diante de uma intertextualidade explícita.

As citações exercem diferentes funções discursivas, segundo Piègay-Gros (apud KOCH, BENTES E CAVALCANTE, 2007, p.120), tais como autoridade e ornamentação. No sentido de imprimir autoridade, a citação pode autenticar ou reforçar a verdade de um discurso. Numa obra literária, uma citação pode enriquecer significados, expondo as intenções das personagens através de recursos estilísticos.

A *intertextualidade restrita* de Genette também engloba a *intertextualidade implícita*, fazendo alusão a vozes culturalmente partilhadas. A fonte, neste caso, não é explicitada, visto que reporta-se a um enunciador genérico. Koch, Bentes e Cavalcante (2007) usam o tipo de autoria como critério classificatório de intertextualidade: *intertexto alheio*, *intertexto próprio* e *enunciador genérico*.

Na categorização *intertexto alheio*, as coincidências de textos se constroem pela inserção, no texto, da voz de um outro locutor, seja ele nomeado ou não. *Segundo fulano* e *de acordo com cicrano* são expressões prototípicas da presença de autoria alheia. No *intertexto próprio*, as coincidências ou interseções são elaboradas pela retomada de segmentos de textos do próprio autor. Nos textos acadêmicos, a autotextualidade é

⁷ Dessa forma eu apenas existo a partir do outro, da visão do outro, o que me permite também compreender o mundo a partir de um olhar diferenciado, partindo tanto do diferente quanto de mim mesmo, sensibilizado que estou pela experiência do contato.

bastante presente, uma vez que o autor usa seus trabalhos anteriores como referência. Na enunciação genérica, o segmento do texto alheio é introduzido de forma que não podemos identificar a sua autoria, pois sendo parte de um repertório de uma comunidade, não pode ser atribuído a um enunciador específico. Provérbios, ditos populares e clichês são exemplos desse tipo de intertextualidade que serve para reforçar um ponto de vista e para subverter o conteúdo socialmente convencionado (cf. KOCH, BENTES E CAVALCANTE, 2007, p. 121).

Retomando à *intertextualidade restrita*, modelo classificatório de Genette, no que tange as relações de copresença, o autor inclui além da *citação, a alusão e o plágio*. Na *alusão*, o enunciado supõe a percepção de uma relação de copresença só reconhecida para quem tem conhecimento do texto-fonte. Plágio por sua vez é *o empréstimo não declarado, mas ainda assim literal* (GENETTE, 1982). O plágio é uma apropriação indébita de um texto alheio, que desrespeita a propriedade intelectual, uma vez que não credita ao outro a sua autoria, mas ao contrário, a toma para si, diferenciando-se, portanto, da citação.

Paratextualidade é o segundo tipo de transtextualidade e configura-se para Genette, o conjunto de relações que o texto estabelece com os segmentos do texto que compõem uma obra literária, englobando título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas marginais, finais de rodapé, epígrafes e ilustrações. Koch, Bentes e Cavalcante (2007) salientam que o paratexto é um dos lugares privilegiados da dimensão pragmática da obra, porque revela tentativas de ação sobre o leitor.

A *arquitextualidade* se define como a filiação de um texto a outras categorias, como tipo de discurso, modo de enunciação, gênero, em que o texto se inclui tornando-se único. Trata-se para Genette de uma *relação muda*, a mais abstrata e a mais implícita, que, no máximo, deixa indicações paratextuais, nos títulos ou subtítulos da obra. Documentos como Declaração, Requerimento, Ofício Circular ou gêneros literários como *Soneto do Amigo*, de Vinícius de Moraes e *Poema da Purificação*, de Drummond são exemplos de arquitextualidade. Esse tipo de transtextualidade exige do coenunciador uma metacompetência para fazer tal reconhecimento, principalmente, quando o texto não informa o tipo de gênero ou de discurso a que pertence.

A *metatextualidade* compreende uma crítica, uma relação de comentário. Esse tipo de transtextualidade une um texto-fonte a outro que dele trata. A crítica dirigida ao texto-fonte por vezes aparece sob a forma de uma alusão.

A hipertextualidade, quinto tipo de transtextualidade proposto por Genette, expressa uma relação de derivação. No modelo de Koch, Bentes e Cavalcante (2007), um texto é derivado de um outro texto - que lhe é anterior - por transformação simples, direta, ou, de forma indireta, por imitação. Hipertextualidade abriga todas as situações em que um texto-fonte sofre transformações (que podem se dar em diferentes níveis) de modo a derivar de um outro texto.

Koch (2007) ressalta que a paródia elabora-se a partir da retomada de um texto, que é trabalhado para obter diferentes formas e propósitos em relação ao texto-fonte. As funções discursivas dessa reelaboração podem ser humorísticas, críticas ou poéticas.

Fairclough (2003, p. 38), por sua vez, mostra que a intertextualidade constitui uma questão de recontextualização, um movimento de um contexto para outro, englobando transformações específicas, em consequência de como o material é realocado, recontextualizado, configurando-se dentro de um novo contexto. Ele diz que para qualquer texto particular, há um conjunto de outros textos e um conjunto de outras vozes potencialmente relevantes incorporadas no texto. Quando um texto está intertextualmente incorporado a outro, ele pode ou não ser atribuído. Quando intertextualidade é atribuída, pode ser especialmente atribuída a um grupo particular de pessoas, ou não-especialmente atribuída.

No que diz respeito ao discurso relatado, dois textos, ou seja, duas vozes diferentes são trazidas para o diálogo, apresentando potencialmente, duas perspectivas, objetivos e interesses diferentes. Para Fairclough (2003, p.37), há sempre uma possibilidade de haver uma tensão entre o evento relatado e o texto original:

Um contraste importante no relato é entre relatos que são relativamente 'fiéis' ao que é relatado, citando-o, alegando reproduzir o que foi realmente dito ou escrito, e aqueles que não são. Ou, em outras palavras, relatos que mantenham, relativamente, uma forte e clara fronteira entre a fala, escrita ou pensamento relatado e o texto no qual eles são relatados, e aqueles que não. Esta é a diferença entre relato 'direto' e 'indireto' (FAIRCLOUGH, 2003, p.37).

Desse modo, Fairclough apresenta quatro formas de relato: o relato direto (citação com oração de relato), o relato indireto, uma espécie de resumo sem as marcas de citação, nem oração de relato, com mudanças no emprego do tempo verbal e dêixis do relato direto. O relato indireto livre é um intermediário direto e indireto, que apresenta algumas mudanças de tempo e dêixis típicas do discurso indireto, mas sem a oração de relato, o que o torna mais significativo em língua literária e o relato narrativo de ato de fala, que relata um tipo de ato de fala sem relatar seu conteúdo.

Para essa análise, a concepção de discurso da ADC inclui também outras formas de semiose, por exemplo, linguagem corporal ou imagens visuais. Daí a compatibilidade dos dois arcabouços teóricos, ADC e Teoria da Multimodalidade utilizados em minha análise. O interesse da ADC são as trocas que se sucedem na vida social contemporânea: como figuras discursivas dentro dos processos de mudanças, e com mudanças na relação entre discurso e mais amplamente semioses.

Neste sentido, a linguística crítica, movimento precursor da ADC, preocupava-se com a importância de se considerar o não-verbal na análise linguística e social. Sobre a interconexão de signos nos estudos críticos das subjetividades dos atores sociais, Nogueira (2006, p.) cita o trabalho *Baby's First Toys and the Discursive Constructions of Babyhood* (Caldas-Coulthard e Leeuwen, 2001). Neste artigo, os autores exploram o verbal e o visual para investigar as possibilidades e limitações dos brinquedos e outros objetos para a pequena criança criar um específico microcosmo cultural. Nesse microcosmo as *crianças exploram e desenvolvem suas habilidades motoras, e tornam-se tipos específicos de atores sócio-culturais, com tipos específicos de subjetividades* (CALDAS-COULTHARD E LEEUWEN, 2001:157).

Nogueira (idem) afirma que a ilustração desse trabalho, em que o verbal e o visual são analisados juntos, incluindo relação ambiente - ator social e relações de corporalidade junto a textos narrativos, vem mostrar as possibilidades de aplicar uma perspectiva multimodal nos estudos da linguagem e a urgência de usar tal perspectiva nos estudos sobre identidade.

A autora mostra ainda que essa é uma das importantes questões que tem sido enfrentadas pela linguística crítica na aplicação teórico-metodológica de suas pesquisas e que foi reivindicada no alerta de Kress de que o projeto crítico da linguagem deve

perseguir seus objetivos de interpretação, comprometida com a transformação social, através do reconhecimento da *necessidade de sua própria reconstituição como uma completa teoria da comunicação, do social e da semiótica* (KRESS, 1996, p. 19).

Portanto, ADC, conforme a abordagem de Fairclough (2003) constrói um instrumental de análise compatível com a semiótica social, que é apropriada para análise da *graphic novel Fagin, o judeu*, que consideramos uma tradução intersemiótica, que se enquadra na noção de hipertexto de Genette. Para Stam (2005), tendo como base a noção de adaptação como hipertexto de Gerard Genette, fala das traduções cinematográficas como hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por meio de operações de ampliação, atualização, recontextualização, redução e seleção, numa relação em que a *adaptação é automaticamente diferente do original devido à mudança de meio* (STAM, 2000, p. 55).

Fagin, o judeu é uma tradução intersemiótica de *Oliver Twist* de Charles Dickens, pois *Oliver Twist* é um romance que serve de texto-fonte para a *graphic novel* de Will Eisner.

Nesse sentido, como vimos, na *hipertextualidade*, quinto tipo de transtextualidade proposto por Genette, que apresenta uma relação de derivação, um texto é derivado de um outro texto - que lhe é anterior -, por transformação simples, direta, ou, de forma indireta, por imitação. *Fagin, o judeu* de Will Eisner é exemplo de hipertextualidade, visto que deriva de *Oliver Twist* de Charles Dickens. *Oliver Twist* é, portanto, o hipotexto (texto-fonte) do qual *Fagin* (hipertexto) deriva. Para Genette (1982), hipertextualidade abriga todas as situações em que um texto-fonte sofre transformações (que podem se dar em diferentes níveis) de modo a derivar um outro texto.

Desse modo, com base nesse modelo de Genette, pode-se afirmar que *Fagin, o judeu* é uma paródia de *Oliver Twist*, uma vez que repete seu conteúdo para lhe emprestar um novo sentido, alterando inclusive o gênero a que pertence, modificando assim sua arquitectualidade. *Oliver Twist* é um romance que serve de texto-fonte para a *graphic novel Fagin, o judeu*.

Quando Eisner afirma em *Fagin Aguenta aí, Sr. Dickens, enquanto o velho Fagin conta como tudo realmente aconteceu!* (2003, p.5), não apenas anuncia que sua *graphic*

novel é um *hipotexto*, como sinaliza as transformações significativas que ela trará, tais como mudança de propósito comunicativo, de tom e de propósitos estilísticos.



Figura 02

No caso de *Fagin*, a função discursiva é crítica uma vez que Eisner afirma que vai contar ao leitor aspectos relevantes da personagem, que Dickens esqueceu ou achou conveniente omitir. Nesse caso, outra categoria da intertextualidade, a paratextualidade manifesta-se em *Fagin, o judeu*, sobretudo, através das ilustrações e revela uma forma de ação do autor sobre o leitor, como veremos no capítulo quarto que traz as análises das imagens. Eisner retira do texto de Dickens um personagem, constrói para ele uma trajetória similar a do protagonista de Dickens, Oliver Twist.

Piègay-Gros (apud KOCH, 2007) acredita que quanto mais próxima estiver a paródia do texto-fonte mais reconhecimento ela terá. No entanto, o texto de Dickens se torna o Outro do qual Eisner quer se distanciar.

SEGUNDO CAPÍTULO

O DISCURSO ANTISSEMITA

O objetivo principal desta pesquisa é refletir sobre o discurso de desconstrução do estereótipo como um Discurso da Reparação em face ao racismo étnico, historicamente direcionado ao povo judeu. Para entender o Discurso da Reparação foi preciso antes identificar os sentidos construídos que contribuíram para sustentar relações de poder e exclusão social. Este capítulo cumpre a função de apresentar o problema social que motivou essa análise crítico-discursiva dos significados verbais e não-verbais construídos no texto *Fagin, o judeu* de Will Eisner, e, no texto que lhe deu origem, *Oliver Twist* de Charles Dickens: o antissemitismo.

Embora o termo antissemitismo tenha surgido na Alemanha em 1879, em um livro escrito por Wilhelm Marr, o discurso antissemita é muito antigo. Os judeus foram acusados pelos cristãos inicialmente de deicídio, pela morte de Jesus. Quando a acusação caiu em desuso, foi substituída por outra, a de que os judeus sabiam que Jesus era o Messias, mas negaram-se a reconhecê-lo. Na Inquisição, os judeus que se negaram a abandonar sua religião foram presos, torturados e, muitos, mortos. O simples ato de tomar banho aos sábados era considerado ‘judaísmo’, merecendo os castigos da Inquisição.

Além de Charles Dickens, o escritor russo Nicolai Gógol retratou o judeu como um ser mesquinho e repelente, mostrando como o antissemitismo estava difundido na sociedade europeia mesmo antes do nazismo.

CHAMADA ABREVIADA DE 1942

Os judeus desesperados – seus espíritos no meu colo, ao nos sentarmos no telhado, junto às chaminés fumegantes. 2. Os soldados russos - que só carregam pequenas quantidades de munição, contando com os tombados para arranjar o resto. 3. Os corpos encharcados de um litoral francês – encalhados nos seixos e na areia.

Eu poderia prosseguir, mas resolvi que, por ora, esses três exemplos bastam. Três, que mais não seja, deixarão em sua boca o gosto de cinza que definiu minha existência durante aquele ano. Muitos seres humanos. Muitas cores. São disparadores dentro de mim. Torturam minha memória. Vejo-os em suas pilhas altas, todos trepados uns por cima dos outros. O ar parece feito de plástico, um horizonte como cola poente. Existem céus fabricados pelas pessoas, perfurados e vazantes, e há nuvens macias, cor de carvão, que pulsam como corações

negros. E depois. Vem a morte. Abrindo caminho por aquilo tudo. Na superfície, imperturbável, resoluta. Por baixo, abatida, desatada, desfeita (ZUSAK, 2006, p. 272).

Este é o relato da Morte, personagem narrador do livro *A menina que roubava livros*, de Markus Zusak (2006). Um terror que não tem fim na memória da humanidade, um terror que atende pelo nome de nazismo e que tem na figura de Hitler o responsável pelo maior assassinato da história. Lembrar o terror nazista é uma estratégia usada por muitos autores para evitar que este terror se repita. Um terror cuja base era o antissemitismo. E é este ódio ou aversão aos judeus, sua religião e seus costumes que Will Eisner busca reparar em *Fagin, o judeu*.

Filósofos como Hegel também contribuíram para a ideia de que os judeus eram responsáveis pelos males da Alemanha. Outro pensador, Joseph Arthur de Gobineau teorizou que os judeus seriam inferiores aos arianos, moral e fisicamente. Esse pensamento seria a base da ideologia nazista, uma ideologia centrada no ódio a uma raça.

No livro *Minha luta*, Hitler afirma:

O judeu, este nunca foi nômade e sim um parasita, incorporado ao organismo de outros povos. Sua mudança de domicílio, uma vez por outra, não corresponde as suas intenções, sendo resultado da expulsão sofrida por ele (...) O fato de ele se espalhar pelo mundo é um fenômeno próprio a todo parasita (...) o povo que o hospeda vai se exterminando (HITLER, 1983, p. 178).

Para Hitler, o judeu vivia de parasitar outros povos até exterminá-los completamente. O livro analisa a ação do judeu. *Este, chega em uma comunidade com poucas mercadorias. Logo começa a emprestar dinheiro a juros altos, depois monopoliza o comércio. Logo está rico. Mas em nenhum momento vai trabalhar a terra ou produzir algo que seja benéfico para a sociedade* (HITLER, 1983, p. 178).

Esta análise de Hitler não apresenta o fato de que durante séculos a Igreja Católica proibiu os judeus de trabalharem a terra obrigando-os a isolarem-se em guetos. Podemos compreender melhor a natureza do trabalho que coube aos judeus nas sociedades mundo afora a partir da biografia *Peggy Guggenheim* de Anton Gill (2005), no capítulo *Guggenheims e Seligmans*, título que refere-se a trajetória dos avós de Peggy Guggenheim, que saíram da Europa para escapar das restrições financeiras e profissionais impostas aos judeus no Velho Mundo. *As comunidades judaicas da Europa tinham*

séculos de existência, mas, desde os tempos das Cruzadas, os judeus se descobriram alvos de desconfiança, suspeitas e medo (p. 35). Na defensiva, essas comunidades não se integravam à sociedade mais ampla, os países em que viviam não as consideravam bem-vindas e promulgavam leis destinadas a assegurar que sua vida fosse o mais difícil e incômoda possível.

A maioria dessas comunidades estava instalada em pequenos aldeamentos rurais, no leste europeu e na Rússia, sem autorização para cultivar ou possuir terras que não fossem seus lares, e até mesmo essas propriedades viam-se sujeitas a tarifas e impostos dos quais os cristãos estavam isentos. Os judeus não podiam explorar minas, ter fundições e nem quaisquer outros empreendimentos industriais de vultos, assim como trabalhar com profissões que não pertencessem à sua fé. Os únicos trabalhos que lhes restavam eram os de alfaiate, mascate, a propriedade de pequenas lojas de varejo e fazer empréstimos de dinheiro. A Igreja permitia que trabalhassem no mercado financeiro porque considerava os judeus isentos da observância de dois preceitos que ironicamente, constavam do Velho Testamento. Em Êxodo 22, versículo 24, temos: “Se emprestardes dinheiro a um compatriota, ao indigente que está em teu meio, não agirás com ele como credor que impõe juros”. E, em Deuterônimo 23, versículo 19: “Não emprestes ao teu irmão com juros, quer se trate de empréstimo de dinheiro, quer de viveres ou de qualquer outra coisa sobre a qual é costume exigir um juro.” De forma pragmática, a Igreja reconhecia a necessidade de se fazerem empréstimos de dinheiro, mas também entendia que essa era uma atividade impopular; assim, com sagacidade política, concedeu aos judeus o direito de exercê-la (GILL, 2005, p 35 e 36).

Para Hitler, aliado ao poder econômico vinha o poder político, pois o objetivo dos judeus era dominar o mundo. Para isso, a propaganda nazista sempre se apoiou em *Os Protocolos dos Sábios de Sião*⁸, um documento falso, forjado na época dos Czares russos.

Dentro da perspectiva que denomino de reparação, Will Eisner cria *O complô, a história secreta dos Protocolos dos Sábios do Sião* (2005). Eisner, filho de imigrantes judeu-americanos, cresceu durante a Grande Depressão e viveu o preconceito – incidentes dolorosos e indignidades que muitas vezes se abatiam sobre os judeus na sociedade da época, relata Eisner no prefácio de *O complô*, publicado em 2005. Na apresentação dos *Protocolos* de Eisner, Umberto Eco (2005, p.vii) afirma que *O aspecto mais extraordinário dos Protocolos dos Sábios do Sião não é tanto a história de seu*

⁸ Os Protocolos dos Sábios do Sião constituem uma falsificação produzida pela policia secreta russa que culpava os judeus pelos problemas que o país enfrentava. Sua primeira impressão foi em 1897, de forma privada, mas tornou-se público 8 anos depois. Foi plagiado de um romance escrito no século 19 por Hermann Goedsche.

início, mas a da sua recepção. E continua: a resposta pode ser encontrada no trabalho de Nesta Webster, autora antissemita que passou a vida apoiando o relato do complô judaico. Em seu livro Sociedades secretas e movimentos subversivos afirma que “os Protocolos podem ser falsos, mas dizem exatamente o que os judeus pensam, e devem, portanto, ser considerados autênticos (2005, p.vii).

Para compreendermos a literatura de Eisner e sua tentativa de reparar com sua arte sequencial, não as crueldades com os judeus, mas minimizar o estereótipo negativo do israelita no mundo é preciso deitar um olhar sobre a Literatura de Testemunho, mais precisamente *Holocaust-Literatur*. Embora *Fagin, o judeu* não configure um exemplo deste gênero literário, alguns conceitos que caracterizam a literatura de testemunho explicam o impacto de Dickens na vida e obra de Eisner.

O Holocausto gerou na humanidade um trauma violento, obrigando não só judeus, mas diferentes pessoas a tentarem traduzir um pouco o terror nazista. Seligmann (2005) afirma que a intensidade do evento (Holocausto) deixa marcas profundas nos sobreviventes e em seus contemporâneos, que impedem um relacionamento com eles de modo *frio, sem interesse. O evento catastrófico é um evento singular porque, mais do que qualquer fato histórico, do ponto de vista das vítimas e das pessoas nele envolvidas, ele não se deixa reduzir em termos do discurso (p.83).*

Judeus e grande número de cristãos utilizam a palavra *Shoah* em substituição a Holocausto, a fim de evitar o desconforto teológico que a palavra em seu sentido literal encerra. Holocausto compreende em sua origem grega a prática de higienização por incineração. Igualmente ofensivo para estes grupos considerar o extermínio de milhões de seres humanos como um sacrifício a Deus.

Na Antiguidade, holocausto refere-se a sacrifícios e rituais religiosos com animais e seres humanos em oferecimento às divindades. A partir do século XX, holocausto impõe-se como palavra para designar grandes catástrofes e massacres. Após a Segunda Grande Guerra, o termo Holocausto refere-se apenas ao extermínio dos milhões de judeus

e demais grupos⁹ pelo regime nazista de Adolf Hitler. *Shoah* significa calamidade na língua iídiche, dialeto proveniente do alemão falado por judeus ocidentais (*asquenazitas*).

O evento, a *Shoah*, aparece como o evento central da teoria do testemunho, caracterizado pela sua radicalidade e conseqüente singularidade. E é essa singularidade e unicidade da *Shoah* que a torna para além de toda compreensão.

A literatura de testemunho é mais empregada no âmbito anglo-saxão também, devido ao influxo dos estudos literários latino-americanos. No contexto da língua germânica, até os anos 1990 costuma-se falar mais de “Holocaust-Literatur”, antes da introdução do conceito *Zeugnisliteratur* (Literatura de Testemunho”. Pela via tanto dos estudos da Shoah como da América Latina. Na Alemanha, autores têm variado a ênfase ao tratar dessa literatura: como parte da teoria da memória em Aleita Assmann (1999), já nos trabalhos de Sigrid Weigel ela aparece dentro de uma reflexão sobre a teoria da representação no âmbito literário e artístico e, em Harald Weirich, dentro do seu projeto de retrair uma história da noção de esquecimento (SELIGMANN, 2005, p.86).

A noção de testemunha está intrinsecamente ligada à noção de sobrevivente. Uma testemunha que sobreviveu a uma catástrofe não dá conta da experiência vivida, porque ficou traumatizada devido ao tamanho, a dimensão da catástrofe. No caso, a testemunha representa o elemento subjetivo e a catástrofe o elemento objetivo. Para os judeus, o Holocausto se apresenta como uma catástrofe eterna. O próprio Eisner enquanto judeu é um sobrevivente, *superstes*, um mártir do Holocausto buscando reparar o mal, recontar o trágico, não através de uma literatura de testemunho, mas da tradução de obras clássicas a exemplo de *Fagin* de Eisner, ou recontando *Os protocolos dos sábios do Sião*.

Osamu Tezuka fez o mesmo com *Adolf* (2005). Cada um a seu modo busca lembrar ou relembrar a humanidade períodos da história em que o humano fora esquecido, a fim de colocar o emblema da diferença como algo que nos liberta. Lembrar o que não podemos esquecer, recuperar na memória a intencionalidade que provocou a tragédia, buscar nas entrelinhas do que amamos, o gérmen da crítica à diferença, compreender no que odiamos, a nossa própria limitação. Eisner tenta reparar os prejuízos do clássico de Dickens, mas também nesse caso, há algo de intraduzível.

⁹ O regime hitlerista exterminou não apenas judeus, mas comunistas, ciganos, eslavos, deficientes motores, deficientes mentais, prisioneiros de guerra soviéticos, homossexuais, Testemunhas de Jeová, ativistas políticos e outros grupos tidos como indesejáveis ao regime nazista.

Nos termos da linguística do século XX, diríamos que não pode existir em um discurso o domínio exclusivo da função referencial do mesmo modo que não pode existir uma tradução absoluta. Mais próximo de nós, Derrida tem insistido ao longo da sua obra na intraduzibilidade de certos termos-chave da filosofia, como ocorre nos conceitos *pharmakon*, *Aufgabe*, ou *Aufhebung*: eles possuem, para Derrida, uma *indécidabilité* que não pode ser totalmente mantida na tradução (SELIGMANN, 2005, p. 81).

