UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
MESTRADO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Charlie Milo Bergo

A relação alquímica entre Meschonnic e Plaza: a transmutação do ritmo na tradução intersemiótica de *Fullmetal Alchemist*

Juiz de Fora
2025

Charlie Milo Bergo

A relação alquímica entre Meschonnic e Plaza: a transmutação do ritmo na tradução intersemiótica de *Fullmetal Alchemist*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários. Área de concentração: Criação Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Carolina Alves Magaldi

Juiz de Fora

2025

Charlie Milo Bergo

A relação alquímica entre Meschonnic e Plaza: a transmutação do ritmo na tradução intersemiótica de *Fullmetal Alchemist*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 19 de setembro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Drª. Carolina Alves Magaldi - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Thiago Mattos de Oliveira

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Nobuyoshi Chinen

Centro Universitário Belas Artes de São Paulo

Juiz de Fora, 04/09/2025.

Documento assinado eletronicamente por **Carolina Alves Magaldi**, **Professor(a)**, em 19/09/2025, às 13:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Thiago Mattos de Oliveira**, **Professor(a)**, em 19/09/2025, às 15:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **NOBUYOSHI CHINEN**, **Usuário Externo**, em 22/09/2025, às 22:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2600935** e o código CRC **EF84042E**.

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Bergo, Charlie Milo.
A relação alquímica entre Meschonnic e Plaza : a transmutação do ritmo na tradução intersemiótica de Fullmetal Alchemist / Charlie Milo Bergo. -- 2025.
306 p. : il.

Orientadora: Carolina Alves Magaldi
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.

1. tradução intersemiótica. 2. Fullmetal Alchemist. 3. ritmo. 4. discurso. I. Magaldi, Carolina Alves, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

A presente dissertação é fruto, sobretudo, de muita pesquisa, curiosidade científica e amor pela tradução.

Ao longo do Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), tive a oportunidade de crescer como pessoa, como tradutor e como pesquisador, além de ter experiências e oportunidades que só me foram possíveis graças à Universidade Pública e ao apoio da CAPES, instituições às quais sou profundamente grato.

Também nesse trajeto, junto com o processo de pesquisa e escrita desta dissertação, a vida passou trazendo uma série de alegrias, tristezas, amizades e desafios; e, felizmente, posso dizer que, apesar de todos os percalços, consegui concluir esta etapa acadêmica graças ao apoio de muitas pessoas, às quais ofereço os meus mais sinceros e cordiais agradecimentos:

Em primeiro lugar, agradeço aos meus pais, Francisco e Silvia, por todo amor, incentivo, paciência e apoio ao longo da vida e do meu percurso acadêmico. Obrigado por sempre acreditarem em mim; espero ser capaz de retribuir a vocês e ao mundo o mesmo amor e dedicação.

Em segundo lugar, agradeço imensamente à Profa. Dra. Carolina Alves Magaldi, cujo carinho, amizade e orientação, desde de nosso primeiro encontro, continuaram e continuam a expandir meu universo. Obrigado por estar sempre ao meu lado em todas as realizações e por ser minha maior inspiração, tanto na tradução, quanto na literatura, na pesquisa e na docência.

Também agradeço muitíssimo ao Prof. Dr. Thiago Mattos, por aceitar o convite de participar da qualificação e da defesa desta dissertação, contribuindo enormemente com o desenvolvimento e a qualidade da pesquisa por meio de seus comentários primorosos e atenciosos; e ao Prof. Dr. Nobuyoshi Chinen, por aceitar o convite de participar da defesa desta dissertação, trazendo sugestões e reflexões para a melhoria da pesquisa e de seu potencial. Todos os apontamentos foram necessários e fundamentais, e espero que possam ser ainda mais explorados em um desenvolvimento futuro.

Também deixo meus agradecimentos a todas e todos os docentes que contribuíram para a minha formação e à secretaria e coordenação do curso pelo auxílio e pelo acolhimento.

Por fim, agradeço verdadeiramente a toda a minha família, pelo carinho e pelo apoio; e a todas as amizades que a universidade e a vida me trouxe, pelo companheirismo e pela torcida para que eu chegasse até aqui. Meu mais sincero obrigado por fazerem parte da minha vida.

A poética não seria crítica se ela não fosse o teste permanente da teoria, um processo de descoberta, e a transformação empírica dos conceitos e das práticas. Uma transformação do traduzir (Meschonnic, 2010 [1999], p. 64).

[...] uma tradução, como prática intersemiótica, depende muito mais das qualidades criativas e repertoriais do tradutor, quer dizer, de sua sensibilidade, do que da existência apriorística de um conjunto de normas e teorias [...]. Entretanto, julgamos possível ser pensada a tradução também como forma de iluminar a prática. É para isso que lhe dedicamos este esforço (Plaza, 2013 [1987], p. 210).

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo, a partir do diálogo entre a Tradução Poética Intersemiótica de Julio Plaza (2013 [1987]) e a Poética do Traduzir de Henri Meschonnic (2010 [1999]), o estudo do ritmo nas traduções intersemióticas do mangá *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2001-2010) para o cinema. Como principal aporte teórico, são utilizadas as obras de Plaza (2013 [1987]; 1981) e Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a), em conjunto com estudos sobre o cinema (Bordwell; Thompson, 2013 [2010]; Tarkovski, 1998) e o mangá (Eisner, 1989 [1985]; Groensteen, 2013 [2011]; Luyten, 2012; McCloud, 1995; Postema, 2018). Por meio da(s) metodologia(s) fornecida(s) pelo aporte teórico, a análise, de natureza qualitativa e comparativa, investiga e problematiza a forma como a (re)organização dos modos de significar do discurso, no traduzir intersemiótico, impacta as relações de (in)variância na equivalência entre os sistemas de signos. Como resultado, observa-se que o ritmo é o fator responsável por estabelecer as relações de (in)variância na equivalência entre traduções intersemióticas. Deste modo, acredita-se que o diálogo entre Meschonnic (2010 [1999]) e Plaza (2013 [1987]), além de continuar suas poéticas, fornece, por meio do ritmo, uma nova possibilidade de analisar o discurso em traduções intersemióticas, contribuindo para os Estudos da Tradução (Intersemiótica).

Palavras-chave: discurso; Fullmetal Alchemist; ritmo; tradução intersemiótica.

ABSTRACT

Through the dialogue between Julio Plaza's Intersemiotic Translation Poetics (2013 [1987]) and Henri Meschonnic's Poetics of Translating (2010 [1999]), this work aims to study rhythm in *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2001-2010) manga series's intersemiotic translations into movie. As main theoretical basis, it uses works of Plaza (2013 [1987]; 1981) and Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a), along with cinema (Bordwell; Thompson, 2013 [2010]; Tarkovski, 1998) and manga (Eisner, 1989 [1985]; Groensteen, 2013 [2011]; Luyten, 2012; McCloud, 1995; Postema, 2018) studies. Based on those works and studies, the qualitative and comparative analysis investigates and problematizes how the ways of meaning's (re)organization, in intersemiotic translation, impacts the relations of (in)variance in equivalence across systems of signs. As a result, it observes that rhythm is responsible for establishing the relations of (in)variance in equivalence across intersemiotic translations. In conclusion, the dialogue between Meschonnic (2010 [1999]) and Plaza (2013 [1987]), beyond continuing their poetics, provides, through rhythm, a new possibility of analysing intersemiotic translation's discourse, contributing to the field of (Intersemiotic) Translation Studies.
Keywords: discourse; Fullmetal Alchemist; intersemiotic translation; rhythm.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Autorretrato de Hiromu Arakawa……..23
Figura 2 – *Stray Dog* (1999)……..….27
Figura 3 – *Shanghai Youma Kikai* (2000-2006)…….28
Figura 4 – Capa de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)……29
Figura 5 – Capa de *Raiden-18* (2005-2021)……30
Figura 6 – *Souten no Koumori* (2006)……30
Figura 7 – Capa de *Hero Tales* (2006-2010)……..31
Figura 8 – Capa de *Hyakushou Kizoku* (2006-)…….32
Figura 9 – Capa de *Silver Spoon* (2011-2019).....33
Figura 10 – Capa de *A heroica lenda de Arslan* (2013-).....34
Figura 11 – Capa de *Yomi no Tsugai* (2021-).....35
Figura 12 – Paratexto de Arakawa em *Fullmetal Alchemist*…….37
Figura 13 – Mapa de *Fullmetal Alchemist*……40
Figura 14 – Mapa de Amestris……..40
Figura 15 – A temporalidade da tradução segundo Plaza (2013 [1987]; 1981).....129
Figura 16 – As nove subclasses dos signos de Peirce…….130
Figura 17 – Legissigno transductor…….136
Figura 18 – Paramorfismo do legissigno……137
Figura 19 – Paramorfismo do legissigno……137
Figura 20 – Legissigno como otimização……...138
Figura 21 – Tradução simbólica……..143
Figura 22 – A tradução poética intersemiótica……...144
Figura 23 – Edward Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....218
Figura 24 – Os irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....220
Figura 25 – A introdução de Alphonse Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....222
Figura 26 – A introdução de Alphonse Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....223
Figura 27 – A introdução de Edward Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....224
Figura 28 – A introdução de Edward Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....225
Figura 29 – A introdução de Edward Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....226
Figura 30 – Os irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....226
Figura 31 – Os irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....228
Figura 32 – Os irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....229

Figura 33 – Os irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....230
Figura 34 – Os irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....230
Figura 35 – Os irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....231
Figura 36 – Os irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....232
Figura 37 – *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2001-2010).....235
Figura 38 – Os irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).....236
Figura 39 – Os irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).....237
Figura 40 – A introdução de Edward Elric em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010) ……..238
Figura 41 – A introdução de Edward Elric em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010) ……..238
Figura 42 – A introdução dos irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010) ……..239
Figura 43 – A introdução dos irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010) …….240
Figura 44 – A introdução de Alphonse Elric em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).....241
Figura 45 – A introdução de Alphonse Elric em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).....242
Figura 46 – Edward Elric em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).....243
Figura 47 – *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).....244
Figura 48 – *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).....245
Figura 49 – *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).....245
Figura 50 – Edward Elric em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).....246
Figura 51 – A introdução dos irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist* (2017).....248
Figura 52 – A introdução de Edward Elric em *Fullmetal Alchemist* (2017).....250
Figura 53 – A introdução de Alphonse Elric em *Fullmetal Alchemist* (2017).....251
Figura 54 – A introdução de Edward Elric em *Fullmetal Alchemist* (2017).....252
Figura 55 – A introdução de Alphonse Elric em *Fullmetal Alchemist* (2017).....253
Figura 56 – Edward Elric em *Fullmetal Alchemist* (2017).....254
Figura 57 – King Bradley no capítulo “Festival Militar”.....256
Figura 58 – A introdução de King Bradley em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....256
Figura 59 – A introdução de King Bradley em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....257
Figura 60 – A introdução de King Bradley em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....259

Figura 61 – A introdução de King Bradley em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....259
Figura 62 – A introdução de King Bradley em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....260
Figura 63 – King Bradley em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).....262
Figura 64 – King Bradley em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).....262
Figura 65 – King Bradley em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).....263
Figura 66 – King Bradley em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).....264
Figura 67 – King Bradley em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).....264
Figura 68 – King Bradley em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).....265
Figura 69 – King Bradley em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).....265
Figura 70 – A introdução de King Bradley em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010) …….266
Figura 71 – A introdução de King Bradley em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010) …….267
Figura 72 – A introdução de King Bradley em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010) …….268
Figura 73 – A introdução de King Bradley em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010) …….269
Figura 74 – A introdução de King Bradley em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010) …….270
Figura 75 – A introdução de King Bradley em *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022).....271
Figura 76 – A introdução de King Bradley em *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022).....273
Figura 77 – A introdução de King Bradley em *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022).....274
Figura 78 – King Bradley em *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022).....275
Figura 79 – Scar em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....277
Figura 80 – Scar em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....278
Figura 81 – Scar em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....279
Figura 82 – A introdução de Scar em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....281
Figura 83 – A introdução de Scar em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).....283
Figura 84 – Paratexto de Arakawa em *Fullmetal Alchemist*……...284
Figura 85 – Scar em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).....286
Figura 86 – Scar em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).....287

Figura 87 – Scar em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).....288
Figura 88 – Scar em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).....289
Figura 89 – A introdução de Scar em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).....290
Figura 90 – A introdução de Scar em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).....291
Figura 91 – Scar em *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022).....293
Figura 92 – A introdução de Scar em *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022).....295
Figura 93 – A introdução de Scar em *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022).....296

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – A trajetória de *Fullmetal Alchemist*……64
Tabela 2 – A trajetória das traduções intersemióticas de *Fullmetal Alchemist*…….71
Tabela 3 – As dez classes de signos de Peirce……131
Tabela 4 – A infância dos irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist*……233
Tabela 5 – A infância dos irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood*…….247
Tabela 6 – Scar em *Fullmetal Alchemist*…….297

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO..... 15
2 FULLMETAL ALCHEMIST E SUAS TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS..... 21
2.1 ARAKAWA E O SHOUNEN..... 21
2.2 O MANGÁ DE FULLMETAL ALCHEMIST..... 36
2.3 AS TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS DE FULLMETAL ALCHEMIST..... 66
2.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 79
3 PLAZA E A TRADUÇÃO POÉTICA INTERSEMIÓTICA..... 80
3.1 ESTUDOS DA TRADUÇÃO (INTERSEMIÓTICA), ESTUDOS INTERMÍDIA E ESTUDOS DA ADAPTAÇÃO: CORRENTES TEÓRICAS "IRMÃS"..... 81
3.2 A TRADUÇÃO POÉTICA INTERSEMIÓTICA..... 106
3.2.1 O signo estético..... 107
3.2.2 O signo estético e a tricotomia sígnica de Peirce..... 117
3.2.2.1 Signo para o interpretante..... 124
3.2.2.2 Signo para o objeto..... 125
3.2.2.3 Signo para si mesmo..... 129
3.2.3 A tradução poética intersemiótica e o(s) legissigno(s)..... 133
3.2.3.1 A tríade do legissigno..... 135
3.2.3.2 A tríade do legissigno transductor..... 139
3.2.4 A tricotomia da tradução poética intersemiótica..... 141
3.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 145
4 MESCHONNIC E A TEORIA DO RITMO NA POÉTICA DO TRADUZIR..... 147
4.1 A POÉTICA DO TRADUZIR E A TEORIA DO RITMO..... 147
4.2 RITMO(S), TEMPO E NARRATIVA NO MANGÁ E NO CINEMA..... 185
4.2.1 Ritmo, tempo e narrativa no mangá..... 185
4.2.2 Ritmo, tempo e narrativa no cinema..... 191
4.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 198
5 O RITMO NAS TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS DE FULLMETAL ALCHEMIST..... 200
5.1 O RITMO NO TRADUZIR POÉTICO INTERSEMIÓTICO..... 206
5.2 A ANÁLISE DO RITMO NAS TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS DE FULLMETAL ALCHEMIST..... 216
5.2.1 Introdução dos irmãos Edward e Alphonse Elric..... 217
5.2.2 A introdução de King Bradley..... 255
5.2.3. A introdução de Scar..... 276
5.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 298
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 300
REFERÊNCIAS..... 302

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação é o resultado de um longo percurso investigativo acerca da tradução intersemiótica. No passado, o estudo e a pesquisa desta tornaram visíveis as linhas que culminam em sua continuidade no momento presente.

Em 2017, como bolsista voluntário de iniciação científica, deparei-me pela primeira vez com a Tradução Poética Intersemiótica de Julio Plaza. Desde então, investiguei — e continuo a investigar — as relações entre a tradução intersemiótica e a adaptação, bem como a (inter)semiótica na tradução, por meio da análise de traduções intersemióticas e da diferenciação desta com diálogos complementares intersemióticos, que resultaram em comunicações, apresentações, aulas e publicações ao longo dos últimos anos.

Em 2019, dois anos depois, foi-me apresentada a análise do discurso, a partir da qual tive a oportunidade de descobrir a Análise Sociológica do Discurso (ASD), corrente espanhola, cujo embasamento teórico contribuiu para o meu trabalho de conclusão de curso no Bacharelado em Letras-Tradução pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), intitulado *A alquimia da tradução – A transmutação do discurso cultural por intermédio da dublagem em* Fullmetal Alchemist: Brotherhood (Bergo, 2021).

A minha investigação sobre a transmutação do discurso cultural japonês por intermédio da tradução para dublagem na graduação teve por objeto de estudo as dublagens estadunidense e brasileira do *anime Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010), uma das inúmeras traduções intersemióticas do mangá *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), que constituem também o objeto da presente dissertação.

Criada por Hiromu Arakawa, umas das mangakás mais bem-sucedidas do século XXI, *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) é uma série de mangá da demografia *shounen*, de fantasia científica, cujo sucesso incorreu em uma vasta gama de prêmios, recordes de vendas e traduções, em especial as intersemióticas, para romance, jogo, *anime* e filme, consolidando-o como fenômeno internacional.

O mangá, história em quadrinho japonesa, fruto do diálogo histórico, social, econômico e cultural estabelecido entre o Oriente e o Ocidente, por si só, encontra-se constantemente como objeto-fonte do fenômeno da tradução intersemiótica (Walter, 2009). No caso de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), assim como de inúmeras outras séries de mangá, seu grande sucesso se deve muito a essas traduções, principalmente para o cinema. Ao todo, a franquia de Arakawa conta com 7 obras cinematográficas, dois *anime* (2003-2004;

2009-2010) e cinco filmes, dentre os quais dois são animações (2005; 2011) e três são *live-action* (2017; 2022; 2022), as mais recentes dentre todas as traduções intersemióticas.

Na edição especial do aniversário de 20 anos de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), Arakawa comenta sobre o desenvolvimento dos *live-action*:

> O diretor Sori sempre disse que gostaria de fazer um longa live-action baseado em Fullmetal Alchemist. O filme, que nasceu dessa paixão, ampliou visualmente o mundo de Fullmetal, tornando-o diferente tanto do mangá como do anime… Essa sensação fez com que o longa-metragem ficasse muito divertido. [...] Como a imagem que tenho de Fullmetal é associada a viagens, então achei ótimo começar a cena no trem (Arakawa, 2024 [2021], p. 203).

Hiromu Arakawa, em sua fala, toca em um ponto central na tradução intersemiótica: os *live-action* modificam elementos da/na obra que a tornam singular em relação ao mangá e ao *anime*. Quais elementos são esses e por que isso ocorre tornam-se interessantes tópicos de investigação.

Cada meio semiótico, segundo Walter (2009, p. 2), possui características e limitações próprias, o que abre margens para que a tradução intersemiótica transforme o objeto-fonte, acrescentando, removendo, complementando e, até mesmo, modificando "percepções da história original". O mangá e o cinema, como formas artísticas que lançam mão da narrativa, são dotados de discurso. Visto que o discurso é dotado de uma organização dos modos de significar, é possível problematizar de que forma se dá a (re)organização dos modos de significar do discurso no traduzir intersemiótico do mangá para o cinema.

De acordo com Julio Plaza (2013 [1987], p. XI), artista, professor, tradutor e teórico da tradução, nascido em Madrid, na Espanha, e posteriormente naturalizado brasileiro, até a década de 1980, não se encontrava nenhuma postulação sobre o fazer tradutor intersemiótico. Deste modo, para identificar os fatores responsáveis pelas relações de (in)variância na equivalência na tradução entre sistemas de signos, a partir da Tradução Poética e da Semiótica de Charles S. Peirce (1839-1914), Plaza (2013 [1987], p. 72) propõe a Tradução Poética Intersemiótica.

No operar poético intersemiótico, segundo Plaza (2013 [1987], p. 210), é imprescindível atentar-se à "fala", uma vez que é nela, como ato singular e individual, que se inscreve a subjetividade da criação no original. A (re)organização do discurso, deste modo, pode ser identificada como um dos fatores que interferem nas relações de (in)variância na equivalência na tradução intersemiótica. Plaza (2013 [1987]), no entanto, em sua obra, não se aprofundou nessa discussão, de modo que o fator responsável pela organização do discurso e

de seus modos de significar (Neumann, 2013, p. 11), conforme e a partir de Henri Meschonnic (1982, p. 216 *apud* Veshagem, 2020, p. 659), pode ser entendido como e por meio do ritmo.

Em continuidade à noção de sistema de Ferdinand de Saussure (2006 [1916]) e à teoria da enunciação de Émile Benveniste (1976, p. 368 *apud* Veshagem, 2020, p. 659 — o qual foi responsável pela recuperação histórica do ritmo como "arranjo sempre sujeito à mudança" —, Meschonnic, teórico, linguista e tradutor francês, rompe com as teorias tradicionais e propõe em sua poética do traduzir a teoria do ritmo, que visa a compreender a organização do discurso e a própria operação do sentido no ato discursivo.

Como teoria crítica e de conjunto, que pensa a linguagem em seu contínuo, a poética do traduzir de Meschonnic (2010 [1999]) se volta contra a teoria do signo, entendida não como o *signo* em si, mas como um paradigma de "antagonismos essencialistas" (Martins, 2023a, p. 208) entre termos intrinsecamente complementares e indivisíveis, como significante e significado — o que incorre em uma visão estática, descontínua da linguagem.

Assim, se assumida uma leitura em continuidade (Flores, 2023, p. 10) entre Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a) e Plaza (2013 [1987]; 1981), na qual o signo se torna contínuo por meio do ritmo, é possível propor que o posicionamento "antissemiótico" de Meschonnic não constitui necessariamente um rompimento para com o signo, mas uma renovação da visão sobre este como forma do discurso; não um rompimento para com a forma, mas a renovação da visão de forma e sentido como elementos complementares, indivisíveis e movediços, como semiótico *pelo* semântico.

Por conseguinte, o estabelecimento de um diálogo entre Plaza (2013 [1987]; 1981) e Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a), a partir de questões da mesma ordem, de "termos pelos quais é possível ver que as teorias ecoam entre si", possibilitaria uma relação de continuidade, e não de completude (Flores, 2023, p. 15), entre ambos os teóricos e suas poéticas, de forma a oferecer novas possibilidades de análise do discurso em traduções intersemióticas.

Tendo em vista as traduções intersemióticas de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) e a (re)organização de seus modos de significar, acredita-se ser pertinente pensar o diálogo entre a Tradução Poética Intersemiótica e o conceito de ritmo na Poética do Traduzir. Deste modo, a partir de Plaza (2013 [1987]; 1981) e Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a), a questão norteadora desta dissertação se define na problematização do ritmo — como (re)organização dos modos de significar do discurso — em traduções intersemióticas de *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2001-2010).