Esta intraduzibilidade, o resto, algo de intraduzível não apenas no texto, na obra, mas o intraduzível na própria tragédia que as palavras não são capazes de capturar, de retirar sentido do que muitas vezes, embora humano, não faz sentido algum. O Holocausto coloca em cena o terror de não sermos capazes verdadeiramente de reparar algo naquele que se foi, naqueles que ficaram, naqueles que temem que novamente ocorra, naqueles alemães que não conseguem igualmente despir de si a dor de ser responsável por algo que não fizeram.

O evento, a testemunha, o testemunho, principais características do discurso testemunhal não estão presentes em *Fagin, o judeu*, mas essas três características nortearam, impulsionaram em Eisner a necessidade de criar histórias em quadrinhos com temas ligados à construção da identidade judaica e ao preconceito que os judeus ainda enfrentam. A tradução de Eisner em *Fagin*, cumpre o papel de justiça histórica. Embora Eisner não busque com *Fagin* traduzir o perlaboração (*durcharbeiten* - termo freudiano) do passado traumático, busca reparar as consequências, minimizar o impacto de determinadas obras literárias e documentos ditos legítimos sobre os sobreviventes, as testemunhas, os judeus. Isso é o que denomino Discurso da Reparação.

A *Shoah*, esse evento catastrófico, foi impulsionada pelo desrespeito às diferenças, ao direito do outro ser verdadeiramente outro e pelo direito de uns instituídos de poder dizimar milhões de pessoas, despi-las da sua condição de pessoas porque a eles designaram o adjetivo de *judeus*. É impossível traduzir uma tragédia dessas proporções, talvez por isso, a tradição judaica refira-se a este momento histórico como o *recolhimento de Deus*. É humano atribuir ao divino o lado torpe do humano. É igualmente humano brincar de Deus e dispor sobre a vida e a morte de milhões, sejam eles judeus, palestinos, iraquianos, mulheres ou negros, porque não é privilégio dos judeus o trágico, o trauma, o preconceito, o estigma, mas é próprio *deles*, segundo Seligmann, *construir sua identidade com base nesta memória coletiva de perseguições, de mortes e dos sobreviventes* (p.86).

George Steiner em *Errata: revisões de uma vida* (2001), explica a angústia que permeia sua condição de judeu no mundo:

Não há nada de mais insuportável do que lembrarem-nos constantemente, perpetuamente, aquilo que deveríamos ser e que, evidentemente, não somos. Actualmente, o socialismo utópico e o comunismo coersivos parecem estar em declínio; já quase nada resta do kibbutz espartano absoluto. Mas é ainda possível discernir as antigas intimações à perfeição e aniquilamento do eu, a exigência de um reino de completa justiça aqui e agora. Das bocas de viajantes desprezados, de vagabundos eloquentes, incuravelmente assolados por Deus com a memória do passado e visões do futuro.

Confesso que não encontro nenhuma explicação melhor para a persistência do antissemitismo praticamente por todo o mundo após o Holocausto. Esta persistência é especialmente evidente nas comunidades onde quase já não restam judeus para serem odiados, como na Polónia ou na Áustria, ou nas regiões onde estes jamais se instalaram (os infames Protocolos de Sião são best-seller no Japão!). Não há nenhum diagnóstico positivista, de ordem sócio-econômico-política, que forneça uma explicação plausível. Hitler não podia ser mais claro: “O judeu inventou a consciência.” Poderá haver perdão para tanto? Afirmei que o preço que pagamos raia os limites do insuportável. Que há razões válidas para que nos deixemos levar pela vaga de assimilação e normalidade. Se podemos ainda conceber no futuro uma repetição ou analogia do *shoah*, deverá um judeu pôr crianças neste mundo? (STEINER, 2001, p. 78, p.79)

O trágico, a tragédia traz consigo uma espécie de redenção, um desfecho que reorganiza, que devolve a ordem ao mundo. *Paira na tragédia a imanência de uma justiça divina.* (SELIGMANN, 2005, p. 92). Ao contrário da Tragédia como gênero literário, o trágico que permeia os doze anos de nazismo deixou cicatrizes na língua e na cultura alemã. Se na Tragédia cabe ao coro o papel de restituir a ordem, no nazismo, vozes foram silenciadas. Daí a necessidade de uma política da memória, uma literatura de testemunho, bem como, o que classifico como Discurso da Reparação, que não pode ser confundido com esquecimento, uma vez que *a memória do trauma não é a-pagável.* Steiner reflete:

Será que a sobrevivência do Judeu valeu os seus tremendos custos? Não seria preferível, para o balancete da misericórdia humana, que este se entregasse à assimilação e se deixasse ir com a maré? Não são apenas os terrores do nosso século, da perseguição hitleriano-estalinista e do assassinio em massa dos judeus que tornam premente esta questão. Não é apenas o crepúsculo do homem em Auschwitz. É o conjunto do sofrimento desde, digamos, a destruição de Jerusalém e do segundo Templo em 70d.C. É o interminável homicídio, a humilhação, a segregação que é imposta aos homens, mulheres e

crianças judias quase todos os dias, quase todas as horas, num canto qualquer do mundo “civilizado”. Tão desgastante como a violência (um sofrimento que consome; uma longa história de fogo que teve o seu clímax no *shoah*, tem sido o medo, a degradação, o miasma de desprezo, latente ou explícito, que desde sempre manchou as vidas judias nas ruas, instituições e tribunais gentílicos (cf. Shylock de joelhos). Haverá criança judia, ao longo dos séculos, que não tenha conhecido toda a gama de ameaças e humilhações, de exclusão ou condescendência, que vai desde tabefes, apedrejamentos, cuspidelas, até ao desconforto urbano, ao contributo para a expiação” que a sociedade gentílica prontamente nos oferece? Cada pai judeu é, num ou noutro momento da sua vida e paternidade, um Abraão para um Isaac naquela inominável caminhada de três dias até ao monte Moriah. Gênesis 22 reside no coração ferido de todo judaísmo. Quando concebe um filho, um judeu sabe que pode estar a legar àquela criança uma herança de terror, de um destino sádico. (STEINER, 2001, p. 66, p. 67)

Reparar é uma tarefa infinda. *Os protocolos*, segundo Eisner, por exemplo, continuam a ser publicados em todo o mundo árabe e em muitos países asiáticos. Em junho de 2003, trabalhadores do partido do primeiro-ministro de Kuala Lumpur distribuíram exemplares gratuitos do livro. Eisner ressalta que *ao longo dos anos, centenas de livros e competentes ensaios acadêmicos expuseram a infâmia dos Protocolos. Esses estudos, no entanto, foram escritos em sua maioria por acadêmicos e feitos para ser lidos por pesquisadores ou pessoas já convencidas da sua fraudulência.* (2006, p. 3) A popularização e acessibilidade dos quadrinhos como veículo de literatura é uma possibilidade de lidar de frente com essa propaganda, reafirma Eisner. *É meu desejo que, talvez, este trabalho fixe outro prego no caixão dessa fraude tenebrosa e vampiresca* (2006, p. 3).

O estereótipo do judeu presente no discurso colonial de Dickens justifica-se no conceito de fixidez de que fala Homi Bhabha: *A fixidez, como signo da diferença cultural/histórica/racial no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca* (1998, p.105).

Bhabha classifica o discurso colonial como aparato de poder, que *se apóia no reconhecimento e repúdio de diferenças raciais/culturais/históricas* (1998, p.111). Outro aspecto relevante, salienta Bhabha, diz respeito ao objetivo do discurso colonial que é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem

racial, argumento que fundamenta o discurso de Hitler e a construção da personagem Fagin de Charles Dickens.

Hannah Arendt, filósofa e jornalista judia, a quem coube o relato do julgamento de Eichmann na Casa da Justiça de Jerusalém, em 1961, publicado com o título de *Eichmann em Jerusalém - Um relato sobre a banalização do mal* (1999). Eichmann, capturado em Buenos Aires pelo comando israelita, estava no banco dos réus não pelo sofrimento dos judeus, mas pelos seus feitos, enquanto arquiteto da Solução Final que buscava exterminar todos os judeus da face da terra e que, em seu propósito, matou algo em torno de 4 milhões e meio e 6 milhões de judeus.

Para Arendt, estar no julgamento como correspondente do *The New Yorker* permitiu que ela, esquivando-se à paixão reinante, pudesse ver Eichmann em *toda a sua mediocridade: um arrivista de pouca inteligência, uma nulidade pronta a obedecer a qualquer voz imperativa, um funcionário incapaz de discriminação moral – em suma, um homem sem competência própria, em quem os clichês e eufemismos burocráticos faziam as vezes de caráter* (1999, p.83).

A platéia era composta de *sobreviventes*, de gente de meia-idade ou mais velha, de imigrantes da Europa que, como Hannah, sabiam de cor tudo que havia para saber, que não estavam ali para aprender lição nenhuma e que, inquestionavelmente, não precisavam daquele julgamento para tirar suas próprias conclusões. *Testemunha após testemunha, horror após horror, ali ficavam eles, sentados, ouvindo, em público, histórias que dificilmente suportariam na privacidade, quando teriam que olhar de frente o interlocutor* (ARENDR, 1999, p.19). E quanto mais *a calamidade do povo judeu nesta geração* se desdobrava diante deles e mais grandiosa se tornava a retórica do sr. Hausner, mais pálida e fantasmagórica ficava a figura na cabine de vidro, *e nenhum dedo apontado para ele indicando que ali está o monstro responsável por tudo isto conseguia sacudi-lo de volta à vida* (1999, p.19).

À medida em que a humanidade tomava conhecimento das atrocidades cometidas contra os judeus durante a segunda Guerra Mundial o discurso antissemita tomou uma via inesperada. Arendt acredita que *o antissemitismo fora desacreditado, graças a Hitler, talvez para sempre e sem dúvida por um bom tempo, e isso não ocorrera porque os judeus tinham ficado mais populares de repente, mas porque, nas palavras do próprio Sr.*

Ben-Gurion, a maioria das pessoas tinha entendido que em nossos dias o antissemitismo só pode levar à câmara de gás e à fábrica de sabão (1999, p. 21).

O julgamento de Eichmann colocou no banco dos réus não apenas o regime nazista, mas o antissemitismo ao longo da história.

Desde que a totalidade da sociedade respeitável sucumbiu a Hitler de uma forma ou de outra, as máximas orais que determinam o comportamento social e os mandamentos religiosos – “Não matarás!”- que guiam a consciência virtualmente desapareceram. Os poucos ainda capazes de distinguir certo e errado guiavam-se apenas por seus próprios juízos, e com toda liberdade; não havia regras às quais se conformar, às quais se pudessem conformar os casos particulares com que se defrontavam. Tinham de decidir sobre cada caso quando ele surgia, porque não existiam regras para o inaudito (ARENDR, 1999, P. 318).

Hitler, o Holocausto, a Shoah, no entanto, são emblemas de algo ainda maior, como explica Steiner (2001):

Muito antes do Holocausto, surtos de genocídio (os massacres medievais nas terras do Reno, a perseguição dos judeus que recusavam converter-se pela Inquisição, os progromes no Leste) procuraram erradicar o judeu. E isto não se terá devido, em última análise, a qualquer razão religiosa, política, econômica ou social – embora estas questões tivessem também algum peso. O objectivo, honestamente enunciado pelo nazismo, era ontológico. Era a erradicação da existência judaica desta terra. Era preciso assassinar os que ainda estavam por nascer. A culpa indiscutível dos judeus era sua existência. Ao conceber um filho, um pai judeu, seja na Rússia, na Europa, nas ruas de Hebron ou junto a uma sinagoga de Paris, torna a criança culpada. Aos olhos dos que os odeiam, a existência dos judeus tem sido o pecado original (2001, p. 67).

Ainda em seu relato sobre a banalidade do mal, Arendt (1999) coloca em questão a culpa e responsabilidade no Estado burocrático moderno e em que medida a tragédia do Holocausto deve servir para reformar o conceito de soberania e as relações entre os Estados. Não nos cabe responder essas questões, mas compreender a conjuntura histórica que permeia a obra de Eisner é fundamental para apreensão de sua literatura. Afinal, o estereótipo do judeu torna-o alvo permanente. Reparar é importante porque *sempre que um grupo de pessoas é ensinado a odiar outro grupo, inventa-se uma mentira para insuflar o ódio e justificar um complô. É fácil encontrar o alvo, porque o inimigo é sempre o outro* (EISNER, 2006 p.5, p.6).

PARTE 2

DISCURSO E REPARAÇÃO

TERCEIRO CAPÍTULO

SENTIDO ACIONAL – O SIGNIFICADO COMO GÊNERO

Neste capítulo, estudamos o gênero romance e a escola realista para compreendermos o livro *Oliver Twist* e as características da arte sequencial, gênero a que pertence *Fagin, o judeu* e que tem Will Eisner como autor da obra e criador do próprio gênero.

Na proposta de análise de discurso de Fairclough, os três tipos de significados são realizados através de traços linguísticos dos textos e da conexão entre o evento social e práticas sociais, verificando-se quais gêneros, discursos e estilos são utilizados e como são articulados nos textos. Gêneros, discursos e estilos ligam as relações internas do texto às suas relações externas.

Percorrer o significado acional através dos gêneros textuais ou discursivos, permite compreender de que modo os textos se manifestam como modos de interação em eventos sociais. Cada prática social produz e utiliza gêneros discursivos particulares, que articulam estilos e discursos de maneira relativamente estável num determinado contexto sociohistórico e cultural. Quando se analisa um texto em termos de gênero, o objetivo é examinar como o texto figura na (inter) ação e como contribui para ela, em eventos sociais concretos.

Gêneros discursivos também variam em relação aos níveis de abstração. Fairclough (2003) distingue os pré-gêneros dos gêneros situados. Os pré-gêneros, conceito resgatado de Swales (1990), são categorias abstratas, que transcendem redes particulares das práticas e que participam na composição de diversos gêneros situados.

O pré-gênero narrativa, por exemplo, é alçado na produção situada de romances, contos de fadas, novelas, lendas indígenas, filmes, documentários etc. *Gêneros situados*, por outro lado, são categorias concretas, utilizadas para definir gêneros que são específicos de uma rede de prática particular, como, por exemplo, o romance e a *graphic novel*, nosso objeto de pesquisa.

A intertextualidade é outra categoria analítica relacionada à maneira de agir discursivamente em práticas sociais, que pode ser usada para analisar o significado acional e a categoria principal utilizada na análise do discurso de *Fagin, o judeu*.

3.1. As concepções representacionista e discursiva da literatura

Aristóteles, em sua *Arte Poética* (1996), define a essência do trágico, busca contribuir para a arte produtiva (*poiêtikê*), mostrar a seus contemporâneos como se *prepara* uma boa literatura. O filósofo apresenta uma poética de gênero, que discute de modo mais detalhado a tragédia, o épico e a comédia.

Tipicamente moderno é o conceito de estranhamento (*xenikon*) que Aristóteles apresenta no capítulo final sobre tragédia, pela primeira vez num contexto de teoria literária. Todavia, o conceito estético fundamental da *Poética* chama-se *mimese*. A *mimese* aristotélica pode ser traduzida como *cópia* ou *representação*, não exige do artista nem rivalizar com exemplos clássicos nem refletir, como no teatro de ilusões naturalista, a realidade. Dirigida contra as invenções demasiado fantásticas, a *mimese* aristotélica significa toda forma de cópia ou produção do semelhante ou da realidade, seja como ela foi ou é, seja como se diz ou crê que ela é, seja também como ela deve ser.

Nos três casos não compete à poesia copiar traços superficiais da realidade, mas representar cursos de ações e caracteres concordantes em si. Cabe a tragédia tratar de seres humanos mais nobres e a comédia, de seres humanos mais comuns como os que encontramos na realidade. Nestas artes dramáticas (ao contrário do que ocorre na pintura e na narrativa) fala um segundo significado de *mimese*, que é o de pôr em cena, dar um papel.

A *mimese* característica da poesia tem a sua causa na *mimese* usual, numa inclinação inata do ser humano desde a infância à imitação, relacionada com um sentido para harmonia e ritmo. Uma poesia comprometida com a *mimese* tem parte na determinação humana para o prazer de aprender e para o conhecimento. Dessa forma, os seres humanos sentem prazer em olhar para as imagens que reproduzem objetos. A contemplação dessas imagens os instrui e induz a discorrer sobre cada uma, ou a discernir nas imagens as pessoas deste ou daquele determinado sujeito. Aristóteles considera a

poesia mais filosófica do que a escrita histórica, porque o poeta, através da representação modelar das possibilidades humanas, entende tornar visível algo de validade universal, enquanto a escrita histórica permanece presa à esfera do particular.

Ficam assim demarcados os componentes do tema a respeito dos quais Aristóteles faz suas considerações, a saber: a epopéia, como a arte da narrativa; a tragédia e a comédia, que representam as artes dramáticas. A mimese é a imitação da ação.

Essa visão representacionista da literatura que vê a arte literária como *cópia* vem sendo questionada pela visão da literatura como uma instituição a partir de uma concepção discursiva. Sobre a instituição e a vida literária, diz Costa (2001):

É comum nos discursos constituintes a relação entre seus membros, instituições ou “substituições” (posicionamentos ou comunidades discursivas) fundadas em seu interior. A natureza dessa relação no discurso literário é, no entanto, diferente. Maingueneau vai refletir sobre essa questão considerando que o escritor não se relaciona com o social em sua globalidade, mas com o campo literário e suas regras. Essa instabilidade radical, de ser e não ser, de pairar e de estar preso ao chão, alimenta e é alimentada pela produção e pela vida literária. Os escritores, então, mesmo pregando uma soberanidade quase mística de seu fazer, tendem a fundar “tribos”, comunidades discursivas que implicam ritos, normas, intercâmbios e marcação de espaços, embora não se constituam em espaços físicos próprios.

Dessa forma, podemos entender que as diversas propostas estéticas definem os diversos conjuntos de domínios fazendo com que o escritor se defronte, no processo criativo, com a inscrição de seu enunciado em um ou mais gêneros. De acordo com Maingueneau (2005, p.35) *qualquer enunciação constitui um certo tipo de ação sobre o mundo cujo êxito implica um comportamento adequado dos destinatários, que devem poder identificar o gênero ao qual ela pertence.*

Por isso, Costa (2001) afirma que do mesmo modo que os domínios de produção e circulação, a escolha de um gênero por parte do escritor não é aleatória pois utilizar um determinado gênero implica um posicionamento, isto é, um engajamento a *escolas, doutrinas, movimentos*, por parte do escritor em relação a um determinado percurso da esfera literária, a memória das produções literárias de uma sociedade:

3.2. Os gêneros literários

Os estudos sobre os gêneros literários são marcados por dois grandes momentos. O primeiro é a defesa argumentativa de Aristóteles, na Antiguidade clássica, e o segundo, pelo pensador russo Mikhail Bakhtin, em meados do século XX. A teoria sobre a origem dos gêneros literários de Aristóteles sugere uma distinção entre os *modos literários* (a imitação narrativa que produz o literário) e as *formas de representação* textual como resultado do processo mimético artístico (os diferentes gêneros).

Em sua *Poética*, Aristóteles fala que a arte da poesia se concretiza em diferentes modalidades (gêneros) a partir da *mimese* como modo único de realização, sendo a poesia uma imitação que encontra nas diferentes *espécies* ou gêneros literários, tais como, a epopéia, a tragédia ou a poesia ditirâmbica, a mesma matriz de interpretação da realidade. Assim, os gêneros literários se distinguem apenas pelos *meios da imitação* (ritmo, canto e verso), *pelos objetos que imitam* (pelas personagens que são superiores ao próprio homem, como na epopéia e na tragédia; ou pelas personagens que lhe são inferiores, como na paródia e na comédia) e *pelos modos de imitação* (narrativo, como na epopéia, e dramático, como na tragédia e na comédia). Esta configura-se como a primeira distinção sistemática de dois gêneros literários: *a imitação narrativa* e *a imitação dramática*. Aristóteles deixa de fora a poesia lírica¹⁰ por não considerá-la uma forma de imitação narrativa ou dramática.

Numa concepção contrária ao essencialismo aristotélico, Bakhtin (1992, p. 280), precursor dos estudos sobre gêneros do discurso, aborda as diferentes formas de estruturar a linguagem e a relativa estabilidade de cada gênero, considerando três aspectos caracterizadores dos gêneros em geral: a seleção de temas (conteúdo); a escolha dos recursos linguísticos (estilo); e as formas de organização textual (construção composicional). Numa perspectiva interacionista e sócio-histórica, Bakhtin (idem, p. 279) define gêneros como *tipos relativamente estáveis de enunciados*, marcados de acordo com as diferentes situações sociais a que estão relacionados. Este tipo de enunciado reflete as condições específicas e as finalidades das esferas da atividade humana que

¹⁰ A poesia lírica para Aristóteles não pertence ao domínio da *poiesis* (ou “ação”, à qual pertencem a música, a dança e a poesia épica).

estão relacionadas com a utilização da língua. Essas esferas de atividades são quase infinitas e cada uma delas nos remete a um ou mais gêneros textuais. À medida que a esfera fica mais complexa, o gênero relacionado a ela a acompanha.

A preocupação com a heterogeneidade da utilização da língua e, conseqüentemente, com a heterogeneidade dos gêneros fez-se presente na distinção de gêneros desenvolvida por Bakhtin. Ampliando a concepção aristotélica, Bakhtin (1992) trata discursos orais e escritos de diversas naturezas como gêneros discursivos, subclassificando-os em gêneros primários (carta e diálogo, especialmente) e secundários (esferas mais complexas: romance, teatro, discurso científico, ideológico, dentre outros). Dentro desses gêneros mais complexos, apresentam-se alguns discursos mais simples, que são características da comunicação verbal espontânea. Nesse sentido, diz Bakhtin:

Os gêneros primários, ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios – por exemplo, inseridas no romance, a réplica do diálogo cotidiano ou a carta, conservando sua forma e seu significado cotidiano apenas no plano do conteúdo do romance, só se integram à realidade existente através do romance considerando como um todo, ou seja, do romance concebido como fenômeno da vida literário-artística e não da vida cotidiana (BAKHTIN, 1992 p 281).

Cada época é marcada por alguns gêneros predominantes, na relação sócio-cultural. Não só os gêneros secundários estão presentes nestes recortes. Os primários, incluindo principalmente os relativos aos diálogos orais, incluem-se. Para Bakhtin:

A ampliação da língua escrita que incorpora diversas camadas da língua popular acarreta em todos os gêneros (...) a aplicação de um novo procedimento na organização e na conclusão do todo verbal e uma modificação do lugar que será reservado ao ouvinte ou ao parceiro etc., o que leva a uma maior ou menor reestruturação e renovação dos gêneros do discurso (BAKHTIN, 1992, p 286).

Desse modo, podemos dizer que, semelhante aos demais produtos sociais, os

gêneros são passíveis de mudanças, advindas tanto das transformações sociais, como de novos procedimentos de organização e acabamento da arquitetura verbal, como também de modificações do lugar atribuído ao ouvinte. A partir dessa perspectiva, os gêneros, cada vez mais, estão sendo entendidos como unidades linguísticas dinâmicas, abrangendo os contextos situacionais em que são gerados e estabelecidos, com propósitos específicos e seguindo padrões linguísticos e culturais de cada comunidade discursiva.

No que diz respeito aos gêneros literários, desde a *Poética* de Aristóteles e os tratados de retórica de Horácio, Cícero e Quintiliano até os dias de hoje, os textos literários são classificados por gênero, com base em qualidades formais e conceituais, em categorias fixadas e descritas por códigos estéticos. Na cultura ocidental até o século XX, não existe distinção entre essas categorias (romance, conto, novela, tragédia, comédia, elegia, ode, epopéia, cantiga) fixadas historicamente e os modos de produção do literário (modo narrativo, modo lírico, modo dramático).

Embora resguardados todos os limites classificatórios, *Oliver Twist* de Charles Dickens, insere-se historicamente, na teoria dos gêneros literários, na categoria de romance realista.

3.3. Romance: a estrutura genérica de *Oliver Twist*

Bakhtin, em *Questões de literatura e de estética* (1975), afirma que, já na Antiguidade, foram criados três tipos fundamentais de unidade de romance e, conseqüentemente, três métodos de assimilação artística do tempo e do espaço, no romance. *Esses três tipos revelaram-se extraordinariamente produtivos e flexíveis, e em muita coisa determinaram o desenvolvimento de todo o romance de aventuras até a metade do século XVIII* (BAKHTIN, 1975, p.213).

O termo inglês Romance, segundo Massaud Moisés (1985), é proveniente do latim medieval *romanice*, na língua românica, usado na história da literatura portuguesa e galega para designar poema épico breve, destinado ao canto, transmitido por tradição oral, que corresponde, no âmbito peninsular, à balada europeia e de que se conserva um conjunto de exemplares, no chamado Romanceiro. Forma que assemelha-se ao *romaunt* e *roman* que, no francês antigo, significava *roman courtoise* em verso, livro popular. Sendo obra de ficção, os romances medievais tinham caráter imaginativo e não documentalista.

Estruturalmente, o romance caracteriza-se pela pluralidade da ação, ou seja, pela coexistência de várias células dramáticas, conflitos e dramas. Em princípio, não há limite para o número de células dramáticas que concorrem para a organização do romance. Entretanto, o ficcionista elege apenas algumas, as que podem harmonizar-se dentro de um conjunto (MOISÉS, 1985, p. 452)

Em sua gênese, no século XII, os romances eram histórias cavaleirescas de feitos extraordinários e até fantásticos, com enredos de implicação amorosa. Posteriormente, os romances passaram a ser em prosa, com o propósito de entreter e, eventualmente, instruir. Os personagens, contextualizados em ambiente palaciano ou cortês, envolviam o leitor em repetidos conflitos, marcados por encontros e desencontros. Esses episódios e incidentes polarizavam a ação, recheados de fantasia e o ethos idealizante dessa ação, não raro, denotava um impulso cristão. Na narrativa do romance, a fidelidade e a capacidade de sublimação de sua amada era colocada à prova. No entanto, ainda que baseados em protagonistas de origem histórica, emprestavam-lhes dimensão lendária ou mítica, inclusive, através de ações favorecidas por agentes do maravilhoso.

Romance é também o termo inglês que identifica um tipo ou modo de ficção narrativa tradicional, que difere da *novel* pela concentração em possibilidades ideais ou de representação enraizada nas profundezas da mente, muitas vezes simbolizadas por arquétipos do inconsciente coletivo (fadas e figuras feéricas em geral, seres mágicos e misteriosos, anões e gigantes) em histórias para crianças, mas também para jovens e adultos. *De modo genérico*, afirma Moisés, *o romance apresenta menos células dramáticas que a novela: esta pode estender-se para além do derradeiro episódio, ao passo que o romance termina completamente na última cena* (1985, p. 452). Outro aspecto relevante, é que as especificidades da tradição romance são geralmente consideradas pouco harmonizáveis com a mimese predominante na *novel*, determinada em fazer convergir um empirismo informativo e verista com o claro exterior de circunstâncias, ações e reações no cotidiano de personagens comuns.

Durante o Renascimento, os poemas longos de Tasso, Spenser e Ariosto dão continuidade as novelas de cavalaria na Europa. *Arcadia*, de Sir Philip Sidney, que adota as convenções pastoris, também se insere no gênero de ficção romance. Mas, no final do século XIV, Chaucer e outros autores satirizaram o romance cortês, sendo *Don Quixote*

de Cervantes (1605) a mais célebre crítica a tradição do romance medieval, cujas traduções para diferentes idiomas, ressoa até hoje.

Os autores dos romances setecentistas, por sua vez, afastam-se dos enredos fantasiosos dos romances medievais e adotam, em suas narrativas, cotidianos verosímeis, com contextualização social, econômica, política ou cultural, compatíveis com interesses de uma sociedade ávidas por informação, formação e afirmação, capazes de crescente mobilidade e aptas a responder a novas oportunidades. Neste período, Goethe lança o romance *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), primeira obra romântica da literatura alemã.

Esse moderno romance setecentista vai influenciar, na segunda metade do século XIX, na Europa e na América, o amadurecimento do romance, que a partir de então passará por grandes transformações até o realismo, o naturalismo e a ficção narrativa com *Moby Dick* (1851), obra-prima do americano Herman Melville.

O romance e a ficção de oitocentos encontrou um número vasto de criadores, tais como: Jane Austen; as irmãs Brontë; George Eliot; Charles Dickens (objeto dessa pesquisa); Balzac; Gustave Flaubert; Emile Zola; Manzoni; Giovanni Verga; Fogazzaro; Pushkin; Lermontov; Gogol; Turgenev; Tolstoi; Dostoievsky; Pérez Galdós. Além dos romancistas da *geração de 98*, de Camilo Castelo Branco, Eça de Queiroz, Machado de Assis; Fenimore Cooper; Mark Twain e Hawthorne.

O aprofundamento na psicologia das personagens, juntamente com o apuro técnico e estético desses autores, ajudaram na arquitetura do romance moderno. Afinal, as mudanças ocorrem não apenas no contexto, mas no conteúdo, que passa a apresentar uma espécie de auto-desvendamento e a dedicar uma atenção a condicionantes sócio-culturais, embora ainda submisso ao desejo de entreter o leitor, de modo a instigá-lo a escapar, a fugir da realidade. Um modelo que não cessou na época oitocentista, nem nos nossos dias.

No século XX, novos caminhos foram abertos e alguns menos novos foram prosseguidos pelos romancistas. Os romances distópicos¹¹ de Huxley e de Orwell

¹¹ A distopia é um gênero literário que se contrapõe às criações utópicas, como *A Cidade do Sol*, de Tommaso Campanella, que têm como objetivo uma concepção de uma sociedade perfeita do ponto de vista racional. Os romances distópicos estão inseridos no gênero ficção científica e negam as utopias ao mostrar que o avanço científico-social resulta em estruturas opressoras e populações alienadas, 1984 e a Revolução

encontraram inspiração em H. G. Wells e autores de finais do século XIX. Do psicologismo de matriz freudiana ao existencialismo e ao chamado pós-modernismo, a experimentação testa os limites do romance. Até os anos vinte e mesmo depois, romancistas como Proust, Joyce, Gide, Mann, Virginia Woolf, Kafka colocam em cena as convenções realistas, apresentando essa nova verdade de modo muito particular.

Dos anos trinta aos anos cinquenta, Martin du Gard, Bernanos, Mauriac, Graham Greene e Malcolm Lowry fazem dos seus romances obras de prospecção metafísica e religiosa, ao mesmo tempo que Malraux, entre outros, cultivava uma ficção de empenho político e de sondagem da condição humana.

Albert Camus, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, com suas narrativas existencialistas emergem antes dos anos sessenta. A influência da ficção norte-americana surge com uma índole sociológica e logo se manifesta na Europa. Além de John dos Passos e Steinbeck, tornam-se bem conhecidos Hemingway e Faulkner, mais recentemente Saul Bellow e Bashevis Singer. Os brasileiros Graciliano Ramos, Jorge Amado e Guimarães Rosa ganham importante reconhecimento. Grande projeção adquiriu ainda, a partir dos anos sessenta, a obra ficcional de escritores como Yasunari Kawabata, Heinrich Böll, Elias Canetti, William Golding, Doris Lessing. Esses escritores buscam com sua literatura recuperar a dignidade humana, tragicamente destruída no holocausto das guerras do século. Rótulos de vanguardismo aplicam-se aos romancistas mais refratários a classificação realista, tais como Samuel Beckett e de Claude Simon.

O fato é que o romance torna-se universal, grandes autores aparecem em diferentes países, sobretudo, em países com uma cultura marcada por longa presença colonial. A literatura desses artistas recebe o nome de literatura pós-colonial. Dentre os mais célebres: o australiano Patrick White, o nigeriano Wole Soyinka, o egípcio Naguib Mahfouz, a sul-africana Nadine Gordimer, todos eles, prêmios Nobel. Outro grande nome da literatura pós-colonial é o inglês Salman Rushdie, cuja coletânea *Imaginary Homelands* parte da percepção do racismo cultural como força motriz dos muitos conflitos na sociedade contemporânea.

dos Bichos de George Orwell, Fahrenheit 451 de Ray Bradbury e Admirável Mundo Novo de Aldous Huxley são alguns dos principais romances distópicos.

Um olhar mais demorado para a história ficcional moderna revela que a separação teórica possibilitada por esses dois termos ingleses, *romance e novel*, nem sempre encontra clara correspondência na prática de um subgênero como o romance (termo português de sentido mais genérico e indiferenciado), que se tornou espécie maior e dominante, nos últimos três séculos, apesar de frequentemente propensa à variação dos cânones formais de realismo.

3.4. Realismo: a escola literária de Charles Dickens

Genericamente, segundo Moisés, o vocábulo Realismo designa toda tendência estética centrada no real, entendido como a soma dos objetos e seres que compõem o mundo concreto. *Nesse caso, continua o autor, é possível entrever a existência de escritores realistas desde sempre. Trata-se, porém, de uma atitude literária encontrada lado a lado com tantas outras, em qualquer século ou literatura* (MOISÉS, 1985, p.427). Assim, *o próprio conceito aristotélico de mimese parece apontar para a universalidade do realismo em arte* (idem).

Entretanto, ainda com Moisés, como movimento ou moda, vigente na segunda metade do século XIX, é que o Realismo deve ser focalizado.

A nomenclatura *escola literária* se marca pela controvérsia. Há pelo menos três possibilidades de entendê-la. Para os historiadores da literatura, significa agrupamento de autores que se relacionam por aproximação estilística e ideológica e até de atitudes diante de concepções artísticas. Nesse sentido, a análise é centrada no autor e não no texto. Para os que fixam a observação sobre o conjunto estético-estilístico das obras, escola literária é uma concepção estética e técnica. Nesse sentido, a escola representa o agrupamento de autores e de textos.

Na tentativa de contemplar na nomenclatura as aproximações intertextuais e interdiscursivas, a escola é também entendida como conjunto de textos que se aproximam em virtude de certa identificação ideológica básica com determinado texto prógono, que, do ponto de vista crítico, funcionam como paramétricos, pioneiros.

Por essas razões é que se ouve falar em escola brasileira, no âmbito da língua portuguesa; em escola romântica, realista, nacional ou internacionalmente; em escola

camoniana, cervantina, alencariana, borgeana. Assim, se alargam desmesuradamente as noções e os conceitos precisam ser delineados com cuidado particular para cada caso.

Na acepção de *escola literária* usa-se ainda *estilo de época*, *período* e *corrente*. Estilo de época, no entanto, remete a registros estilísticos e técnicos diversificados dentro do grupo escolar, mas que, pela razão de escola, mantém o mesmo (ou parcialmente o mesmo) núcleo ideológico. O período assinala antes de tudo o registro cronológico, limitado arbitrariamente por edições de obras consideradas prógonas ou, pelo menos, muito representativas de cada estilo, com marca de antecedência cronológica com relação a outras que a seguem. Não fica o período, portanto, externo a considerações que fundamentam as escolas e os estilos de época e a concepção de corrente não se distingue claramente das demais.

A distinção mais significativa e sutil entre textos ou conjuntos textuais literários é construída na conjunção íntima entre posicionamento ideológico e elaboração textual do discurso (a relação discurso-linguagem), definida por predominância. O problema da nomenclatura escola literária, do ponto de vista crítico-teórico, é que os conceitos que geralmente são construídos para enunciá-la fixam a escolaridade nos autores e não nas obras. Quando a *classificação*, enquanto fixação crítico-teórica, deveria ser feita sobre os textos. Isso evita a fragilidade da concepção do autor como escola e afasta a reflexão crítica dos princípios da crítica biográfica.

Os autores do Realismo, que remete diretamente a realidade da segunda metade do século XIX, seguem tendência filosófica do Positivismo, observam e analisam a realidade e a reproduzem fielmente. Ao contrário do Romantismo, fase literária anterior, os escritores realistas preconizavam um enfoque objetivo do mundo, em oposição ao subjetivismo romântico. *Para tanto, propunham substituir o sentimento pela Razão, ou pela inteligência, o egocentrismo romântico pelo universalismo científico e filosófico, o culto do “eu” pelo do “não-eu”, entendido como sinônimo de realidade concreta* (MOISÉS, 1985, p. 428).

Os realistas rechaçavam a Metafísica e a Teologia, em favor de uma visão científica da realidade, atenta mais ao “como” que ao “por que” dos fenômenos: *o conhecimento positivo, suscetível de ser experimentado, verificado, analisado, em lugar do “mistério”, a indeterminação, o vago romântico* (MOISÉS, 1985, p.426).

Essa postura cientificista em relação aos fatos reais, coloca a obra de arte como utensílio, arma de combate, a serviço da metamorfose do mundo e da sociedade: não mais a arte romântica desinteressada, e sim a arte comprometida, engajada. Os autores realistas, portanto, *dispunham-se a inspecionar a existência humana movidos por intuítos científicos, de molde a converter a obra de arte num autêntico laboratório, em defesa da causa social* (MOISÉS, 1985, p.429).

Os cenários são urbanos e o ambiente social passa a ser valorizado ao invés do natural. O amor e o casamento, elementos de felicidade no Romantismo, transformam-se em convenções sociais de aparência. Não há uma idealização da figura masculina como herói, mas uma exposição do homem que trabalha e que luta para sair de uma condição medíocre. A preocupação é com o momento presente e seus contextos políticos e econômicos. As personagens baseiam-se em pessoas comuns encontradas no cotidiano dos escritores. A linguagem no Realismo é mais simples, sem preocupações estéticas exacerbadas, a fim de atingir um público maior. A ambientação dos romances se dá, preferencialmente, em locais miseráveis, localizados com precisão, os casamentos felizes são substituídos pelo adultério, os costumes são descritos minuciosamente com reprodução da linguagem coloquial e regional.

Madame Bovary de Gustave Flaubert (1821-1880), publicado na França em 1857, marca o início da literatura realista. O romance é um espelho da realidade burguesa da época retratado na figura de uma mulher de classe média. No Brasil, Machado de Assis inicia os ideais do Realismo com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romance psicológico, que tem um defunto-autor como personagem principal.

Flaubert é o primeiro escritor levar para a prosa uma preocupação científica com o intuito de captar a realidade em toda sua crueldade. Para ele, a arte é impessoal e a fantasia deve ser exercida através da observação psicológica, enquanto os fatos humanos e a vida comum são documentados, tendo como fim a objetividade. O romancista fotografa minuciosamente os aspectos fisiológicos, patológicos e anatômicos.

Fúlvia Moretto, na apresentação de *Madame Bovary* (2007), publicada pela Nova Alexandria, afirma:

Na técnica do romance flaubertiano temos, em primeiro lugar, a narrativa impessoal, que se imporá a partir de *Madame Bovary*. É aqui que entra o esforço consciente do autor para sobrepor-se a seu temperamento emotivo e sua

educação realizada dentro da estética romântica. Deseja ele dar ao pequeno fato ou ao pequeno objeto um *status* literário, pois as menores coisas têm interesse. Posição anti-romântica, é claro, já que, declara ele: “A grande arte é científica e impessoal (FLAUBERT, 2007, p.11).

A escola Realista atinge seu ponto máximo com o Naturalismo, direcionado pelas ideias materialísticas. Emile Zola, por volta de 1870, busca aprofundar o cientificismo, aplicando-lhe novos princípios, negando o envolvimento pessoal do escritor que deve, diante da natureza, colocar a observação e experiência acima de tudo. O afastamento do sobrenatural e do subjetivo cede lugar à observação objetiva e à razão, sempre, aplicadas ao estudo da natureza, orientando toda busca de conhecimento.

O romance sob a tendência naturalista tem como função a crítica social, denúncia da exploração do homem pelo homem e sua brutalização. A hereditariedade é vista como rigoroso determinismo a que se submetem as personagens, subordinadas, também, ao meio que lhes molda a ação, ficando entregues à sensualidade, à sucessão dos fatos e às circunstâncias ambientais. Além de deter toda sua ação sob o senso do real, o escritor deve ser capaz de expressar tudo com clareza, demonstrando cientificamente como reagem os homens, quando vivem em sociedade.

Os narradores dos romances naturalistas têm como traço comum a onisciência que lhes permite observar as cenas diretamente ou através de alguns protagonistas. Privilegiam a minúcia descritiva, revelando as reações externas das personagens, abrindo espaço para os retratos literários e a descrição detalhada dos fatos banais numa linguagem precisa. Com o Realismo, o romance deixa de ser apenas distração e torna-se meio de crítica a instituições, à hipocrisia burguesa (avareza, inveja, usura), à vida urbana (tensões sociais, econômicas, políticas) à religião e à sociedade, interessando-se pela análise social, pela representação da realidade circundante, do sofrimento, da corrupção e do vício. A escravatura, o racismo e a sexualidade são retratados com uma linguagem clara e direta.

Os mais importantes autores realistas são: o russo Fiódor Dostoiévski (1821-1881), cuja obra-prima é *Os Irmãos Karamazov*; o português Eça de Queirós (1845-1900), que escreve *Os Maias*; o russo Leon Tolstói (1828-1910), criador de *Anna Karenina* e *Guerra e Paz* e os ingleses Charles Dickens (1812-1870) e Thomas Hardy (1840-1928), de *Judas, o Obscuro*. A tendência desenvolve-se também no conto. Entre os

mais importantes autores destacam-se o russo Tchekhov (1860-1904) e o francês Guy de Maupassant (1850-1893).

3.5. Charles Dickens – Vida e Obra

O escritor Charles Dickens (1812-1870) é um dos grandes representantes do romance inglês e um dos mais importantes no desenvolvimento do romance europeu. A força de sua narrativa influenciou escritores como Dostoiévski e Eça de Queiroz, os seus personagens são exemplos de geração de significados e de criação de novas formas de consciência e o seu mais famoso romance *Oliver Twist* é aclamado como a primeira obra de crítica social da literatura inglesa vitoriana.

A carreira literária de Dickens começa em 1836, com o lançamento de *Retratos Londrinos* (*Sketches by Boz*). O escritor tinha 24 anos, trabalhava como repórter cobrindo a Câmara dos Comuns do Parlamento inglês e escrevendo crônicas para jornais londrinos. *Retratos Londrinos* é a coletânea de textos escritos ao longo de três anos, que abriu as portas do sucesso para Dickens.

Marcello Rollemberg, na apresentação de *Retratos Londrinos* (2003), com esta ficção sobre usos e costumes, Dickens inicia uma carreira literária ascendente e que nunca foi interrompida, *tornando-se o mais importante escritor da era vitoriana e um dos mais destacados romancistas de língua inglesa de todos os tempos. E mais, desde então, ele nunca deixou de ser lido e seus livros só encontram paralelo de sucesso entre as obras de Shakespeare e a edição em inglês da Bíblia* (DICKENS, 2003, p.7).

Numa época em que o romantismo ainda dava as cartas, a capacidade de observação de Dickens sobressai-se nas páginas dos periódicos ingleses. Outro traço marcante em sua obra é a crítica social através da ironia:

O caso é que existiu grande dificuldade em convencer Oliver a chamar a si o trabalho de respirar – coisa complicada, mas que o hábito tornou necessária à nossa existência fácil – e, durante algum tempo, ele ficou a ofegar num pequeno colchão de lã, num equilíbrio precário entre este mundo e o outro, mas sendo as probabilidades decididamente a favor do segundo. Ora, se nesse breve período, Oliver tivesse estado rodeado de avós cuidadosas, tias ansiosas, enfermeiras experientes e médicos profundamente sábios, teria inevitável e indubitavelmente morrido no ápice (DICKENS, 2005, p. 13).

David Coperfield (1849-1850), *Hard Times* (1854), *Um Canto de Natal* (1843), *Os sinos* (1844), *O Pacto com o fantasma* (1848), *A Batalha da vida* (1846), *O Grito do lar* (1845) são alguns dos principais romances de Dickens, precursor do realismo na Inglaterra, embora não considere-se um seguidor do estilo, deixando o cargo para George Elliot.

O fato é que antes mesmo do realismo nascido na França, na década de 50, cruzar o Canal da Mancha, Dickens já lançava mão de alguns de seus elementos, descrevendo pormenorizadamente as cenas que presenciava, aludindo às condições sociais de seus personagens e inoculando à narrativa uma vida como nunca se havia visto antes.

O jornalismo foi o laboratório que o autor encontrou para fazer experiências estéticas e literárias. Quando criança, aos 12 anos, viu seu pai ser preso por dívidas, o que o obrigou a trabalhar em vários subempregos até se tornar auxiliar de escritório de advocacia e, logo a seguir, virar repórter e taquígrafo de jornal. A infância perdida, as privações pelas quais passou e a vida solitária em Londres marcaram-no definitivamente, inspirando um olhar atento sobre os miseráveis de todas as estirpes, sobre os desvalidos e os renegados pela fortuna. Desde *Retratos londrinos* (2003) encontra-se em sua obra um quê de solidariedade, por um lado, e de acusação social, por outro.

Dickens desde o início emprestava sua característica especial de narrativa que, segundo T. S. Eliot, *com uma simples frase, podia fazer de um personagem um ser real, de carne e osso*. Londres também figurava em sua obra como personagem, uma cidade que nas últimas quatro décadas, havia dobrado de tamanho e que já chegava à casa do milhão e meio de habitantes. Tudo isso trazia em seu cerne uma disparidade social que, prenunciada pela Revolução Industrial, iria se solidificar na primeira metade do século XIX. Rollemberg (2003) ressalta que Londres estava se preparando para se tornar a capital do império onde o sol nunca se põe, *Vitória estava prestes a subir ao trono, e situações assim nunca passam pela história sem apresentar sua conta. Além do mais o mundo estava em mutação e a modernidade batia à porta com a veemência digna de um personagem de folhetim* (2003, p.12).

Com a explosão demográfica e o êxodo rural a população londrina chega a um milhão e meio de habitantes. A indústria têxtil serve de emprego para grande parte da população e o trabalho infantil torna-se uma característica das mais pungentes da

economia inglesa. Em *A situação da Classe Operária na Inglaterra* (1845), Engels analisa esta situação.

Ao longo de sua obra, embora não se assumia como revolucionário, os romances de Dickens eram considerados obras de crítica a uma sociedade que permitia a pobreza extrema, as más condições de vida e de trabalho e a estratificação social abrupta da era vitoriana. A sua narrativa, no entanto, conquista sobretudo o público burguês, pois seus personagens não lutam por uma transformação ou por justiça social, melhoram de vida por circunstâncias adversas, ao calor do acaso.

Dickens se traveste de cronista da classe média incipiente, com suas manias e seus sonhos de ascensão social. *Onde esse mundo vai parar?* inúmeros personagens de Dickens fazem esta pergunta, reafirmando o espanto diante das transformações e das *coisas modernas* que invadiam o dia-a-dia do autor. Lâmpioes a gás, dirigíveis, novas construções, novos meios de transporte como cabriolés e os ônibus.

A narrativa *dickensiana* é marcada pelo estilo floreado e poético, pela comicidade, com uma escrita acusada de sentimentalista e melodramática, à medida que o autor mata personagens queridos pelo público como a pequena da *Loja de Antiguidades* (1840) e a costureirinha do *Conto das duas cidades*. Além do melodrama, Dickens é criticado pela inverossimilhança dos seus enredos que se sustentam em coincidências pouco prováveis. Em sua escrita, o engraçado é cômico, grotesco, e sempre caricatural; o sério é melodramático; os bons são de uma bondade absoluta; os maus são de uma perversidade completa; o bem combate o mal e vence, pois na época da Rainha Vitória predominava um puritanismo bastante rígido.

Dickens, no entanto, mais que o realismo, buscava o entretenimento. Parecia buscar recuperar o espírito do romance gótico e das novelas picarescas que lia na juventude. A maioria dos seus romances foram escritos mensal ou semanalmente, em episódios publicados em jornais como o *Household Words* e, posteriormente, reunidos em obras completas. A publicação em episódios separados tornava as histórias mais acessíveis e ia ganhando mais público a cada episódio, uma vez que o autor a partir das reações do público, mudava o rumo da narrativa. Os episódios mensais eram acompanhados por ilustrações de vários artistas e Dickens aliava uma narrativa episódica a um romance coerente na sua totalidade.

Os personagens de Dickens estão entre os mais memoráveis da literatura inglesa. Ebenezer Scrooge (que deu origem ao Tio Patinhas), Fagin, Mrs. Gamp, Wilkins Micawber são íntimos do público anglófono. Embora grotescos, seguindo o estilo do romance gótico do século XVIII, as excentricidades de seus personagens não monopolizam a narrativa.

Dentre os principais romances de Dickens, destacam-se *David Copperfield* que agrega inúmeros elementos autobiográficos e *Grandes Esperanças*, pelo equilíbrio de realidade com fantasia, crítica social com melodrama, reflexão sobre o destino do homem com o humor.

A língua inglesa ganhou neologismos com Dickens, *Gamp* é uma gíria para guarda-chuva, devido ao personagem Mr. Gamp. *Pickwickiano* (*As aventuras do Sr. Pickwick*). *Gamp* e *Pickwickiano*, palavras usadas para se referir a pessoas com traços semelhantes aos referidos personagens. A própria era vitoriana pode ser designada de era *dickensiana*.

Em *Oliver Twist*, percebemos as principais características da escrita dickensiana. O romance dividido em 53 capítulos, escrito para ser publicado em periódico, traz em cada capítulo um exórdio que além de buscar atrair o leitor, sinaliza para o conteúdo da narração.

Capítulo X – Oliver relaciona-se melhor com o caráter dos seus novos e adquire experiência por alto preço. Trata-se de um capítulo breve, mas muito importante, desta história.

Capítulo XXVI – Em que aparece em cena uma misteriosa personagem e se fazem e executam muitas coisas inseparáveis desta história.