Quanto às traduções intersemióticas da série de mangá *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), optou-se pelo anime *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010) e pelos longa-metragem *live-action Fullmetal Alchemist* (2017), *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022) e *Fullmetal Alchemist: a alquimia final* (2022), por apresentarem narrativas mais próximas à do mangá.

A escolha do objeto justifica-se não somente por sua vasta gama de traduções intersemióticas, mas também pela posição prestigiosa que ocupa no polissistema internacional de mangás até hoje e pelo repositório cada vez mais expressivo de contribuições para com o universo acadêmico, com artigos, trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses desenvolvidos que abordam questões referentes a diferentes campos do conhecimento, como as ciências políticas — *Cool Japan* e *soft power* (Tishi, 2017); as relações internacionais — o militarismo no mangá (Kovach, 2023); a filosofia — alquimia e capitalismo (Wittkower, 2010); a comunicação — novos efeitos de mídia na moral da narrativa (Boyce, 2021); os estudos de gênero — hegemonia patriarcal (Fetch, 2014) e performances da masculinidade (Fabro, 2022); a psicologia — trauma e estratégias de *coping* (Truong, 2021); a literatura — estudos da intertextualidade endo e exoliterária e da narrativa (Machado, 2016; Valentim; Santos, 2021) e estudos comparados da representação do monstro político (Moniz, 2022); e a própria tradução — tradução intersemiótica (Walter, 2009; Chao, 2013) e análise do discurso (Rodenburg, 2019; Bergo, 2021).

Na relação de continuidade entre a Tradução Poética Intersemiótica de Plaza (2013 [1987]; 1981) e a Poética do Traduzir de Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a), o objetivo geral desta dissertação é o estudo do ritmo nas traduções intersemióticas de *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2001-2010).

Como objetivos específicos, são almejados: 1) o diálogo em relação de continuidade entre Plaza (2013 [1987]; 1981) e Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a), a partir de questões da mesma ordem, em especial o conceito de ritmo em consonância com as relações de (in)variância na equivalência da tradução intersemiótica; 2) a análise de traduções intersemióticas de *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2001-2010) quanto à (re)organização dos modos de significar do discurso; e, 3) a problematização do ritmo nas traduções intersemióticas de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) — o *anime Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010) e os longas-metragens *live-action Fullmetal Alchemist* (2017), *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022) e *Fullmetal Alchemist: a alquimia final* (2022).

O aparato teórico, em consonância com os objetivos propostos, pauta-se, principalmente, nas obras de e sobre Meschonnic, como *Poética do traduzir* (2010 [1999]) e *Henri Meschonnic: ritmo, historicidade e a proposta de uma teoria crítica da linguagem* (Martins, 2022), e na obra *Tradução Intersemiótica* de Plaza (2013 [1987]). Além disso, são utilizados artigos, dissertações e teses que dão continuidade aos teóricos e suas leituras de autorias outras que atravessam conjuntamente suas obras, como Walter Benjamin, Roman Jakobson, Émile Benveniste, Charles S. Peirce e Ferdinand de Saussure. Devido à especificidade dos meios, também são utilizados como aporte teórico estudos sobre o mangá (Luyten, 2012; Postema, 2018; Moliné, 2008 [2004]; Groensteen, 2013 [2011]; Eisner, 1989 [1985]; McCloud, 1995) e o cinema (Bordwell; Thompson, 2013 [2010]; Tarkovski, 1998).

Lançando mão das metodologias propostas pelas poéticas de Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a) e de Plaza (2013 [1987]; 1981), a análise, de natureza qualitativa, investigará como o ritmo no mangá de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) (re)organiza os modos de significar do discurso e estabelece as relações de (in)variância na equivalência de suas traduções intersemióticas para *anime* e *live-action*. Como recorte delimitado por relevância analítica, tem-se quatro personagens de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) e suas respectivas inserções na narrativa, em especial no que diz respeito ao aspecto temporal. A justificativa do recorte se encontra no fato de que os personagens atuam como significantes que produzem uma significância própria do discurso na narrativa. Além disso, como "agentes de causa e efeito" (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 149), tanto no mangá quanto no cinema, se tornam "um ponto de referência para criar coesão" no fluxo da narrativa, o que permite o estabelecimento e a compreensão da própria passagem do tempo (Postema, 2018, p. 90).

Propõe-se, portanto, para o desenvolvimento da presente dissertação, a seguinte organização: no segundo capítulo, serão apresentadas a série de mangá *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2001-2010) e as suas respectivas traduções intersemióticas; no terceiro capítulo, será abordada a Tradução Poética Intersemiótica de Plaza (2013[1987]); no quarto capítulo, será introduzida a Teoria do Ritmo na Poética do Traduzir de Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a); no quinto capítulo, será estabelecido o diálogo em relação de continuidade entre Plaza (2013 [1987]; 1981) e Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a) e será analisado como o ritmo no mangá de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) (re)organiza os modos de significar do discurso e estabelece as relações de (in)variância na equivalência de suas traduções intersemióticas; e, por fim, as considerações finais.

Espera-se com esta dissertação, por meio da problematização do ritmo, como (re)organização dos modos de significar do discurso e responsável pelas relações de (in)variância na equivalência em traduções intersemióticas de *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2001-2010), fundamentada dialogicamente e em relação de continuidade nas poéticas de Plaza (2013 [1987]; 1981) e Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a), aprofundar a compreensão do ritmo no traduzir entre signos, contribuindo para novas possibilidades de análise do discurso em/de traduções intersemióticas no Estudos da Tradução (Intersemiótica).

2 FULLMETAL ALCHEMIST E SUAS TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS

Fullmetal Alchemist é uma série de mangá, pertencente à demografia *shounen*, criada pela mangaká japonesa Hiromu Arakawa, que foi serializada entre 2001 e 2010 pela revista mensal *Shounen Gangan*, da companhia Square Enix, e cuja franquia vem se expandindo há mais de 20 anos. Com prêmios e recordes de venda, a popularidade do mangá, além de destacar sua criadora como uma das mangakás mais bem-sucedidas do século XXI, possibilitou traduções intersemióticas que o consolidaram como um fenômeno internacional.

No presente capítulo, objetiva-se apresentar o mangá *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) e suas traduções intersemióticas. Com este fim, inicialmente, serão introduzidas a autoria Hiromu Arakawa e a demografia *shounen*, associando-as por meio da historiografia de obras da mangaká; em seguida, serão abordadas a narrativa, as personagens, a construção de mundo e as temáticas de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), correlacionando-as ao gênero ficcional da fantasia científica e à demografia *shounen*; e, por fim, serão elencadas as traduções intersemióticas do mangá, em especial as cinematográficas.

2.1 ARAKAWA E O *SHOUNEN*

Hiromi Arakawa (1973-), popularmente conhecida pelo pseudônimo Hiromu Arakawa, nasceu em Tokachi, Hokaido, a segunda maior ilha do arquipélago japonês, onde morou na fazenda de gado leiteiro da família até ganhar o 9º Concurso Enix de Mangá do Século XXI em 1999 e com o dinheiro do prêmio mudar-se para Tóquio em busca de começar sua carreira como mangaká (Arakawa, 2024 [2021], p. 8).

> Sou de uma enorme família de agricultores. Meus pais, cinco filhos – quatro meninas e um menino –, meus avós e mais a família da minha tia. Mas a parte financeira não ia bem, por isso, desisti de ser veterinária quando entrei no colegial. Então, só sobrou o sonho de virar mangaká. Entrei num colégio agrícola e, mesmo depois da formatura, continuei trabalhando com minha família enquanto desenhava mangás. Eram fanzines [*doujinshi*] de "Sangokushi" e de games também. Depois que meu irmão definiu seu futuro, eu tentei a sorte num concurso e vim para Tóquio com o prêmio que ganhei[1] (Arakawa; Tanaka, 2019 [2014], p. 185).

[1] Entrevista com Hiromu Arakawa e Yoshiki Tanaka sobre o processo de tradução dos romances da saga de fantasia *A heroica lenda de Arslan* para mangá, originalmente veiculada nas revistas *Weekly Shounen* e *Bessatsu Shounen*.

Na capital, Arakawa trabalhou para a revista mensal *Shounen Gangan* da Square Enix como assistente do mangaká Hiroyuki Eto[2] — autor do mangá de fantasia e comédia ao estilo RPG *Mahoujin Guruguru* (1992-2003) —, com o qual aprendeu a "forma de apresentar o mangá e como fazer os quadros" (Arakawa, 2012 [2003], p. 99).

De acordo com Arakawa (2012 [2003], p. 99), outros mangakás também desempenharam um papel importante em sua trajetória, como Shigeru Mizuki[3] (1922-2015) — autor de mangás sobre os horrores da guerra, o folclore japonês e a história do Japão, como *GeGeGe no Kitarou* (1965-1986), *Hitler de Shigeru Mizuki* [*Gekiga Hittoraa*] (1972), *Marcha para morte* [*Souin Gyokusaiseyo!*] (1973), *NonNonBa* [*Nonnonbaa to ore*] (1997) e *Showa: uma história do Japão* [*Komikku Shouwa-shi*] (1988) — e Yudetamago — dupla formada pelo artista Yoshinori Nakai e o escritor Takashi Shimada, com o mangá *Kinniku-man* (1979–1987), de super-heróis musculosos e luta livre. Os principais, no entanto, foram Suihou Tagawa — autor de *Norakuro* (1931-1981), obra que inaugurou a publicação serializada de longa duração no Japão e abordava as "aventuras cômicas" de um vira-lata do "exército de um país de cachorros" e "batalhas militares de fundo nacionalista" (Costa, 2020, p. 146) — e Rumiko Takahashi — uma das mais respeitadas mangakás, autora de inúmeras séries, como *Turma do Barulho* [*Urusei Yatsura*] (1978-1987), rica em elementos da mitologia e da cultura japonesas, da comédia romântica e da ficção científica, primeiro mangá que Arakawa comprou com o próprio dinheiro e por meio do qual se conscientizou sobre como criar mangás (Arakawa, 2017)[4].

É importante observar que a maior parte das obras produzidas por essas autorias, assim como as de Hiromu Arakawa, pertencem à demografia *shounen*, inicialmente, voltada e composta apenas por profissionais e público masculinos — sendo Rumiko Takahashi, um dos mais notáveis exemplos "de mangaká mulher que conquistou plenamente o seu espaço com mangás destinados a um público não exclusivamente feminino" (Moliné, 2008 [2004], p. 205).

---

[2]ARCHER, Helder. "Mahoujin Guru Guru vai ter 24 episódios", *Otaku PT*, 12 jul. 2017. Disponível em: https://www.otakupt.com/anime/mahoujin-guru-guru-vai-ter-24-episodios/. Acesso em: 16 jun. 2024.

[3] FERREIRA, Manuela. "Um mergulho no universo trágico e sobrenatural de Mizuki Shigeru", *Revista E*, fev. 2023. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/entre-monstros-e-herois-o-universo-do-quadrinista-mizuki-shigeru/. Acesso em: 16 jun. 2024.

[4] Primeira aparição pública de Hiromu Arakawa na televisão. "Interview with Hiromu Arakawa, author of 'Fullmetal Alchemist' (2017)", *YouTube*, 11 dez. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9W2z9RqAtAM. Acesso em: 16 jun. 2024.

A partir da década de 1950, as mulheres começaram a ingressar no mercado dos mangás, em especial nas revistas dedicadas ao público feminino — nas quais hoje são praticamente a totalidade —, e nas décadas de 1980 e 1990, começaram a encontrar uma estreita abertura para se inserirem nas revistas voltadas para o público masculino (Luyten, 2012, p. 112; 185). Motivo este também pelo qual se acredita que Arakawa tenha adotado pseudônimos masculinos, para além da preservação de sua vida particular. "Por ter nascido em uma fazenda de gado leiteiro, ser taurina e também do signo de Boi do horóscopo chinês" (Arakawa, 2024 [2021], p. 8), a mangaká sempre adotou a caricatura de uma vaca malhada de óculos como autorretrato, a qual é utilizada até mesmo em entrevistas, de modo que sua feição não é conhecida.

Figura 1 – Autorretrato de Hiromu Arakawa



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2001], v. 1, p. 187).

A demografia, diferentemente dos gêneros ficcionais, é um conjunto de categorias estabelecidas pelo mercado editorial japonês que delimitam, com base na idade e no gênero, feminino ou masculino, o público-alvo de determinadas obras, como revistas e mangás. Tal categorização provém do período de pré-guerra e se transformou e consolidou no pós-Segunda Guerra Mundial no Japão, momento em que se deu a popularização do mangá.

Segundo Luyten (2012, p. 99), no pré-guerra, início do século XX, prenunciava-se o estabelecimento das demografias de gênero com o lançamento, pela Koudansha, das revistas *Shounen Club*, voltada para o público jovem[5], em 1914, e *Shoujo Club*, voltada para o público jovem feminino, em 1923.

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, de 1940 a 1945, "as publicações foram obrigadas a seguir as disposições militares e as histórias em quadrinhos passaram por um

[5] É importante apontar que o termo *shounen* em sua etimologia significa jovem, "de poucos anos", juvenil, adolescente, embora mais comumente atrelado ao gênero masculino. Fonte: "Shounen", *Weblio*. Disponível em: https://www.weblio.jp/content/%E5%B0%91%E5%B9%B4. Acesso em: 16 jun. 2024.

controle muito severo de censura" (Ono; Tezuka, p. 26 *apud* Luyten, 2012, p. 102). Deste modo, houve um desaparecimento generalizado dos mangás, poucos dos quais ficaram restritos à propaganda de guerra nos espaços ínfimos dos jornais.

> Com o fim da guerra, muitos editores tradicionais de Tóquio estavam desorganizados e as revistas de histórias em quadrinhos tornaram-se muito caras em vista do baixo poder aquisitivo do povo. No centro comercial rival, Osaka, diante dessa oportunidade começou-se a editar livrinhos de quadrinhos muito baratos, impressos em papel grosseiro e vendidos nas ruas. Suas capas eram vermelhas e foi com essa característica que ficaram conhecidos: *akai hon* (ou *livrinhos vermelhos*). Os desenhistas eram mal remunerados, entretanto, a política da época da ocupação permitia certa liberdade aos artistas como nunca haviam tido antes, desde que não atacassem os americanos (Luyten, 2012 p. 106, grifos da autoria).

No final da década de 1950, houve uma reestruturação no mercado editorial japonês. As primeiras revistas para o público jovem dão lugar a novas revistas semanais e, nas décadas seguintes, de 1960 a 1980, surgem as revistas para o público adulto, mantendo-se divisões por gênero (Moliné, 2008 [2004], p. 23-25). Todavia, na literatura, ainda não há consenso sobre o momento temporal exato do surgimento de cada demografia.

As principais categorias demográficas hoje enquadram-se no infanto-juvenil e no jovem-adulto, divididas entre aquelas voltadas para um público mais feminino — *shoujo* e *josei* — e mais masculino — *shounen* e *seinen* — respectivamente. A demografia, no entanto, não delimita necessariamente o público-alvo atingido, pois características voltadas para um público específico podem atrair públicos diversos.

No caso do *shoujo*, a elaboração dos temas de amor e fantasia em histórias de ficção científica, esporte e mistério, e o desenvolvimento de desenhos mais realistas têm "desviado uma parcela do público composto por rapazes para as revistas femininas", exemplo das mangakás Moto Hagio, Keido Takemiya e Akimi Yoshida (Luyten, 2012, p. 118).

No caso do *shounen*, isso também se aplica ao surgimento de novos tipos de heroínas (Luyten, 2012, p. 185) e às próprias autorias, as quais na última década do século XX e no início do século XXI somaram cada vez mais mangakás mulheres, como Rumiko Takahashi e a própria Hiromu Arakawa.

Quanto aos gêneros ficcionais de mangás, o *shounen* está muito associado à fantasia e à ficção científica — e seus subgêneros —, bem como à comédia, ao mistério, aos esportes e à vida escolar. De acordo com Luyten (2012, p. 44), as revistas da demografia são repletas de "histórias melodramáticas, dentro da temática do samurai invencível, do esportista e do

aventureiro". Assim, caracteristicamente, costuma apresentar narrativas com muita ação e aventura, cheias de cenas de lutas e elementos sobrenaturais.

Segundo Drummond-Mathews (2010, p. 62-63), à medida que a demografia se desenvolvia, e que as restrições severas da censura eram afrouxadas, cada vez mais obras abordavam temas universais — e até mesmo tabus —, como questões políticas e históricas. Assim, com o tempo, "a luta entre o bem e o mal", a reflexão sobre a guerra e a busca pela paz tornaram-se temas fundamentais (Machado, 2016, p. 12-13).

Um dos maiores exemplos — responsável, inclusive, pela internacionalização dos mangás, ao romper "as barreiras culturais e linguísticas" e ser "traduzido para dezenas de idiomas por grupos voluntários de todas as nações" — é *Gen Pés Descalços* (1973-1974), de Kenji Nakazawa, publicado pela Shueisha. Por meio do mangá, Nakazawa relata o seu testemunho dos "horrores causados pela bomba de Hiroshima", reflete sobre o significado da guerra e transmite "uma mensagem universal, almejada por todos: a paz" (Luyten, 2012, p. 148).

Dada a gravidade de alguns temas, a adoção de elementos cômicos contribuiu para tornar os mangás *shounen* mais digeríveis e cativantes. O mesmo se aplica à arte em termos estilísticos, em que são antagonizados cenários muito detalhados e personagens caricaturadas, contribuindo para uma maior identificação e recepção do público leitor (Walter, 2009, p. 4).

Além disso, a tradição de abordar valores que podem suscitar "uma consciência mais justa, tolerante e humana" (Machado, 2016, p. 27) é também um dos fatores que contribuem para a demografia ser a mais popular no Japão, no Brasil e em outros lugares do mundo. Para Machado (2016, p. 12-13), no entanto, "o que realmente cativa os leitores são os heróis".

Segundo Luyten (2012, p. 53), os protagonistas, heróis dos mangás, "vivem num eterno presente e o espaço em que circulam é mítico", mas, ao mesmo tempo, são capazes de evidenciar as necessidades e tendências do período histórico no qual foram criados. Embora hoje a aparência e o físico dos protagonistas sejam mais próximas da estética ocidental, o comportamento destes vincula-se profundamente com as "condutas japonesas" (Luyten, 2012, p. 57), com as quais o público se identifica.

Como é voltado para um público jovem masculino, é comum que o protagonista pertença a esse gênero e/ou faixa etária, como é o caso de *Haikyuu!!* (2012-2020), *My Hero Academia* (2014-2024) e *Demon Slayer* (2016-2020). Também é comum a figura de um protagonista iniciante, sem muita experiência, educação ou treinamento — quando relegado à margem social denominado *underdog* (Machado, 2016, p. 11) —, mas cujas condutas — perseverança, autodisciplina, autosacrifício, frugalidade, honra, respeito, moralidade, lealdade

e bravura; resquícios do código moral dos samurais, o *bushido* — são fundamentais para seu amadurecimento, seu fortalecimento e seu sucesso em alcançar determinados objetivos.

Com base nessas condutas, o protagonista, inicialmente movido por objetivos individuais, é levado "a sublimar seus próprios desejos em benefício dos da maioria" (2012, p. 58), sendo incumbido de um objetivo coletivo que, em grande parte dos casos, resulta na salvação do mundo. Para Luyten (2012, p. 59), o aspecto da ação nessas narrativas está intrinsecamente relacionado com "o desempenho do herói para alcançar o sucesso: treinos exaustivos, força de vontade e muita paciência".

Assim, como características típicas do protagonista, Machado (2016, p. 12-13) elenca a valorização da amizade, a orfandade ou abandono, "de pelo menos um progenitor", e a "pureza de coração", isto é, um forte senso ético e moral, cujo desvio é nitidamente justificado.

> [...] há certas ações que lhes são permitidas que poderiam ser vistas como pouco éticas por fugirem do que pode ser considerado nobre ou digno, como por exemplo o ato de matar alguém. Normalmente, o autor evita um desfecho em que o protagonista tenha que "sujar as mãos", fazendo com que, por exemplo, um inimigo se torne aliado. No caso de ser necessário que o protagonista mate alguém, essa morte só ocorre após todas as tentativas de redenção terem sido oferecidas e/ou caso a morte de tal personagem seja o desfecho mais benéfico para a humanidade (Machado, 2016, p. 13-14).

Deste modo, as relações de rivalidade do protagonista, em muitas das vezes, acabam por se transformar em "um laço fraternal", em vez de resultar em um desfecho trágico, e o equilíbrio é geralmente estabelecido pela formação de uma tríade (Machado, 2016, p. 14). Exemplos famosos incluem *Naruto* (1999-2014) e *The Promised Neverland* (2016-2020).

O desvio do senso ético e moral do protagonista, no entanto, além da formação de laços fraternais, das tentativas de redenção e dos atos em prol da humanidade, também pode ser justificada pela "própria natureza humana", em sua "dualidade bem-mal", o que é ilustrado, muitas vezes, no que Machado (2016, p. 14) denomina de "dualidade do monstro". Assim, no *shounen*, tal dualidade pode se dar por meio da partilha do corpo do protagonista com uma entidade que contradiz seu senso ético e moral, como é o caso de *Ataque dos Titãs* (2009-2021) e *Kaiju N.º 8* (2020-). Consequentemente, o monstro — e o protagonista — deve passar por um processo de redenção até ser subjugado à "pureza de coração".

Para ajudá-lo em seu processo de crescimento, de fortalecimento e de redenção, como no caso da dualidade do monstro, o protagonista é sempre guiado pela figura de um mestre, que estabelece padrões rígidos de conduta a serem seguidos e fornece os treinamentos

necessários para que seu aprendiz não se desvie do senso ético e moral e seja bem-sucedido (Luyten, 2012, p. 59). Exemplos incluem *Blue Exorcist* (2009-) e *Jujutsu Kaisen* (2018-).

Segundo Machado (2016, p. 12), nas narrativas de mangás *shounen* é possível identificar estruturas regulares.

> Os elementos que constituem um enredo típico, portanto, consistem em: um catalisador que desperta motivação no protagonista para essa missão; a jornada, que consiste em treino físico ou mental; superação de obstáculos e das próprias fraquezas; o clímax ou resolução do problema; o rescaldo da ação, ou um epílogo, que mostra uma porção da vida do protagonista após a realização da missão (Machado, 2016, p. 12).

Em suma, o protagonista é motivado a iniciar sua busca para alcançar objetivos individuais ou coletivos, pelos quais passa por um processo de treinamento e amadurecimento, enquanto enfrenta uma série de desafios, até alcançá-los, em um desfecho positivo ou negativo, e retornar ao seu local de origem.

Para melhor exemplificar o *shounen* e o modo como este se relaciona com o objeto da presente dissertação, a partir de agora será traçada uma historiografia dos mangás de Hiromu Arakawa, que detém um estilo característico e, desde a primeira obra, debruça-se sobre a respectiva demografia — com até então duas únicas exceções.

O lançamento de Arakawa no mercado editorial japonês dos mangás, em 1999, ocorreu com a publicação da história de capítulo único *Stray Dog*, vencedora do 9º Concurso Enix de Mangá do Século XXI. Publicado posteriormente em um especial de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), *Stray Dog* (1999) narra a trajetória de um mercenário procurado e de um jovem "Cão do Exército", "uma quimera meio-humana e meio-cão criada para servir a fins militares e domésticos" (Bergo, 2021, p. 19).

No capítulo único, já é possível observar temáticas e elementos provenientes de mangakás e de autorias outras em que Arakawa se inspirou e que vão perpassar outras de suas obras, como a ética da criação, o uso de cobaias humanas, os experimentos científico-militares e os conflitos ideológicos. Em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), *Stray Dog* é homenageado como o nome de uma cerveja e de um bar, logo no começo do mangá (Arakawa, 2018 [2005], p. 174).

Figura 2 – *Stray Dog* (1999)[6]

[6] Disponível em: https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Manga/StrayDog. Acesso em: 16 jun. 2024.



No ano seguinte, em 2000, Arakawa publicou o primeiro dos poucos capítulos que compõem *Shanghai Youma Kikai*, mangá também pertencente à demografia *shounen*. Serializado até 2006 pela *Shounen Gangan*, os capítulos apresentam uma ambientação futurística, passada nos anos 2050, cujo avanço tecnológico foi responsável por atrair demônios e criaturas sobrenaturais à Xangai, na China. Para derrotá-los, é formada uma agência de detetives especializados em caçar essas criaturas.

Shanghai Youma Kikai (2000-2006) é a primeira obra de Arakawa a estabelecer uma relação com a China e ficou conhecida por ter elementos, designs de personagens e cenários que também aparecem em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)[7].

Figura 3 – *Shanghai Youma Kikai* (2000-2006)[8]



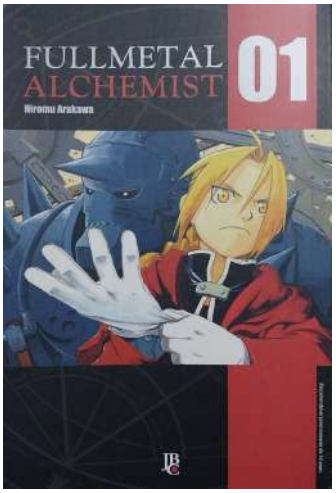
[7] FOBIAN, Peter. “Monthly Mangaka Spotlight 4: Hiromu Arakawa”, *Crunchyroll*, 15 out. 2015. Disponível em: https://www.crunchyroll.com/news/features/2015/10/15/feature-monthly-mangaka-spotlight-4-hiromu-arakawa. Acesso em: 16 jun. 2024.

[8] Disponível em: https://myanimelist.net/manga/1652/Shanghai_Youma_Kikai. Acesso em: 16 jun. 2024.

Em agosto de 2001, na revista mensal *Shounen Gangan*, Arakawa começou a serializar *Fullmetal Alchemist*, sua primeira série de mangá de longa duração e a qual se torna um sucesso imediato. Pertencente à demografia *shounen*, *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) narra a história dos irmãos Edward e Alphonse Elric que, após quebrarem o maior tabu da alquimia, saem em busca de recuperar o que perderam e se envolvem com uma conspiração política que ameaça toda a nação. Totalizando 27 volumes, publicados pela Square Enix, no Brasil, o mangá foi publicado pela JBC em duas edições, a primeira em "meio-tankou", ou seja, com cada volume dividido em duas partes, entre 2007 e 2011, e a segunda em *tankoubon*, em volume tradicional, entre 2016 e 2018, com a tradução de Luiz Octavio Kobayashi e Karen Kazumi Hayashida, edição a qual foi republicada entre 2021 e 2022.

Obra premiada, em 2004, no 49º Concurso de Mangá da *Shougakukan* — um dos mais prestigiados prêmios do meio —, como melhor obra original na categoria individual; e, em 2011, nas categorias de melhor mangá de ficção científica no 42º Prêmio Seiun e de novo artista no 15º Prêmio Cultural Osamu Tezuka, *Fullmetal Alchemist* soma uma vasta coleção de prêmios, indicações, obras especiais e traduções intersemióticas, sob as quais nos aprofundaremos mais adiante.

Figura 4 – Capa de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2001], v. 1).

Em 2005, por sua vez, Arakawa publica o primeiro capítulo de *Raiden-18*, na revista *Monthly Sunday Gene-X*, a mesma em que publicaria o quarto e último capítulo anos depois, em 2021, com o qual foi concluído e lançado o volume único pela Shougakukan[9].

[9] S., José, "Da mesma autora de Fullmetal Alchemist e Silver Spoon, mangá Raiden-18 ganhará novo capítulo após 10 anos", 23 dez. 2020. Disponível em: https://www.crunchyroll.com/pt-pt/news/latest/2020/12/23/da-mesma-autora-de-fullmetal-alchemist-e-silver-spoon-mang-raiden-18-ganhar-novo-captulo-aps-10-anos. Acesso em: 16 jun. 2024.

Raiden-18 (2005-2021), única obra da mangaká pertencente à demografia *seinen*, e baseada na obra *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, acompanha a cientista Dra. Tachibana, que dedica a vida à pesquisa e à criação de monstros com corpos humanos, e sua mais atual e bem-sucedida criatura, Raiden-18. Assim como *Stray Dog* (1999) e *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), o mangá aborda o uso da ciência e a relação desta para com o corpo humano, em uma reflexão ética sobre o que é a humanidade, o que é ser humano e o que é estar vivo.

Figura 5 – Capa de *Raiden-18* (2005-2021)[10]



No ano seguinte, em 2006, o capítulo único de *Souten no Koumori* é publicado na *Gangan Custom*, uma edição derivada da *Gangan*, da Square Enix. O mangá, situado no Japão feudal, narra a busca de redenção de uma *shinobi* com uma cicatriz em forma de morcego. De certo modo, é possível traçar paralelos entre a história de redenção da protagonista e a de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) (Machado, 2016, p. 52).

Figura 6 – *Souten no Koumori* (2006)[11]

[10] Capa do volume único (2021). Disponível em: https://myanimelist.net/manga/3444/Raiden-18. Acesso em: 16 jun. 2024.
[11] Capa do 1º número da *Gangan Custom* (2006). Disponível em: https://myanimelist.net/manga/948/Souten_no_Koumori. Acesso em: 16 jun. 2024.



Também em 2006, em parceria com as produtoras de *anime* Genco e Studio Flag, sob o pseudônimo de Huang Jin Zhou[12], Arakawa deu início à serialização de *Hero Tales*. Totalizando cinco volumes, publicados pela Square Enix, *Hero Tales* (2006-2010), assim como *Shanghai Youma Kikai* (2000-2006), traz a China — neste caso, a China Imperial — como pano de fundo da saga de jovens e poderosos heróis, eleitos pelas estrelas, para lutar contra o império corrupto. A série de mangá foi publicada no Brasil entre 2011 e 2012, pela editora JBC, com a tradução de Edward Kondo, e conta também com um *anime* exibido entre 2007 e 2008[13].

A fim de produzir a história, Arakawa e sua equipe viajaram à Beijin para pesquisar de forma mais aprofundada aspectos e elementos culturais da China, que já estavam sendo incorporados em *Shanghai Youma Kikai* (2000-2006) e em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).

Figura 7 – Capa de *Hero Tales* (2006-2010)



[12] “【情報局】10月のアニメ新番組（12）宿命に抗う英雄達の物語『獣神演武』”, *Anime Style*, 3 out. 2007. Disponível em: http://www.style.fm/as/02_topics/top_071003a.shtml. Acesso em: 16 jun. 2024.
[13] “Juushin Enbu: Hero Tales”, *My Anime List*. Disponível em: https://myanimelist.net/anime/2772/Juushin_Enbu__Hero_Tales. Acesso em: 16 jun. 2024.

Fonte: *Hero Tales* (Zhou, 2011 [2007], v. 1).

Concomitantemente a *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), *Souten no Koumori* (2006) e *Hero Tales* (2006-2010), em 2006, Arakawa dá início à sua única serialização pertencente à demografia *shoujo*, o mangá *Hyakushou Kizoku* (2006-). Até o presente momento com 8 volumes pela Shinshokan e um *anime* (2023-)[14], a obra autobiográfica conta as aventuras de Arakawa e sua família na fazenda, em Hokaido, e se relaciona diretamente com a sua próxima obra.

Figura 8 – Capa de *Hyakushou Kizoku* (2006-)[15]



Assim como *Hyakushou Kizoku* (2006-), em 2011, Arakawa dá início a uma serialização *shounen* completamente diferente daquilo a que seu público estava acostumado. O mangá *Silver Spoon* (2011-2019), com 15 volumes, publicados pela Shougakukan, explora por meio do dia a dia de Yugo Hachiken e de seus colegas na Escola Agrícola Oezo, em Hokaido, elementos culturais, religiosos e folclóricos da região, incluindo as corridas de cavalo de tração *ban'ei* e as lendas e personagens do povo originário Ainu[16].

Além de ganhar o 5º Grande Prêmio de Mangá [*Manga Taishou*], em 2012, o 58º Prêmio Shougakukan de Mangá na categoria *shounen* e, em 2013, o *Japan Food Culture Contents Award*, o mangá de *Silver Spoon* (2011-2019), atualmente em publicação no Brasil pela editora JBC (2021-), com a tradução de Natália Rosa e Luis Libaneo, conta também com

[14] S., José. "Anime Hyakusho Kizoku tem 2ª temporada anunciada", *Crunchyroll*, 19 dez. 2023. Disponível em: https://www.crunchyroll.com/pt-br/news/latest/2023/12/19/hyakusho-kizoku-anime-temporada-2-anunciada. Acesso em: 16 jun. 2024.

[15] Capa do 1º volume (2009). Disponível em: https://myanimelist.net/manga/21389/Hyakushou_Kizoku. Acesso em: 16 jun. 2024.

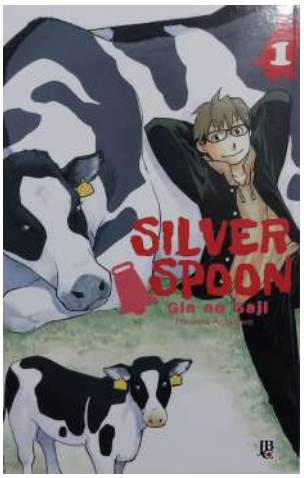
[16] Foi publicado um capítulo extra de *Silver Spoon* (2011-2019) em que são apresentados ancestrais Ainu de Yugo Hachiken, mas o qual não foi incluído nos volumes do mangá. Disponível em: https://silverspoon.fandom.com/wiki/Toku_Hachiken. Acesso em: 16 jun. 2024.

um longa-metragem *live-action* (2014)[17] e um *anime* (2013-2014)[18] homônimos.

Baseado nas experiências pessoais da autora, a obra apresenta críticas sociais sobre a relação entre o ser humano e a natureza e a oposição entre a vida urbana e a vida rural. Cabe observar que *Silver Spoon* (2011-2019) também apresenta uma série de intertextualidades com obras e mangakás que impactaram Arakawa, como *Kinniku-man* (1979–1987), de Yudetamago, e Rumiko Takahashi.

Além disso, a presença de elementos culturais e referências ao povo aborígine de Hokaido, os Ainu, também se faz presente em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).

Figura 9 – Capa de *Silver Spoon* (2011-2019)



Fonte: *Silver Spoon* (Arakawa, 2021 [2011], v. 1).

Em 2013, Arakawa faz sua primeira tradução intersemiótica de romance para mangá. Homônimo da série de fantasia de Yoshiki Tanaka, o mangá *shounen* de *A heroica lenda de Arslan* (2013-), inspirado na mitologia e na história da Pérsia Antiga, narra a saga de Arslan, o jovem príncipe de um reino invadido ao qual deve reaver.

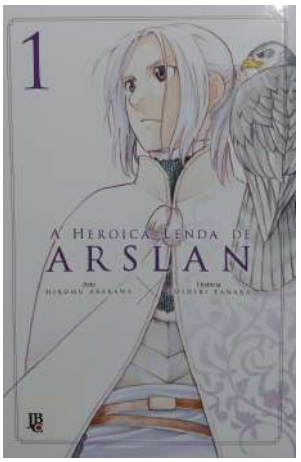
Serializado pela *Bessatsu Shounen* e publicado pela Koudansha no Japão e pela JBC (2019-) no Brasil, com a tradução de Naguisa Kushihara, o mangá de *A heroica lenda de Arslan* (2013-) conta também com um *anime* (2015-2016)[19].

Em entrevista, sobre o processo de tradução para o mangá, Arakawa menciona ter desenvolvido um prólogo que não existia inicialmente para contextualizar melhor o mundo no

[17] "Silver Spoon", *JBC*. Disponível em: https://editorajbc.com.br/mangas/colecao/silver-spoon/. Acesso em: 16 jun. 2024.
[18] GASSERUTO. "Silver Spoon: Animê estreia na Funimation", *Jbox*, 9 fev. 2022. Disponível em: https://www.jbox.com.br/2022/02/09/silver-spoon-anime-estreia-na-funimation/. Acesso em: 16 jun. 2024.
[19] "Arslan Senki" e "Arslan Senki: Fuujin Ranbu", *My Anime List*. Disponível em: https://myanimelist.net/anime/28249/Arslan_Senki_TV e https://myanimelist.net/anime/31821/Arslan_Senki_TV__Fuujin_Ranbu. Acesso em: 16 jun. 2024.

qual a história se passa. Além disso, revela a dificuldade na seleção de quais cenas incorporar ao mangá e a relevância destas em relação à aparência das personagens (Arakawa; Tanaka, 2019 [2014], p.187-189).

Figura 10 – Capa de *A heroica lenda de Arslan* (2013-)



Fonte: *A heroica lenda de Arslan* (Arakawa, 2019 [2014], v. 1).

A última obra de Arakawa, até o momento, é *Yomi no Tsugai* (2021-), anunciada e lançada no ano do 20º aniversário de *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2024 [2021], p. 13). Já com 10 volumes, publicados pela Shougakukan, o mangá *shounen* apresenta a saga de dois irmãos gêmeos, Yuru e Asa, cujo nascimento fora separado entre o dia e a noite, tornando-os capazes de comandar poderosas entidades espirituais. Em um cenário japonês alternado entre um passado feudal fantástico e uma contemporânea civilização tecnológica, Yuru deve encarar uma nova realidade após sua vila ser invadida e, junto de sua verdadeira irmã Asa e as entidades, assumir o destino traçado para ambos[20].

Com mais de 3 milhões de cópias vendidas[21], *Yomi no Tsugai* (2021-), serializado pela revista *Monthly Shounen Gangan* da Square Enix, foi indicado ao 48º prêmio anual de mangá da Koudansha[22], à 22ª lista de Livro do Ano da revista *Da Vinci* da Kadokawa[23], ocupando o

[20] CACCIATORE, Francesco. "The Best New Manga Titles of 2021", *Screen Rant*, 30 dez. 2021. Disponível em: https://screenrant.com/best-new-manga-titles-2021/. Acesso em: 16 jun. 2024.
[21] VIEIRA, Gabriel. "Daemons of the Shadow Realm | Mangá da criadora de Fullmetal Alchemist supera 3 milhões de cópias", *O Vício*, 26 ago. 2024. Disponível em: https://ovicio.com.br/daemons-of-the-shadow-realm-manga-da-criadora-de-fullmetal-alchemist-supera-3-milhoes-de-copias/. Acesso em: 1 set. 2024.
[22] CAYANAN, Joanna. "48th Annual Kodansha Manga Awards' Nominees Announced", *Anime News Network*, 8 abr. 2024. Disponível em: https://www.animenewsnetwork.com/news/2024-04-08/48th-annual-kodansha-manga-awards-nominees-announced/.209646. Acesso em: 16 jun. 2024.
[23] PINEDA, Rafael Antonio. "Spy×Family Tops Da Vinci Manga Ranking", *Anime News Network*, 6 dez. 2022. Disponível em:

19º lugar, e ao 17º Grande Prêmio de Mangá [*Manga Taishou*][24], ficando em segundo lugar. Neste ano, a JBC anunciou a publicação da série no Brasil[25]. Além disso, na Anime Expo 2025, foi anunciada pela Square Enix e pelo estúdio Bones a produção do anime[26].

Assim como *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), a obra se centra no desenvolvimento da relação entre dois irmãos, com habilidades especiais, incumbidos da missão de salvar o mundo ao passo que buscam concretizar seus objetivos pessoais.

Figura 11 – Capa de *Yomi no Tsugai* (2021-)[27]



A partir da historiografia dos mangás de Hiromu Arakawa, é possível compreender algumas das características e temáticas comuns à demografia *shounen* que perpassam o imaginário e o repertório de Arakawa e dialogam com *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) e suas respectivas traduções intersemióticas.

---

https://www.animenewsnetwork.com/news/2022-12-06/spy-family-tops-da-vinci-manga-ranking/.192624. Acesso em: 16 jun. 2024.

[24] HODGKINS, Crystalyn. “Inuhiko Doronoda's Kimi to Uchū o Aruku Tame ni Manga Wins 17th Manga Taisho Awards”, *Anime News Network*, 2 abr. 2024. Disponível em: https://www.animenewsnetwork.com/news/2024-04-02/inuhiko-doronoda-kimi-to-uchu-o-aruku-tame-ni-manga-wins-17th-manga-taisho-awards/.209379. Acesso em: 16 jun. 2024.

[25] NASCIMENTO, Lucas. ““Yomi no Tsugai”: Mangá de Hiromu Arakawa é anunciado pela JBC”, *Fora do Plástico*, 14 de março de 2025. Disponível em: https://foradoplastico.com.br/yomi-no-tsugai-manga-de-hiromu-arakawa-e-anunciado-pela-jbc/. Acesso em: 10 ago. 2025.

[26] ARISTIDES, Allana. “15 anos após o sucesso de Fullmetal Alchemist, Studio Bones une forças novamente com criadora para adaptar seu mais recente mangá”, *IGN Brasil*, 9 de julho de 2025. Disponível em: https://br.ign.com/fullmetal-alchemist-brotherhood-1/142947/news/15-anos-apos-o-sucesso-de-fullmetal-alchemist-studio-bones-une-forcas-novamente-com-criadora-para-ad. Acesso em: 10 ago. 2025.

[27] Capa do 1º volume (2022). Disponível em: https://www.fonomag.com.br/3697-Yomi-no-Tsugai-vol-1--Edicao-Japonesa. Acesso em: 16 jun. 2024.

2.2 O MANGÁ DE *FULLMETAL ALCHEMIST*

Na era Shouwa (1926-1989), com a Grande Depressão, em 1929, e o fortalecimento do fascismo militar no Japão, surge a necessidade de novas narrativas nas histórias em quadrinhos, "novos modelos para a conduta humana se inspirar" (Luyten, 1985, p. 26 *apud* Luyten, 2012, p. 95), e, com isso, a busca pela fuga da realidade provoca um crescimento exponencial na demanda por mangás de fantasia (2012, p. 96).

Em 1940, a fuga para o futuro em *Kasei Tanken* [Expedição a Marte], de Nobuo Oshiro, faz despontar a ficção científica nos mangás (Luyten, 2013, p. 96) — que ganharia grande popularidade ao final da Segunda Guerra Mundial, com publicações de Osamu Tezuka (1928-1989), como *Metropolis*, no final da década de 1940, e *Astro Boy*, na década de 1950, por conta dos "avanços científicos que beneficiariam a humanidade e, ao mesmo tempo, [d]o temor de que esses avanços poderiam ser usados para fins bélicos" (Moliné, 2008 [2004], p. 39).

O mangá *Fullmetal Alchemist*, da mangaká Hiromu Arakawa, serializado entre 2001 e 2010, pela revista *Shounen Gangan*, da companhia Square Enix, pertencente à demografia *shounen*, de certa forma, pode ser considerado uma intersecção do processo histórico do desenvolvimento desses gêneros ficcionais de mangás, uma vez que há uma divergência quanto à qual categoria é atribuído: fantasia ou ficção científica.

De acordo com Hiromu Arakawa, *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) é considerado uma obra de fantasia. No entanto, em 2011, o mangá ganhou o 42º Prêmio Seiun na categoria de melhor ficção científica[28].

Figura 12 – Paratexto de Arakawa em *Fullmetal Alchemist*

[28] Segundo Arakawa (2024, p. 145), *Fullmetal Alchemist* também é considerado como pertencente ao subgênero da fantasia sombria [dark fantasy]. Contudo, a mangaká acredita que tal classificação só se popularizou por conta de "um slogan" criado por seu editor na época em que a série foi traduzida para *anime* e jogos.



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2017 [2006], v. 15, p. 174).

A atribuição de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) como fantasia ou ficção científica, segundo Malmgren (1988), pode ser justificada pelo subgênero da fantasia, que constitui uma hibridização entre os dois gêneros ficcionais, conhecido como fantasia científica.

A ficção científica, por um lado, é ditada pela ciência e justifica todas as descontinuidades com os princípios naturais e os fatos empíricos de modo que estas se encontrem no horizonte de uma explicação científica plausível ou provável à medida que se dão os avanços tecnológicos, como as convenções do gênero quanto à viagem no tempo, ao teletransporte, à telepatia e à imortalidade, por exemplo.

A fantasia, por outro lado, não deve nenhum tipo de fidelidade à epistemologia científica e explora o impossível usando-se de elementos míticos e sobrenaturais, inclusive sombrios, para a construção de mundos para além dos limites naturais, empíricos, científicos e racionais (Malmgren, 1988, p. 260).

Como forma híbrida, é possível pensar a fantasia científica como um espectro entre a fantasia e a ficção científica, em que determinadas características de uma obra vão aproximá-la mais de um polo que do outro, mas, ao mesmo tempo, por conter características de ambos, exige novos parâmetros de leitura (Malmgren, 1988, p. 273).

Desta forma, a fantasia científica apresenta um mundo à parte, regido e organizado pelos mesmos princípios naturais e empíricos do nosso mundo — como na ficção científica —, mas em que existe ao menos uma inversão ou violação a estes — em geral elementos míticos ou sobrenaturais, como na fantasia —, que é justificada racionalmente pela ciência daquele mundo e aceita como lógica e natural.

Ao se utilizar do discurso científico para justificar a suspensão mimética com o nosso mundo e a inserção do fantástico em um mundo outro, o gênero produz uma lógica interna

que cria a "tensão entre elementos aparentemente contrastivos — magia/ciência, sobrenatural/natural, misticismo/empirismo — que estrutura e informa os temas e o enredo"[29] (Malmgren, 1988, p. 270, tradução nossa).