Capítulo XXVII – Compensa a descortesia do capítulo anterior, em que uma senhora foi abandonada com grande sem-cerimonia.

Capítulo XXXVI – É muito breve e pode parecer sem grande importância neste lugar. No entanto, deve ser lido como sequência do anterior e chave de outro que aparecerá quando chegar o seu momento.

O romance relata os infortúnios de Oliver, que fica órfão no dia de seu nascimento. A mãe não deixa nome, apenas um medalhão de família. O medalhão é roubado e Oliver, na condição de indigente, será criado num orfanato público, até ser entregue a própria sorte, e cair nas mãos do vilão Fagin, um judeu escroque que vive da

exploração de menores infratores. O livro aborda o submundo londrino da era vitoriana, a moral cristã, o trabalho infantil. Apesar de todas as desventuras, Oliver não se corrompe. Por um golpe de *sorte* Oliver encontra seu avô e Fagin termina seus dias na prisão a espera da execução. O acaso é recorrente na obra de Dickens; em Oliver, ele serve de substância para os pontos de virada da narrativa.

Harold Bloom, em o *Gênio*, que retrata os 100 autores mais criativos da literatura, afirma *acontece de tudo em Dickens, onde a coincidência é a lei da vida. Ou melhor, não há coincidências em Dickens, assim como não há acidentes, segundo Freud* (2003, p. 792).

No capítulo III de Oliver, que narra como Oliver Twist esteve quase a obter um lugar que não seria uma sinecura, ocorre um dos mais importantes golpes de sorte do personagem, e que serviu de argumento e *leitmotiv* para a tradução do romance pelo cineasta Roman Polanski.

O menino Oliver ousa pedir para repetir a sopa do orfanato, *durante uma semana, depois do cometimento do ímpio e profano delito de pedir mais, Oliver esteve preso em rigoroso isolamento na sala escura para a qual fora mandado pela sabedoria e misericórdia da junta* (DICKENS, 2005, p. 26).

O orfanato coloca um anúncio oferecendo 5 libras para quem levasse Oliver para longe do asilo. O sr. Gamfield, um limpa-chaminés, em *desespero aritmético*, ciente da dieta que o asilo oferecia aos seus órfãos, sabia que o garoto à venda era do tipo miúdo, ideal para os canos de fogões. Fechado o negócio, o sr. Gamble recebeu instruções no sentido de que Oliver Twist e o seu contrato de aprendizado deviam ser apresentados perante o magistrado, para assinatura e aprovação. O sr. Limbkins do abrigo e sr. Gambield apresentam o garoto ao magistrado. Dickens descreve o trágico e o patético da cena. *O ancião de óculos adormeceu gradualmente, a olhar o pergaminho* (2005, p.33)
Segue o desenrolar da cena:

- Bem, suponho que gosta de limpar chaminés? — perguntou o ancião.
- Tem propensão para isso — respondeu Bumble, ao mesmo tempo que subrepticamente, dava um beliscão em Oliver, para adverti-lo de que seria melhor não desdizer.
- E será limpa-chaminés, não será? — perguntou o ancião.
- Se amanhã, o amarrássemos a qualquer ofício, ele fugiria logo, Excelência — respondeu o sr. Bumble.

- E aqui este homem vai ser seu mestre...refiro-me a ti. Vai tratá-lo bem, alimentá-lo e fazer todas essas coisas, não é verdade? — perguntou o ancião.
- Quando digo que farei, quero dizer que farei mesmo — respondeu o sr. Gamfield, com obstinação.
- Fala rudemente, meu amigo, mas parece um homem honesto e franco — comentou o ancião, e virou os óculos na direção do candidato ao prêmio oferecido por Oliver, indivíduo cuja expressão ignóbil só revelava crueldade, mas o magistrado era catracego e um pouco infantil e, por isso, não seria logicamente de esperar que discernisse o que outros discerniam.

Chegara o momento crítico do destino de Oliver. Se o tinteiro estivesse onde o ancião pensava que estaria, ele teria molhado a pena e assinado o contrato de aprendizado, e Oliver teria sido levado apressadamente. Mas como, por mero acaso, o tinteiro se encontrava mesmo debaixo do nariz do ancião, sucedeu, naturalmente, que ele o procurou em toda a secretária sem encontrar sem o encontrar o rosto pálido e aterrorizado de Oliver Twist, o qual, apesar de todos os olhares e beliscões admoestativos de Bumble, fitava a repelente cara do seu futuro mestre com um misto de horror e medo tão palpáveis que nem mesmo um magistrado catracego se poderia equivocar a tal respeito. (DICKENS, 2005, p. 33)

E é com sucessivos *golpes de sorte* que Dickens constrói a narrativa. Oliver Twist traz também denúncias do trabalho infantil, reflexo da situação econômica da época. No capítulo III, o sr. Gamfield, ao ler o anúncio do orfanato mantém um diálogo com o sr. Limbkins repleto de ironia e crueldade, *se sua paróquia quiser que ele aprenda um ofício leve e agradável, num bom e respeitável negócio de limpa-chaminés, eu preciso de um aprendiz e estou disposto a ficar com ele* (DICKENS, 2005, p. 29). A continuação deste diálogo revela muito da escritura de Dickens, de sua capacidade de tornar leve e inverossímil situações reais graves.

- É um ofício arriscado — declarou o sr. Limbkins, depois de Gamfield expor novamente o seu desejo.
- Já não é a primeira vez que rapazinhos novos têm sido asfixiados em chaminés — lembrou outro cavalheiro.
- Isso foi porque molharam a palha antes de acenderem o lume na chaminé, para os obrigar a descer — explicou Gamfield. — A palha molhada só faz fumo, não atea, e o fumo não presta pra nada para obrigar um rapaz a descer, pois só serve pra por a dormir, e isso é o que ele quer. Os rapazes são muito teimosos e muito preguiçosos, cavalheiros, e não há nada como uma boa chama quente, para os fazer descer na mecha. E também é humano, cavalheiros, pois mesmo que eles estejam encahados na chaminé, quando sentem os pés a assar lutam pra se safar (DICKENS, 2005, p. 29).

Outro aspecto relevante do estilo do autor é a capacidade de emocionar o público leitor e fortalecer os laços deste com o personagem central da trama.

O ancião parou, pousou a pena e olhou de Oliver para o sr. Limpbkins, que tentou aspirar rapé com ar alegre e despreocupado.

— Meu rapaz! — exclamou o ancião, e inclinou-se sobre a secretária.

Oliver estremeceu ao ouvir-lhe a voz; estremecimento aliás desculpável, pois as palavras tinham sido proferidas em tom bondoso e os sons estranhos assustam uma pessoa. O garoto começou a tremer violentamente e desfez-se em lágrimas.

— Meu rapaz! — repetiu o ancião. — Estás pálido e pareces assustado. Que se passa?

— Afaste-se um bocadinho dele, Bedel — disse o outro magistrado, ao mesmo tempo que punha de oarte o jornal e se inclinava também para a frente, com ar interessado. — Anda, pequeno, diz -nos o que se passa, não tenhas medo (DICKENS, 2005, p, 33).

Oliver continua insubmisso. Esse é o título do capítulo VII e o adjetivo mais usado em relação ao personagem. O termo assume diferentes acepções ao longo do romance. Oliver é insubmisso porque atreveu-se a pedir para repetir a sopa, porque teve medo de morrer nas mãos do sr. Gamfield e suplicou que o mandassem de volta para a sala escura, que o deixassem passar fome, que o espancassem, *que o matassem, se quisessem... mas que não o mandassem embora com aquele homem horrível* (p.33); insubmisso por espancar Noah Claypole, *que estava esfomeado e era ruim, pensou que não poderia fazer nada melhor do que ofender e provocar o jovem Oliver* (p. 54), depois de ter sido espancado por Noah, Charlotte e pela sra. Sowerberry.

— Como está a tua mãe, asilado?

— A minha mãe morreu — respondeu-lhe Oliver — Não me digas nada a respeito dela!

(...)

— De que morreu ela, asilado?

— Com o coração despedaçado, segundo me disse uma das nossas velhas enfermeiras — respondeu Oliver, mas mais como se falasse consigo próprio do que com Noah. — Julgo saber o que deve ser morrer disso! (p. 55)

A maestria de Dickens está em dominar todas as etapas da narrativa. O escritor coloca Oliver sendo *humilhado* pelas provocações de Noah, de modo que, ao revelar as crueldades de que o personagem Oliver é vítima e o discurso cruel dos personagens que se relacionam com ele, gera no leitor empatia em relação ao Oliver.

Outro aspecto relevante na construção desta empatia e que reafirma *Oliver Twist* como literatura colonial, diz respeito ao desfecho do romance. Oliver ganha um lar, não mais um lar adotivo como pressupunha-se, mas um lar legítimo, pois o protagonista de Dickens foi vítima de uma *fatalidade*. Sua mãe Agnes, segundo o autor, *foi fraca e pecadora* (2005, p. 42). Nesse caso, percebemos na obra de Dickens a ideologia do racismo cultural, da supremacia do europeu colonizador: Oliver não é um garoto qualquer se virando nas vielas londrinas, mas um legítimo representante da sociedade vitoriana, o que configura uma estratégia de Dickens para gerar ainda mais empatia nos leitores. Uma legitimidade que coaduna com a premissa aristotélica de que *O espírito não se emociona com o que ele não se identifica* (ARISTÓTELES, 1969, p. 59).

Ao morrer de um colapso cardíaco em 1870, aos 58 anos, Charles Dickens deixa uma Inglaterra em estado de choque. O escritor foi enterrado na Abadia de Westminster com todas as honras merecidas, passando imediatamente da categoria de autor consagrado para a de ícone literário. Segundo o crítico Walter Bagehot, *ao escrever sobre Londres, Dickens acabou sendo uma espécie de correspondente especial para a posteridade*.

3.6. Quadrinhos e arte sequencial de Will Eisner¹²

Will Eisner (1999) é considerado o pai da Arte Sequencial que, segundo ele, é veículo de expressão criativa, uma disciplina distinta, uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia.

A tira diária de jornal e, mais recentemente, a revista de quadrinhos constituem o principal veículo da Arte Sequencial. Na medida em que se tornou mais evidente o potencial desta forma, foram introduzidas uma melhor qualidade e uma produção mais cara. Isso, por sua vez, resultou em publicações vistosas, em cores, que atraem um público mais refinado, ao mesmo tempo que as revistas de quadrinhos em preto-e-branco impressas em papel de boa qualidade também encontravam a sua clientela (EISNER, 1999, p. 7).

¹² Will Eisner é a fonte para o referencial teórico deste tópico, pois cabe a ele não apenas a criação, mas o estudo teórico sobre arte sequencial.

Na década de 30, as primeiras revistas em quadrinhos continham obras curtas. Após quase 50 anos, surge as *graphic novels* (novelas gráficas) completas e os parâmetros de sua estrutura. *Quando se examina uma obra em quadrinhos como um todo, a disposição dos seus elementos específicos assume a característica de uma linguagem* (1999, p. 07), diz Eisner. As histórias em quadrinhos comunicam *numa “linguagem” que se vale da experiência visual comum ao criador e ao público. Pode-se esperar dos leitores modernos uma compreensão fácil da mistura imagem-palavra e da tradicional decodificação de texto* (EISNER, 1999, p. 07).

Para Tom Wolf¹³, a leitura de palavras é apenas um subconjunto de uma atividade humana mais geral, que inclui a decodificação de símbolos, a integração e a organização de informações. *Na verdade, pode-se pensar na leitura – no sentido mais geral – como uma forma de atividade de percepção. A leitura de palavras é uma manifestação desta atividade; mas existem muitas outras leituras – de figuras, de mapas, diagramas, circuitos, notas musicais...* (apud EISNER, 1999, p.)

Este processo híbrido, que comunga ilustração e prosa, permite a interação de palavra e imagem e emerge apenas recentemente como disciplina discernível ao lado da criação cinematográfica, da qual é precursora. Eisner credita ao uso e à temática o fato da Arte Sequencial ser ignorada como forma digna de discussão acadêmica. Embora cada um de seus elementos mais importantes, tais como o *design*, o desenho, o *cartum* e a criação escrita tenham merecido consideração acadêmica isoladamente, essa combinação única recebeu um espaço bem pequeno no currículo literário e artístico.

Sem dúvida, a preocupação pedagógica séria oferecia um clima melhor para a produção de conteúdo temático mais digno e para a expansão do gênero como um todo. Mas, a menos que os quadrinhos se ocupem de temas de maior importância, como podem esperar por um exame intelectual sério? (EISNER, 1999, p.5).

A configuração geral da revista em quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, exigindo que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. Para Eisner, as regências da Arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe)

¹³ Tom Wolf é escritor e jornalista norte-americano, fundador do Novo Jornalismo, movimento ocorrido entre os anos 60 e 70.

superpõem-se mutuamente. *A leitura da revista de quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual.* (1999, p.8)

Na Arte Sequencial, o letreiramento é tratado graficamente e a serviço da história, funcionando como uma extensão da imagem.



Figura 03

Em *Contrato com Deus (graphic novel)*, o texto é apresentado como um bloco, o significado do título se expressa pelo emprego de uma configuração comumente reconhecida como uma placa. Eisner explica que *emprega-se uma pedra – ao invés de pergaminho ou papel – para deixar implícita a ideia de permanência e evocar o reconhecimento universal dos dez mandamentos de Moisés sobre uma placa de pedra* (1999, p. 11). A mistura estilo de letreiramento – letra hebraica x uma letra romana compacta – tem como intuito reforçar esse sentimento.



Figura 04

Outro exemplo de como a leitura pode ser influenciada, se mostra no diálogo de *O livro de histórias de fantasmas verdadeiras do Spirit*, o texto diz pro leitor como quer que o diálogo soe. Eisner afirma que o efeito, neste caso, *é de terror, a sugestão da violência (sangue) e ódio provocam o envolvimento direto do texto* (EISNER, 1999, p. 12).

O letreiramento fornece o clima emocional, uma ponte narrativa e a sugestão do som. Eisner em sua obra *Quadrinhos e Arte Sequencial* (1999) explica:

A história em quadrinhos lida com dois importantes dispositivos de comunicação, palavras e imagens. Decerto trata-se de uma separação arbitrária. Mas parece válida, já que no moderno mundo da comunicação esses dispositivos são tratados separadamente. Na verdade, eles derivam de uma mesma origem, e no emprego habilidoso de palavras e imagens encontra-se o potencial expressivo do veículo (1999, p.13).

Essa mistura especial de duas formas distintas não é nova. Fizeram-se experimentos com a sua justaposição desde os tempos mais antigos. A inclusão de inscrições, empregadas como enunciados das pessoas retratadas em pinturas medievais foi abandonada, de modo geral, após o século XVI. Desde então, os esforços dos artistas para expressar enunciados que fossem além da decoração ou da produção de retratos limitaram-se a expressões faciais, posturas e cenário simbólicos.

O uso de inscrições reapareceu em panfletos e publicações populares no século XVIII. Então, os artistas que lidavam com a arte de contar histórias, destinada ao público de massa, criaram uma Gestalt, uma linguagem coesa que servisse como veículo para a expressão de uma complexidade de pensamentos, sons, ações e ideias numa disposição em sequência, separadas por quadros. Isso ampliou as possibilidades da imagem simples. *No processo, desenvolveu-se a moderna forma artística que os americanos chamam de histórias em quadrinhos (comics) e que os franceses chamam de bande dessinée* (EISNER, 1999, p. 13).

Para se comunicar através de imagens o artista sequencial trabalha com o conhecimento prévio do leitor, fazendo uso de imagens comuns (dele e do leitor). Arte Sequencial trabalha com os estereótipos, porque a compreensão de uma imagem requer uma comunidade de experiência. Para que sua mensagem seja compreendida, o artista deve ter uma compreensão da experiência de vida do leitor. *É preciso que se desenvolva*

uma interação, porque o artista está evocando imagens armazenadas nas mentes de ambas as partes (EISNER, 1999, p. 13). O sucesso ou o fracasso desse método de comunicação depende da facilidade com que o leitor reconhece o significado e o impacto emocional da imagem. *A competência da representação e a universalidade da forma escolhida são cruciais. O estilo e a adequação da técnica são acessórios da imagem e do que ela está tentando dizer* (EISNER, 1999, p. 14).

As letras funcionam como imagens. Com os pictogramas chineses e japoneses ocorreu um amálgama de imagem visual pura e símbolo derivado uniforme, o surgimento da caligrafia, por sua vez acrescenta outras dimensões ao uso do pictograma, a partir da simples reprodução de símbolos, evolui até tornar-se uma técnica, que evoca beleza e ritmo.

As letras de um alfabeto escrito, quando executadas num estilo particular, contribuem para o sentido, assim como a palavra falada, que é afetada pelas mudanças de inflexão e nível sonoro. Seguindo a progressão de uma expressão isolada, desde o uso antigo até a moderna tira de quadrinhos.

O hieróglifo egípcio para a ideia de devoção era símbolo a seguir é similar ao dos chineses e exemplo do efeito que o estilo caligráfico tem sobre o símbolo básico da devoção, tal como é usado hoje nos quadrinhos.



Figura 05

O *pictograma* da devoção, na moderna tira de quadrinhos, é expresso com variações do estilo caligráfico, através da iluminação ou da *atmosfera*, que modifica sua

qualidade emocional. O uso da iluminação atmosférica altera sutilmente a nuance emocional do *símbolo de devoção* de cada quadrinho abaixo.



Figura 06

Nos próximos três quadrinhos, à postura simbólica subjacente confere-se amplificação verbal e visual. O diálogo, objetos visualmente familiares (flechas, elementos arquitetônicos e vestuário) e expressões faciais expressam mensagens emocionais precisas.



Figura 07

O tempo (*time*) é uma dimensão essencial na arte sequencial. *No universo da consciência humana, o tempo se combina com o espaço e o som numa composição de interdependência, na qual as concepções, ações, movimentos e deslocamentos possuem um significado e são medidos através da percepção que temos da relação entre eles* (EISNER, 1999, p.25).

A medição do tempo tem um enorme impacto psicológico e nos permite lidar com a prática concreta do viver. Nas histórias em quadrinhos, o tempo trata-se de um

elemento estrutural essencial e a habilidade de expressar o tempo é decisiva para o sucesso de uma narrativa visual. Uma história em quadrinhos torna-se *real* quando o tempo e o timing tornam-se componentes ativos da criação. Na música e em outras formas de comunicação auditiva, onde se consegue ritmo ou *cadência*, feito com extensões reais de tempo. Nas artes gráficas, a experiência é expressa por meio do uso de ilusões e símbolos e do seu ordenamento.

O balão é um recurso de tempo, porque tenta captar e tornar visível um elemento etéreo que é o som. *A disposição dos balões que cercam a fala – a sua posição em relação ao outro, ou em relação à ação, a sua posição em relação ao emissor – contribui para a medição do tempo* (EISNER, 1999, p.26). Os balões são disciplinares, a medida que requerem a cooperação do leitor.

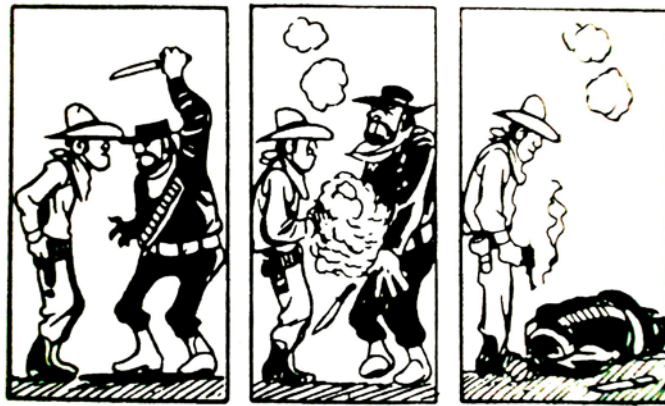


Figura 08- TEMPO



Figura- 09 TIMING

Hoje, o contorno dos balões tem função maior do que o de simples cercado para a fala, têm a tarefa de acrescentar significado e de comunicar a característica do som à narrativa.



Figura- 10

O enquadramento do tempo, ou seja, o ato de enquadrar ou emoldurar a ação não só define seu perímetro, mas estabelece a posição do leitor em relação a cena e indica a duração do tempo. Na verdade, ele *comunica* o tempo. O ato de colocar a ação em quadrinhos separa as cenas e os atos como uma pontuação. Uma vez estabelecido e disposto na sequência, o quadrinho torna-se o critério por meio do qual se julga a ilusão de tempo.

Nas modernas tiras ou revistas de quadrinhos, o recurso fundamental para a transmissão do timing é o quadrinho. As linhas desenhadas em torno da representação de uma cena, que atuam como um dispositivo de contenção de ação ou de um segmento da ação, têm entre as suas funções a tarefa de separar ou decompor o enunciado total (EISNER, 1999, p.28).

Os balões também são úteis no delineamento do tempo. Eles funcionam como um dispositivo de contenção usado para encerrar a representação da fala e do som. *Outros fenômenos naturais, o movimento ou as ocorrências transitórias dispostos dentro do limite dessas linhas e representados por signos reconhecíveis, tornam-se parte do vocabulário usado para expressar o tempo* (idem, 1999, p.28).

O quadrinho a seguir confirma a premissa de J. B. Priestley de que é da sequência dos eventos que derivamos nossa ideia de tempo. O número de quadrinhos da cena ajuda a medir o tempo transcorrido, marca o tempo que leva para uma gota d'água cair da torneira, reforçando a queima do pavio.

O número e o tamanho dos quadrinhos contribuem para marcar o ritmo da história e a passagem do tempo. Usa-se uma quantidade maior de quadrinhos quando se deseja

comprimir o tempo. A ação torna-se segmentada, ao contrário da ação que ocorre nos quadrinhos maiores, mais convencionais. *Ao colocar os quadrinhos mais próximos uns dos outros, lidamos com a marcha do tempo no seu sentido mais estrito* (idem, p.30).

O formato dos quadrinhos também têm uma função. Para transmitir regularidade de ação, dá-se aos quadrinhos o formato de quadrados perfeitos.

O quadrinho lida com a captura ou encapsulamento de eventos no fluxo da narrativa, esses eventos são decompostos em segmentos sequenciados. Esses segmentos são chamados quadrinhos.

A obra do artista sequencial deve ser avaliada pela sua compreensibilidade. O artista sequencial “vê” pelo leitor porque é inerente à arte narrativa exigir do espectador reconhecimento, mais do que análise. A tarefa então é dispor a sequência dos eventos (ou figuras) de tal modo que as lacunas da ação sejam preenchidas. Conhecida a sequência, o leitor pode fornecer os eventos intermediários, a partir da sua vivência. O sucesso brota aqui da habilidade do artista (geralmente mais visceral que intelectual) para aferir o que é comum à experiência do leitor. (idem, p.38)

A representação dos elementos dentro do quadrinho, a disposição das imagens e sua relação e associação com outras imagens da sequência são para Eisner a gramática básica a partir da qual se constrói a narrativa. Na narração visual o escritor-ilustrador registra um fluxo contínuo de experiências e mostra como pode ser visto a partir dos olhos do leitor. Um processo arbitrário que divide o fluxo ininterrupto em segmentos de cenas congeladas, encerrados num quadrinho.

O quadrinho funciona como meio de controle, uma vez que na arte sequencial, o artista tem de prender, desde o início, a atenção do leitor. *Nas histórias em quadrinhos, existem na verdade dois quadrinhos: a página total, que pode conter vários quadrinhos, e o quadrinho em si, dentro do qual se desenrola a ação narrativa. Eles são o dispositivo de controle na arte sequencial* (idem, p. 40).

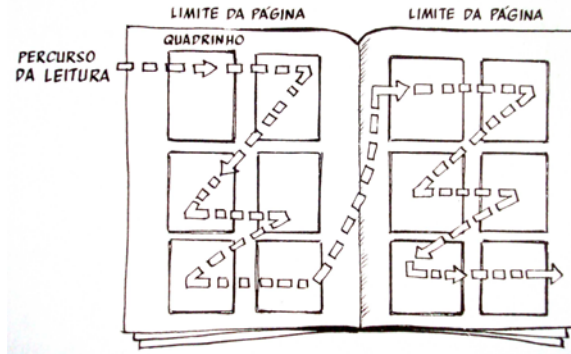


Figura 11

A linguagem do requadro

Além de moldura em que se coloca objetos e ações, o requadro do quadrinho em pode ser usado como parte da linguagem *não-verbal* da arte sequencial. Requadros retangulares com traçado reto (A) sugerem ações no tempo presente. O traçado sinuoso (B) ou ondulado (C) é o mais comum indicador de passado, e muito usado para o flashback (mudança de tempo ou deslocamento cronológico. O ondulado também sugere o pensamento e o serrilhado (D) sinaliza emoção forte, impactante. A ausência de requadro, por sua vez, expressa espaço ilimitado, abrange o que não está visível, mas que tem existência reconhecível.