> Eu argumentaria, no entanto, que o discurso narrativo pode, na maioria dos casos, determinar o lugar no espectro a que uma obra pertence. É preciso verificar o modo como a obra apresenta e justifica seus elementos fantásticos. Se o discurso rigorosa e sistematicamente naturaliza esses elementos, então a obra se aproxima da ficção científica; caso não, então a obra se aproxima da fantasia (Malmgren, 1988, p. 270, tradução nossa).[30]

Por tensionar a ciência e a fantasia, segundo Malmgren (1988, p. 278), a fantasia científica aborda como principais temas: a oposição entre a ciência e a religião, e a relação destas com a fé; o perigo da dialética moral; os limites entre realidade e ficção; e, a indagação do conhecimento científico e da narrativa histórica oficial como construções ou entidades absolutas.

> Ao inverter a lei natural ou o fato empírico, a fantasia científica questiona o seu caráter absoluto e concreto; ao afirmar a primazia de um mundo invertido ou não natural, questiona a natureza da realidade; ao desafiar princípios e convenções e fatos que assumimos como verdadeiros, propicia a abordagem das principais questões filosóficas no que concerne à metafísica, à teologia, à cosmologia, à ontologia, à metateoria (ambas científica e literária) e à mitopoética. Mas sobretudo, ao se colocar entre duas formas opostas de conceber o mundo, assume em si mesma o questionamento da epistemologia (Malmgren, 1988, p. 274, tradução nossa).[31]

Tal como a fantasia (Malmgren, 1988, p. 271-271), a estrutura narrativa da fuga do familiar para o desconhecido e do retorno ao familiar é apropriada pela fantasia científica. Nessa narrativa, os atributos sobrenaturais dos quais o protagonista é dotado são responsáveis por criar missões que desencadeiam buscas épicas, motivadas por um desejo bem definido e/ou pela restauração do equilíbrio daquele universo, comumente regido por uma dialética

---

[29] Original: "[....] the tension between apparently contrastive elements—magic/science, supernatural/natural, mysticism/empiricism—that structures and informs the themes and the plot." (Malmgren, 1988, p. 270)

[30] Original: "I would argue, however, that the narrative discourse can, in most cases, determine where on the spectrum the work belongs. We must examine the way in which the work presents and accounts for its fantasy elements. If the discourse rigorously and systematically naturalizes those elements, then the work approaches SF; if it does not, then the work approaches fantasy." (Malmgren, 1988, p. 270)

[31] Original: "By reversing natural law or empirical fact, science fantasy questions their absoluteness and giveness; by asserting the primacy of an invented and counternatural world, it questions the nature of reality; by taking on the principles and conventions and facts which we take for granted, it tends to broach ultimate philosophical questions having to do with metaphysics, theology, cosmology, ontology, meta-theory (both scientific and literary), and mythopoeia. But most of all, because it stands posed between two opposing ways of conceiving the world, it addresses itself to the question of epistemology" (Malmgren, 1988, p. 274).

moral representada pela luta entre as forças do bem e as forças do mal. Já o desfecho é determinado pelo sucesso das missões, pela derrota do mal e pela restauração do equilíbrio.

> Na verdade, um crítico sugere que essa dimensão ética e moral é fundamental para a fantasia, que o gênero é baseado na fé em um tipo de ordem moral sobrenatural, uma ordem que "é importante não porque oferece emoção e diversão e fuga, mas porque fornece leis e valores morais" (Wagoner: 26). A fantasia científica híbrida frequentemente apropria da fantasia seus parâmetros, suas distinções entre a magia do bem e do mal (Malmgren, 1988, p. 272, tradução nossa).[32]

É possível perceber, portanto, o modo como o gênero fantasia se aproxima das características comuns de obras pertencentes à demografia *shounen*. O subgênero da fantasia científica, por sua vez, aproxima-se de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) devido a uma série de elementos.

O universo de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) é ambientado em um mundo idêntico à Terra, em um país no ano de 1914, em um período histórico similar ao da Europa na Revolução Industrial[33], marcado igualmente por grande efervescência cultural, conflitos políticos e avanços tecnológicos em eletricidade e maquinários movidos à vapor. Este país, Amestris[34], é circundado por países vizinhos, de diferentes etnias[35], religiões, regimes e culturas, com os quais está em constante tensão.

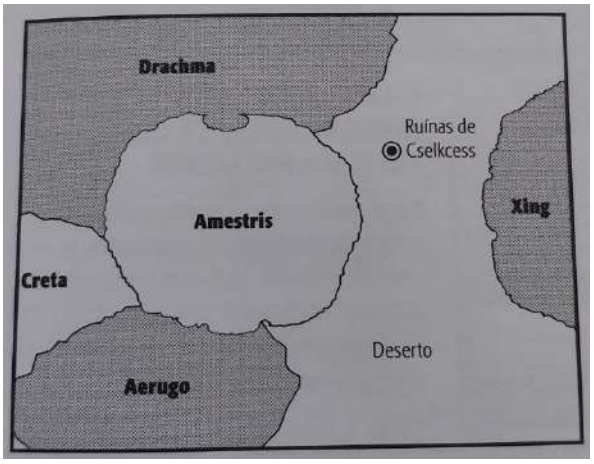
Figura 13 – Mapa de *Fullmetal Alchemist*

[32] Original: "One critic, in fact, suggests that this ethical or moral dimension is critical for fantasy, that the genre is based on a faith in some kind of supernatural moral order, and order which 'is important not because it offers excitement and fun and escape, but because it provides laws and moral values' (Wagoner: 26). Hybridized science fantasy frequently borrows from fantasy its ethical frameworks, its distinctions between good and bad magic" (Malmgren, 1988, p. 272).

[33] A inspiração na Europa da Revolução Industrial também se reflete na arquitetura e nos nomes das personagens que seguem a ordem ocidental "nome-sobrenome", e não oriental "sobrenome-nome".

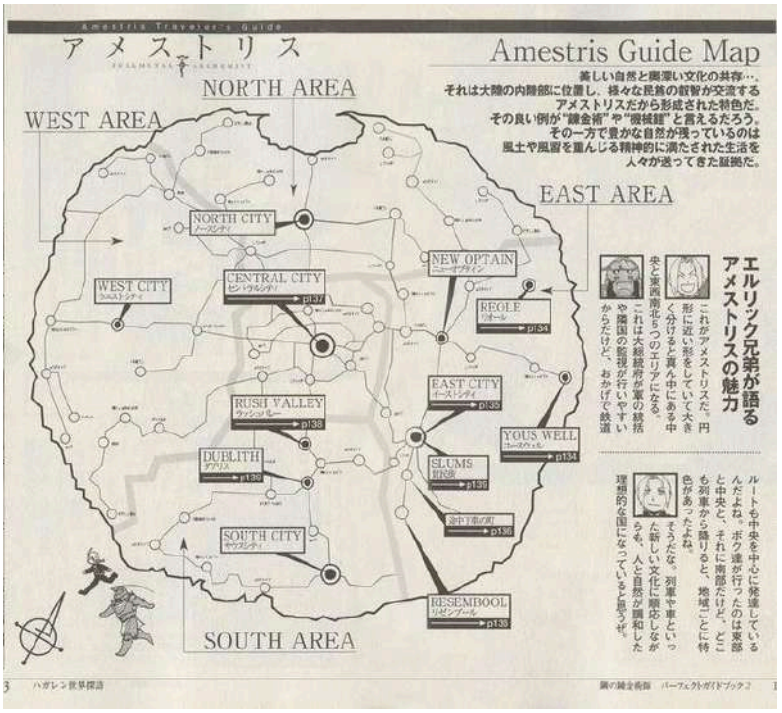
[34] O nome do país é uma homenagem à esposa do rei Xerxes e rainha da Pérsia Antiga, Amestris (Arakawa, 2018 [2005], p. 141).

[35] Em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), são apresentadas diferentes etnias. Segundo Arakawa (2018 [2005], p. 90), "a maioria dos Amestrinos é da raça branca [de cabelos e olhos claros], na sequência tem os negros e os da raça amarela [de olhos amendoados], mas os Ishvalianos não se enquadram em nenhum desses grupos, possuindo uma pele morena", de cabelos brancos e olhos vermelhos.



Fonte: *Guia completo Fullmetal Alchemist especial* (Arakawa, 2018 [2005], v. 2, p. 140).

Figura 14 – Mapa de Amestris



Fonte: 鋼の錬金術師 パーフェクトガイドブック (Arakawa, 2005, v. 2, p. 132-133)[36].

Com os conflitos étnicos, religiosos, culturais e políticos, são constantes as eclosões de guerras e de revoltas, motivo pelo qual muitas pessoas, vítimas desses eventos trágicos ou profissionais em mecânica, fazem uso ou trabalham com o desenvolvimento de *automails*[37], isto é, próteses corporais mais avançadas tecnologicamente, feitas de aço e equipadas com dispositivos que permitem a conexão da prótese com os terminais nervosos de membros

[36] Fonte: https://i.pinimg.com/736x/85/24/98/85249817e48e990de5f4953c8421adb5.jpg. Acesso em: 16 jun. 2024.

[37] Segundo Arakawa (2018 [2005], p. 50), os *automails* podem ser definidos como uma "tecnologia que substitui uma parte do corpo danificada por uma máquina. É um tipo de prótese mioelétrica. Como os nervos são ligados, é possível mexê-lo".

superiores e inferior, permitindo uma recuperação mais rápida, embora mais dolorosa, maior mobilidade e, até mesmo, o uso destas como armas.

> Eu imaginei a história acontecendo na zona industrial da Inglaterra, na época da Revolução Industrial. Fábricas enfileiradas uma ao lado da outra, fumaça e neblina, uma cidade coberta de vapor e fulige. Dei um toque particular e criei um mundo de fantasia (Arakawa, 2012 [2003], p. 100).

> Eu tive a ideia depois que me mudei para Tóquio. Andava pesquisando sobre alquimia e a pedra filosofal e pensei: "Por que ninguém coloca algo tão interessante como tema de uma história?! Se ninguém quer fazer, eu faço!". (Arakawa; Tanaka, 2019 [2014], p.187-188).

O toque particular de Arakawa responsável por inserir *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) no subgênero da fantasia científica é a inserção da alquimia como elemento fantástico — mais próximo da magia, do misticismo e do miticismo — e de sua legitimação pelo discurso epistemológico como fazer científico.

Deste modo, em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), a alquimia é compreendida como um método científico — ou mesmo uma técnica, ou uma tecnologia — em que é possível transmutar uma matéria(-prima) e, a partir desta, produzir outra equivalente, com a mesma massa e a mesma composição. Além de possuir uma fundamentação racional e respeitar a epistemologia científica, como as leis da física e os princípios naturais, a alquimia tem, por máxima, "tudo é um, e um é tudo"[38] e, por lei absoluta e base primária, a troca equivalente — para obter algo é preciso dar algo em troca de mesmo valor —, sendo impossível produzir algo a partir do nada (Arakawa, 2018 [2005], p. 20).

Além disso, a transmutação alquímica consiste em três etapas: a compreensão das propriedades, a decomposição e, enfim, a reestruturação da matéria. Para realizá-la é preciso um círculo a partir do qual a energia tirada da crosta terrestre possa se orientar. Geralmente, o círculo é produzido por meio de um desenho circular com equações que representam a estrutura da matéria e o processo de transmutação.

> A alquimia existia em Amestris há muito tempo, mas era um estudo primitivo que não tinha aplicação prática no cotidiano das pessoas. Mas, graças ao "Sábio do Leste" que veio do Oriente há centenas de anos, a alquimia se desenvolveu muito, chegando a ser o que ela é atualmente (Arakawa, 2018 [2005], p. 19).

[38] Segundo Arakawa (2018 [2005], p. 30), significa que "'Tudo (mundo)' é uma única existência e os seres vivos, objetos e unidades pertencem a esse 'tudo' e estão ligados em um ciclo". Complementarmente, de acordo com Machado (2016, p. 39), a máxima da alquimia em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) provém dos escritos de Aristóteles e significa que "o indivíduo faz parte de algo maior e mais abrangente, mas esse algo só existe como unidade devido aos indivíduos que o compõem".

De acordo com Arakawa, em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), a alquimia já existia como um estudo primitivo, mas sofreu um grande avanço graças ao "Sábio do Leste". A história diz que o Sábio do Leste seria um sobrevivente — e destruidor — do próspero reino de Xerxes[39] — ou Cselkcess, localizado no deserto entre Amestris e Xing —, cuja lenda diz ter sido destruído em apenas uma noite — e que teria chegado a Amestris não muito depois de sua fundação trazendo avanços para o país com a difusão da alquimia como tecnologia. Complementarmente, a lenda inclui o Sábio do Oeste, que também seria um sobrevivente do mesmo reino, com a diferença de que este partiu para o país de Xing[40] e, junto dos conhecimentos locais, produziu uma outra forma de alquimia, a Waidanshu, uma técnica medicinal cujo princípio é a compreensão e a aplicação do fluxo de energia da terra — *longmai*[41]. Segundo Arakawa (2018 [2005], p. 104-105), "a energia de ativação e a teoria-base da alquimia e da waidanshu são diferentes" e, "enquanto a última etapa da alquimia é definida como 'reestruturação', na waidanshu está mais próxima da 'regeneração'".

Além da lenda do Sábio do Leste e do Sábio do Oeste, há ainda a lenda da pedra filosofal — também conhecida como pedra celestial, grande elixir, tintura vermelha ou quinto elemento (Arakawa, 2018 [2005]) —, um artefato capaz de amplificar a capacidade alquímica e ignorar a lei da troca equivalente e quaisquer outras leis e princípios naturais, supostamente, criando algo sem precisar dar nada em troca.

Para além das lendas, a alquimia também conta com a Verdade, uma entidade ou divindade de muitos nomes que representa o tudo e o nada e habita um plano dimensional que só pode ser acessado por alquimistas pela porta da Verdade[42].

---

[39] O nome do país é uma homenagem ao esposo da rainha Amestris e rei da Antiga Pérsia, Xerxes (Arakawa, 2018 [2005], p. 141).

[40] O país de Xing, com cultura e língua próprias, "possui um sistema monárquico ditatorial em que um único imperador governa mais de 50 tribos de minoria étnica. Possui relações diplomáticas com Amestris, mas o grande deserto que os separa reduz o contato entre os dois países" (Arakawa, 2018 [2005], p. 106). Ainda assim, é grande o número de imigrantes de Xing que atravessam o deserto e tentam entrar ilegalmente em Amestris.

[41] O fluxo de energia da terra, *longmai*, usada pela waidanshu, difere da energia da crosta terrestre, usada pela alquimia amestrina. Posteriormente, é revelado que a suposta "energia da crosta terrestre", na verdade, foi criada de forma artificial.

[42] De acordo com Arakawa (2018 [2005], p. 33), a porta se apresenta de forma diferente para cada pessoa. No caso de Edward, "há uma imagem parecida com aquilo que conhecemos como a 'Árvore de Sephiroth', ou a 'Árvore da Vida', 'Árvore da Cabala', entre outros nomes do misticismo judaico. Ela simboliza a Verdade e pode ser considerada a própria fisionomia de Deus ou um esboço da Criação do Mundo".

O encontro com a Verdade — cujo resultado geralmente, é a morte do alquimista — é estabelecido quando há uma violação dos princípios naturais, em específico, do chamado tabu da alquimia, isto é, a criação de um ser humano.

> De acordo com a alquimia, o ser humano é feito de "corpo", "alma" e "mente". Teoricamente, quem conseguisse transmutar os três elementos criaria um humano sem a ajuda do útero materno. Contudo, isso contraria as leis da natureza e, por isso, é considerado tabu (Arakawa, 2018 [2005], p. 24).

Tendo isso em vista, a alquimia, como uma forma de tecnologia científica, é objeto de controle pelo estado de Amestris, um regime governamental totalitário e ditatorial, de cunho expansionista e imperialista, cujo poder político é centralizado no exército[43]. O führer King Bradley, que ocupa a mais alta posição na hierarquia militar, detém o controle da Assembleia, do Governo e, consequentemente, de todo o país.

> Originalmente, Amestris era um país pequeno e fraco até Bradley se tornar Führer e fortalecer o poder militar. Ele iniciou a invasão de países vizinhos para ampliar as fronteiras e, ao mesmo tempo, neutralizou a ação de grupos revoltosos, fazendo o país seguir em direção a uma ditadura (Arakawa, 2018 [2005], p. 73).

Bradley foi o responsável por regulamentar a alquimia em Amestris com a criação da licença de alquimistas federais. A licença é um título do exército, similar ao posto de major, obtido por alquimistas por meio de um exame — prova escrita, teste psicológico e avaliação prática — que concede uma série de privilégios, como fundos de pesquisa e prestígio militar. Para manter a licença, é preciso renová-la anualmente por meio do relatório de pesquisas, e o alquimista que a possui, além de um relógio de prata, símbolo de sua autoridade, recebe uma alcunha relacionada a suas habilidades.

Segundo Arakawa (2018 [2005], p. 28), "o governo estimula as pesquisas alquímicas e concede a licença de 'alquimistas federais' a pesquisadores de destaque" e usuários habilidosos, submetendo-os à vigilância constante do exército e às suas leis. As leis governamentais da alquimia proíbem a transmutação de ouro e pedras preciosas — para evitar um colapso econômico —, a realização de experimentos em humanos e a criação de um ser humano por meio da alquimia. Elas também obrigam os alquimistas federais a fazer um juramento de lealdade ao exército — garantindo que suas habilidades e suas descobertas

[43] "Amestris é todo cercado por outros países contra os quais vem sempre mantendo conflitos de fronteira. Por isso, o Exército sempre foi o poder político central e governa o país desde antes do Bradley se tornar Führer." (Arakawa, 2018 [2005], p. 67) Além disso, muitos dos nomes das personagens são inspirados em armamentos bélicos e em figuras históricas relacionadas a governos totalitários ou a guerras.

científicas estejam sob o domínio deste e impedindo-os de deixar o país (Arakawa, 2018 [2005], p. 29).

A princípio, o objetivo da adoção da alquimia pelo governo era a de que essa técnica científica fosse usada para o bem do povo. No entanto, com os conflitos étnicos, religiosos, culturais e políticos, os alquimistas federais passaram a ser convocados a participar de guerras e de extermínios como "armas-humanas" (Arakawa, 2018 [2005], p. 29), motivo pelo qual passaram a ser chamados de "cães do exército"[44]. Em Amestris, consequentemente, a alquimia além de um caráter científico-tecnológico assume também um caráter armamentista.

Nesta medida, é importante chamar a atenção para o fato de que King Bradley possui em seu nome a referência à figura do rei. Contudo, em vez de aspirar a uma liderança ideal, o o führer possui todos os traços do ditador, a quem "todos esperam obediência total e inquestionável" e cujas ações são "motivadas por desejos e crenças pessoais" (Machado, 2016, p. 62).

O principal exemplo do uso de alquimistas federais como armas-humanas se deu na Guerra Civil de Ishval, que durou de 1901 a 1909.

> Uma área deserta localizada na região leste de Amestris. É onde ficava Ishval. A história de seu povo é ainda mais antiga que o início da história de Amestris. Contudo, seu grupo foi anexado a Amestris quando esta se tornou uma nação militarista e começou sua política expansionista (Arakawa, 2018 [2005, p. 90]).

Além de características físicas distintas dos demais habitantes de Amestris — pele morena, cabelo branco e olhos vermelhos —, o povo de Ishval tem por adoração Ishvala, o Deus da terra, cuja doutrina religiosa defende a relação intrínseca do ser humano com a natureza e a preservação da ordem natural do mundo. Essa doutrina é preservada por mestres em templos e repassada a monges guerreiros, cuja tarefa é lutar contra aqueles que profanam a terra e desrespeitam os ensinamentos de Ishvala. Uma vez que a alquimia atua na modificação da matéria — mesmo sendo legitimada pelo discurso científico —, os ishvalianos a veem como uma violação da ordem natural e, consequentemente, como uma afronta a suas crenças.

A religião foi o fator motivador dos conflitos do povo ishvaliano com o exército amestrino após a anexação, mas a eclosão da Guerra Civil aconteceu quando uma criança ishvaliana foi morta, segundo o que dizem, por um tiro acidental de um oficial militar. Durante anos, a guerra se espalhou pela região leste, até que em 1908, o führer deu a ordem

[44] Segundo Arakawa (2018 [2005], p. 74), cão do exército "é o nome pelo qual as pessoas chamam os alquimistas federais que usam seu poder jurando lealdade ao Estado militar em vez de fazê-lo pelo bem do povo".

de iniciar uma campanha de extermínio em Ishval, enviando alquimistas federais para o campo de batalha. Horrorizados com o genocídio em massa que tomava formas, alguns alquimistas abandonaram suas licenças e médicos amestrinos contrariaram ordens para ajudar os ishvalianos, muitos perdendo a vida no processo. No ano seguinte, em 1909, quando a Guerra Civil acabou, a maior parte dos ishvalianos tinha sido assassinada. Com a proibição de acessar Ishval, os poucos sobreviventes se espalharam pelo país em pequenas periferias — *slums* — para se esconderem dos militares.

Outro momento em que há a tensão entre a ciência e a religião em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) é no começo *in media res* do enredo, no ano de 1914, na cidade de Liore, também na região leste de Amestris, em que são apresentados os protagonistas: os irmãos Elric — Edward, de 15 anos, alquimista federal de alcunha "Alquimista de Aço"; e Alphonse, de 14 anos, também alquimista, trajando uma armadura de aço.

Nos dois primeiros capítulos do mangá, "Os dois alquimistas" e "O preço da vida" (Arakawa, v. 1, 2016 [2002]), Edward e Alphonse chegam a Liore guiados por boatos de que ali poderiam conseguir informações sobre a lendária pedra filosofal. No entanto, o que descobrem é o uso da alquimia pelo pai Cornello — difusor e líder do letoísmo, religião monoteísta de adoração a Leto, Deus do Sol — como ferramenta para criar um exército de fiéis que obedeçam seus mandamentos sem questionar. Durante os confrontos com Cornello, começam a ser reveladas peças-chave sobre quem são os irmãos Elric, seu passado e seu futuro.

Como mencionado na seção anterior, como é comum em mangás da demografia *shounen*, os protagonistas de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) possuem a faixa etária próxima de seu público-alvo. No entanto, por começar *in medias res*, Edward e Alphonse Elric não se apresentam como personagens iniciantes, sem muita experiência, educação ou treinamento; embora estejam sempre se aprimorando, já na infância os irmãos foram obrigados a começar seu processo de treinamento, amadurecimento e fortalecimento — não à toa Edward já possui a licença de alquimista federal concedida apenas aos mais habilidosos pesquisadores e usuários de alquimia, uma licença de que Alphonse não dispõe apenas pelas consequências de seu passado trágico.