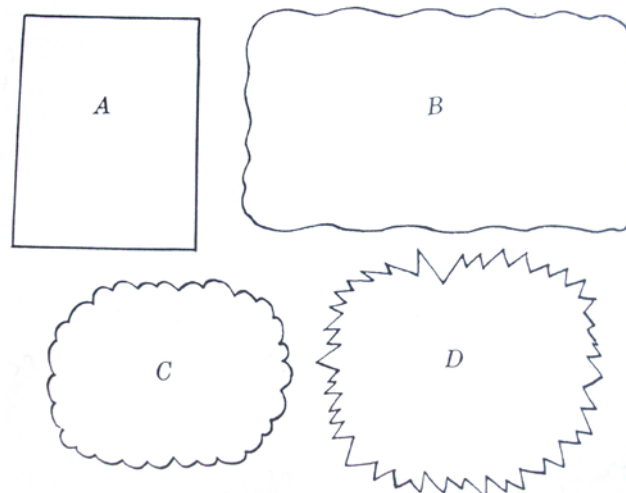


Figura 12 - REQUADROS

O requadro também funciona como recurso narrativo, expressa algo sobre a dimensão do som e do clima emocional em que ocorre a ação, contribuindo para a atmosfera da página como um todo, aumentando o envolvimento do leitor. O traçado denteado sugere ação emocional explosiva, estado de tensão, relacionado com a sonoridade áspera de som de rádio ou telefone. O quadro comprido reforça a ilusão de altura e a posição de vários quadrinhos menores imita o movimento de queda. Quando o ator rompe o os limites do quadrinho, transmite ilusão de força e ameaça. Como se pressupões que o requadro é inviolável, isso aumenta a sensação de ação desenfreada.



Traçado denteado



Quadro comprido



Ator viola o requadro

Figura 13

A ausência de requadro expressa por sua vez espaço ilimitado, transmite serenidade, contribuindo com a atmosfera da narrativa. O requadro imitando nuvem define a imagem como fruto do pensamento ou lembrança.



Ausência de requadro

Figura 14



Requadro nuvem

Figura 15

O requadro também funciona como suporte estrutural, quando envolve o leitor, como na ilustração a seguir de Fagin, o judeu que analiso no capítulo 4. O espaço entre a cena do alto e a cena na base tem um significado dentro da estrutura narrativa, separando o real do ideal como veremos posteriormente.



Figura 16

A função da perspectiva

A função da perspectiva é manipular a orientação do leitor para um propósito que esteja de acordo com o plano narrativo do autor. Outro uso da perspectiva é a manipulação ou a produção de vários estados emocionais no leitor. A reação da pessoa que vê uma determinada cena é influenciada pela sua posição de espectador.

Ao olhar uma cena de cima, o espectador tem uma sensação de pequenez, que estimula uma sensação de medo. O formato do quadrinho em combinação com a perspectiva provoca essas reações porque somos receptivos ao ambiente. Um quadrinho estreito evoca uma sensação de encurralamento, de confinamento, ao passo que um quadrinho largo sugere abundância de espaço para o movimento – ou fuga. Trata-se de sentimentos primitivos profundamente arraigados e que entram em jogo quando acionados adequadamente (EISNER, 1999, p. 89).

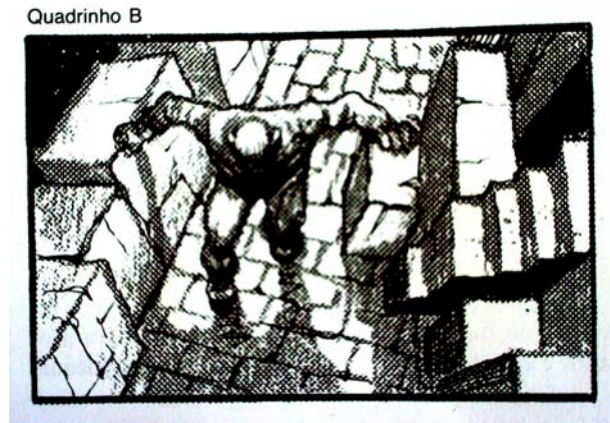


Figura- 18

Figura- 17



Figura- 19

As imagens nos quadrinhos são ferramentas narrativas. As imagens são estereotipadas. O estereótipo tem uma reputação ruim porque implica banalidade e também por causa do seu uso como uma arma de propaganda ou racismo. Quando simplifica e categoriza uma generalização imprecisa, ele pode ser prejudicial ou, no mínimo, ofensivo. A própria palavra vem do método usado para moldar e duplicar as placas na impressão gráfica. Apesar destas definições, o estereótipo é bastante comum nos quadrinhos. Ele é uma necessidade maldita – uma ferramenta de comunicação da qual a maioria dos cartuns não consegue fugir.

A arte dos quadrinhos lida com reproduções facilmente reconhecíveis da conduta humana. Seus desenhos são o reflexo no espelho, e dependem de experiências armazenadas na memória do leitor para que ele consiga visualizar ou processar rapidamente uma ideia. Isso torna necessária a simplificação de imagens transformando-as em símbolos que se repetem. Logo, estereótipos (EISNER, 2005, p.21).

Nos quadrinhos, os estereótipos são desenhados a partir de características físicas comumente aceitas e associadas a uma ocupação. Eles se tornam ícones e são usados como parte da linguagem na narrativa gráfica.



Figura 20



Figura 21

Os objetos também têm vocabulário próprio na linguagem visual dos quadrinhos.

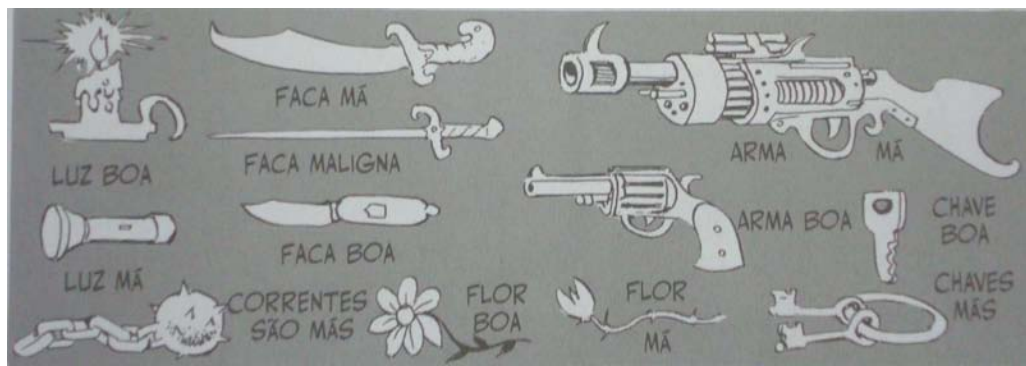


Figura 22

Conhecimento prévio, estereótipo por uma interpretação unívoca.

Para compreender a relação entre a escrita e arte sequencial, Eisner explica:

Escrever para quadrinhos pode ser definido como a concepção de uma ideia, a disposição de elementos de imagem e a construção da sequência da narração e da composição do diálogo. É, ao mesmo tempo, uma parte e o todo do veículo. Trata-se de uma habilidade especial, cujos requisitos nem sempre são comuns a outras formas de criação “escrita”, pois lida com uma tecnologia singular. Quanto a seus requisitos, ela está mais próxima da escrita teatral, só que o escritor, no caso das histórias em quadrinhos, geralmente também é o produtor de imagens (artista) (1999, p.122).

A literatura que faz uso apenas das palavras conta com uma espécie de cinema mental do leitor, o autor conduz a imaginação desse leitor, mas uma outra parte é construída a partir dos seus próprios valores, gerando uma interpretação muito particular, onde cada um constrói a imagem do belo, do vilão, do subúrbio mediante uma realidade vivencial individual, trata-se afinal de uma obra aberta a diferentes percepções. No quadrinhos, a imagem está cristalizada na página. Fato que explica a *necessidade*, por vezes, do diretor que transpõe um quadrinho para o cinema manter-se fiel aos traços físicos da personagem, a fim de não decepcionar aos aficionados pela obra. A exemplo, de *Sin City* de Frank Miller. Isso confirma a total interdependência do texto e da imagem na arte sequencial, permitindo ao leitor pouca ou nenhuma interpretação adicional. Nesse sentido, a arte sequencial trabalha com o discurso fechado, circular, contrapondo-se ao discurso aberto a que se refere Umberto Eco em sua *Obra Aberta*.

O leitor do texto sabe que cada frase, cada figura se abre para uma uniformidade de significados que ele deverá descobrir; inclusive, conforme seu estado de ânimo, ele escolherá a chave de leitura que julgar exemplar, e usará a obra na significação desejada (fazendo-a reviver, de certo modo, diversa de como possivelmente ela se lhe a presentara numa leitura anterior) (ECO, 1976, p. 43).

A obra aberta de que fala Eco é uma obra de fruição, em que o leitor reescreve junto com o texto um outro texto, particular, único e que continuará a reescrevê-lo infinitas vezes, porque o texto de partida é sugestão, abrindo a cada leitura uma *multiformidade de significados que ele (leitor) deverá descobrir* (1976, p. 43). A literatura que faz uso apenas das palavras, *embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor* (1976, p. 41).

Essa não-univocidade é uma trilha interpretativa contrária a natureza da Arte Sequencial. Cada *graphic novels* busca uma univocidade de interpretação, o que explica a sua popularização. A palavra nos quadrinhos forma uma espécie de amálgama com as imagens descrevendo sons, diálogos e textos de ligação.

O roteiro dos quadrinhos orienta o escritor e o ilustrador. Normalmente, esta é uma obra construída por um só profissional, diferentemente de um filme ou de uma peça

de teatro que conta com um conjunto de profissionais. A separação do escritor do ilustrador ocorre apenas quando entra em cena o fator tempo e por pressões mercadológicas a obra precisa ser finalizada em curto prazo, cumprir um cronograma de trabalho. Neste caso, o trabalho individual transforma-se num trabalho em equipe, respeitando a propriedade do personagem.

Além do tempo, outro fator que faz com que o criador de quadrinhos busque dividir o processo de produção, é que um bom ilustrador pode se considerar um escritor não tão bom, abdicando deste papel e contratando um escritor. O contrário também pode ocorrer, um escritor contratar um ilustrador. Nestes casos, Eisner levanta a questão da propriedade intelectual da obra.

Um resultado embaraçoso desse fenômeno é o dilema enfrentado por editores modernos de histórias em quadrinhos que procuram devolver os originais” ao criador depois da publicação. Quem é o criador de uma página de histórias em quadrinhos que foi escrita por uma pessoa, desenhada por outra, e que teve arte-final, letreiramento (e talvez até colorido e fundo) feitos por outras pessoas ainda? (1999, p.123).

Veículo de impacto, as histórias em quadrinhos são predominantemente visuais, o trabalho da arte se sobrepõe ao texto, chamando para si a atenção inicial do leitor. Esse deslumbramento do olhar levam muitos artistas a concentrar-se suas habilidades no estilo, na técnica e em recursos gráficos. A valorização destes aspectos, no entanto, estimulam a criação por vezes de histórias destituídas de conteúdo e a proliferação de *atletas artísticos que produzem páginas de arte deslumbrantes sustentadas por uma história quase inexistente* (EISNER, 1999, p.123).

Embora as palavras e a arte sejam inseparáveis na Arte Sequencial, este entrelaçamento pode enfraquecer quando os quadrinhos são direcionados a um público essencialmente visual ou quando a história está voltada para um super-herói simples. Nestes casos, predomina o estilo e a ação. Outro fator que contribui para o afrouxamento dessa relação palavra e arte ocorre quando o escritor dá ao artista um simples sumário de um enredo. Isso faz o artista construir uma sequência de arte a partir de um diálogo não escrito, a fim de satisfazer as exigências de enredo segundo a sua percepção.

3.7. Will Eisner – vida e obra

Will Eisner é filho de imigrantes judeu-americanos, o pai pintava o interior de igrejas católicas em Viena e quando chegou aos Estados Unidos pintava cenários no teatro iídiche de Manhattan. *Meus pais não eram nem ortodoxos nem reformados, mas eram fiéis, o que pode explicar minha neshuma (alma) iídiche* (2006, p.1).

Ter crescido durante a Grande Depressão e experienciado preconceitos por ser judeu forjou em Eisner um espírito crítico quanto a sua cultura, os preconceitos e os estereótipos em torno de sua origem. *Lembro de me irritar com a atitude shtetl¹⁴ de meus pais, cuja recomendação era que ficássemos quietos e não ofendêssemos os góis* (2006, p.1).

Eisner não ouviria esse apelo paterno e no fim da década de 30 interessou-se pelos artifícios que os antissemitas usavam para propagar sua mensagem. Mas não bastava compreender os artifícios, era preciso reescrever a história, mostrar para o mundo o que de fato aconteceu. *Fagin, o judeu; O complô; O contrato com Deus* são exemplos de sua busca em reparar a história dos judeus, reparar parte de uma dor intraduzível, aliviar *pógrons* (perseguições) íntimos que torturam os humanos, *pógrons* coletivos que ameaçam e aprisionam os que já nascem com *a culpa indiscutível de ser judeu*.

Mais do que a morte estimada dos 6 milhões de judeus no Holocausto de Hitler, marcaria Eisner, a morte de Alice, sua única filha, aos 16 anos, vítima de leucemia. *Um Contrato com Deus* seria um exercício de agonia pessoal (2007, p.10) Essa *graphic novel* trazia bem mais que uma inquietação do homem com seu Deus. *Minha dor era brutal. Meu coração ainda sangrava. De fato, eu nem mesmo conseguia pensar em discutir a perda naquela época* (2007, p.10). Eisner falou de sua dor através de Frimme Hersh, personagem de *Um Contrato*. *Eu transformei a filha de Frimme numa “criança adotada”. Mas sua dor era a minha. Sua discussão com Deus também era minha. Exorcizei meu ódio contra uma divindade que eu acreditava ter violado a minha fé e havia privado minha linda filha de 16 anos da sua vida no auge do seu desabrochar. Essa foi a primeira vez, em trinta e quatro anos, que discuti abertamente essa terrível*

¹⁴ *shtetl* é a denominação iídiche para "cidadezinha". Chamavam-se de shtetl povoações ou bairros de cidades com uma população predominantemente judaica, principalmente na Europa oriental, como por exemplo na Polónia, Rússia ou Belarus, antes da Segunda Guerra Mundial.

tragédia (2007, p.10). *Um Contrato com Deus e outras histórias de cortiço* é de certa forma auto-biográfico. Além da história supra-citada, o livro traz *histórias extraídas do fluxo interminável das ocorrências características da vida urbana. Algumas verdadeiras. Outras podem ser verdadeiras* (2007, p.7). Essa obra é o relato de sua sobrevivência, palavra recorrente nos testemunhos de Eisner. *Nascido e criado na cidade de Nova York, e tendo sobrevivido e crescido lá, eu carrego comigo uma carga de lembranças, algumas dolorosas e outras alegres, que ficaram trancadas no cárcere da minha mente* (2007, p.7). Daí a necessidade de relatar, compartilhar seu acervo de experiências e observações. *Se quiser pode me chamar de uma testemunha gráfica registrando a vida, a morte, o sofrimento e a luta incessante para triunfar... ou, pelo menos, sobreviver* (2007, p.7).

Relatar para não esquecer. *O cortiço* era para Eisner uma metáfora de um grande navio num mar de concreto, *Afinal de contas, o prédio não transportava seus passageiros em uma viagem pela vida?* (2007, p. 9). Duas das histórias que compõem essa *graphic novel* são uma tentativa de narrar sua própria luta pela sobrevivência no ambiente urbano. *O cortiço* de Eisner está ancorado na *Avenida Dropsie*, número 55, uma via do bairro do Bronx em Nova York. Neste ambiente gráfico, Eisner apresenta a história de Frimme Hersh o judeu que negocia com Deus, a história do cantor de rua que perde a sua única oportunidade de glória, a derrota do zelador e o amadurecimento de Willie.

Num misto de ficção e realidade, Eisner lembra, recria e inventa histórias do cortiço de número 55. Como o fotógrafo francês Robert Doisneau, em sua célebre foto montagem *Les locataires* de 1963 em que apresenta a simultaneidade de realidades tão distintas ambientadas num mesmo imóvel parisiense, Eisner narra para não esquecer *o tesouro de contos que ilustrava a vida num cortiço como eu lembrava* (2007, p 10). Transformando leitores em vizinhos que ficam bisbilhotando a vida alheia e que falam tanto da nossa própria.

Dentro dos seus apartamentos – com os quartos enfileirados como se fossem vagões de trem – moravam funcionários públicos ou trabalhadores de baixa renda e suas famílias barulhentas. A maioria era de recém-chegados imigrantes, preocupados com sua própria sobrevivência (2007, p. 9). O espírito comunitário domina toda as pequenas histórias do cortiço, com seus aromas, discussões e música. *O Cantor de Rua* traz a

história desses cantores que *apareciam no espaço estreito entre os cortiços para proporcionar concertos improvisados* (2007, p. 10). Eisner nos oferece uma história ambientada na Grande Depressão, com cantores de vozes embriagadas de vinho, entoando canções populares e árias desafinadas. Para Eisner, esses românticos trovadores maltrapilhos enfeitiçavam as mulheres, mas eram vistos como espiões pelos homens e motivo de chacota e crueldade para a molecada do cortiço. *Para mim, entretanto, ele trazia um pouco de glamour teatral ao tristonho beco* (2007, p. 11).

O Zelador narra a história do misterioso guardião do prédio do Bronx que Eisner habitou. O sr, Scuggs morava no porão, *era solteiro e parecia estar sempre de mal-humor, provavelmente porque era amolado pelos inquilinos que exigiam consertos, melhor aquecimento no inverno ou reclamavam manutenção malfeita*. Em sua *graphic novel*, Eisner inventa uma história para esse homem tão temido. *Porque talvez fosse o que eles não sabiam que alimentava esse medo* (2007, p.11). O Sr. Scuggs por ser o homem do Senhorio já era por princípio inimigo dos inquilinos do cortiço. *Assim entre responder às reclamações desagradáveis e os resmungos e cochichos proferidos pelas suas costas, lhe sobrava apenas o distanciamento para defender sua dignidade e promover sua autoridade* (2007, p.11).

Cookalein que significa *cozinhar por conta própria*, numa mistura inglês e ídiche, é um conto sobre uma estância de veraneio, nas montanhas de Catskill, a 225 quilômetros de Nova York. *Cookalein é uma combinação de invenção e lembrança. E é um relato sincero do meu amadurecimento* (2007, p.11). Fazendeiros construíam bangalôs em suas fazendas. As famílias tinham que levar roupa de cama e usavam a cozinha da casa grande para fazer a sua própria comida. Era uma experiência única para os jovens que *tinha oportunidade de ajudar nas tarefas da fazenda, acompanhar o processo da vida animal, tomar leite direto das tetas das vacas e, principalmente, aproveitar a liberdade de viver longe do ambiente da cidade, que se parecia com uma prisão* (2007, p.12). Nessa atmosfera bucólica, os jovens tinham seu primeiro romance, sua primeira experiência sexual. Willie, personagem da história, representava segundo Eisner seu eu juvenil. *A história de Willie, nas duas ocasiões, é essencialmente autobiográfica* (2007, p.13).

Aos 65 anos de idade, Eisner escreve *A Força da Vida*, um romance sobre o envelhecimento, *um assunto que eu tinha certeza que todo mundo precisa encarar cedo ou tarde* (2007, p. 12). Seguro de que a mídia dos quadrinhos ainda era imatura para esse tipo de análise, *mas a narrativa gráfica é uma linguagem que pode proporcionar metáforas apropriadas para um tema tão difícil. Para o jovem indiferente, prometo que essa história estará a sua espera quando você completar sessenta e cinco anos* (2007, p.12-13). No alto de sua inquietação pessoal, Eisner transforma Jacob Shtarkah, o protagonista de *A Força da Vida*, numa versão disfarçada de si mesmo. Embora os acontecimentos do protagonista não tenham ocorrido com o Eisner, e sejam extraídos de histórias ocorridas com vizinhos em suas múltiplas moradias em Nova York, Jacob é *um dublê fictício do meu eu maduro* (2007, p. 13).

Em *Avenida Dropsie: a vizinhança* Eisner retorna ao seu cenário familiar, numa história de vida, morte e ressurreição. Ali, onde repousa sua identidade, ele relembra histórias no palco fictício onde meu passado e minha imaginação colidiram. A vizinhança teve um papel fundamental na trajetória de Eisner, histórias que construíram parte de sua personalidade e alimentaram seu trabalho. Ruas que viram bairros, múltiplas etnias, emigrantes, sotaques que se misturam, uma existência turbulenta típica das grandes cidades inspirando em todos o instinto de sobrevivência e em Eisner um olhar estrangeiro sobre o outro e si mesmo.

Eisner foi pioneiro na criação de quadrinhos como manual de instrução para soldados americanos, cobriu três guerras importantes e, mais tarde, usou os quadrinhos para educar crianças na escola primária. Ao completar oito décadas, época em que segundo ele poderia estar se aposentando, Eisner passou a criar quadrinhos literários. *A aceitação nem sempre foi fácil, mas já a vi chegar na minha vida. Tem sido muito gratificante ver a graphic novel e muitos dos seus excepcionais criadores gradualmente tornarem-se um elemento reconhecido do mundo dos livros* (2007, p.14).

A obra de Eisner é recheada de histórias auto-referentes, releituras dos seus próprios conflitos e dos quadrinhos, enquanto mídia. *O sonhador*, por exemplo, narra a trajetória de Billy, um jovem cartunista, em meados dos anos 30, início da indústria das revistas em quadrinhos. O conflito do personagem é a um só tempo o conflito vivenciado por Eisner e os demais cartunistas, a luta por um sindicato, o sonho de ter uma tirinha

nos jornais de grande circulação, as oficinas de gravação, o desenvolvimento de um estilo próprio. Para Eisner, essa história é um estudo sobre esperança e devaneio, afinal, *os sonhadores caminham pela vida com um ritmo todo pessoal. Eles tomam decisões ou se interessam por empreendimentos que, muitas vezes, parecem ingênuos e duvidosos para os pragmáticos, que, no fim, prosperam em oportunidades disseminadas pela fantasia e devaneios* (2007, p.5).

São muitas as histórias de Eisner, mas o marco de sua trajetória repousa na criação de *Spirit*, personagem que o consagrou como o artista mais importante dos quadrinhos e da cultura pop do século XX.

3.7.1. Fagin, o judeu

Sobre a *grafic novel* objeto desse estudo, *Fagin, o judeu* é narra a história do vilão Fagin, de Charles Dickens do romance *Oliver Twist*. Na *graphic novel* de Will Eisner, os pais de Fagin chegaram a Londres com outros judeus, fugindo da Europa Central. Lá encontraram uma comunidade melhor, onde os judeus não estavam sujeitos a leis especiais nem a pogroms legalizados. A Inglaterra há tempos servia de refúgio para os sefarditas, primeiros judeus a chegarem e ganhar respeito, mas a família de Fagin era de judeus asquenazes, considerada uma classe inferior. Para eles, mesmo em Londres, a vida não era simples, *não éramos instruídos e aguentávamos uma pobreza perfumada pela promessa de uma oportunidade no futuro* (2005, p.7). Fagin era um moleque quando seus pais o colocaram nas ruas para vender botões e agulhas, pois nesta época as oportunidades floresciam nas ruas imundas de Londres. Quando completou 13 anos, seus pais decidem preparar seu bar mitzvah, mas Fagin quer estudar numa escola inglesa, mas é desencorajado pelo rabino Cohen. Para os asquenazes *restou apenas a vida de camelô ou mendigo* (2005, p.10). Um dia, o pai de Fagin aposta todas as economias num lutador de boxe judeu. O boxeador judeu vence a luta, mas quando o pai de Fagin vai receber o prêmio é espancado até a morte. Poucos dias depois, Fagin perde também a mãe e vai trabalhar e morar na casa do Eleazar Salomão, judeu rico. Fagin, seguro da difícil tarefa de ser judeu no mundo, decide, alguns anos depois, estudar na escola cristã

de Joseph Frey, mas a escola fracassa e Fagin volta a morar com o sr. Salomão. Aos 17 anos, ainda como serviçal do sr. Salomão Fagin se envolve com a Rebecca Lopez, filha de um rico judeu, mas uma vez descoberto é espancado e expulso. Essa virada marca o seu retorno às sarjetas de Londres. Para sobreviver, envolve-se com o comércio das ruas, é preso por receptação de mercadorias roubadas e por assassinato (crimes que não cometeu) e condenado a dez anos de degredo. Após alguns anos na prisão, Fagin foge da colônia penal, passa a viver nas docas como escravo contratado. Quando retorna a Londres, depois dos horrores do cárcere e da condenação, Fagin tem saúde frágil e corpo aquebrado. Londres recebe um Fagin que tinha dado adeus às promessas de um belo futuro. Associa-se a um larápio chamado Sikes e passa a viver vendendo e comprando objetos roubados. O velho Fagin torna-se um refúgio para os pivetes e também um professor de malandragem das ruas. Nunca prosperou, mas manteve as crianças longe dos reformatórios. É neste momento de sua vida que Oliver entra na vida de Fagin, da página 53 a 66, Eisner reconta em quadrinhos, a história de Oliver criada por Dickens, ao contrário de Dickens, que entrega ao leitor um judeu, já vilão. Um judeu sem passado, sem contexto, sem história. Eisner narra o *nascimento de Oliver no orfanato, a morte de sua mãe logo após o nascimento, o roubo do medalhão* (que no futuro vai cair nas mãos de Fagin e ao final das duas histórias, legitimará a origem familiar de Oliver), *o crescimento no orfanato, o clássico episódio da sopa, a reunião do conselho para decidir o que fazer com o "problemático" Oliver, o trabalho de carpideiro na funerária Sowerberry, a crueldade dos outros meninos que resulta na fuga de Oliver, até o encontro com Fagin e o conseqüente trabalho nas ruas.*

Na página 74, Oliver encontra seu avô, por um golpe de sorte, tal qual no romance de Dickens.



Figura 23

Fagin e seu parceiro Sikes (receso de uma traição) empreende uma busca pelo menino. Enquanto isso:



Figura 24

Nas ruas de Londres, Sikes e os garotos procuram Oliver obstinadamente. (pág 81). Oliver é encontrado, forçado a trabalhar nas ruas, mas a memória do afeto recebido despertara no menino o desejo de voltar para os Brownlow, família que ainda não sabia ser sua por direito *legítimo*. Oliver impede que Sikes assalte a casa do sr. Maylie (advogado dos Brownlow), gratos, ofereceram afeto e um lar ao pequeno Oliver .



Figura 25

Nancy, namorada de Sikes, descobre que Oliver é neto legítimo do sr. Brownlow (p. 91),

Recebi outra visita do sr. Monks no dia seguinte.



Figura 26

Nancy procura Oliver e conta tudo que ouviu para os Maylies. (p.93)

Não é difícil imaginar que a Nancy contou tudo o que ouviu para os Maylies.



Figura 27

Ao descobrir, Sikes espanca Nancy até a morte, perseguido pela polícia e pelo fantasma de Nancy, morre enforcado ao pular de um telhado. Fagin vai para a prisão de Newgate, onde é julgado e condenado (p.102).

Com a morte do Sikes, não sobrou ninguém para testemunhar minha inocência. Pois é, me trancafiaram na prisão de Newgate, onde logo fui julgado e condenado.



Figura 28

Na prisão, recebe a visita do menino Oliver (p. 103):

Eu jazia em minha cela, exausto de tanto lamentar o meu destino e protestar... Com a ajuda do sr. Brownlow, seu benfeitor e protetor, Oliver foi autorizado a me visitar. Foi um encontro reconfortante, que me ajudou a suportar a agonia de um destino injusto.



Figura 29



Figura 30



Figura 31

Fagin ajuda Oliver a desvendar por completo o mistério sobre o seu nascimento e a encontrar o seu lar legítimo:

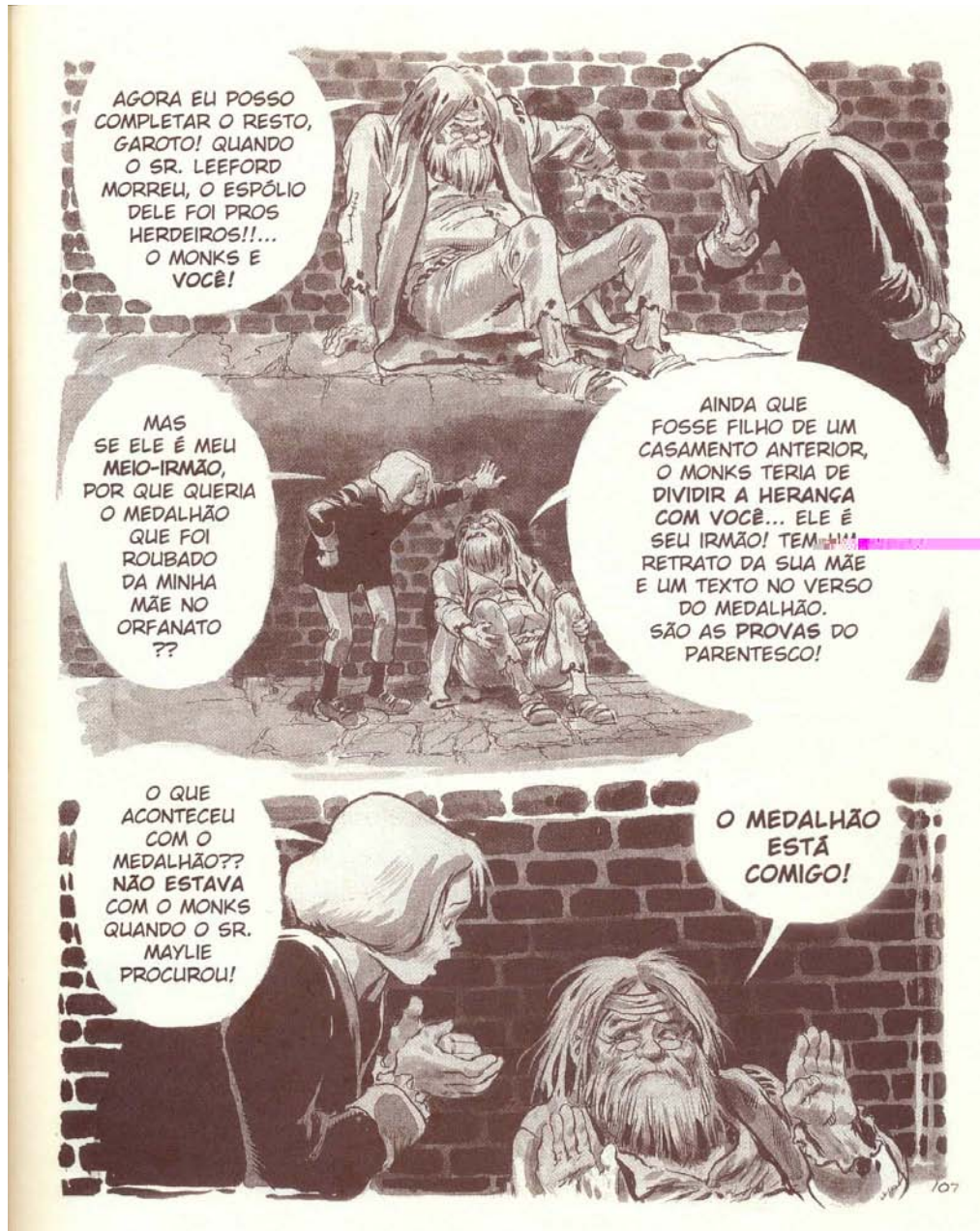


Figura 32



Figura 33

Enquanto Oliver segue para um final feliz, Fagin desesperado, apresenta sua desgraça para o autor Charles Dickens, transformado em personagem, para que o confronto seja permitido.

3.8 Análise do significado acional: a estrutura genérica e a intertextualidade em *Oliver Twist* e *Fagin, o judeu*.

Como já vimos, estudar o significado acional através dos gêneros textuais ou discursivos, permite compreender de que modo os textos se manifestam como modos de interação em eventos sociais. Objetiva-se nesta seção compreender como a prática discursiva da literatura produz e utiliza gêneros discursivos particulares, que articulam estilos e discursos, de maneira relativamente estável, num determinado contexto socio-histórico e cultural. Desse modo, uma análise da intertextualidade em *Fagin, o judeu* suscita um estudo de como se relacionam o texto fonte e o seu hipertexto a partir das diferenças entre estilo, discurso e gêneros. Vejamos essas diferenças entre as obras de Dickens e de Eisner.

Eisner preserva os episódios e os personagens principais da narrativa de Oliver. Um desses episódios é fundamental para o desenvolvimento do enredo. Oliver assiste a Raposão e Charley (pupilos de Fagin) roubarem um lenço do bolso de um cavalheiro idoso. Esse episódio não só desvenda o mistério dos lenços, jóias e relógios encontrados na casa de Fagin, dando sentido *as aulas* que Oliver recebia, mas muda, redireciona o destino do protagonista de Dickens. A relação de intertextualidade desta cena em *Fagin, o judeu* em relação a mesma cena no romance *Oliver Twist*, nos permite compreender as principais diferenças do romance realista de Dickens e da *graphic novel* de Eisner, em termos de sentido acional, ou seja, os modos de agir da linguagem através dos gêneros.

Em Dickens, no capítulo X, intitulado *Oliver relaciona-se melhor com o caráter dos seus novos companheiros e adquire experiência por alto preço. Trata-se de um capítulo breve, mas muito importante, desta história*, o autor começa a costurar a iniciação de Oliver na arte de afanar lenços dos bolsos dos cavalheiros, um prenúncio do roubo que ele presenciara seus novos *amigos* praticarem e do qual será responsabilizado injustamente.

Este capítulo e o próximo, que *Trata-se do sr. Fang, magistrado policial e apresenta um pequeno exemplo do seu modo de administrar justiça*, marcam um ponto de virada na narrativa. Oliver ao ser acusado de roubar o senhor idoso, será perseguido,

preso, levado a um magistrado (sr. Fang), mas por um golpe de sorte, característico do estilo dickensiano, será inocentado e ganhará uma família.

Eisner trabalha esta parte da história de Oliver com precisão. Enquanto Dickens se utiliza de dois capítulos, totalizando 13 páginas, para montar toda a cena e o desfecho, Eisner a resolve em poucos quadros. Isso porque a estrutura genérica da arte sequencial é diferente da estrutura do romance. Na *graphic novel* Fagin, predomina a velocidade, o *timing*, um ritmo mais acelerado que garante a emoção através da linguagem verbal e não-verbal. Neste estilo, não cabe imagens redundantes.

Enquanto Dickens descreve assim o sr. Brownlow:

Iam a emergir de um pátio estreito, não longe do largo de Clerkenwell, ainda conhecido, devido a qualquer estranha perversão linguística, pelo Prado, quando o Trapaceiro parou de repente, e, levando um dedo aos lábios, puxou de novo os companheiros para trás, com a maior cautela e circunspecção.

— Que se passa? — perguntou-lhe Oliver.

— Caluda! — ordenou-lhe o Trapaceiro. — Vês aquele velho, na bancada da livraria?

— O cavalheiro idoso, ali? — perguntou Oliver. — Vejo, sim.

— Pois ele serve — declarou o Trapaceiro.

— Mercadoria de primeira — observou o sr. Charley Bates.

Oliver olhou de um para outro, com a maior das surpresas, mas não pode fazer perguntas, pois os dois rapazes atravessaram sorrateiramente a estrada e aproximaram-se, furtivos, pela retaguarda do senhor idoso que lhes atraía a atenção. Oliver deu alguns passos atrás deles, mas depois, sem saber se devia avançar, se recuar, ficou parado a olhar, num espanto silencioso.

O senhor idoso era uma personagem de aspecto muito respeitável, de cabeça empoada e óculos de aros e de ouro. Vestia sobrecasaca verde-garrafa, com gola de veludo preto, e calças brancas, e tinha uma pequena bengala de bambu debaixo do braço. Tirara um livro da bancada e estava parado a ler, tão absorto como se estivesse sentado numa cadeira de braços, no seu escritório. É até muito possível que se imaginasse lá. Pois tornava-se evidente, dada a sua absoluta abstração, que não via a bancada, nem a rua, nem os rapazes, nem, em suma, nada além do livro que lia interessadamente, virando a folha quando chegava ao fim, recomeçando a ler a outra do princípio e repetindo regularmente a operação com o maior interesse e entusiasmo.

Qual não foi o horror e o susto de Oliver quando, parado a alguns passos de distância, com as pálpebras tão arregaladas quanto possível, viu o Trapaceiro enfiar a mão na lagibeira do idoso senhor e retirá-la com um lenço! Depois viu-se passá-lo a Charley bates e, por fim, viu-os desatar ambos a correr e contornarem a esquina a toda a velocidade.

(...)

Tudo isso aconteceu no espaço de um minuto. No próprio instante em que Oliver começou a correr, o senhor idoso levou a mão à algibeira e, dando por falta do lenço, virou-se vivamente. Vendo o rapaz afastar-se com tanta pressa, deduziu, naturalmente, que se tratava do gatuno e, gritando “agarra que é

ladrão!” com todas as suas forças, foi atrás dele, de livro na mão (DICKENS, 2005, p. 80-81).

Esta mesma cena, em *Fagin, o judeu* (2005, p.72), revela o poder de síntese dos quadrinhos. Eisner traduz 13 páginas em apenas uma página. Aqui, os estereótipos positivos contribuem para a leitura da cena, o homem de casaca e cartola, as mãos do Trapaceiro em forma de vetor indicando o movimento, as pernas trocadas e o movimento da roupa de Oliver anunciam a queda. Dois quadrinhos apenas constroem toda a queda, o núcleo da ação. Eisner mostra em um quadro o movimento que gera a ação e no outro, o desfecho da ação.

Nas palavras de Dickens, a descrição é excessiva, bem como os adjetivos *o pobre do Oliver* e a ironia *Embora tivesse sido educado por filósofos, Oliver (...)*. A sequência seguinte, revela o olhar do autor, o ethos dickensiano, uma vez que a enunciação é ativamente dirigida a um coenunciador que precisa ser mobilizado a aderir ao seu universo de sentido. Dickens torna-se fiador de uma realidade, de uma representação coletiva. Esse modo de dizer de Dickens, seu tom, atesta não apenas o seu olhar, mas um conjunto de representações sociais avaliadas de modo positivo ou negativo, estereótipos que o autor oferece ao leitor.

Uma estratégia de estereotipização utilizada por Dickens é a nominalização. Fagin é *o judeu*, o garoto que rouba o sr. Bronlow é *o trapaceiro, sr. Bates* (ironia) é como escritor se refere ao outro garoto.

O roubo, a perplexidade diante da real atividade de seus companheiros, o medo infantil e a conseqüente fuga de Oliver, que o torna automaticamente suspeito. Tudo está presente na página 72 da *graphic novel*. Se Dickens descreve minuciosamente a cena, com o propósito de construir imagneticamente a cena na mente do leitor.

Bem, Oliver foi recrutado... ora se foi!
Em uma semana ele estava trabalhando na rua
com o Raposão.

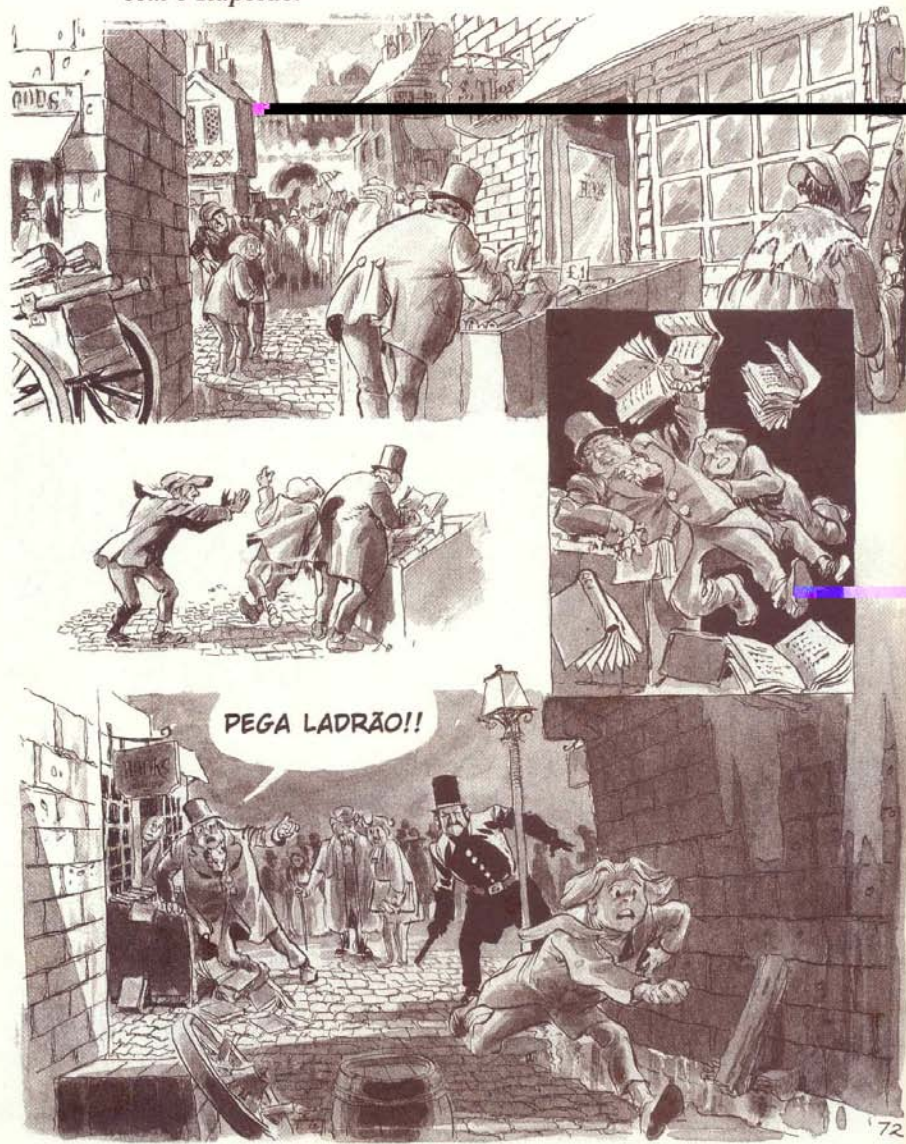


Figura 34

Eisner segue em sentido diverso, como um estalar de dedos marcando o ritmo da ação, fidelizando a ideia de um minuto, tempo *real* da ação, segundo Dickens.



Figura 35

Na relação intertextual de Eisner com Dickens, Oliver é capturado, a compaixão do sr. Brownlow manifesta-se inclusive verbalmente, nos balões. O sr. Fang, a quem Dickens dedica o título do capítulo XI e uma descrição minuciosa, Eisner apenas resume-o numa postura severa. O núcleo da narrativa é a empatia do sr. Brownlow com Oliver.

O sr. Fang de Dickens, cede lugar a uma figura de poder. Trata-se é claro, tal qual no romance, de um magistrado responsável pelos pequenos delitos, como o que é atribuído a Oliver. Na Inglaterra de Dickens, delitos pequenos podiam ser julgados imediatamente, sem a intervenção de advogados, cabendo ao magistrado estabelecer a sentença. Mas o magistrado em *Fagin*, é um personagem menor, sem muita importância. Pois ao contrário de Dickens, não cabe a Eisner traduzir um retrato da Londres vitoriana, mas intervir no olhar do judeu, a partir de *Oliver*. No entanto, Eisner respeita os códigos da época, reproduz o figurino do policial que captura Oliver. A polícia de cartola que até 1864, quando o capacete passou a fazer parte do uniforme, os policiais ingleses usavam uma cartola dura e resistente, na qual podiam subir para espiar por cima dos muros.

Na continuação da página 81 de Dickens, o sr. idoso (cujo nome será revelado para o leitor na página 87) não foi o único a levantar o alarido, mas Trapaceiro e o sr. Bates (como se refere Dickens ironicamente ao garoto Charley Bates), ao ouvirem *Agarra que é ladrão!*, saem do esconderijo e participam da perseguição como bons cidadãos.

Embora tivesse sido educado por filósofos, Oliver não estava teoricamente ao corrente do belo axioma segundo o qual o instinto da conservação é a principal lei da natureza. Se se encontrasse a par disso, talvez estivesse preparado para aquilo. Mas, como não estava preparado, ficou ainda mais assustado e continuou a correr como o vento, com o senhor idoso e os dois rapazes a persegui-lo e a berrar.

“Agarra que é ladrão! Agarra que é ladrão!” Há magia no som da frase. O vendedor abandona o seu balcão e o carroceiro a sua carroça: o carneiro larga o tabuleiro, o padeiro o cesto, o leiteiro a bilha, o moço de recados os embrulhos, ocolegial os belindres, o cantoneiro a picareta e a criança o brinquedo. E desatam todos a correr desordenada, confusa e precipitadamente, à toa, empurrando e gritando, derrubando os transeuntes ao dobrarem as esquinas, acordando cães e espantando galinhas, e o som ecoa por ruas, praças e pátios.

“Agarra que é ladrão! Agarra que é ladrão!” O grito adotado por cem vozes e a multidão cresce em cada esquina. E lá vão eles desarvorados, a patinhar na lama e a fazer uma barulheira dos demônios nas pedras da calçada: abrem-se janelas, pessoas saem de casa a correr, a turba avança, uma assistência completa abandona o Punch na parte mais intrigante do enredo e, juntando-se à multidão desenfreada, aumentam e emprestam nova força ao grito: “Agarra que é ladrão! Agarra que é ladrão!”

“Agarra que é ladrão! Agarra que é ladrão!” No peito humano existe, profundamente enraizada, a paixão de *caçar qualquer coisa*. Uma criança infeliz e sem fôlego, a arquejar de exaustão, com o terror estampado no rosto, angústia no olhar e grandes gotas de transpiração a escorrer pelas faces, recorre a todas as suas energias para se distanciar dos seus perseguidores. E estes, a seguir-lhe no encaço e a ganhar terreno de instante a instante, aclamam o

espetáculo das suas forças decrescentes com gritos ainda mais altos, com explosões ruidosas de alegria. “Agarra que é ladrão!” “Oh, façam-no parar, pelo amor de Deus, nem que seja só por compaixão!” (DICKENS, 2005, p. 81-82).

Essa perseguição tão esmiuçada em Dickens, também revela a desproporção, a injustiça para com Oliver, reforçando o sentimento de cumplicidade do leitor com o protagonista do romance.

Detiveram-no, finalmente. Um golpe inteligente. Está caído por terra e a multidão cerca-o, avidamente. Cada recém-chegado empurra e fura, para poder ver. “Afastem-se!” “Dêem-lhe um pouco de ar!” “Que disparate, ele não o merece!” “Onde está o cavalheiro?” “Vem aí, a descer a rua.” “Arranjem espaço para o cavalheiro!” “É este o rapaz, --senhor?” “É.” (2005, p. 82)

Na *grafic novel*, Eisner suprime tudo que considera desnecessário. Em *Fagin*, Oliver é vítima de uma injustiça, o sr. Brownlow terá empatia com o garoto, mas sem melodramas. Em Dickens, a empatia do sr. Brownlow tem um componente espiritual, divino. A compaixão cede lugar a uma afinidade inexplicável.

Oliver jaz, coberto de lama e poeira e a sangrar da boca, e olha apavoradamente o monte de rostos que o cercam. Neste momento o sr. idoso é empurrado para a frente, para o círculo dos perseguidores mais lesto.

— “Este é o rapaz, senhor?”

— “Sim — diz o senhor idoso —, lamento que seja.

— Lamenta! — repete a multidão. — Essa é boa!

— Pobre garoto — continua o senhor —, feriu-se.

— *Eu* é que fiz isso, senhor — informa um matulão brutalhado, dando um passo em frente. — E, raios, cortei os nós dos dedos contra a boca dele. Fui *eu* que o detive, senhor.

O indivíduo leva a mão ao chapéu, a sorrir, à espera de qualquer coisa a troco dos seus esforços. Mas o senhor idoso contempla-o com antipatia e depois olha em seu redor, como se pensasse em fugir ele próprio dali para fora”. (2005, p. 82)

(...)— Não o magoe — pediu o senhor idoso, compadecido.

“*Há um não-sei-quê na cara daquele rapaz...*”, “*Um não-sei-quê que me comove e interessa*” “*O senhor idoso parou, olhos fitos no céu. “Valha-me Deus, onde já vi eu uma expressão parecida com aquela?”* Estas são algumas das palavras do sr. Brownlow em relação ao menino Oliver. Em Eisner, a compaixão também vai cedendo lugar a uma

afinidade maior. Em princípio, revela a dignidade do personagem sr. Brownlow, depois, cede lugar aos vínculos de sangue. Como nas cenas a seguir:



Figura 36



Figura 37



Figura 38

Em Dickens, o livreiro invade o tribunal e inocenta Oliver. Em *Fagin*, uma mulher do povo depõe a favor de *Oliver*.



Figura 39

QUARTO CAPÍTULO

ANÁLISE MULTIMODAL DISCURSIVA DE *FAGIN, O JUDEU*.

Fagin, o judeu nasce não apenas perplexidade de Eisner ante o texto de Charles Dickens, mas do impacto provocado pelas ilustrações contidas nas primeiras edições de *Oliver Twist*, feitas por Issac Cruikshank e Thomas Rowlandson, nos séculos XVIII e XIX.