No capítulo 21 do mangá, "Um segredo só nosso" (Arakawa, v. 5, 2016 [2003]), é revelado que, quando crianças, Edward e Alphonse viviam com os pais, Trisha Elric e Van

Hohenheim, na cidade de Resembool[45], no interior da região leste de Amestris, próxima a Ishval. Um dia Van Hohenheim vai embora deixando Trisha e os filhos pequenos, sem qualquer justificativa. À medida que vão crescendo, os irmãos começam a praticar alquimia com o que estudam nos livros do escritório do pai. Por causa da admiração da mãe, Edward e Alphonse se empenham em desenvolver suas habilidades alquímicas. No entanto, devido a uma epidemia, Trisha fica doente e morre — aqui observamos a orfandade e o abandono parental comum aos mangás *shounen*.

Após o enterro de Trisha, os irmãos Elric são acolhidos pela vizinha e amiga de Hohenheim, a mecânica de *automails* Pinako Rockbell, seu filho e nora médicos e a filha deles, Winry — devido à Guerra Civil em Ishval, o casal médico Rockbell, filiado ao exército, foi à guerra para ajudar os feridos, mas acabou sendo assassinado por um ishvaliano. Apesar do acolhimento, os irmãos relutam a perda da mãe e Edward convence Alphonse de tentarem trazê-la de volta à vida por meio da alquimia, mesmo sabendo ser proibido.

Assim, os irmãos Elrics — inexperientes e sem treinamento —, motivados em reviver a mãe — objetivo individual —, passam a maior parte do tempo estudando alquimia. Ao perceberem que o estudo sem orientação não é suficiente, eles vão em busca de uma mentoria e encontram uma dona de casa de passagem pelo leste com excelentes habilidades de luta e de alquimia, a qual poderia treiná-los, Izumi Curtis[46].

A ida dos irmãos Elric à cidade de Izumi Curtis — Dublith, na região sul de Amestris — para realizar seu treinamento poderia ser entendida, inicialmente, como o primeiro passo rumo à fuga do familiar para o desconhecido, comum ao *shounen* e à estrutura narrativa da fantasia. No entanto, no capítulo 23 do mangá, "Batendo na porta do céu" (Arakawa, v. 6, 2016 [2003]), o retorno ao familiar, isto é, a Resembool, não é marcado pelo sucesso de Edward e Alphonse, mas pela tragédia que, de fato, dará início à sua trajetória.

Deste modo, os irmãos Elric terminam seu treinamento com Izumi Curtis e, após seis meses, em 1910, retornam à sua casa na cidade natal para trazer a mãe de volta à vida. No

[45] Como explicado por Arakawa (2018 [2005], p. 143), "por ficar próxima de Ishval, onde ocorreu a guerra civil, [Resembool] prosperou ao fabricar tecido para os militares, mas perdeu tudo quando a guerra se alastrou".

[46] De acordo com Machado (2016, p. 65), a presença de uma figura feminina como mentoria em obras de fantasia costuma ser uma coisa rara — ainda mais uma figura feminina não sexualizada, nem idealizada, mas forte, habilidosa, maternal e orgulhosa de ser uma dona de casa. Diferentemente dos mestres comuns "caracterizados como pessoas más, intransigentes e que maltratam seus aprendizes" (Luyten, 2012, p. 59), Izumi Curtis é uma mestra exigente e durona, mas a todo momento ela garante que Edward e Alphonse estão bem e em segurança, ajudando-os sempre que precisam e acolhendo-os de forma maternal. Além disso, por meio da alquimia, a mestra desempenha um papel importante na formação do senso ético e moral dos irmãos, cuja conduta é diretamente guiada por seus ensinamentos como a máxima alquímica de que "tudo é um, e um é tudo".

entanto, pouco depois do início da transmutação humana, ocorre um efeito de ricochete[47] e Edward e Alphonse passam pela porta da Verdade.

A Verdade revela de uma só vez na mente dos irmãos Elric todos os conhecimentos da alquimia e todas as memórias de eventos passados e presentes. O resultado é a possibilidade de realizar a transmutação alquímica sem a necessidade de desenhar um círculo para o fluxo de energia, mas formá-lo com o próprio corpo ao juntar as mãos. O preço, no entanto, varia no caso de cada um, mas para ambos resulta na perda da inocência — uma mudança na forma como percebem o mundo e, consequentemente, no afastamento destes quanto ao caráter de pureza de coração (Machado, 2016, p. 76).

Como punição pela violação dos princípios naturais, no caso de Edward, o preço é uma perna — ao torná-lo incapaz de se pôr de pé sozinho simboliza a perda de sua autonomia. Já no caso de Alphonse, é o seu corpo — ao torná-lo incapaz de sentir o calor humano simboliza a perda do afeto. Sem corpo, Alphonse deixaria de existir. Então, após sair do plano da Verdade, com medo de perder seu irmão, Edward toma a medida desesperada de fixar com um selo de sangue a alma de Alphonse em uma armadura de aço e obtém sucesso, mas o preço de ter violado outro princípio natural — da união entre o corpo, a alma e a mente —, é ter um braço tomado pela Verdade. Como se a situação não pudesse piorar, Edward percebe que ele e Alphonse transmutaram uma criatura humanoide incompleta e incompatível com a vida.

A decisão de violar a proibição da transmutação humana para ressuscitar a mãe havia sido justificada por Edward pela crença na incapacidade dos alquimistas em realizá-la (Arakawa, v. 6, 2016 [2003], p. 161). Embora "essencialmente bom e altruísta", observa-se em Edward a sede por conhecimento e a arrogância quanto a suas próprias habilidades, as quais também colocam em questão a pureza de seu coração.

Após a trágica e falha transmutação humana, Pinako Rockbell acolhe os irmãos Elric; e, pouco tempo depois, após ouvir os boatos de dois jovens e habilidosos alquimistas em Resembool, o então tenente-coronel e alquimista federal da alcunha Alquimista das Chamas, Roy Mustang, é enviado para recrutá-los, convencendo-os, por meio dos privilégios da licença, a tentar recuperar seus corpos — mesmo que isso significasse ter que se tornar um "cão do exército".

Uma vez que a alma de Alphonse fixada na armadura é uma prova das violações cometidas pelos irmãos, cabia somente a Edward a possibilidade de conseguir a licença de

[47] Segundo Arakawa (2018 [2005], p. 27), "o efeito de ricochete é um fenômeno que ocorre quando a transmutação falha e a energia empregada perde o rumo, voltando-se contra o transmutador".

alquimista federal. Embora inicialmente consumido pela culpa do sofrimento causado em Alphonse, Edward encontra na proposta de Mustang a fagulha de esperança de que precisava para ajudar o irmão e aceita a oferta — o objetivo individual de recuperar seus corpos e, por conseguinte, de encontrar sua redenção.

Ele então decide colocar *automails* para substituir seus membros perdidos; e, para se prepararem para o exame, os irmãos Elric retomam seu treinamento, estudando alquimia e praticando técnicas de luta exaustivamente — o que reforça o caráter de perseverança e de autodisciplina dos protagonistas.

> Neste ponto reside outra grande diferença com *Fullmetal Alchemist*, em que não existe relação de amizade-rivalidade entre o protagonista e outra personagem. A relação entre Edward e Alphonse não é de rivalidade, uma vez que ambos possuem o mesmo objetivo, e as suas motivações não estão ligadas a saber quem dos dois é mais forte. Ambos têm forças e fraquezas, e trabalham em equipa [...]. Assim sendo, não há necessidade de existir um terceiro elemento para mediar a relação entre os dois irmãos [...] (Machado, 2016, p. 21).

Dada a violação da proibição da transmutação humana que poderia acarretar em punições severas para os irmãos Elric — como a não obtenção da licença de alquimista federal, a prisão ou mesmo o estudo de Alphonse como um caso bem-sucedido de fixação de alma —, Edward e Mustang passam a ter uma aliança emaranhada por segredos e por uma certa relação de rivalidade, que aos poucos, como comum ao *shounen*, vai se revelando como um laço de amizade ou mesmo um laço fraternal.

Pouco tempo depois, Edward torna-se o mais jovem alquimista a ter a licença de alquimista federal, recebendo a alcunha de Alquimista de Aço por conta de suas próteses. Os *automails* de Edward, para além de sua alcunha — assim como sua arrogância e sua sede por conhecimento —, segundo Machado (2016), reforçam o questionamento de sua "pureza de coração" aproximando-o simbolicamente da dualidade do monstro, ou seja, da própria natureza humana em sua volubilidade entre o bem e o mal.

> [...] Edward não possui nenhum tipo de transformação não-humana. No entanto, e tal como foi previamente abordado, a dualidade do monstro é um elemento simbólico que serve para ilustrar a existência do bem e do mal em cada indivíduo. Tendo essa simbologia em consideração, pode-se interpretar que os membros prostéticos que Edward possui são um sinal da sua monstruosidade, uma vez que são a consequência da violação do maior tabu da alquimia: a transmutação humana (Machado, 2016, p. 17-18).

No caso de Edward, essa dualidade sempre vai pender para o lado do bem, como demonstra em seu juramento de nunca tirar uma vida, mesmo se obrigado pelo exército — o

que resultaria na perda de sua licença de alquimista federal. No caso de Alphonse, a perda do corpo e a fixação da alma em uma armadura podem aproximá-lo também da dualidade do monstro, não no sentido da volubilidade entre o bem e o mal, mas no questionamento constante de sua natureza humana, uma vez que não tem necessidades fisiológicas, não é capaz de expressar fisicamente suas emoções e não pode revelar sua condição para evitar o assombro das pessoas (Machado, 2016, p. 79). Independentemente do caso de cada um, ambos os irmãos Elric têm sua dualidade voltada para o bem e são guiados por uma forte bússola ética e moral.

Mesmo sem a certeza de que serão capazes de reparar seus erros e recuperar seus corpos por meio da alquimia, após conseguir a licença de alquimista federal, Edward e Alphonse queimam sua casa em Resembool como símbolo de sua determinação para seguirem em frente e não terem "um caminho de volta".

É assim que, após ouvir boatos sobre a existência da pedra filosofal — capaz de ignorar a lei da troca equivalente e, possivelmente, de recuperar seus corpos —, começa a busca dos irmãos Elric na cidade de Liore.

No primeiro arco da narrativa, "A busca pela pedra filosofal" — principal foco da análise —, é introduzido o universo de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) e a origem dos protagonistas à medida que os irmãos Elric buscam a pedra filosofal pela região leste de Amestris. Em cada cidade pela qual passam, são reveladas uma série de questões: em Liore, a alquimia é usada para manipular a fé — uso da alquimia para fins vis; em Youswell, nas minas de carvão, os mineradores são explorados por militares — corrupção no exército; e, no trem expresso de Youswell para New Optain, o Comando Revolucionário Azul, um grupo extremista da região, sequestra o general Hakuro, ou Halcrow, e sua família — conflitos sociais e políticos. No caso de East City, os irmãos Elric são marcados por dois eventos em especial: o encontro com Shou Tucker, o Alquimista da Sutura Vital, e o homem da cicatriz, mais conhecido como Scar.

Shou Tucker, o Alquimista da Sutura Vital, foi indicado a Edward e Alphonse pelo coronel Mustang após o fracasso na busca da pedra filosofal — a pedra que o pai Cornello utilizava em Liore para enganar os fiéis era falsa. Uma vez que Shou Tucker havia conseguido transmutar uma quimera — um "ser vivo criado através de uma síntese artificial de dois ou mais seres geneticamente diferentes", permitida pelo estado de ser realizada com animais (Arakawa, 2018 [2005], p. 30) — que era capaz de falar — feito que lhe concedeu a licença de alquimista federal —, Mustang acreditava que com ele os irmãos pudessem encontrar uma forma de recuperar seus corpos. O encontro com Shou Tucker, no entanto, resulta na cena

mais controversa de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) e que marca os irmãos Elric por toda a sua trajetória: a descoberta de que Tucker havia conseguido a licença de alquimista federal ao transmutar a própria mulher em uma quimera, cuja única fala foi "eu quero morrer", e de que realizou a mesma transmutação para renovar a licença, desta vez, com o cachorro, Alexander, e a própria filha, Nina.

O ato hediondo de Shou Tucker e a justificativa deste de que o experimento em humanos é necessário em prol do progresso científico desperta a fúria de Edward, colocando-o no ponto mais crítico, em toda a narrativa, de sua dualidade do monstro — Alphonse tem de intervir para impedir que o irmão acabe tirando a vida de Tucker.

Mesmo com as pesquisas do Alquimista da Sutura Vital, os conhecimentos alquímicos até então eram incapazes de desfazer a quimera. A culpa por não terem impedido Shou Tucker e a impotência de não serem capazes de salvar Nina e Alexander são responsáveis por desencadear uma segunda perda de inocência nos irmãos Elric em que mudam, novamente, a forma como percebem o mundo e questionam os limites do fazer científico, o papel dos alquimistas e o próprio objetivo de recuperar seus corpos.

Após a chegada do coronel Mustang e de seus subordinados, alguns policiais militares ficam responsáveis por manter Shou Tucker em prisão domiciliar, junto da quimera de Nina e Alexander. À noite, os policiais são atacados, a casa é invadida e o alquimista e a quimera são assassinados pelo homem da cicatriz por violarem as leis de Deus.

Os oficiais enviados para levar o Alquimista da Sutura Vital para a prisão central descobrem pelo coronel Mustang sobre a morte de Shou Tucker e o informam de que se trata de um assassino de alquimistas federais, conhecido como Scar, por ter uma cicatriz no rosto, e com uma lista crescente de vítimas. Preocupado com a segurança do Alquimista de Aço, o coronel Mustang envia policiais militares para alertá-lo e escoltá-lo, o que acaba fazendo com que Edward seja identificado por Scar.

Então, o confronto entre os irmãos Elric e Scar tem início, resultando na destruição de grande parte da armadura de Alphonse e do braço de *automail* de Edward, impedindo-o de usar a alquimia. Quando o Alquimista de Aço está prestes a sacrificar a própria vida para a segurança do irmão, o coronel Mustang, acompanhado de outro alquimista e militares, entra no confronto para impedir o homem da cicatriz de matá-lo. Scar se nomeia um representante da vontade divina e prega que "os alquimistas são profanadores que corrompem a forma natural das coisas e as transformam em aberrações… seus atos são crimes contra Deus, o criador de toda a existência" (Arakawa, v. 2, 2016 [2002], p. 103). No entanto, os ataques produzidos por seu braço também são o resultado de um processo alquímico, mais

especificamente a etapa de desconstrução da alquimia. Quando, no confronto, a primeira-tenente Riza Hawkeye atira contra Scar fazendo com que os óculos dele caíam no chão e revelando seus olhos de íris vermelha, os alquimistas federais o identificam como um sobrevivente ishvaliano e justificam sua busca por vingança por causa da Guerra Civil de Ishval. Ao ser identificado, Scar[48] foge do local, e os irmãos Elric são levados em segurança para o Quartel-General do Leste.

Esses acontecimentos colocam em questão o autosacrifício — quando após o confronto, Alphonse repreende Edward por escolher abrir mão de sua vida em vez de sobreviver para recuperar seus corpos e para tentar salvar a vida de outras pessoas, como a de Nina e Alexander —, as consequências da guerra, a impunidade dos responsáveis e a legitimidade da vingança — na campanha de extermínio de Ishval a maioria dos ishvalianos foi morta, os militares que seguiram as ordens da campanha foram promovidos e condecorados "heróis" e, dentre aqueles que sobreviveram, há os que buscam a punição dos responsáveis, mas ao fazê-lo em nome de Deus ou da vingança, colocam igualmente a vida de pessoas inocentes em jogo.

Após esse incidente, os irmãos Elric encontram pistas sobre a pedra filosofal e acabam descobrindo a verdade: a criação da pedra filosofal exige o sacrifício de seres humanos vivos (Arakawa, v. 3, 2016 [2002], p. 89). Paralelamente, ao passo que a narrativa começa a introduzir os homunculi — sete seres humanoides criados artificialmente, dotados de habilidades especiais e regenerativas, com personalidades baseadas nos pecados capitais (luxúria, gula, inveja, ganância, ira, orgulho e preguiça), marcados por uma tatuagem de ouroboros, e cujo núcleo de vida é uma pedra filosofal[49] —, já em Liore são apresentados indícios de seu grande "plano": transformar toda Amestris em um círculo de transmutação para abrir os portões da Verdade.

Ao final do primeiro arco, sabendo que existe "a verdade por trás da verdade" (Arakawa, v. 2, 2016 [2002], p. 160-161; 165), Edward e Alphonse descobrem o quinto laboratório, um centro de pesquisa secreto localizado ao lado de uma prisão, no qual estavam sendo realizados experimentos de criação da pedra filosofal. Apesar das proibições do führer, o coronel Roy Mustang, junto de seus subordinados, começa a juntar as peças sobre o

[48] O homem da cicatriz passa a assumir o nome de Scar. Segundo ele, o nome ishvaliano é sagrado e usar a alquimia na busca de vingança é profaná-lo e ir contra os ensinamentos do Deus Ishvala.

[49] Cada homunculi possui uma habilidade especial: Luxúria possui longas garras; Gula tem um falso portão da Verdade no estômago; Inveja pode se metamorfosear; Ganância transforma a pele em uma armadura impenetrável; Ira é capaz de prever os movimentos de adversários; Preguiça tem supervelocidade; e, Orgulho pode controlar suas sombras de diversas formas.

envolvimento entre os homunculi e o alto escalão do exército e a relação destes com a pedra filosofal. A partir de então, os irmãos Elric e seus aliados começam a vislumbrar a ponta do iceberg da conspiração que envolve a alquimia e a nação.

No segundo arco da narrativa, "O sopro de esperança", Edward e Alphonse vão a Dublith pedir a ajuda da mestre e dona de casa Izumi para estudarem mais sobre a alquimia, momento este em que é revelado o passado dos irmãos. Ao passo que Edward vai ao Quartel-General do Sul para renovar sua licença de alquimista federal, Alphonse é sequestrado por um grupo de quimeras humanas — ex-militares descartados pelo exército — liderado por um dos homunculi, o Ganância. Após o resgate, com o assassinato de todos os envolvidos pelo führer e uma maior desconfiança sobre Bradley o seu envolvimento com a corrução do exército, Alphonse acaba recuperando suas memórias de quando esteve nos domínios da Verdade, passando a conseguir, assim como Edward, fazer alquimia somente com as mãos.

Em seguida, os irmãos Elric vão ao encontro de Winry em Rush Valley, cidade próxima a Dublith, para consertar os *automails* de Edward, e acabam encontrando Lin Yao, um imigrante ilegal de Xing que estava em busca da pedra filosofal e do segredo da imortalidade. Ao voltarem para Central City, acompanhados por Lin Yao e seus companheiros de Xing, Edward e Alphonse descobrem sobre o assassinato do tenente-coronel Maes Hughes, o que os faz começar a perder fé em seus aliados e a questionar as leis governamentais da alquimia, pois a todo momento estavam testemunhando o uso desta pelo exército como ferramenta para tirar vidas humanas, seja por meio de experimentos ou por meio dos alquimistas federais.

Então, o Alquimista de Aço é forçado pelo Major Alex Louis Armstrong, o Alquimista dos Grandes Braços, a sair de Amestris e é levado pelo deserto até as ruínas do reino de Xerxes, onde descobre a aliança entre Mustang e Lin Yao e atesta quem são os seus verdadeiros aliados.

Em Central City, essa aliança envolve a todos em um confronto com os homunculi, em que Luxúria revela ter como núcleo uma pedra filosofal e acaba por ser eliminada. Por sua vez, Lin Yao revela ser um príncipe de Xing, membro do clã Yao, que está em busca da imortalidade para ascender como Imperador e proteger seu clã, e Alphonse confessa que não é imortal e acredita poder morrer a qualquer momento, já que sua alma não é compatível com a armadura e pode rejeitá-la.

Simultaneamente, nas ruínas de Xerxes, o Alquimista de Aço encontra um grande círculo de transmutação que não consegue identificar por faltar um pedaço e se depara com

um grupo de sobreviventes de Ishval a partir dos quais descobre que Scar foi o responsável pela morte dos pais de Winry. De volta a Resembool, Edward reencontra Van Hohenheim e o rejeita como pai por seu abandono, desafiando-o e rivalizando com ele. Sem terem outro lugar aonde ir, ambos ficam hospedados na casa dos Rockbell. Lá Hohenheim pronuncia a destruição iminente do país e questiona Pinako se os filhos realmente transmutaram a esposa Trisha. Ouvindo escondido a conversa, após a partida de Hohenheim, Edward pede a ajuda de Pinako para escavar os restos mortais da criatura transmutada por ele e seu irmão e descobre que não é a sua mãe. Consequentemente, o Alquimista de Aço compreende que "alguém que já morreu não pode voltar à vida. Não importa o que se faça. E isso é a verdade" (2017 [2005], v. 11, p. 75) e que ainda há esperança para recuperar o corpo do irmão.

No terceiro arco da narrativa, "A caça aos homunculi", os irmãos Elric criam um plano e pedem ajuda a Mustang e Lin: primeiro, Edward serviria de isca para atrair Scar com a intenção de confirmar a história dos pais de Winry. Depois, sabendo que os homunculi apareceriam para proteger seu "precioso sacrifício", Mustang e Lin tentariam capturá-los para conseguir mais informações.

Anteriormente, Scar — que estava sendo perseguido pelos homunculi — foi ferido e resgatado por ishvalianos morando nas periferias de East City. Um dos mestres que ajudou a curar de seus ferimentos avisou a Scar que vingança só trazia mais vingança. Sem ouvi-lo, Scar parte para Central City, junto de seus novos companheiros, um ex-militar corrupto e May Chang, uma princesa de Xing, membro do clã Chang, que também está em busca da imortalidade para ascender como Imperatriz e proteger o seu clã e é praticante da alquimia de Xing, a waidanshu. Ouvindo rumores sobre o Alquimista de Aço na cidade, Scar cai na armadilha dos irmãos Elric. No confronto entre os três, Winry acaba descobrindo sobre o assassinato de seus pais, rouba a arma que Edward havia recebido da primeira-tenente Hawkeye e ameaça a vida de Scar em nome da vingança por seus pais. Com a arma apontada para ele, as palavras do mestre ressoam no ishvaliano, que diz não ter o direito de impedir a vontade de Winry, mas que caso vivesse continuaria seguindo o caminho da vingança. Edward impede Winry e a protege de Scar, que é então perseguido por Alphonse. Na perseguição, os homunculi e os aliados dos irmãos Elric se envolvem no confronto com Scar, cuja fuga só é possibilitada pela ajuda de May Chang e de seu uso da waidanshu.