Figura 40- Issac Cruikshank

Ao examinar as ilustrações das edições originais de *Oliver Twist*, encontrei um exemplo inquestionável da difamação visual na literatura clássica (EISNER, 2005, p. 4). A memória do uso do grotesco dessas imagens pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, quase 100 anos depois de publicado a primeira edição do romance de Dickens, foi para Eisner a comprovação da persistência desses “*estereótipos cruéis*”.

Combater esses estereótipos passou a ser uma obsessão para Eisner. *Percebi que não tinha escolha a não ser incumbir-me de um retrato mais verdadeiro de Fagin, contando a sua história a única maneira que me era possível* (EISNER, 2005, p.4).

Desse modo, a obra de Eisner sinaliza relações intertextuais com a obra *Oliver Twist*, traduzindo-se em uma recontextualização daquela obra ao incluir vozes silenciadas por Dickens.

Para analisar a intertextualidade da graphic novel *Fagin, o judeu* com o romance *Oliver Twist*, com o propósito de desconstrução do estereótipo do judeu, trabalha-se com as três teorias: Multimodalidade de Kress e van Leeuwen; Análise de Discurso Crítica de Norman Fairclough e a Transtextualidade de Gerard Genette.

Partindo da premissa de que a ideologia é mais efetiva quando sua ação é menos visível, Fairclough acredita que a desconstrução ideológica de textos que integram práticas sociais pode intervir de algum modo na sociedade, a fim de desvelar relações de dominação. A desnaturalização da ideologia do racismo cultural e a desconstrução do estereótipo em *Fagin, o judeu* pode ser percebida já a partir da construção da capa.

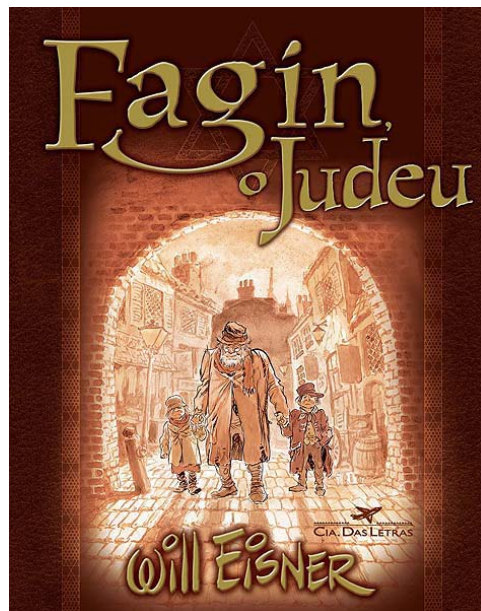


Figura 41

A função representacional no discurso opera através de significados que constroem crenças, visões de mundo, e identidades sociais. Nas imagens o *significado representacional* diz respeito à construção visual dos eventos, os objetos e participantes envolvidos e as circunstâncias em que ocorrem. A capa da *graphic novel* apresenta seu significado representacional através dos vetores que partem das mãos do velho em direção a mão das crianças. A perna esquerda do idoso também configura um vetor porque sinaliza movimento em direção ao leitor. A estrutura é transacional, em que o velho é o ator e as crianças são metas.

O olhar que a criança maior dirige ao leitor é outro vetor e configura um processo de reação. Trata-se de uma reação transacional, em que a criança é o reator e o leitor, alvo do olhar, é o observador.

Quanto ao significado interativo, que estabelece relações de aproximação ou afastamento do produtor do texto em relação ao leitor, ocorre o recurso do contato, manifesto através do olhar da criança maior que convida o leitor a uma interação, a uma demanda. A criança posta-se como um adulto, enfrentando de igual para igual o leitor, como um arremedo de homem. O velho e a criança menor não olham para o leitor, são uma oferta. Eles são oferecidos ao observador como elemento de informação, de forma impessoal, visto que nenhuma relação é criada entre o observador e os dois participantes da imagem.

A distância social é construída através do plano aberto (*long shot*). Os participantes são apresentados como estranhos, impessoais, numa perspectiva em que prevalece o ângulo frontal. Eisner coloca os participantes à distância, mas opta por um ângulo frontal que sugere envolvimento com o observador. A posição do observador no ângulo frontal é a de um sujeito que compartilha a visão dos produtores da imagem. A imagem dos três participantes no nível do olhar, permite que a relação de poder seja representada de forma igualitária.

A modalidade que denota o nível de verdade, de realidade desta imagem se manifesta através da cor, dos detalhes das roupas, das nesgas das calças, dos acessórios, dos chapéus e casacos rotos, das echarpes, revelando o inverno, da tentativa do garoto maior tentar parecer mais velho e da sua tentativa de uma sofisticação através da mão no bolso, do lenço amarrado no pescoço.

O traço de Eisner não é realista, ele economiza nos detalhes fisionômicos. O senso de realidade repousa em outros recursos. A cor sépia é um destes recursos, que confere a imagem um caráter de registro histórico, como uma foto envelhecida, um documento que se apresenta garantindo veracidade e dramaticidade à cena.

Nesta composição, o significado composicional que organiza os elementos visuais na imagem, o valor da informação, é estabelecido pela posição que o participante velho ocupa na cena. Ele ocupa o centro da imagem, o que confere a ele o valor de personagem principal, o núcleo da informação e as duas crianças têm um valor menor, de dependência ou subordinação ao velho.

A ilustração dá ênfase aos participantes, estabelece uma importância hierárquica. Essa ênfase é manifesta pela intensidade da cor sépia, que salta os participantes do todo e sobretudo do contorno mais forte que Eisner dá a ilustração dos personagens. O cenário tem um sépia quase num mesmo tom, enquanto os participantes apresentam modulações do sépia e o reforço do contorno.

A estruturação de Eisner da capa sinaliza uma preocupação por integrar as partes, conectando o título, personagens e o nome do autor. O modo de organização do texto cria uma conexão forte que integra e conduz o olhar do leitor. O título da obra, *Fagin, o judeu*, em letra serifada remete ao clássico, ao passado e guarda a mesma cor da assinatura do artista. O “j” do judeu penetra na ilustração e funciona como uma espécie de vetor em direção ao velho e dos pés dele partem sombras que servem de fundo para a leitura do nome de Will Eisner. O resultado desse conjunto de significações visuais construídos na capa da obra de Eisner é que a primeira imagem que o leitor tem de Fagin é a de um homem velho, cansado, uma espécie de avô, segurando as mãos de duas crianças. Comparem com a imagem de Fagin de Issac Cruikshank que ilustrava a obra *Oliver Twist* de Dickens:



Figura 42

Tanto a imagem de Fagin construída no texto verbal de Dickens quanto a imagem visual que a acompanha construída na ilustração de Issac Cruikshank correspondem ao estereótipo clássico do judeu, o que é denunciado por Eisner: *Esse retrato se apoia em conclusões precipitadas, em clichês e na ignorância popular* (EISNER, 2005, p.124). E continua:

Os autores de histórias em quadrinho sabem como é tentador se apoiar numa imagem corrente da linguagem visual para retratar um personagem.” (EISNER e MILLER, 2005, p.73) “Mas, repetindo o erro de seus predecessores, George Cruikshank, pelo mau uso de uma indispensável imagem de base, que fosse largamente utilizada pelas publicações da época, contribui para reforçar o estereótipo que os racistas fizeram pesar sobre os judeus ao longo da história (EISNER, 2005, p.124)

Por isso, a imagem primeira que Eisner oferece ao leitor de Fagin é estratégica na desconstrução do estereótipo negativo do judeu. Embora Fagin já se apresente idoso, numa situação infeliz, acuado, na sequência seguinte, o leitor parte da premissa de que lerá a história de alguém vítima de uma injustiça. No decorrer das páginas se confrontará com uma criança que logo nas primeiras páginas assistirá seu pai ser assassinado e sua mãe morrer logo depois, e sozinho encontrará as mesmas vicissitudes que o protagonista Oliver Twist, numa Londres que escraviza crianças pobres e discrimina judeus.

A imagem que Eisner apresenta de Fagin já na capa, em nada coaduna com a descrição do personagem em Dickens, que aparece no romance no capítulo VIII, intitulado *Oliver vai a pé vai a pé para Londres. Encontra na estrada um estranho tipo de jovem cavalheiro*. Oliver, com fome e cansado, depois de percorrer uma longa distância, sete dias de caminhada, conhece um garoto de sua idade, que lhe compra uma porção suficiente de presunto pronto para comer e um pão, ou, segundo suas palavras, *um casqueiro de quatro dinheiros*. (DICKENS, 2005, p.69) O jovem chamava-se Jack Dawkins e era uma espécie de mascote e protegido de Fagin, *um respeitável cavalheiro idoso que vive lá (Londres) e te dará abrigo de borla e nem te pedirá o troco* (p.69), mas para o leitor estas palavras elogiosas soam pouco confiáveis porque partem de *um estranho tipo* como sugere o título do capítulo, um garoto que aplica pequenos golpes. A primeira imagem de Fagin relevante para o leitor surge através dos olhos de Oliver, numa sala *completamente enegrecidos pelo tempo e pela porcaria* (p.71).

Numa frigideira ao lume, e presa à prateleira da chaminé por um cordel, frígiam algumas salsichas e, inclinado para elas, com um garfo de torrar na mão, encontrava-se um judeu muito velho e enrugado, cujo rosto repulsivo e de aspecto vil estava obscurecido por uma quantidade de emaranhado cabelo ruivo. Vestia um roupão sebooso, de flanela, esgargalado no pescoço, e parecia repartir a sua atenção entre a frigideira e uma armação de secar roupa, na qual estavam pendurados numerosos lenços de seda. Lado a lado, no chão, viam-se diversas camas toscas, feitas de sacas velhas, e sentados à roda da mesa encontravam-se quatro ou cinco rapazes, nenhum deles mais velho do que o Trapaceiro, a fumar compridos cachimbos de barro e a beber aguardente, com ar de homens de meia-idade. Reuniram-se todos à volta do companheiro, enquanto ele segredava algumas palavras ao judeu, e depois viraram-se e sorriram a Oliver. E o mesmo fez o judeu, de garfo de torrar em riste (DICKENS, 2005, p.71).

A descrição acima é incompatível com a imagem de Fagin que Eisner entrega ao público já na capa da *graphic novel*.



Figura 43: Detalhe da capa de Fagin, o judeu

A versão de Fagin de Cruikshank é fiel ao judeu de Dickens, como relata Eisner: *Na versão de Cruikshank, Fagin tem uma fisionomia sefardita. Minha versão de Fagin é baseada em um rosto mais germânico, que acredito ser mais plausível* (EISNER, 2005, p. 126).

Para compreender o que Eisner quer dizer é relevante uma breve contextualização histórica. No início do século XIX, a comunidade judaica de Londres era essencialmente constituída por dois grupos, os sefarditas e os asquenazes. Os sefarditas, originários da Espanha e de Portugal, instalaram-se em Londres ao fugir da Inquisição espanhola. Por serem em sua maioria bastante instruídos, conseguiram uma posição aceitável na sociedade inglesa. A Inglaterra atraía os judeus por ser então uma das sociedades mais liberais, além de oferecer certa tolerância religiosa e contar com um sistema judiciário aberto a todos. Os sefarditas foram facilmente assimilados, e muitos deles se tornaram homens de negócios, comerciantes e financistas. O número de judeus na Inglaterra cresceu ao longo dos anos com a chegada de outros que haviam fugido da Espanha para se refugiarem na Holanda, emigrando em seguida para a Inglaterra, em virtude do intenso comércio que se desenvolveu entre Londres e Amsterdã.

Até o início do século XVIII, a população judia na Inglaterra foi, em sua maior parte, formada pelos sefarditas, mas as “classes inferiores” que chegaram durante o século XVIII eram basicamente compostas por asquenazes. Eles vinham da Alemanha e da Europa Central, varridos de seus pequenos vilarejos pela intolerância, pela repressão e pelos pogroms. Devido à sua origem rural e

à cultura camponesa, eles tinham modos mais rudes e muito pouca instrução. Em consequência, tiveram mais dificuldade para ser assimilados em Londres. Como todos os imigrantes recentes e pobres ao longo da história, eles se agarraram aos velhos hábitos e códigos sociais do gueto. Empobrecidos e analfabetos, encarregaram-se das ocupações marginais nos bairros mais sórdidos de Londres. É razoável supor que essas foram as origens de Fagin (EISNER, 2005, p.124).

Na opinião de Eisner, no que diz respeito a Fagin, *o modo de representação dos judeus pelos ilustradores da época de Dickens era inadequado. Em virtude da origem européia oriental, os judeus asquenazes tinham sem dúvida traços que lembravam a fisionomia germânica* (2005, p.125), é o que afirma Eisner:

Em decorrência de estupros perpetrados nos pogroms, vários judeus eram loiros. Apesar disso, as ilustrações populares dos judeus, incluindo as de Cruikshank, baseavam-se na aparência dos primeiros imigrantes sefarditas, que tinham traços mais pronunciados e cabelos de pele escuros —fruto de sua convivência de quatrocentos anos com povos latinos e mediterrâneos. Tendo em vista o desprezo por esses dados demográficos, e seu impacto na aceitação cultural, é necessário revisar o retrato de Fagin (EISNER, 2005, p.125).

E assim o fez. O retrato de Fagin que Eisner apresenta nas 122 páginas de sua *graphic novel* é uma revisão histórica não apenas de Fagin de Dickens, mas da imagem do judeu entre os desenhistas e gravadores contemporâneos de Dickens.

Retomando o modelo de intertextualidade proposto por Genette (1982), na tradução do romance *Oliver Twist* de Charles Dickens para os quadrinhos *Fagin, o judeu* de Will Eisner, percebemos as seguintes relações de intertextualidade ou, como denominou Genette, relações de transtextualidade: *paratextualidade, metatextualidade e hipertextualidade*.

A *metatextualidade*, conforme revisão teórica, compreende uma crítica por excelência, uma relação de comentário, unindo o texto-fonte a outro que dele trata, de forma crítica. *Fagin*, de Will Eisner tem como texto-fonte *Oliver Twist* de Charles Dickens e coloca-se numa função crítica, a exemplo da página de abertura em que Eisner diz: *Sou Fagin, o judeu de Oliver Twist. Esta é a minha história, que foi ignorada e negligenciada no livro de Charles Dickens* (2005, p.5).



Figura 44

Na página acima que serve de abertura para a *graphic novel* Fagin, o judeu, apresenta a imagem de um velho pobre, acuado, diante de um Dickens de casaca, que tranquilamente dá as costas para o leitor. O velho, mesmo numa posição inferior, anuncia uma verdade a ser dita. O Dickens de casaca é a imagem da própria sociedade, não apenas da Inglaterra do século XIX, mas da sociedade diante do que ela ajudou a construir.

Estrategicamente colocado de costas para o leitor, o escritor Charles Dickens personifica a frieza, o distanciamento do personagem a sua frente. O público ainda não sabe que este sentado no chão é o judeu Fagin, título da *graphic novel* que começa com a tradução de Eisner do vilão criado por Dickens no romance *Oliver Twist*. As costas retas do escritor inglês revelam ausência total de empatia pelo sofrimento do velho diante dele. Enquanto Fagin, embora anuncie ser detentor de uma verdade que será revelada, está na posição de um pedinte, frágil, debilitado, curvado.

Esta imagem revela que a segurança de Eisner na estruturação dessa obra é absoluta. O autor inicia a *graphic novel* com a imagem de decrepitude do personagem, já anuncia na imagem de Fagin a desgraça que o leitor irá conhecer.

Esse recurso usado por Eisner através da ilustração inicial remete, intertextualmente, à página primeira do romance *O amante* (2007) de Marguerite Duras, em que a personagem anuncia:

um dia, eu já tinha bastante idade, no saguão de um lugar público, um homem se aproximou de mim. Apresentou-se e disse: “Eu a conheço desde sempre. Todo mundo diz que você era bonita quando jovem; venho lhe dizer que, por mim, eu a acho agora ainda mais bonita do que quando jovem; gostava menos do seu rosto de moça do que do rosto que você tem agora, devastado.” (DURAS, 2007, p. 9).

Nas histórias em quadrinhos, a postura do corpo e o gesto têm primazia sobre o texto. A maneira como as imagens são empregadas modifica e define o significado que se pretende dar às palavras. *Por meio da sua relevância para a experiência do leitor, diz Eisner, as imagens podem invocar uma nuance de emoção e dar inflexão audível à voz do falante* (2005, p. 51).

Eisner compreende que a empatia, é uma peculiaridade que pode ser usada como principal condutor na transmissão de uma história. O narrador pode contar com ela como uma de suas ferramentas. *A empatia é uma reação visceral de um ser humano ao empenho de outro. A habilidade de “sentir” a dor, o medo ou a alegria de alguém dá ao narrador a capacidade de despertar um contato emocional com o leitor* (idem, 2005, p. 51).

Tremer ou se retrair com a dor alheia ao observar alguém ser atingido é a evidência de um comportamento fraternal, a resposta a um mecanismo psicológico desenvolvido pelo ser humano. Por outro lado, afirma Eisner, que a empatia resulta da nossa habilidade de narrar em nossas mentes a sequência de um evento em particular. E isso não só sugere uma capacidade cognitiva, mas uma habilidade inata de entender uma história. Na postura de Dickens não há irmandade para com o velho diante dele, sua postura representa poder, superioridade com a fragilidade alheia.

Do ponto de vista da função representacional, ocorre uma ação a partir do vetor da mão do velho Fagin em direção ao escritos de Dickens, o que torna o velho um

participante ator e Dickens uma meta, numa estrutura transacional. Outro vetor é o balão que representa a fala do personagem Fagin, conectando um participante animado, no caso um dizente e o que é falado no balão é o enunciado.

Quanto à função interativa, o participante Fagin não olha diretamente para o observador, deixa de ser o sujeito do ato de olhar para se tornar objeto do olhar de quem observa. Portanto não há uma demanda, mas uma oferta.

Eisner opta por um plano aberto (*long shot*) que confere impessoalidade. Fagin é apresentado nesta cena de através de uma imagem objetiva, num ângulo de cima para baixo (*top-down*). Este ângulo confere poder, e está orientado para o conhecimento objetivo. Embora Fagin esteja no chão, com uma mão em posição de receber, o poder está depositado nele. Ainda em relação entre os participantes e o observador, Dickens está numa posição de igualdade.

O velho Fagin é apresentado de frente, o ângulo frontal quebra a impessoalidade do plano aberto, sugerindo envolvimento. Dickens não apenas está de costas para o observador, como é apresentado num ângulo oblíquo, que estabelece uma sensação de alheamento, *deixando implícito que aquilo que vemos não pertence ao nosso mundo* (KRESS e VAN LEEUWEN apud ALMEIDA, 2008, p. 4).

A composição da cena é estratégica para a desconstrução do clássico *Oliver Twist*. Eisner posiciona Dickens à direita, como o elemento novo. Segundo a gramática visual de Kress e van Leeuwen, os elementos posicionados no lado direito apresentam alguma informação nova, que pode não ser completamente conhecida pelo observador da imagem, ou apresentar algum dado ao qual se deva prestar atenção de forma especial. Um novo Dickens será revelado. O texto posicionado no alto da página, *Sou Fagin, o judeu de Oliver Twist. Esta é a minha história, que foi negligenciada no livro de Charles Dickens*, está posicionado como elemento ideal. Fagin posiciona-se como núcleo da informação.

Conforme as quatro formas de relato propostas por Fairclough (2003), podemos perceber como se dá essa relação de intertextualidade baseada no distanciamento do discurso anterior, presente em *Oliver Twist*. No que diz respeito à relação entre o texto relatado (*Fagin, o judeu*) e o texto original (*Oliver Twist*), percebemos que Eisner se utiliza do relato direto, com vozes representadas através de texto e imagens, e do relato

indireto, resumindo o conteúdo do que foi escrito por Dickens, sem o recurso da cópia do outro discurso, e sem usar marcas de citação, nem oração de relato.

No que diz respeito à modalidade verbal, analisamos o discurso relatado como forma de intertextualidade. Na *graphic novel* de Eisner, *Fagin, o judeu*, a principal voz representada é a de Fagin, que desde as primeiras páginas, como narrador-personagem, reconta a história de sua vida de órfão pobre e infeliz, da diáspora e perseguição a seu povo, consequência de um contexto histórico e cultura de uma época, Inglaterra do século XVIII.

Aqui, comparando a modalidade verbal com a modalidade visual podemos observar que a intertextualidade constrói um significado representacional, pois ao invés de um personagem vilão, escroque, sem história, Fagin é retratado por Eisner, do início do enredo da *graphic novel* até a página 53, em que o evento original da obra de Dickens aparece, como um menino tão frágil e vulnerável as mesmas vicissitudes sociais a que Oliver Twist, protagonista de Dickens, será submetido.

Em termos de representação como recontextualização, podemos perceber a escolha de Eisner em seu texto multimodal, no que diz respeito categoria de análise de inclusão e exclusão. Fagin é incluído como sujeito social por ser elevado ao primeiro plano na obra. Essa inclusão é elaborada a partir de um tipo de representação apontado por Van Leeuwen (apud FAIRCLOUGH, 2003): a *circunstancialização*.

Desse modo, através da *circunstancialização*, a voz que Eisner dá a Fagin, nos quadrinhos, em textos verbais e não-verbais, representa-o como sujeito social, no caso, um filho de judeus imigrantes *asquenazes* que se amontoavam nos piores lugares da cidade, numa vida de agressões, humilhações e degredo, até tornar-se um personagem sombrio do submundo londrino.

Meus pais chegaram a Londres com outros judeus, fugindo da Europa Central. Como eles sobreviveram à jornada, só Deus sabe.

Lá encontraram uma comunidade melhor; onde os judeus não estavam sujeitos a leis especiais nem a pogroms legalizados. Fazia muito tempo que a Inglaterra servia de refúgio para os judeus espanhóis e portugueses, conhecidos como sefarditas. Eles foram os primeiros a chegar e a ganhar respeito, enquanto os recém-emigrados da Europa Central eram considerados uma classe inferior. Alemães, poloneses e afins eram chamados de asquenazes (EISNER, 2003, p. 6).

A vida desse Fagin, agora menino, é tão complicada quanto a de Oliver e seus companheiros, conforme imagem a seguir, em que o pai de Fagin acaba de ser assassinado. (EISNER, 2005 p.15):



Figura 45

Nesta imagem, a função representacional tem estrutura narrativa, indicada pelo vetor que parte das mãos do Fagin criança. O vetor que parte do braço esquerdo sinaliza para o pai morto ao chão, enquanto o vetor formado pela mão direita solicita compaixão, ajuda. No processo desta ação, o participante Fagin é o ator, enquanto o pai morto e o casal são metas. A estrutura é transacional e mais dois vetores compõem a cena. O vetor encontrado no balão que representa a fala de Fagin e o outro que representa a fala da inglesa. Enquanto o enunciado de Fagin suplica misericórdia, o enunciado da mulher reafirma o preconceito e o estereótipo em relação aos judeus.

O menino Fagin dirige seu olhar para o casal, o que o torna um reator em relação ao casal (fenômeno), numa relação transacional.

Quanto à função interativa, ocorre uma oferta nesta imagem, pois Fagin não dirige seu olhar ao leito, mas ao casal de transeuntes. A cena em plano aberto confere impessoalidade ante o drama do garoto.

O valor da informação nesta cena coloca o pai morto como dado, é senso-comum que o homem estirado no chão foi assassinado, o sangue escorre pela calçada. O casal de ingleses é o novo, que esconde a face e surpreende ao leitor pela postura e crueldade com

que se relaciona frente ao sofrimento de uma criança que acaba de ver o pai ser assassinado. Fagin, ao centro, é núcleo da informação. Trata-se de uma estrutura tríptica em que o centro (Fagin) age como mediador entre o dado e o novo.

Esta cena, a solidão e angústia de uma criança lançada à revelia num mundo de adultos indiferentes e hostis é comum a Fagin e a Oliver. Criar pontos de conexão entre a vida de Fagin como Dickens contou a de Oliver é a estratégia de intertextualidade de Eisner com o clássico inglês. Se não existe uma cena similar, existe ao longo de todo o romance uma essência que irmana o menino Fagin e o menino Oliver. Um que se torna órfão ao nascer, outro que vai se tornando órfão aos poucos, diante do olhar do leitor, vejamos a sequência em Fagin perde a sua mãe:



Figura 46



Figura 47



Figura 48

As três figuras anteriores mostram como *o discurso é uma prática de representação e de significação do mundo, constituindo e construindo-o em significado (FAIRCLOUGH, 2003) na medida em que* contribui para construir identidades sociais, posições para os sujeitos sociais e os tipos de eu. Os cenários presentes nas três tiras representam as vicissitudes que acompanham a vida de Fagin. Na figura 46, o cenário é marcado o pesado inverno e a luta pelo alimento do menino que foge dos policiais e de comerciantes indiferentes a sua situação de miséria. Na segunda e terceira figuras (47 e 48) o cenário da casa de Fagin que retrata a pobreza e a miséria a que se submetiam ele e sua mãe a partir da disposição de poucos e velhos objetos dispersos se transforma no cenário da morte representada pela presença de um participante inesperado o Rabino e pela cor de fundo fechada, a qual salienta a dor nas lágrimas de Fagin diante do rosto inerte da mãe.