Paralelamente, com o confronto entre os irmãos Elric e Scar, os homunculi são atraídos e Lin Yao e seus companheiros ajudam Mustang e seus subordinados a enfrentá-los. No fim, Lin e Hawkeye são capazes de aprisionar o homunculus Gula e levá-lo a um

esconderijo secreto. Quando todos estão reunidos, Lanfun, a companheira de Lin, gravemente ferida, revela ter identificado o führer como o homunculus Ira.

Em um novo confronto, ao passo que o Alquimista de Aço, o príncipe de Xing e o Inveja acabam sendo engolidos pelo falso portão da Verdade no estômago de Gula, Alphonse é levado por Gula até o subsolo de Central City para conhecer o "Pai" dos homunculi. Por sua vez, Mustang se reúne o mais rápido possível com o alto escalão do exército para revelar a verdade sobre o führer, mas acaba descobrindo que todos já sabiam da verdade e que compactuam com os homunculi. Então, King Bradley conta sua história a Mustang: criado desde bebê pelo exército como "um dos candidatos a führer", foi o único bem-sucedido ao ter a pedra filosofal injetada em seu sangue, por isso recebeu um nome e foi nomeado führer — segundo Bradley, ele se orgulha em ser de uma raça superior criada com um objetivo, no caso, concretizar os planos do "Pai".

Enquanto isso, Edward e Lin descobrem que Inveja, com suas habilidades de se metamorfosear, foi responsável por começar a Guerra Civil de Ishval e que a destruição de Xerxes foi obra dos homunculi, dado que o estômago de Gula estava repleto das ruínas do antigo reino. Encontrando a parte que faltava em Xerxes, Edward percebe se tratar de um círculo de transmutação humana — os homunculi haviam usado os habitantes do reino como ingrediente para criar a pedra filosofal, por isso sua destruição em apenas uma noite. Para escapar do estômago de Gula, Edward se encontra novamente com a Verdade, descobrindo que o corpo de Alphonse se encontrava em seus domínios e, por conseguinte, poderia encontrar uma forma de recuperá-lo.

Como estão conectados, Edward, Lin e Inveja são transmutados para o subsolo, junto de Alphonse e Gula, e se deparam com o "Pai" dos homunculi. Os irmãos Elric ficam confusos pelo "Pai" possuir a mesma aparência que Van Hohenheim e chegam a confundi-lo com ele. Apesar do confronto que resulta em Ganância controlando o corpo de Lin, por serem sacrifícios para o seu plano, o "Pai" libera Edward e Alphonse, que se reúnem em seguida com o führer. Ao descobrirem que o alto escalão do exército compactua com os homunculi e o "Pai", Edward desiste de sua licença e entrega a King Bradley seu relógio de prata de alquimista federal.

> Só aceitei me tornar um cão do exército porque disseram que me dariam vários privilégios, mesmo eu ainda sendo criança. Suportei a humilhação de usar a alquimia em nome do exército, sendo que devia ser usada em nome do povo… e tudo isso para poder procurar um meio de recuperarmos os nossos corpos. Provavelmente, esse sistema de alquimistas federais deve ser mais um jeito de vocês elegerem seus sacrifícios. E se estão querendo me

> envolver em qualquer que seja o plano desprezível que têm em mente… não quero essa coisa pra mim [relógio de prata] (Arakawa, 2017 [2006], v. 14, p. 106).

O führer King Bradley recusa a desistência de Edward e ameaça a vida de Winry para que ele continue sendo o Alquimista de Aço e, sabendo que seriam monitorados, permite que os irmãos continuem a procurar meios de recuperar seus corpos.

No quarto arco da narrativa, "A verdade por trás da verdade", o Alquimista de Aço vai ao encontro da primeira-tenente Hawkeye para lhe devolver a arma que ela havia lhe emprestado. Após Edward dizer que, mesmo sendo um "cão do exército", sentiu medo ao segurar a arma e ver Winry apontá-la para Scar, Riza resolve contar a ele sobre os horrores que viveu na Guerra Civil de Ishval — o que traz à tona o passado de Scar.

Com as tensões entre religião e alquimia após a anexação de Ishval a Amestris e o estopim da Guerra Civil, os militares descobrem que Aerugo — um dos países que fazem fronteira com Amestris — estava instigando o povo ishvaliano a guerrear contra o exército por meio do fornecimento de armas. Consequentemente, todos os militares ishvalianos foram presos e foi dada a ordem da campanha de extermínio. Muitos dos pesquisadores de alquimia do governo foram forçados a usar os presos para realizar experimentos humanos e criar pedras filosofais. Como parte da pesquisa, foi testada a amplificação do poderio de extermínio em alquimistas federais que utilizavam as pedras — caso do Alquimista Rubro, Zolf J. Kimbley, que está diretamente relacionado com a trajetória de Scar.

Em Ishval, Scar era um monge guerreiro do Deus Ishvala e tinha um irmão fascinado pela alquimia. Apesar das objeções de cunho religioso, o irmão acreditava que a ciência alquímica podia ser usada em benefício das pessoas e estudava a alquimia de Amestris — a qual ele descobriu possuir algo de estranho — e a waidanshu. A partir de ambas, ele desenvolve novas fórmulas alquímicas e as transforma em tatuagens, uma voltada para o processo de desconstrução e a outra voltada para o processo de regeneração. Com a descoberta, os ishvalianos incentivam o irmão de Scar a usar sua alquimia para ajudá-los na guerra, assim como os amestrinos faziam, o que reforça as objeções do monge guerreiro sobre os malefícios da técnica — ainda assim, Scar fica responsável por proteger suas pesquisas a pedido do irmão. Ao serem forçados a enfrentar o Alquimista Rubro, o grupo de ishvalianos fica gravemente ferido e o irmão cede um de seus braços tatuados para salvar a vida de Scar. Quando acorda e vê o braço do irmão transplantado em si, tomado pela fúria, o monge guerreiro ataca os médicos amestrinos que ajudaram a cuidar dele — o casal Rockbell — e depois foge pelo deserto em busca de vingança.

Então após deixar Hawkeye, Edward encontra Alphonse e ambos decidem estudar mais sobre a alquimia de Xing, acreditando que ela possa ser a chave para enfrentar o "Pai".

Paralelamente, Scar retorna ao subsolo em busca dos homunculi e acaba descobrindo, por meio do dr. Tim Marco, médico que havia sido obrigado pelo exército a criar as pedras filosofais, que os homunculi foram os responsáveis pelo que aconteceu em Ishval. Na tentativa de impedi-los, ele vai para Norte, junto do doutor e May Chang para tentar decifrar as pesquisas do irmão. Por sua vez, em busca da princesa para saber mais sobre a waidanshu, Edward e Alphonse também vão para o Norte, mais especificamente para a Muralha de Briggs.

Em Briggs, os irmãos Elric se deparam com a general-de-brigada Olivier Mira Armstrong — irmã do major Alex Louis Armstrong — e descobrem que o homunculus Preguiça estava cavando um grande túnel no subsolo, o qual se trata, na verdade, de um grande círculo de transmutação. À medida que eles foram marcando as revoltas e as guerras civis que aconteceram desde a formação do país, em um mapa de Amestris, perceberam que cada uma ocorreu em um lugar específico para a formação do círculo — constituindo assim "marcas de sangue" — e que todas foram provocadas ou tiveram o envolvimento do exército. Logo, os irmãos Elric entendem que o grande plano do "Pai" e dos homunculi é transmutar todas as vidas amestrinas e que o próximo lugar a virar uma "marca de sangue" será Briggs.

> Ao descobrir que o ingrediente principal da Pedra Filosofal são vidas humanas e que existe uma entidade que controla o país de modo a poder criar um círculo de transmutação gigante e usar a vida dos cidadãos como sacrifício para se tornar um deus, a recuperação do corpo do irmão deixa de ser uma prioridade, e os esforços dos irmãos Elric e dos seus companheiros são dirigidos para a salvação do país (Machado, 2016, p. 20).

Contudo, em vez de sublimar o objetivo individual de recuperar seus corpos, o Alquimista de Aço concilia esse objetivo com o objetivo coletivo de impedir a transmutação e salvar Amestris. Isso porque, segundo Machado (2016, p. 56), "Edward pensa ter descoberto uma forma de conseguir cumprir ambos os objetivos ao mesmo tempo, pelo que, ao salvar Amestris, não se está a desviar do caminho para recuperar o que perdera".

Sabendo sobre o plano do "Pai" e dos homunculi, Edward e Scar se unem para impedir o Alquimista Rubro, Zolf J. Kimbley, que estava em seu encalço — momento em que a rivalidade entre eles se transforma em aliança.

Durante a fuga de Briggs, a alma de Alphonse começa a dar os primeiros sinais de rejeitar a armadura. No esconderijo, junto de May Chang e Marco, ao analisarem as pesquisas do irmão de Scar, eles descobrem o segredo para impedir a transmutação do país. Enquanto

isso, o Alquimista de Aço e o ishvaliano tentam roubar a pedra filosofal de Kimbley, todavia, como o Alquimista Rubro tinha em sua posse uma segunda pedra, o plano falha e Edward é ferido e dado como desaparecido.

Em Liore, por sua vez, Izumi Curtis, fugindo do exército por ser um dos sacrifícios, encontra com Van Hohenheim, que ao ajudá-la com a alquimia médica revela ser uma pedra filosofal humana. "O alquimista arrancado da correnteza do tempo", como chamado por Arakawa (2018 [2005], p. 16), era um criado do rei de Xerxes cujo sangue, usado por alquimistas do reino, foi responsável pela criação acidental do primeiro Homunculus, "o homenzinho do frasco". Como retribuição, o homunculus deu ao criado "23" um nome — Van Hohenheim —, conhecimento e liberdade. Incapaz de viver fora de um recipiente, o Homunculus sonhava em ser um "homem dourado", isto é, divino.

Então, para se tornar um ser perfeito e ganhar sua liberdade do frasco, o Homunculus decidiu enganar o ambicioso rei de Xerxes com a promessa da imortalidade. Assim, sem o conhecimento de Van Hohenheim, o Homunculus transmutou todas as vidas do reino em pedras filosofais no formato de dois corpos aparentemente perfeitos e imortais — o de Van Hohenheim, cuja alma foi fundida à pedra, e uma cópia exata deste, o novo recipiente do Homunculus, ou melhor, do "Pai" dos homunculi. Com a destruição de Xerxes, Hohenheim atravessou o deserto em direção a Xing e o Homunculus em direção ao país que viria a ser Amestris — surgindo assim a lenda dos Sábios do Leste e do Oeste. Em Xing, Hohenheim contribuiu para o surgimento da waidanshu; em Amestris, por sua vez, o Homunculus originou uma alquimia que, em vez de usar o fluxo de energia da terra, usava a energia das almas transmutadas em pedras filosofais espalhadas por todo país.

Quando foi a Amestris, conheceu Trisha e constituiu família, Hohenheim ficou apavorado de ver a mulher os filhos envelhecerem e morrerem sem ele, fadado a uma vida eterna, motivo que o levou a partir para encontrar uma forma de voltar a ser mortal. Ao descobrir sobre o plano do Homunculus de transmutar Amestris, assim como havia feito em Xerxes, Hohenheim dá início a um contra-ataque e declara guerra ao "Pai".

Ao passo que Edward continua desaparecido, o grupo de Alphonse parte para a região leste, onde ele reencontra Van Hohenheim, perdoa o pai e descobre sobre o "dia prometido" — eclipse solar durante o qual a transmutação de Amestris acontecerá. Dando prosseguimento ao plano dos homunculi, Kimbley consegue começar um conflito armado entre a Muralha de Briggs e o país vizinho, Drachma, completando as marcas de sangue. Enquanto isso, a general-de-brigada Armstrong chega à Central City, onde forma uma aliança com o coronel Mustang para derrubar o führer.

Enquanto isso, Edward, com a ajuda de dois militares quimeras, ex-capangas de Kimbley, foge do Alquimista Rubro e, escondendo-se do exército, volta para o esconderijo nas proximidades de Central City. Lá o Alquimista de Aço reencontra Lin, que recuperou momentaneamente o controle sob Ganância, e acaba fazendo uma aliança com o homunculus. Deste modo, os irmãos Elric e os seus velhos e novos aliados começam os preparativos para a batalha final.

No quinto arco da narrativa, "O dia prometido", após um pequeno salto temporal, o Alquimista de Aço e seus novos aliados partem para reencontrar Alphonse. Chegando à Liore, Edward se depara com Hohenheim, com o qual também se alia, apesar de seus conflitos familiares.

Com a rejeição da alma cada vez mais frequente, Alphonse perde a consciência e é capturado pelos homunculi. Para resgatar o irmão, Edward, Ganância, Hohenheim e as quimeras lutam contra Kimbley, Gula e Orgulho, com apenas este sobrevivendo após devorar os outros dois. Em Central City, reunido novamente com seus subordinados, o Alquimista das Chamas, aliado aos ishvalianos, dá início a uma série de atentados contra o führer, através dos quais começa a expor a corrupção do exército.

Aproveitando a instauração do caos, a general-de-brigada Olivier Mira Armstrong dá início a um golpe de estado atacando o alto escalão do exército e acaba enfrentando, junto de seu irmão e de Izumi Curtis e seu marido, o homunculi Preguiça e os soldados imortais. Quando todos pensam ter tomado o Quartel-General Central, o führer King Bradley reaparece e começa a retomar o controle.

No subsolo, Hohenheim vai atrás do Homunculus na tentativa de impedi-lo, mas é aprisionado por ele. Paralelamente, Edward se reúne com Scar, Mustang, Hawkeye e May Chang e vai para o subsolo, onde ele, Alphonse e Izumi acabam sendo transmutados até Van Hohenheim e o "Pai" dos homunculi.

Como são necessários cinco sacrifícios, o coronel Mustang — um dos candidatos — é forçado a abrir a porta da Verdade por meio da transmutação humana, reunindo-se aos demais sacrifícios e ao "Pai". Como punição da Verdade, Mustang perde a visão e, com ela, a possibilidade de enxergar o futuro da nação — o que pode ser visto como o preço pelos pecados que havia cometido na campanha de extermínio de Ishval. Mas, por ter feito a transmutação contra a vontade, Edward afirma que a punição é injusta e que a Verdade é insensata.

Alphonse, por sua vez, com mais uma rejeição da alma, acaba reencontrando seu corpo, com o qual mantém uma ligação, mas se recusa a consegui-lo de volta, por ainda

precisar ajudar na batalha final. Assim, quando ele recupera a consciência, os cinco sacrifícios estão prontos e, com o eclipse solar em andamento, o "Pai" dá início a transmutação do país. As almas dos amestrinos começam a ser sugadas e uma grande porta da Verdade é aberta no mundo, permitindo ao Homunculus absorver o que acredita ser "Deus" — a consciência coletiva do planeta — e ganhar um corpo perfeito — do "homem dourado", com a aparência jovial de Hohenheim e, consequentemente, de Edward, ambos com olhos e cabelos dourados.

Por estarem no centro do círculo, os sacrifícios e os demais não tem suas almas sugadas, mas, com o acúmulo das almas no corpo do Homunculus, são incapazes de enfrentá-lo. O que o Homunculus não sabia, no entanto, é que Van Hohenheim vinha implantando em todo o país, na "suposta crosta terrestre", almas de sua própria pedra, dispostas a ajudá-lo, que foram absorvidas pelo Homunculus com a transmutação do país. Assim, as almas do novo corpo começam a se rebelar contra ele, fornecendo o tempo necessário para que Scar derrotasse o führer com a outra tatuagem desenvolvida por seu irmão e ativasse o círculo de transmutação inverso criado com a ajuda dos ishvalianos por todo o país e com a sombra do eclipse. Como resultado, as almas de todos em Amestris são devolvidas e o corpo do Homunculus começa a colapsar.

Os irmãos Elric e seus aliados começam então o contra-ataque. Na batalha, os homunculi restantes são derrotados, mas o Alquimista de Aço tem seu *automail* destruído e o outro braço preso às ferragens de destroços. Para salvar a vida do irmão, com a ajuda de May, Alphonse, cuja armadura havia sido quase completamente destruída, faz uma transmutação inversa da fixação de sua alma para devolver o braço de Edward. Com o braço de volta, Edward consegue fugir do ataque do Homunculus e o ataque-final do Alquimista de Aço leva o homenzinho do frasco à Verdade, a qual o condena pela presunção de devorar Deus a perder a liberdade para sempre aprisionado em seus domínios.

Com a derrota do Homunculus, Edward se recusa a usar a pedra filosofal ou a vida do pai para recuperar Alphonse — momento em que ele aceita Hohenheim como figura parental. Assim, o Alquimista de Aço dá início à sua última transmutação. Edward vai ao domínio da Verdade e abdica de sua porta, ou seja, de sua capacidade de fazer alquimia como o preço para ter Alphonse de volta. Segundo ele, "depois que vi a 'Verdade', passei a depender dela, me tornei confiante demais e cometi um erro atrás do outro…" (Arakawa, 2018 [2010], v. 27, p.125). Mas, após tudo o que vivenciou, Edward aprendeu a aceitar sua condição de ser um mero humano. Consequentemente, Alphonse consegue recuperar seu corpo e sentir o calor da mão do pai.

Por fim, com a pedra filosofal em mãos, Lin promete a May Chang proteger todos os clãs e, junto de seus companheiros, volta para assumir o Império de Xing. O dr. Tim Marco oferece uma pedra filosofal ao coronel Mustang, para que ele possa recuperar a visão e continuar no exército, em troca de devolver a terra sagrada ao ishvalianos e deixá-lo ajudar o povo como médico. O comandante Grumman assume o posto de führer, e o Alquimista das Chamas vira general-de-brigada, prometendo ajudar com a reconstrução de Ishval e anunciando planos de tornar a cidade o centro do comércio ferroviário com Xing. Scar, por sua vez, sobrevive à batalha-final com a ajuda do exército e recebe a proposta da general-de-brigada Olivier Mira Armstrong para ajudar na reconstrução de Ishval e na preservação de sua cultura e religião.

Os irmãos Elric e o pai voltam à Resembool. Van Hohenheim visita o túmulo de Trisha e morre sentado, sorrindo, de frente para ele. Alphonse e Edward são recebidos por Winry e Pinako. Após o regresso, Edward tenta usar a alquimia para consertar o telhado, então se lembra de que abriu mão dela para salvar Alphonse e fica aliviado — o *automail* da perna serve para que ele nunca se esqueça de tudo o que passou. Por fim, Edward vai para o Oeste, e Alphonse vai para o Leste — começando por Xing para aprender mais sobre a waidanshu com May Chang e tentar encontrar formas de ajudar quimeras como Nina e Alexander. Em suas viagens, e por meio de suas pesquisas, os irmãos Elric almejam ajudar o máximo de pessoas que puderem e que foram vítimas da alquimia.

Segundo Machado (2016, p. 21-22), a conclusão narrativa dos mangás pertencentes à demografia *shounen*, no geral, caminham para um desfecho positivo, no qual o protagonista é bem-sucedido "por meio da sua diligência e por se manter fiel aos seus princípios", "que faça com que os leitores vejam e acreditem que, com esforço e dedicação, é possível atingir um objetivo e triunfar".

> A natureza ambígua do final de *Fullmetal Alchemist*, que embora seja feliz, deixa um travo amargo, recupera outro motivo tradicional japonês, o *aware*, isto é, uma suave melancolia associada ao final ou ao desaparecimento de algo, não sendo conotado como algo negativo. De facto, Edward perde a capacidade de praticar alquimia, e sente alguma mágoa, mas é uma mágoa que ele tem gosto em sentir devido ao seu resultado: recuperar o corpo do irmão, dando-lhe a hipótese de viver uma vida normal e feliz (Machado, 2016, p. 24).

Ao longo dos arcos narrativos de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), é possível observar como "o ritmo da narrativa é rápido devido à ação quase sempre presente" (Machado, 2016, p. 48) e como a construção de mundo, o desenvolvimento de personagens e

as temáticas trabalhadas justificam a inserção do mangá na fantasia científica e na demografia *shounen*.

Em termos de construção de mundo, como um dos protagonistas possui a licença de alquimista federal e os seus demais aliados são membros do exército, o elemento da guerra torna-se inevitável. É importante evidenciar que a guerra é trabalhada em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) por meio da representação de suas causalidades, como o abuso de poder, a corrupção governamental, a perseguição religiosa e étnica, a devastação geográfica, a perda da inocência, a orfandade, os traumas das vítimas e a denúncia das injustiças (Machado, 2016, p. 25-26).

> Como quero desenhar mais a respeito da guerra de Ishval, estou me preparando, indo conversar pessoalmente com as pessoas que tiveram experiência de guerra. Como sou de uma geração que não passou pela guerra, fiquei em conflito, porque não me sinto à vontade de falar sobre guerra tendo um ponto de vista de alguém que só conhece a paz… (Arakawa; Tanaka, 2019 [2014], p. 172).

> Antes de desenhar este número, eu conversei com diversos veteranos que conheceram a frente de batalha durante a Segunda Guerra Mundial. As histórias que eles me contaram tinham muito mais impacto e clareza do que qualquer livro ou vídeo que eu tinha lido ou visto. Mas, no meio de todas as declarações, aquela que me marcou mais foi quando um deles abaixou o olhar em direção à mesa e murmurou: "Essas coisas, como filmes de guerra, eu nunca assisto" (Arakawa, 2017 [2006], v. 15, p. 185).

Além disso, Arakawa afirmou que a escolha de abordar a perseguição étnica-religiosa e o extermínio do povo ishvaliano se deu por conta "de sua relação histórica com os Ainu", povo aborígine de Hokaido — "seja pelo lado dos oprimidos ou dos opressores" (Bergo, 2021, p. 24) —, e cujo reconhecimento pelo governo japonês aconteceu muito tardiamente, apenas em 2019[50].

Por conseguinte, *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) também se aproxima de mangás e mangakás que buscaram após a Segunda Guerra Mundial transmitir uma mensagem antibélica e pacifista, como Shigeru Mizuki, um dos autores que inspirou Hiromu Arakawa, e Kenji Nakazawa, responsável pela internacionalização dos mangás. Esta mensagem é facilmente transmitida pelo comportamento do Alquimista de Aço.

Levando em consideração o desenvolvimento de personagens, como suas motivações e suas trajetórias na narrativa, segundo Machado (2016, p. 52), "pode-se concluir que *Fullmetal*

[50] COBB, Ellie. "Ainu, o povo indígena do Japão que vivia com ursos", *BBC News Brasil*, 30 dez. 2020. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/vert-tra-54991240. Acesso em: 16 jun. 2024.

Alchemist é uma estória de redenção", "se pensarmos que esta redenção é buscada através da reparação de erros cometidos a nível pessoal, ou através da expiação dos crimes [de guerra]".

No caso dos protagonistas, os irmãos Elric apresentam e solidificam, com muito estudo, treino e experiência, ao longo de seu trajeto, as condutas "japonesas" fundamentais para seu amadurecimento, seu fortalecimento e seu sucesso em seus objetivos, tanto o coletivo do qual se incubem — impedir o plano do "Pai" e dos homunculi e salvar Amestris — quanto o individual — recuperar seus corpos. Ao mesmo tempo, no entanto, eles se afastam dessa conduta no quesito do autosacrifício e de características típicas como a pureza de coração. Ao fim da narrativa, o Edward e Alphonse regressam à sua cidade natal, com a redenção de seus pecados, sem esquecer, no entanto, a incapacidade de salvar Nina e Alexander — motivo pelo qual terminam com a busca de continuar a estudar alquimia e a ajudar pessoas.

Segundo Machado (2016, p. 56), "é a renúncia à individualidade e a admissão de que o herói precisa de toda ajuda que puder obter, renunciando à glória pessoal que lhe possa ser atribuída" que permite a criação de um novo arquétipo de herói.

Já no caso dos demais personagens, a redenção é obtida por meio: da construção de um governo democrático em que o abuso de poder e a corrupção não serão responsáveis por gerar injustiças, mas por proteger as pessoas e punir os criminosos de guerra — Roy Mustang; da derrota do Homunculus, como forma de compensação da destruição de Xerxes e do abandono da família — Hohenheim; do uso da alquimia medicinal para cuidar dos sobreviventes ishvalianos — dr. Tim Marco; da reconstrução de Ishval e da preservação de sua cultura e religião — Scar.

Diferentemente do herói, que "representa aquele que alcança o bem devido à sua nobreza de caráter", como anti-herói, Scar representa "aquele que está disposto a sujar as mãos para obter o mesmo resultado", ou seja, aquele "cujos métodos e ações são reprovadas, mas os motivos por trás dessas ações as justificam" (Machado, 2016, p. 65-66).

Como mencionado anteriormente, para que não haja um desvio do senso ético e moral dos protagonistas, muitas das relações de rivalidade são transformadas em laços de fraternidade ou de aliança, como acontece com os irmãos Elric e Scar. No entanto, quando a aliança e a fraternidade são impossíveis, o desvio da "pureza de coração" é justificado "após todas as tentativas de redenção terem sido oferecidas" e "a morte de tal personagem seja o desfecho mais benéfico para a humanidade" (Machado, 2016, p. 13-14). Deste modo, ao final da narrativa, temos as mortes dos homunculi, incluindo o führer King Bradley — dentre os quais apenas o Ganância teve sua redenção antes de morrer e ao Orgulho foi dada uma

segunda chance. No caso do Homunculus, não há morte nem redenção, mas a punição de ficar preso eternamente nos domínios da Verdade.

Outro aspecto importante a ser ressaltado em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) é o desenvolvimento das personagens femininas. Em oposição ao modo idealizado e objetificado sexualmente com que costumam ser retratadas em mangás da demografia *shounen* (Luyten, 2012, p. 63), as personagens femininas de Arakawa são fortes, sagazes e habilidosas — como Winry com os *automails*, May Chang com a waidanshu e Luxúria e Hawkeye com suas técnicas de combate —, conquistam o respeito dos demais personagens por seu espírito de liderança — como Izumi Curtis, uma dona de casa, e Olivier Mira Armstrong, uma general-de-brigada —, mas não são idealizadas, nem sexualizadas, cometendo erros e passando por processos de crescimento — como Winry, ao aprender mecânica para ajudar os irmãos Elric, e Izumi, ao realizar a transmutação humana e se tornar mestra de Edward e Alphonse.

Em termos das temáticas apresentadas e que atravessam a fundamentação do mundo de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), aproximando-o ao gênero da fantasia científica, Arakawa aborda os benefícios e os malefícios da ciência — fins medicinais, tecnológicos e bélicos, como visto na alquimia de Amestris e a waidanshu de Xing —, o tensionamento entre ciência, natureza e religião — caso da alquimia, do letoísmo, da religião ishvaliana e de Scar —, a investigação da narrativa histórica/oficial — com a descoberta da verdade por trás da criação e da corrupção de Amestris e da Guerra Civil de Ishval —, a responsabilidade sobre o fazer científico — exemplo de Tim Marco e Shou Tucker —, o choque ético e moral na dialética entre bem e mal — a redenção de Scar, Ganância e Orgulho —, a busca pela imortalidade — em Homunculus como corrupção da humanidade e em Hohenheim como maldição (Machado, 2016, p. 70) —, os limites da sede pelo conhecimento — os alquimistas punidos pela Verdade ao realizarem a transmutação humana e o Homunculus aprisionado pela eternidade —, o questionamento do que é ser humano e do que é humanidade — Alphonse e as quimeras, sem forma humana mas com empatia, em oposição aos homunculi e Kimbley — com forma humana mas sem remorso ou compaixão (Machado, 2016, p. 80).

Além disso, ao explorar referências culturais diversas, tanto "ocidentais" quanto "orientais", na filosofia e mitologia — japonesa, chinesa, grega, árabe, judaica e católica —, na arquitetura — europeia —, nos nomes das personagens e localidades — de origem europeia, persa, chinesa, etc., escritos em ordem ocidental "nome e sobrenome" —, na construção dos povos — rica em diversidade étnica —, para abordar temas universais,

Fullmetal Alchemist (2001-2010) ganhou grande popularidade e conquistou leitores em 48 países e regiões (Arakawa, 2024 [2021], p. 7).

Desde o início de sua serialização na edição de agosto da revista mensal *Shounen Gangan*, em 2001, com 108 capítulo — além dos extras —, publicados em 27 volumes, até seu aniversário de 20 anos, em 2021, o mangá *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) de Hiromu Arakawa foi traduzido para 25 idiomas e vendeu mais de 80 milhões de cópias em todo o mundo (Arakawa, 2024 [2021], p. 7).

Tabela 1 – A trajetória de *Fullmetal Alchemist*

2001	Começou a publicar a série *Fullmetal Alchemist* na edição de agosto da revista mensal *Shounen Gangan*
2002	Lançamento dos volumes 1, 2 e 3 do mangá
2003	Lançamento dos volumes 4 e 5 do mangá
	Marca de 1 milhão de cópias vendidas do mangá
	Lançamento do volume 6 do mangá
	Lançamento de *Fullmetal Alchemist – Guia Completo*
2004	Lançamento da *Coletânea de Ilustrações de Hiromu Arakawa – Fullmetal Alchemist*
	Lançamento do volume 7 do mangá
	Marca de 10 milhões de cópias vendidas do mangá
	Lançamento dos volumes 8 e 9 do mangá
2005	Lançamento do volume 10 do mangá
	Lançamento de *Fullmetal Alchemist – Guia Completo 2*
	Lançamento dos volumes 11 e 12 do mangá
2006	Lançamento do volume 13 do mangá
	Lançamento do segundo livro de ilustrações *Fullmetal Alchemist* de Hiromu Arakawa
	Lançamento dos volumes 14 e 15 do mangá
2007	Lançamento dos volumes 16, 17 e 18 do mangá
2008	Lançamento dos volumes 19, 20 e 21 do mangá
2009	Lançamento de *Fullmetal Alchemist – Guia de Personagens*

	Lançamento dos volumes 22 e 23 do mangá
	Lançamento de *Fullmetal Alchemist – Guia Completo 3*
	Publicação do capítulo 100 na edição de novembro da revista mensal *Shounen Gangan*
	Marca de 40 milhões de cópias vendidas do mangá
	Lançamento do volume 24 do mangá
2010	Lançamento do volume 25 do mangá
	Publicação do último capítulo na edição de julho da revista mensal *Shounen Gangan*
	Lançamento dos volumes 26 e 27 do mangá
2011	Lançamento da *Coletânea de Ilustrações de Hiromu Arakawa – Fullmetal Alchemist 3*
	Publicação de *Fullmetal Alchemist – Protótipo* na edição de julho da revista mensal *Shounen Gangan*
	Lançamento da versão kanzenban — volume dois em um — de *Fullmetal Alchemist*
	Lançamento de *Fullmetal Alchemist – Chronicle*
2017	Lançamento da *Coletânea de Ilustração de Hiromu Arakawa – Fullmetal Alchemist*
	Lançamento do mangá *Tirinhas de Fullmetal Alchemist*
2021	Marca de 80 milhões de cópias vendidas do mangá
	20º aniversário da obra *Fullmetal Alchemist*
	Lançamento de *Fullmetal Alchemist – Edição Especial de Aniversário*

Fonte: Elaborada pelo autor a partir de *Fullmetal Alchemist: edição especial de aniversário* (Arakawa, 2024 [2021], p. 8-13).

Em sua trajetória, além dos mangás e dos prêmios, *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) também contou com três guias completos (2003, 2005 e 2009), quatro coletâneas de ilustrações (2004, 2006, 2011 e 2017), um guia de personagens (2009), um capítulo comemorativo de um ano de encerramento do mangá (2011) — *Fullmetal Alchemist – Protótipo* —, uma coletânea de crônica (2011), uma coletânea de tirinhas (2017) e uma edição especial de aniversário (2021). No Brasil, foram publicados pela editora JBC os três guias

completos, com duas edições (2012; 2017-2018), e a edição especial de aniversário de 20 anos (2024).

Em grande parte, a popularidade, os recordes de vendas, as obras derivadas, as premiações e o destaque de Hiromu Arakawa como uma das mangakás mais bem-sucedidas do século XXI, para além do mangá, só foram possíveis dada a vasta gama de traduções intersemióticas de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), as quais abriram as portas para a consolidação da obra no cenário nipônico e para sua difusão ao redor do mundo. Portanto, na seção seguinte, serão apresentadas as traduções intersemióticas de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).

2.3 AS TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS DE *FULLMETAL ALCHEMIST*

O mangá como o conhecemos hoje é fruto de um longo processo histórico cuja origem nos livros ilustrados remonta, quase que concomitantemente, ao próprio surgimento dos livros no Japão. De acordo com Luyten (2012, p. 129-130), é possível considerar como marco inicial da história do mangá "a importância da arte chinesa da narrativa em imagens, em forma de rolos" e a adaptação desta "ao estilo japonês", o que "resultou na obra-prima dos *Chojugiga*" [*Choujuu-jinbutsu-giga*], conjunto de rolos atribuído ao monge Kakuyu Toba (1053-1140), no período Heian (795-1185).

> *Chojugiga* é um clássico famoso da arte cômica japonesa e tem seu reconhecimento na história mundial da arte em função do humor satírico aliado à técnica apurada de captação de formas. Nele, sapos, macacos, coelhos e raposas são humoristicamente antropomorfizados, satirizando as condições da época (Luyten, 2012, p. 77-78).

No entanto, o termo *mangá* foi cunhado apenas no período Edo (1603-1868), por Katsushika Hokusai (1760-1849), artista de *ukiyo-ê* — arte em gravuras feita em madeira cujo princípio de captar o espírito relegando a anatomia e a perspectiva a um plano secundário, produzindo imagens cheias de vida e divertidas, foi essencial para o desenvolvimento dos quadrinhos japoneses — o que inclui o cartum, a caricatura, a charge e, evidentemente, o mangá (Luyten, 2012, p. 84).

O primeiro livro de cartum produzido no Japão — e considerado o mais antigo do mundo —, segundo Luyten (2012, p. 84-85), seria o *Toba-ê Sangokushi*, de Shumboko Oda, criado em 1702, e que teria atingido uma grande vendagem e popularidade. No entanto, como

forma em desenvolvimento, assim como “os antigos rolos”, os cartuns ainda não apresentavam “quadrinhos sequenciais nem palavras em balões”.

Na era Meiji (1868-1912), com a restauração do comércio internacional, “os primeiros cartuns em moldes europeus foram introduzidos” no Japão por duas figuras históricas: Charles Wirgman (1835-1891), “considerado o patrono da moderna charge japonesa”, e que fazia uso de balões, e George Bigot (1860-1926), que com o arranjo sequencial criava “um padrão narrativo” (Luyten, 2012, p. 86-87). A restauração também permitiu o aprendizado e adoção de métodos mais baratos de impressão — da xilogravura para “litogravura, zincogravura e fotogravura a traço” (p. 130).

De acordo com Luyten (2012, p. 87), a fusão da longa tradição japonesa de ilustrações em imagens sucessivas com os novos moldes europeus de quadrinização representa “um momento importante na evolução histórica dos mangás”, dando origem às “histórias em quadrinhos como veículo de comunicação”.

Deste modo, ao passo que o Japão, no final do século XIX, passava por um processo de modernização, com forte influência “ocidental”, e voltava-se cada vez mais aos quadrinhos produzidos pela Europa e pelos Estados Unidos, são criados “os primeiros quadrinhos seriados com personagens regulares” por Rakuten Kitazawa (1876-1955), responsável por reforçar a “adoção do termo *mangá* para designar as histórias em quadrinhos” e “o primeiro cartunista japonês a receber reconhecimento internacional” (Luyten, 2012, p. 88-89).

No caso dos balões (Luyten, 2012, p. 130), estes começaram a ser introduzidos em 1886, por Kiyochika Kibayashi, em cartuns para o jornal *Marumaru*.

Aos poucos, com o domínio das técnicas estrangeiras de quadrinização e o desenvolvimento de um estilo próprio, tanto em termos de formato, quanto em termos de conteúdo e editoração, as histórias em quadrinhos japonesas ocuparam o mercado nacional de tal forma que poucas obras europeias e estadunidenses conseguiram uma oportunidade de sucesso, sequer sendo traduzidas e publicadas no país. Luyten (2012, p. 95) atribui o desinteresse no mercado externo de quadrinhos às diferenças culturais, uma vez que os mangás fazem uso de uma série de elementos simbólicos e convenções não verbais que estabelecem uma relação familiar com o público e o aproximam da realidade cotidiana japonesa.

> São códigos de imagens já convencionados ao longo dos anos dentro da cultura japonesa, os quais têm o mesmo peso das palavras. Desconhecendo-se as chaves dessa linguagem, perde-se parte do conteúdo expresso. O desenho de uma cerejeira em flor, cujas pétalas são delicadamente levadas pelo vento, podo [sic] provocar, por exemplo,

> diversas emoções aos olhos ocidentais, mas na tradição japonesa simbolizam a fugacidade da vida. Além disso, é essa a flor que representa os samurais. Desse modo, numa história em que há a probabilidade de morte de um personagem, a presença de uma cerejeira com as flores caídas num quadrinho é o índice para que os olhos japoneses identifiquem a concretização dessa suposição (Luyten, 2012, p. 134).

Com a Segunda Guerra Mundial, entre 1939 e 1945, a preocupação com "a forma e o conteúdo" resulta em uma forte censura e, posteriormente, com o fim da guerra, na reestruturação do mercado editorial japonês e na formação de novas e grandes demandas de revistas de histórias em quadrinhos (2012, p. 116).

É nesse contexto, entre a Grande Depressão e a Segunda Guerra Mundial, que entra em cena Osamu Tezuka (1928-1989), conhecido como o "pai do mangá moderno" ou "Deus do mangá". De acordo com Luyten (2012, p. 109), "suas obras modificaram não só a estrutura da linguagem, desdobrando as cenas numa sequência mais fluida, como também o conteúdo, pela variedade de temas e personagens". Os olhos grandes de suas heroínas, por exemplo, "alcançaram sucesso no período pós-guerra, a ponto de tornarem-se [uma das principais] características do estilo dos mangás" [e dos *anime*] (p. 72) — uma das justificativas, segundo Moliné (2008 [2004], p. 22), consiste na vontade de "fazer que as emoções transmitidas sejam 'sinceras' e psicologicamente profundas". Além disso, em 1941, com a criação de *A nova ilha do tesouro*, Osamu introduziu "efeitos cinematográficos" nas histórias em quadrinhos, "causando uma revolução nos mangás pós-guerra" (Luyten, 2012, p. 109).

Assim, de acordo com Moliné (2008 [2004], p. 26; 32), é possível afirmar que "o mangá [moderno] difere de seus equivalentes ocidentais não somente nas colossais dimensões que sua indústria alcançou", mas também em seus aspectos temáticos, psicológicos, gráficos e narrativos", os quais "contribuíram notavelmente para enriquecer o panorama mundial dos quadrinhos".

> [...] é preciso compreender que uma coisa é copiar o que o público ocidental considera "estilo mangá" (olhos grandes, entre outros) e outra é assimilar os detalhes ideológicos — com relação ao ritmo dos personagens e da ação, o *layout* etc. —, que permitiram que a narrativa gráfica japonesa adquirisse personalidade própria (Moliné, 2008 [2004], p. 29).

Quanto aos aspectos temáticos, o mangá se destaca no modo criativo com que desenvolve os mais diversos temas — como exemplo, podemos citar as obras *Hyakushou Kizoku* (2006-) e *Silver Spoon* (2011-2019) de Hiromu Arakawa. Já nos aspectos psicológicos, em contrapartida aos quadrinhos de publicação seriada em que as personagens vivenciam um tempo estático, terminando do mesmo modo como começaram a obra, as personagens do

mangá "vão crescendo e evoluindo, simultaneamente ao tempo cronológico durante o qual são publicadas suas aventuras impressas", "e sua história quase sempre tem um final definitivo" (Moliné, 2008 [2004], p. 30).

Dentre os aspectos gráficos, por sua vez, elencam-se: a construção do *layout* orientado pela ordem de leitura da direita para a esquerda[51]; a incorporação estética das onomatopeias ao conjunto composicional dos quadros — contribuindo para o fluxo visual —; a complementação do sentido pelas expressões corporais e, especialmente, faciais das personagens, pelos elementos simbólicos e convenções não verbais; e a sequencialidade aumentada de quadros para enfatizar "a importância da mensagem" (Luyten, 2012, p. 130-131; 135).

> Ao dispor de um número superior de páginas para relatar uma história, os mangakás utilizam um número habitualmente baixo de quadrinhos por página — não é raro haver quadrinhos que ocupam duas páginas — e aproveitam para inovar com todo o tipo de *layouts*: quadrinhos verticais, quadrinhos sobrepostos — rompendo com o esquema da linha que os separa —, quadrinhos com espaços brancos entre um e outro (muito freqüente nos *shoujo manga*), entre numerosos outros recursos, e sempre conseguindo que a página seja legível e que a história seja transmitida convenientemente ao leitor (Moliné, 2008 [2004], p. 31).

A sequencialidade aumentada de quadros e a inovação de composições, possibilitadas pelo maior número de páginas, de acordo com Moliné (2008 [2004], p. 30-31) — a partir da leitura de McCloud (1995) —, são responsáveis por construir o ritmo narrativo do mangá. Diferentemente dos quadrinhos europeus e estadunidenses voltados para transições mais rápidas entre tema e cena que enfatizam mais as ações, a narrativa no mangá é explorada por meio de transições entre momentos e pontos de vista, que aprofundam as ações, alongam a narrativa e experimentam possibilidades iconográficas em mais quadros, de modo a reforçar a imersão psicológica e emocional do público-leitor e, consequentemente, enfatizar a importância da mensagem — deste modo, "uma ação que em uma HQ ocidental poderia ser descrita em um ou dois quadrinhos, em um mangá pode, tranqüilamente, ocupar várias páginas".

> De acordo com as palavras do roteirista Kazuo Koike: "O olho se move nos *comics* japoneses. Essa é a diferença fundamental entre esses e os

[51] A superação do choque cultural quanto à orientação de leitura da direita para a esquerda contribuiu para a facilitação do processo de editoração — em que os *layouts* deixam de ser "espelhados" para a leitura da esquerda para a direita, o que ocasionava uma série de problemas na estética composicional dos quadros e na caracterização de personagens — e, consequentemente, contribuiu para a popularização do mangá no cenário internacional (Moliné, 2008 [2004], p. 27).

> americanos. (...) Nos *comics* japoneses, a tendência é que um quadrinho interfira no quadrinho seguinte, formando uma seqüência. Quando o Super-Homem voa no céu, se ele é desenhado em somente um quadrinho, resulta em uma imagem estática. Nas HQs japonesas, um personagem voará ao longo de três quadrinhos enquanto são enfocados sua cabeça, seu corpo e seus pés" (Moliné, 2008 [2004], p. 31, grifos da autoria).

Esses aspectos gráficos e narrativos predominam no mangá e acabam por relegar os recursos textuais, como diálogos e balões a um segundo plano, exceto pelas onomatopeias, que, segundo Moliné (2008 [2004], p. 31-32), "adquirem um toque peculiar", para além de sua incorporação estética ao conjunto composicional dos quadros: "em um quadrinho sem diálogos, os efeitos sonoros que indicam a chuva ou o vento tendem a intensificar a sensação de silêncio". O mesmo ocorre com o plano de fundo que, por vezes, em vez de uma ambientação, será preenchido pelas as linhas cinéticas, as quais são comumente "empregadas para designar o movimento".

A consolidação do mangá moderno, e de seu mercado, só foi possível graças ao advento, na década de 1950, da televisão no Japão — que lhe fornece maior dinamismo na estrutura narrativa, com quadrinhos multiformes, diálogos mais reduzidos e novas técnicas de diagramação, como iniciado por Osamu Tezuka —, e, por conseguinte, graças ao surgimento do *anime* — principal responsável por sua popularização (Luyten, 2012, p. 130).

> No Japão, falar sobre quadrinhos significa mencionar também a animação japonesa, pois em nenhum outro país esses meios têm estado tão intimamente relacionados. [...] se o leitor de *comics* ocidentais não é, necessariamente, um aficionado pela animação, o mesmo não acontece com o leitor de mangás: quem consome mangás, quase inevitavelmente também consome anime. Apesar de os japoneses empregarem o termo anime, de origem francesa, para designar a animação em geral, fora do Japão ele é considerado sinônimo de animação nipônica. Desde várias décadas atrás até hoje, o Japão ostenta o título de maior produtor mundial de animação [...] — fora os Estados Unidos (Moliné, 2008 [2004], p. 47).

De acordo com Arakawa (2024 [2021], p. 6; 16), após conquistar a simpatia do público-leitor nacional, *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) "se expandiu para diversas mídias" — como *light novels* [romances ilustrados], *anime*, jogos de videogames, CD-dramas, peças teatrais[52] e filmes —, e foi graças ao lançamento do primeiro *anime* que a obra atingiu a marca de 10 milhões de cópias vendidas em 2004 e se disseminou internacionalmente.