O significado identificacional é construído assim pela imagem de um Fagin menino, indefeso diante da violência da estrutura social da sua época e dos preconceitos que lhe reservaram o lugar social da marginalidade. Essa construção identitária do menino judeu pobre, órfão, vitimizado socialmente é uma desconstrução da identidade do judeu vilão e desonesto a se aproveitar sem escrúpulos das crianças pobres que pela má sorte foram cair nas ruas de Londres. É como se Oliver e Fagin se tornassem um só personagem, uma mesma criança, uma criança qualquer como é qualquer criança que por indiferença ou preconceito, não nos diz respeito.

No capítulo VII de *Oliver Twist*, dedicado a “insubmissão” do protagonista de Dickens, um diálogo entre Oliver e Dick ilustra a profunda solidão destas crianças.

— Não debes dizer que me viste, Dick. Vou fugir. Eles batem-me e maltratam-me e vou tentar a sorte em qualquer lado, muito longe. Não sei onde. Estás tão pálido!

— Ouvi o médico dizer que vou morrer — respondeu Dick, a sorrir de leve. — Estou contente por te ver, amigo. Mas não pares, não pares!

— Paro, sim, para me despedir de ti — respondeu-lhe Oliver. — Voltarei a verte, Dick, sei que voltarei. Hás-de ficar bom e ser feliz!

— Assim o espero, mas depois de morrer e não antes. Sei que o médico deve ter razão, Oliver, porque sonho tanto com o Céu e os Anjos e com rostos bondosos que nunca vejo quando estou acordado. Beija-me — pediu o garoto, a empoleirar-se na cancela baixa e a passar os bracinhos pelo pescoço de Oliver. — Adeus, querido amigo, Deus te abençoe.

A benção saíra dos lábios de uma criança, mas era a primeira que Oliver já ouvira dirigirem-lhe. E, através de todas as lutas, sofrimentos, complicações e mudanças da sua vida posterior, nem uma vez a esqueceu. (DICKENS, 2005, p. 64)

No que diz respeito a prática social da obra, uma categoria da pesquisa social a ser analisada é a orientação para a diferença. Fairclough (2003, p.30) diferencia, esquematicamente, cinco cenários para orientação da diferença:

- (a) uma abertura para, aceitação de reconhecimento de diferença; uma exploração da diferença, como em ‘diálogo’ no sentido mais rico do termo;
- (b) uma acentuação da diferença, conflito, polémica, uma luta pelo sentido, normas, poder;
- (c) uma tentativa de resolver ou superar a diferença;
- (d) colocar a diferença entre parênteses, um foco nos aspectos comuns, solidariedade;
- (e) consenso, uma normalização e aceitação das diferenças de poder que suprime ou coloca a diferença de sentido e normas entre parênteses.

Nesse sentido, nos quadrinhos de Eisner, percebemos a construção de um cenário conforme o item b, em que a diferença é construída por meio de um conflito. *Fagin, o judeu* se constrói na tensão entre a semelhança da história de Fagin em *Oliver Twist* e a diferença que o separa à medida que lhe é dada uma história anterior, uma vida com

infância e perdas ao personagem, contrapondo-se ao romance de Dickens em que o personagem Fagin somente aparece no capítulo VIII, já na figura do vilão que vai subjugar Oliver, criança órfã da qual Dickens já fez a todos os leitores se afeiçoarem nas 64 páginas anteriores.

As paredes e o teto da sala estavam completamente enegrecidos pelo tempo e pela porcaria. Havia uma mesa de jogo, diante do lume, em cima da qual estavam uma vela espetada no gargalo de uma garrafa de cerveja, duas ou três canecas de estanho, um pão, manteiga e um prato. Numa frigideira ao lume, e presa à prateleira da chaminé por um cordel, frigiam algumas salsichas e, inclinado para elas, com um garfo de torrar na mão, encontrava-se um judeu muito velho e enrugado, cujo rosto repulsivo e de aspecto vil estava obscurecido por uma quantidade de emaranhado cabelo ruivo. Vestia um roupão seboso, de flanela, esgargalado no pescoço, e parecia repartir a sua atenção entre a frigideira e uma armação de secar roupa, na qual estavam pendurados numerosos lenços de seda. Lado a lado, no chão, viam-se diversas camas toscas, feitas de sacas velhas, e sentados à roda da mesa encontravam-se quatro ou cinco rapazes, nenhum deles mais velho do que o Trapaceiro, a fumar compridos cachimbos de barro e a beber aguardente, com ar de homens de meia-idade. Reuniram-se todos à volta do companheiro, enquanto ele segredava algumas palavras ao judeu, e depois viraram-se e sorriram a Oliver. E o mesmo fez o judeu, de garfo de torrar em riste (DICKENS, 2005, p.71).

Ao colocar luz sobre a infância e juventude de Fagin, Eisner desmistifica e dá dignidade ao personagem.

Desse modo, *Fagin, o judeu* é também, de certa forma, é uma espécie de *détournement*, caso de intertextualidade próximo da paródia, mas que não chega a transformar um texto inteiro em outro, mas que está na classificação de Piègay-Gros (apud Koch) a meio caminho entre a copresença e a derivação. *Fagin, o judeu* é gerado a partir de uma alusão a um segmento do texto-fonte. Eisner propõe-se a transformar a “imagem” de um personagem do romance *Oliver Twist*, no caso o vilão Fagin.

Vale salientar, que o personagem Fagin de Eisner não aparece redimido em sua *graphic novel*, mas em sua releitura é dada voz e vez para contar a seu modo a sua versão dos fatos. Mesmo assim apesar de Fagin não aparecer redimido, pois ele continua cometendo pequenos crimes e ensinando as crianças a cometê-los para o seu próprio benefício, no discurso de Eisner ele não figura como o emblema de um vilão. Como um ser humano Fagin é representado com suas malandragens, sua desonestidade, mas capaz

de se compadecer e de se afeiçoar aos meninos que foram vítimas da injustiças e preconceitos sociais como ele mesmo.

Observemos a sequência em que Oliver é capturado novamente. Assim como no romance de Dickens, nos quadrinhos de Eisner, Fagin, no lugar social do criminoso, comete um erro em concordar com a captura de Oliver por Sikes. Mas, diante da agressividade do bandido, mostra compaixão e se coloca em defesa do menino para que Oliver não venha a ser agredido por Sikes. Essa cena como tantas outras em *Fagin, o judeu* desconstrói a representação da vileza, da frieza e da crueldade que foram estereotipadas na figura do judeu, tornando-se características constitutivas do personagem Fagin de Dickens.



Figura 49

Para observarmos mais detidamente a relação intertextual de *Fagin, o judeu* trazemos um trecho do capítulo I do romance de Dickens, que trata do lugar onde Oliver Twist nasceu e das circunstâncias relacionadas ao seu nascimento:

Entre outros edifícios públicos de uma certa cidade, que por muitas razões será prudente coibir-me de mencionar e a que não darei nenhum nome fictício, há um de longa data comum à maioria das cidades, grandes ou pequenas, a saber: um asilo de pobres. E nesse asilo nasceu, em dia e data que não necessito de me incomodar a repetir, uma vez que não pode ser de qualquer utilidade para o leitor, pelo menos nesta fase do assunto, nesse asilo nasceu, dizia, o objeto de mortalidade cujo nome está anteposto no título deste capítulo. (...)

Embora não esteja disposto a afirmar que nascer num asilo de pobres é, só por si, a circunstância mais afortunada e invejável possível de suceder a um ser humano, desejo dizer que neste caso particular, foi a melhor coisa que poderia ter acontecido a Oliver Twist (DICKENS, 2005, p. 13).

O evento relatado, que abre o primeiro capítulo do romance *Oliver Twist*, só aparece no discurso relatado de Eisner, na página 53.



Figura 50

Esta relação entre o relatado e o original remete a outra relação intertextual entre o relato e o resto do texto no qual ele ocorre, ou seja, como o relato configura-se no texto (FAIRCLOUGH, 2003, p.39). Este *como* compreende o enquadramento. Quando a voz de um outro é incorporada ao texto, há sempre escolhas sobre como enquadrá-la, como contextualizá-la, nos termos das outras partes do texto – estabelecendo relação entre relato e autoria. Eisner lança uma luz diferente não apenas sobre Fagin, mas sobre o evento relatado, apontando que a intertextualidade é seletiva em relação ao que está incluído e ao que está excluído dos eventos e textos representados.

No que diz respeito à modalidade visual, percebemos que a função representacional é manifesta por uma estrutura narrativa, marcada pela presença de dois vetores. Uma parte da mão da mulher em direção ao poste de luz, o outro dirige-se ao ventre. Trata-se de uma ação transacional unidirecional.

A mulher é o ator, em primeiro plano em um cenário que configura uma cidade adormecida, silenciosa. O plano aberto imprime impessoalidade à cena, reforça a distância social da personagem em relação ao leitor. É apenas uma mãe como tantas outras, reforçando a estratégia de Eisner na desconstrução de Dickens. A posição oblíqua da personagem confere alheamento.

Na imagem, Eisner coloca um ponto de luz sobre a mãe de Oliver. O poste derrama luz sobre a personagem, construindo um jogo de claro e escuro, que a envolve num mistério, a um só tempo ilumina e esconde, como um choro de nascimento e dor.

A mulher posicionada ao centro se coloca como núcleo da informação, marca uma história dentro de uma outra. A saliência da participante em relação ao cenário revela o peso que terá para a narrativa.

A mulher é polarizadora da luz. Há uma forte carga de significados nesta cena. A cidade dorme alheia ao sofrimento humano. No alto, a cidade que Dickens afirma tratar com realismo posiciona-se para Eisner como idealização. Abaixo, a mulher anônima e sua dor compõem o real da cena. É o ideal de Dickens, da Inglaterra vitoriana, convivendo com o mundo real de *Olivers* e *Fagins* desassistidos.

A informação verbal colocada no alto, fora da ilustração coaduna com a imagem. Fagin, o narrador-personagem não descreve a cena, mas centra seu discurso na

informação sobre o jovem seria o companheiro do último capítulo de sua vida. O foco verbal e não-verbal está na luz, no ventre, naquele que vai nascer.

Por olharmos as reações de intertextualidade a partir das categorias de inclusão e exclusão utilizadas por van Leeuwen e Fairclough (2003) observamos que Eisner também representa a voz do autor Charles Dickens incluindo-o como personagem de sua tradução, a fim de responsabilizá-lo pela construção e naturalização do estereótipo judeu, explicando a Dickens que não se pode desprezar o passado das pessoas, a sua situação social, para avaliá-las e julgá-las, conforme a imagem a seguir (EISNER, 2005, p. 112, 113 e 114):



Figura 51

Nessa imagem, o personagem Fagin denuncia o discurso literário de Oliver Twist como um discurso antissemita através do implícito contido no balão: *judeu é realmente sinônimo de criminoso? O preconceito no retrato de um judeu é a verdade?* Esse enunciado e a produção por Eisner da imagem da visita do escritor à prisão do seu próprio personagem, a entrada do autor Dickens na cena que ele próprio criou ou seu enredamento no enredo de sua obra nos mostram o papel de *Fagin, o judeu* como uma obra intertextual metacrítica.



Figura 52

Nesta cena, no que diz respeito à modalidade textual percebemos que a o personagem Fagin retoma o texto de Dickens para mostrar a construção do estereótipo: *quando você descreve um tipo de criminoso como judeu, meu argumento fica indiscutível*. Retomemos o texto de Dickens, o *Oliver Twist* para perceber de modo esse estereótipo é construído. Trazemos aqui três fragmentos que se relacionam intertextualmente com a fala de Fagin no balão com grifos nossos para marcar a generalização preconceituosa de Dickens:

FRAGMENTO 1:

— Temos muito prazer em conhecer-te, Oliver, muito – afirmou o judeu – Trapaceiro, tiara as salsichas e puxa um banco para o lume, para Oliver. Ah, estás a olhar, admirado, para os lenços! São muitos, não são, meu querido? Estivemos a vê-los, a prepará-los para a lavagem. É só isso, Oliver, é só isso. Ah! Ah! Ah!
(...)

— Oliver comeu o seu quinhão e, depois, o judeu preparou-lhe um copo de gim quente com água (...) (DICKENS, 2005, p. 72).

FRAGMENTO 2:

Já era tarde quando Oliver acordou, na manhã seguinte, de sono pesado e longo. Na sala não se encontrava mais ninguém além do velho judeu, que fazia café numa caçarola (...) (DICKENS, 2005, p. 73).

FRAGMENTO 3:

— Que vem a ser isso? — perguntou o judeu. — Para que me observas? Por que estás acordado? Que viste? Fala, rapaz! Depressa...depressa, se tens apego à vida! (DICKENS, 2005, p. 74)

Como vimos, discursos diferem em como elementos de eventos sociais (processos, pessoas, objetos, meios, ocorrências, lugares) são representados, e essas diferenças são muitas vezes gramaticais (FAIRCLOUGH, 2003). A diferença entre uma nominalização e um verbo é uma diferença gramatical, assim como é a diferença entre frases nominais gerais e específicas. No caso do romance *Oliver Twist*, podemos observar, a partir da leitura dos fragmentos acima, que Dickens utilizou a forma nominal genérica, geral e inclusiva na escolha da referência *o judeu* como oposta à referência

específica *este homem judeu*. Esse tipo de nominalização é uma das formas mais sutis da construção de preconceitos e estereótipos. A nominalização funciona aqui como uma estratégia ideológica racista. Essa categoria específico-genérico é uma das principais categorias para estudarmos os processos de inclusão-exclusão nas relações de intertextualidade. Aqui, ela permite atestar que, enquanto no texto fonte, *Oliver Twist*, a condição de judeu é generalizada, uma vez que Fagin é designado por Dickens ao longo do romance *Oliver Twist* como *o judeu*; no Discurso da Reparação de Eisner, Fagin é individualizado, especificamente, como um membro da comunidade judaica. É o que podemos perceber na próxima imagem de Eisner, através do enunciado de Fagin no balão: *um judeu é tão Fagin quanto um góí é um Sikes!*. Dessa forma, o Discurso da Reparação pretende mostrar que não se pode tomar emprestado uma comunidade e empregar o seu nome em um único indivíduo:



Figura 53

Quanto à análise multimodal, a composição desta última cena é orientada para uma leitura vertical, deixando nítida a divisão entre o ideal e o real. No plano do real, situada na parte inferior da página, está gente do povo, representando a realidade da Inglaterra do século XVIII, da revolução industrial, em que acaba a nobreza, os feudos e emerge a pobreza. No plano do ideal, está a arte, a literatura e suas representações. Entre o ideal e o real há uma distância.

Eisner mostra nesta cena, que ainda que Dickens diga que trabalha o real, o realismo, sua literatura traz consigo o viés de uma ideologia que silencia vozes, que segrega pessoas.

O povo situado na parte inferior da imagem é uma oferta, os participantes são oferecidos ao leitor como informação, de forma impessoal tanto pela inexistência de um olhar dirigido ao leitor, quanto pelo enquadramento, através do plano aberto.

A câmera alta em relação à parte inferior da imagem transmite uma hierarquia, em que o observado é superior.

A imagem superior novamente traz um Dickens de costas, os vetores que saem dos balões, apresentam primeiro o desespero do velho Fagin às portas de sua condenação, clamando por justiça ao escritor inglês. Dickens em seu enunciado lava as mãos quanto à história de Fagin, mas promete tratar os judeus com mais isenção em seus próximos livros.

Observamos que Dickens, personagem de Eisner, figura como um ator das estruturas narrativas que constituem todas as sequências de imagens retratadas nas figuras anteriores, um ator retratado sempre de forma a ocultar-se do público, um escritor que aparece ora de costas para o leitor, ora com o rosto escondido nas sombras da cela de Fagin. Esse significado representacional indica uma denúncia à indiferença diante das consequências éticas da linguagem, da literatura. Dickens como outros usuários do discurso nunca assumirão que os significados do preconceito e das injustiças de um passado ficcional os quais jogaram o personagem Fagin no calabouço foram repetidos e ressignificados historicamente, construindo representações racistas devastadoras para a humanidade.

CONCLUSÃO

Partindo da premissa de que a ideologia é mais efetiva quando sua ação é menos visível, acredito com Fairclough que a desconstrução ideológica de textos que integram práticas sociais pode intervir de algum modo na sociedade, a fim de desvelar relações de dominação. A abordagem crítica do discurso implica em mostrar conexões e causas que estão ocultas e intervir socialmente para produzir mudanças que favoreçam àqueles que se encontram em situação de desvantagem.

Nesse sentido, percebemos que a construção dos estereótipos em discursos institucionais atuam como prática ideológica. Olhando a literatura como uma instituição e o trabalho dos escritores e artistas gráficos como práticas discursivas, compreendemos que o discurso constitui, naturaliza, mantém e transforma os significados do mundo de posições diversas, nas relações de poder. O Discurso da Reparação pretende desconstruir o estereótipo judeu. Nesse sentido, o modo de operar dessa estratégia ideológica é a estereotipização, que produz uma caracterização grosseira e indiscriminada do grupo, apagando as diferenças individuais a partir de generalizações superficiais (ALBUQUERQUE JR, 1999). O perigo dessa estratégia está em seu poder reprodutivo. A repetição e a retomada histórica dos estereótipos constroem um discurso arrogante e acríptico acerca do outro, como é o caso do discurso antissemita.

No romance *Oliver Twist*, pudemos perceber a operação de ideologias racistas através da estratégia da naturalização. Lendo imagens e sentidos preconceituosos naturalizados através do estereótipo, identificamos na intertextualidade entre o romance de Dickens e a obra de Eisner, um conflito entre o discurso antissemita e a construção do seu outro discursivo: o Discursivo da Reparação.

No entanto, percebemos, na arte sequencial, uma prática discursiva de intervenção que tem provocado mudanças na ordem dos discursos produzidos pelos grandes clássicos da literatura. Na dimensão do Discurso da Reparação, a mudança deixa traços nos textos multimodais na forma de co-ocorrência de elementos, tais como a utilização das modalidades verbal e visual, enquanto que na literatura clássica há o predomínio da modalidade verbal, a mescla de estilos formais e informais, enquanto o estilo formal é predominante nos clássicos e a modificação da arquitextualidade dos

clássicos através da introdução dos aspectos gráficos técnicos e da modificação do gênero, marcadores de novos sentidos e novas sintaxes através do uso das imagens para desconstruir estereótipos. E à medida que essa tendência particular de mudança discursiva se estabelece e se torna solidificada em uma nova convenção emergente, num primeiro momento, provocam rupturas na ordem do discurso constituídas pelos cânones, ao desnaturalizar através da denúncia e da quebra de convenções literárias alguns sentidos não percebidos pelos leitores dos clássicos. Esse processo de naturalização é essencial para estabelecer novas hegemonias na esfera do discurso.

Refletindo sobre os clássicos, Calvino afirma que *o seu clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste a ele* (CALVINO, 1993, p. 13). A intertextualidade de *Fagin, o judeu* com *Oliver Twist* nasce desta incapacidade de Will Eisner de ser indiferente a um clássico a que atribui a perpetuação do estereótipo negativo dos judeus.

Discurso da Reparação é a denominação que crio para os discursos que trazem as vozes silenciadas em outros discursos. O Discurso da Reparação nasce da necessidade de Eisner de expressar e partilhar um olhar sobre si mesmo em contraste com o romance inglês.

A análise de *Fagin, o judeu* é um convite para um olhar mais consciencioso dos impactos que uma obra literária pode provocar no tecido social, convidando-nos a não desviar o olhar dos clássicos, mas a partir deles, fazer outras leituras do mundo e de nós mesmos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, D.B.L. **Perspectivas em análise visual do fotojornalismo ao blog**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2008.
- ALVARO, P. **Dickens: a arte do romance**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1986.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e Arte Poética**. São Paulo: Edições de Ouro, 1996.
- BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAUMAN, Z. **Identidades: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo, Hucitec, 1990.
- _____. **Os gêneros do discurso**. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BHABHA, H.K.: **O local da cultura**, BH, Editora da UFMG, 1998
- BLOOM, H. **O cânone ocidental: Os livros e a escola do tempo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- _____. **Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- _____. **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.
- BRANDÃO, H. H. N. **Introdução à análise do discurso**. São Paulo: Editora Unicamp, 2004.
- BROWNSTEIN, C. **Eisner/Miller**. Dark Horse Book: Canada, 2005.
- CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- COSTA, Nelson Barros. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro**, Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, 2001.
- DICKENS, C. **Oliver Twist**. London: Collector`s Library, 2003
- _____. **Oliver Twist**. Lisboa: Publicações Europa-América, 2005.
- _____. **Oliver Twist**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2007.
- _____. **Narrativas Gráficas**. São Paulo: Devir, 2005
- _____. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **Retratos Londrinos**. Rio de Janeiro, Record, 2003.

- _____. **Grandes Esperanças.** São Paulo, Martin Claret, 2006.
- _____. **Um conto de natal.** Rio de Janeiro: Clássicos Econômicos Newton, 1996.
- DURAS, M. **O amante.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ECO, U. **Quase a mesma coisa.** Rio de Janeiro: Record. Rio de Janeiro, 2007.
- _____. **Obra Aberta.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- EISNER, W. **Fagin, o judeu.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **O sonhador.** São Paulo: Devir, 2007.
- _____. **A força da vida.** São Paulo: Devir, 2007.
- _____. **O complô: a história secreta dos Protocolos dos Sábios do Sião.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. **Sundiata, o leão do Mali: uma lenda africana.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. **Um contrato com Deus e outras histórias de cortiço.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- FAIRCLOUGH, N. **Critical and descriptive goals in discourse analysis.** *Journal of Pragmatics* 9: 739-736; 1985.
- _____. **Language and power.** London, Longman, 1989.
- _____. **Discourse and social change.** Cambridge, Polity, 1992.
- _____. **Discurso e Mudança Social.** Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2001.
- _____. **Analysing discourse: textual analysis for social research.** London: Routledge, 2003.
- GILL, A. **Peggy Guggenheim: A vida de uma viciada em arte.** São Paulo: Globo, 2005.
- HITLER, K. **Minha luta.** São Paulo: Editora Moraes, 1983.
- HOFFE, O. **Aristóteles.** Porto Alegre: Artmed, 2008.
- KOCH, I.G.V. **Intertextualidade: diálogos possíveis.** São Paulo: 2007.
- KRESS, G., & LEEUWEN, T. v. **Reading images: The grammar of visual design.** Routledge, 1996.
- KRESS, G., & LEEUWEN, T. v. **Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication.** London: Arnold, 2001.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Educ, 2002.

MAGALHÃES, Izabel. **Introdução: a análise de discurso crítica**. DELTA. vol.21 no.spe São Paulo, 2005

MAINGUENEAU, D. **Discurso Literário**, São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **Gênese dos discursos**, Curitiba: Criar Edições, 2005.

_____. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **A pragmática do discurso literário**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARRUS, M. R. **A assustadora história do holocausto**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

MELVILLE, H. **Moby Dick**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NOGUEIRA, C. **As relações entre linguagem e poder**. Diário do Nordeste. Fortaleza Ceará, p. 5, 2006. 19 de março.

PINA, A. **Dickens: a arte do romance**. Lisboa: Hovros Horizonte, 1986.

PLATÃO. **A república**. São Paulo: Edipro, 2006

RESENDE, V. M. e RAMALHO, V. **Análise do discurso crítica**. São Paulo: Contexto 2006.

SELIGMANN - SILVA, M. **O local da diferença**. Ensaios sobre a memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

STEINER, G. **Errata: revisões de uma vida**. Lisboa: Relógio d'água editores, 1997.

ZUSAK, M. **A menina que roubava livros**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2007.

QUADRO DE FIGURAS

Figura 01	14
Figura 02	48
Figura 03	82
Figura 04	82
Figura 05	84
Figura 06	85
Figura 07	85
Figura 08	86
Figura 09	86
Figura 10	87
Figura 11	89
Figura 12	89
Figura 13	90
Figura 14	90
Figura 15	91
Figura 16	91
Figura 17	92
Figura 18	92
Figura 19	92
Figura 20	93
Figura 21	94
Figura 22	94
Figura 23	103
Figura 24	104
Figura 25	105
Figura 26	106
Figura 27	107
Figura 28	108
Figura 29	109

Figura 30	110
Figura 31	110
Figura 32	111
Figura 33	112
Figura 34	116
Figura 35	117
Figura 36	120
Figura 37	120
Figura 38	120
Figura 39	121
Figura 40	122
Figura 41	123
Figura 42	126
Figura 43	128
Figura 44	130
Figura 45	134
Figura 46	135
Figura 47	135
Figura 48	136
Figura 49	139
Figura 50	140
Figura 51	142
Figura 52	143
Figura 53	145