[52] KOMATSU, Mikikazu. "Fullmetal Alchemist Stage Play to Return in 2024", *Crunchyroll*, 12 jul. 2023. Disponível em: https://www.crunchyroll.com/news/latest/2023/7/12/fullmetal-alchemist-stage-play-to-return-in-2024?srsltid=AfmBOopBuX_E9EV3uKeKWbhgVezmIvuCcViLWi6PHDQ3LuHN1b2HMcjr. Acesso em: 16 jun. 2024.

Tabela 2 – A trajetória das traduções intersemióticas de *Fullmetal Alchemist*

2003	Lançamento das *light novels Fullmetal Alchemist 1 – A Terra da Areia* e *Fullmetal Alchemist 2 – O Alquimista Aprisionado*
	Início da transmissão do *anime* de *Fullmetal Alchemist*
	Lançamento do jogo de videogame *Fullmetal Alchemist – O Anjo que não Podia Voar* para PlayStation 2
2004	Lançamento da *light novel Fullmetal Alchemist 3 – O Vale das Flores Brancas*
	Lançamento do jogo de videogame *Fullmetal Alchemist 2 – O Demônio do Elixir Vermelho* para PlayStation 2
	Fim da transmissão do *anime Fullmetal Alchemist* (2003)
	Lançamento da *light novel Fullmetal Alchemist 4 – Sob o Céu Distante*
2005	Lançamento da *light novel Fullmetal Alchemist 5 – Os Laços que Unem*
	Lançamento do jogo de videogame *Fullmetal Alchemist 3 – A Garota Sucessora de Deus* para PlayStation 2
	Lançamento do filme de animação *Fullmetal Alchemist – O Conquistador de Shamballa*
2007	Lançamento da *light novel Fullmetal Alchemist 6 – Um novo começo*
2009	Início da transmissão do *anime Fullmetal Alchemist: Brotherhood*
	Lançamento do jogo de videogame *Fullmetal Alchemist – O Príncipe do Alvorecer* para Wii
	Lançamento do jogo de videogame *Fullmetal Alchemist – A Garota do Crepúsculo* para Wii
2010	Fim da transmissão do *anime Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009)
2011	Lançamento do filme *Fullmetal Alchemist – A Estrela Sagrada de Milos*
2017	Lançamento do filme *Fullmetal Alchemist*
2022	Lançamento do jogo *Fullmetal Alchemist Mobile*
	Lançamento do filme *Fullmetal Alchemist: A vingança de Scar*
	Lançamento do filme *Fullmetal Alchemist: A alquimia final*

Fonte: Elaborada pelo autor (2025).

Em mais de 20 anos de trajetória, além de inúmeros eventos[53], *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) conta com diversas *light novels*, jogos e obras cinematográficas. De acordo com Arakawa (2024 [2021], p. 145), "ter a minha obra transformada em anime e games era um de meus objetivos como mangaká".

As *light novels* começaram a ser publicadas dois anos após o início da serialização do mangá e apresentam acontecimentos extras ou paralelos à narrativa-fonte. Escritas por Makoto Inoue e ilustradas por Hiromu Arakawa, somam as seguintes obras: *Fullmetal Alchemist 1 – A Terra da Areia* e *Fullmetal Alchemist 2 – O Alquimista Aprisionado*, publicadas em 2003; *Fullmetal Alchemist 3 – O Vale das Flores Brancas* e *Fullmetal Alchemist 4 – Sob o Céu Distante*, em 2004; *Fullmetal Alchemist 5 – Os Laços que Unem*, em 2005; e, *Fullmetal Alchemist 6 – Um novo começo*, em 2007. No Brasil, até o momento, encontra-se a primeira e a segunda *light novels* traduzidas (2022; 2025), esta com o título *Fullmetal Alchemist – O Alquimista Abduzido*, e o anúncio de tradução da terceira[54].

> Achei todas as novels fáceis de ler e me diverti como leitora. Fiquei imaginando como seria se as alquimias e cenas de luta que costumo desenhar nos mangás fossem descritas em texto corrido! Como não havia tido um progresso na história original, creio que deve ter sido difícil escrever o livro. Todos os personagens foram memoráveis, mas os irmãos Elric impostores da primeira novel, "A Terra da Areia", que tiveram uma aparição no anime [2003-2004] e até um CD drama, foram bem marcantes (Arakawa, 2024 [2021], p. 17).

No caso dos jogos, é possível elencar seis do gênero RPG, em que o jogador assume o papel das personagens e imerge no mundo de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010). Dentre os jogos, três foram desenvolvidos para PlayStation 2 — *Fullmetal Alchemist – O Anjo que não Podia Voar* (2003), *Fullmetal Alchemist 2 – O Demônio do Elixir Vermelho* (2004) e *Fullmetal Alchemist 3 – A Garota Sucessora de Deus* (2005) — e dois para Wii — *Fullmetal Alchemist – O Príncipe do Alvorecer* (2009) e *Fullmetal Alchemist – A Garota do Crepúsculo* (2009) —, todos os cinco apresentam acontecimentos extras ou paralelos à narrativa-fonte e

[53] Em 2004, o evento de verão do *anime Fullmetal Alchemist* (2003) e o "Festival Fullmetal Alchemist – Tales of Another", ambos em Osaka e Tóquio; em 2009, o "Festival Fullmetal" e o "Fullmetal Alchemist Festival'09 in Pacifico Yokohama"; em 2010, o evento *on-line* promovido pela editora Gangan da Square Enix "Não se esqueça de Fullmetal Alchemist"; em 2017, a inauguração do café com colaboração de *Fullmetal Alchemist*; e em 2021, o evento de transmissão do "Especial Comemorativo do 20º Aniversário de *Fullmetal Alchemist*", com Romi Park e Rie Kugimiya, e a exposição "Fullmetal Alchemist – Returns" (Arakawa, 2024 [2021], p. 8-13).

[54] PINHEIRO, Paloma. "Editora JBC anuncia publicação de duas novels de Fullmetal Alchemist", *Jovem Nerd*, 23 jul. 2024. Disponível em: https://jovemnerd.com.br/noticias/animes-e-mangas/editora-jbc-duas-novels-fullmetal-alchemist. Acesso em: 23 jul. 2024.

foram anunciados por meio de capítulos extras no mangá. O último jogo, lançado após o aniversário de 20 anos do mangá para dispositivos móveis iOS e Android, *Fullmetal Alchemist Mobile* (2022), é o único a apresentar como história uma narrativa próxima do mangá, como a inserção de poucos acontecimentos extras e paralelos, todavia foi encerrado no início de 2024[55].

As obras cinematográficas, por sua vez, contam com dois *anime* — *Fullmetal Alchemist* (2003-2004) e *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010) — e cinco filmes — sendo dois em animação, *Fullmetal Alchemist – O Conquistador de Shamballa* (2005) e *Fullmetal Alchemist – A Estrela Sagrada de Milos* (2011), e três em *live-action*, *Fullmetal Alchemist* (2017), *Fullmetal Alchemist: A vingança de Scar* (2022) e *Fullmetal Alchemist: A alquimia final* (2022).

O cinema de animação no Japão, segundo Moliné (2008 [2004], p. 47), começa a despontar no século XVIII, entre o período Edo (1603-1868) e a era Meiji (1868-1912), com o teatro de sombras *utsushi-e*, em que um projetor de madeira, por meio de uma lente e de uma fonte de luz, é conectado a um filme fotográfico ou a um negativo para projetar imagens sobre uma tela[56]. No entanto, é apenas no começo do século XIX, na era Taishou (1912–1926), que surge "o pai da animação japonesa", Seitarou Kitayama, cuja obra *Momotarou* (1918) "foi o primeiro desenho animado nipônico exibido no Ocidente, mais precisamente na França".

Nas primeiras décadas da era Shouwa (1926–1989), três grandes figuras contribuem para o desenvolvimento do cinema de animação no Japão: Noburo Ofuji (1900-1974), com a técnica *chigoyami* — ilustrações impressas à mão em papel japonês, em *Kujira* (1927) — e com a incorporação da sonoridade — em *Sekisho* (1930) — e das cores — em *Katsura Hime* (1937); Yasuji Murata (1896-1966), com o "uso de lâminas de acetato para os desenhos" — em *Tako no Hone* (1927); e, Kenzo Masaoka, com a inserção de diálogos em japonês — em *Chikara to Onna no Yo no Naka* (1932) (Moliné, 2008 [2004], p. 48). No entanto, assim como o mangá, com o fortalecimento do fascismo e da militarização, a temática e a propaganda de guerra vão pouco a pouco ganhando espaço nas animações japonesas.

---

[55] LUSTER, Joseph. "Fullmetal Alchemist Mobile RPG to Shut Down in March 2024", *Crunchyroll*, 27 dez. 2023. Disponível em: https://www.crunchyroll.com/news/latest/2023/12/28/fullmetal-alchemist-mobile-rpg-to-shut-down-in-march-2024?srsltid=AfmBOoqbBrniDvaQnoaeNJcqu6f87Aew86zfpZMjKuUhe7hrDdZ6GXkI. Acesso em: 16 jun. 2024.

[56] "'Utsushi-e' lantern slides owned by the Theatre Museum", *Waseda University Cultural Resource Database*, 2024. Disponível em: https://archive.waseda.jp/archive/subDB-top.html?arg={%22item_per_page%22:20,%22sortby%22:[%22%22,%22ASC%22],%22view%22:%22display-simple%22,%22subDB_id%22:%22124%22}&lang=en. Acesso em: 2 out. 2024.

> Entre 1933 e 1935, Mitsuyo Seo, discípulo de Masaoka, criou a série de curtas *Sankichi Saru* (*"Sankichi o Macaco"*), cujo protagonista, de modo semelhante ao equivalente canino do mangá *Norakuro*, era o capitão de um exército de macacos que combatia outro de pandas, simbolizando o exército chinês. Em 1940, seu estúdio seria absorvido pela produtora Gijutsu Eiga-sha, então uma das mais importantes do Japão e controlada pelo governo militar. Três anos mais tarde, Seo realizou o média-metragem (37 minutos) *Momotarô no Umiwashi* (*"Momotarô, o Valente Marinheiro"*). Nessa película, da mesma forma que na seqüência, *Momotarô: Umi no Shinpei* (*"Momotarô e os Divinos Guerreiros do Mar"*), de 1945, que tem 74 minutos e é considerado o primeiro longa-metragem em anime, o personagem liderava um exército de animais que lutava contra as potências inimigas do Japão (Moliné, 2008 [2004], p. 48-49, grifos da autoria).

Após a Segunda Guerra Mundial, com a reestruturação do mercado editorial dos mangás e o advento da televisão, o cinema de animação japonês conquistou grande popularidade (Moliné, 2008 [2004], p. 49). No começo da década de 1960, Osamu Tezuka lança, por seu estúdio Mushi Productions, a primeira série de animação japonesa de um mangá — que viria a ser o que hoje conhecemos como *anime* —, *Astro Boy* (1963-1966).

Ainda na década de 1960, as animações japonesas com cores foram ganhando espaço e adentrando o mercado internacional. Já na década de 1970, com a internacionalização acelerada, começaram a ser exploradas temáticas mais maduras e houve um aumento exponencial na produção de *anime* de mangás. E foi exatamente a animação em longa-metragem homônima do mangá *Akira* (1982-1990), de Katsuhiro Otomo, produzida em 1988, a peça fundamental para a consolidação do *anime* e do *mangá* no mundo inteiro (Moliné, 2008 [2004], p. 59).

Como mencionado anteriormente, *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) conta com dois *anime*, *Fullmetal Alchemist* (2003-2004) e *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010), e duas animações longa-metragem, *Fullmetal Alchemist – O Conquistador de Shamballa* (2005) e *Fullmetal Alchemist – A Estrela Sagrada de Milos* (2011), os quais foram responsáveis por sua difusão internacional — em especial os *anime*.

O primeiro *anime Fullmetal Alchemist*, dirigido por Seiji Mizushima e produzido pelo estúdio Bones, começou a ser transmitido em 2003, apenas dois anos após o lançamento do mangá no Japão. Em 2004, além de três premiações — prêmios de melhor roteiro na categoria individual, de melhor dubladora na categoria individual, ambos na Feira Internacional de Animes de Tóquio, e de melhor obra para TV, no 9º Animation Kobe —, o *anime* foi dublado em língua inglesa e começou a ser transmitido no Estados Unidos — conjuntamente à tradução e publicação do mangá, e ambos atingiram grande popularidade.

> Cada volume do mangá, logo após o lançamento, já entrava na lista dos 50 mais vendidos, sendo que o primeiro volume havia alcançado o 1º lugar em 2005 e o primeiro ano de publicação da série havia vendido mais de um milhão de cópias nos Estados Unidos. De acordo com uma reportagem do *The New York Times*, em um pouco mais de um ano, *Fullmetal Alchemist* (2003-2004) já era um dos animes mais vendidos em território estadunidense [...] (Bergo, 2021, p. 28).

Com o sucesso internacional, *Fullmetal Alchemist* (2003-2004) também foi transmitido no Brasil, dublado para português-brasileiro, em 2006, pelo canal aberto Rede TV! — a tradução e publicação do mangá, por sua vez, teve início apenas em 2007 pela Editora JBC (Bergo, 2021, p. 29).

Após o fim da transmissão, em 2004, totalizando 51 episódios, o *anime* ganhou diversos outras premiações, nacionais e internacionais — prêmios de melhor obra original na categoria individual, na Feira Internacional de Animação de Tóquio, em 2006, de melhor série de longa-metragem, melhor elenco e melhor música tema no American Anime Awards na New York Comic Con, em 2007.

O sucesso de *Fullmetal Alchemist* (2003-2004), para além do mangá, abriu as portas para outras traduções intersemióticas cinematográficas, como o primeiro filme de animação *Fullmetal Alchemist – O Conquistador de Shamballa* (2005), também dirigido por Seiji Mizushima e produzido pelo estúdio Bones, que foi exibido em cinemas nos Estados Unidos e venceu os prêmios de melhor filme de animação, no 60º Concurso Mainichi de Filmes, e de animação do ano, ambos em 2006.

No entanto, como pontuado por Walter (2009, p. 6), por começar a ser produzido apenas dois anos após o lançamento do mangá — o qual viria a ser finalizado apenas em 2010 —, a partir de um certo momento o *anime Fullmetal Alchemist* (2003-2004) ultrapassou a narrativa-fonte e — mesmo consultando Arakawa ou se utilizando de outras fontes, como as *novels* — foi forçado a desenvolver uma continuidade própria, fazendo com o que "o animê e o mangá se distanciassem de forma irreversível criando duas histórias completamente distintas".

> Acho que a primeira vez que recebi a proposta de transformar a série em um anime foi quando estava sendo lançado o segundo volume do mangá. Como a série tinha acabado de começar, sinceramente, fiquei em dúvida do que fazer (sorriso forçado). Eu só tinha ideia aproximada de como a história iria se desenvolver e me senti culpada por não conseguir contar direito à equipe o que ainda estava para acontecer. Apenas dizia que por enquanto a previsão era do capítulo ser assim, mas que talvez houvesse alterações… Lembro-me de como era complicado discutir a respeito disso (Arakawa, 2024 [2021], p. 101).

Consequentemente, próximo à conclusão de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), foi decida a produção de um novo *anime*, o qual teria o comprometimento com o mangá, tanto para com a narrativa, quanto para com o aspecto gráfico[57] (Walter, 2009, p. 6). É importante ressaltar, no entanto, que o comprometimento com o mangá não significa que o *anime* não apresente diferenças em relação a este, como apontado pela própria Arakawa (2024 [2021], p. 101): "Tanto o diretor Mizushima como o Irie conseguiram acrescentar cenas à obra que eu nem poderia imaginar e que ficaram ótimas ".

Assim, dirigido por Yasuhiro Irie e produzido pelo estúdio Bones, em 2009, tem início *Fullmetal Alchemist: Brotherhood*, *anime* que "mudou o rumo da disseminação de animes no Ocidente", ao ser o primeiro a ser transmitido, simultaneamente, desde o primeiro episódio, no Japão e nos Estados Unidos (Bergo, 2021, p. 28).

Com uma base de fãs já bem consolidada e uma maior proximidade ao mangá, *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2001-2010), totalizando 64 episódios, teve uma alta receptividade internacional e, no Brasil, possibilitou, nos anos subsequentes, a tradução e publicação de outros mangás de Hiromu Arakawa (Bergo, 2021, p. 29).

O segundo filme de animação *Fullmetal Alchemist – A Estrela Sagrada de Milos* (2011) também foi exibido nos Estados Unidos, mas não fez tanto sucesso quanto o primeiro. Todavia, ambos gozam de boas avaliações até hoje[58] e abordam acontecimentos extras ou paralelos à narrativa-fonte.

O *anime Fullmetal Alchemist* (2003-2004)[59], muito reconhecido premiado, desfruta ainda de grande popularidade, mas perdeu o trono para *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010), que desde o seu lançamento ocupa uma posição de destaque nas avaliações internacionais e no universo dos *anime*[60].

---

[57] Segundo Walter (2009, p. 6), "parece que, ao tentar corrigir a adaptação anterior, o foco principal do animê está em seguir quadro a quadro o mangá".

[58] *Fullmetal Alchemist – O Conquistador de Shamballa (2005)*, com as notas 7,3 no Imdb e 7,5 no MyAnimeList, e *Fullmetal Alchemist – A Estrela Sagrada de Milos* (2011), com as notas 6,9 no Imdb e 7,2 no MyAnimeList, respectivamente. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0485323/?ref_=fn_al_tt_6; https://myanimelist.net/anime/430/Fullmetal_Alchemist__The_Conqueror_of_Shamballa; https://www.imdb.com/title/tt1776196/; https://myanimelist.net/anime/9135/Fullmetal_Alchemist__The_Sacred_Star_of_Milos. Acesso em: 3 out. 2024.

[59] Avaliado com as notas 8,5 no Imdb e 8,1 no MyAnimeList. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0421357/?ref_=fn_al_tt_2; https://myanimelist.net/anime/121/Fullmetal_Alchemist?q=fullmetal%20alchemist&cat=anime. Acesso em: 3 out. 2024.

[60] Avaliado com as notas 9,1 no Imdb e 9,0 no MyAnimeList. Até 2022, ocupou a primeira posição no Top Anime Series do MyAnimeList, caindo para a segunda colocação em 2023-2024. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt1355642/?ref_=fn_al_tt_1;

Até o presente momento, poucos são os estudos que se debruçam na análise de obras cinematográficas *live-action* originadas de mangás ou da historiografia destas no cenário nipônico. Todavia, acredita-se que, após a Segunda Guerra Mundial, com o advento da televisão, assim como o *anime*, o *live-action* também começou a ser produzido. Esta crença fundamenta-se na série dramática *Tetsuwan Atomu* (1959-1960)[61], criada a partir do mangá *Astro Boy* (1952-1968), de Osamu Tezuka, que alguns anos depois também originou o primeiro *anime* — a série animada *Astro Boy* (1963-1966).

A escassez de estudos sobre *live-action* de *anime*, todavia, pode encontrar algumas explicações. A principal se deve às diferenças na produção destas duas formas: o *anime* é um conjunto de desenhos, gerado a partir da reprodução rápida de uma sequência de imagens abstratas para criar a ilusão de animação; o *live-action*, por sua vez, é um conjunto fotográfico, gerado a partir da reprodução rápida de captações visuais do movimento real de atores em uma cena (Lee; Park, 2013, p. 69).

> Em geral, o cinema obtém suas imagens por intermédio da captação de uma cena real, que pode ser uma encenação com atores e elementos de cena, seguindo um roteiro. No entanto, a cena se desenrola como num palco, assemelhando-se a uma farsa teatral. Uma vez que a imagem é resultado de uma captação fotográfica, o cinema "cobra" a sua conexão com a realidade, independentemente da absurda representação. Simplificando, é impossível desvincular o elemento de realidade que a imagem fotográfica absorve (BARTHES, 1984). A presença do ator e seus movimentos cria a impressão de realidade à medida que a cena se desenvolve (BAZIN, 1991), gerando empatia e semelhança com o mundo material (Gordeeff, 2023, p. 53).

Assim, é possível observar uma divergência no modo como cada forma lida com a realidade. O *anime*, ao se distanciar da realidade com desenhos conceptuais, permite uma infinidade de possibilidades de expressão, especialmente no que tange à fantasia. Já o *live-action*, ao se aproximar da realidade, produz um forte senso de veracidade e concretude, mesmo se tratando de ficção.

> Uma característica distintiva da animação é que seus temas não são restritos pela realidade. As possibilidades ilimitadas da animação predispõem seus produtores a incluir cenas irreais e fantasiosas nos filmes. De modo geral, filmes *live-action* são menos propensos a lidar com a fantasia, e mesmo quando o fazem, a irrealidade tende a ser apenas sugerida ou descrita apenas minimamente. Animações, por outro lado, são mais suscetíveis a descrever

https://myanimelist.net/anime/5114/Fullmetal_Alchemist__Brotherhood; https://myanimelist.net/topanime.php. Acesso em: 3 out. 2024.

[61] LOO, Egan. "Osamu Tezuka's Astro Boy Live-Action Drama Gets DVD Box", *Anime News Network*, 30 ago. 2009. Disponível em: https://www.animenewsnetwork.com/news/2009-08-30/osamu-tezuka-astro-boy-live-action-drama-gets-dvd-box. Acesso em: 2 out. 2024.

> de forma elaborada eventos irreais. Em suma, é porque elas podem (Lee; Park, 2013, p. 72).[62]

Uma vez que muitos mangás exploram a fantasia, compreende-se a dificuldade de reproduzir estes aspectos em *live-action*, mesmo com o uso de efeitos especiais, criados digitalmente — os quais também exigem maiores investimentos, e em termos financeiros a produção do anime é bem menos custosa do que o *live-action*.

Nos últimos anos, com os avanços na computação gráfica, o mercado do *anime* vem apresentando uma expansão na produção de *live-action*. Como fenômeno mundial, *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) não ficou de fora dessa expansão, e em 2017, em uma parceria entre a Warner Bros. e a Netflix, foi lançado o primeiro *live-action* homônimo da franquia, sob a direção de Fumihiko Sori e roteiro de Hiromu Arakawa, com exibição em todos os cinemas japoneses e uma exposição em comemoração, com mostras de desenhos da obra, em todo o Japão (Arakawa, 2024 [2021], p. 7).

Embora as críticas tenham divergido sobre a qualidade, a qual se mostrou notável em comparação a *live-action* anteriores, a recepção de *Fullmetal Alchemist* (2017) foi boa o suficiente para proporcionar a continuação, dividia em duas partes, lançadas com poucos meses de diferença: *Fullmetal Alchemist: A vingança de Scar* (2022) e *Fullmetal Alchemist: A alquimia final* (2022). Os três *live-action*, ao mesmo tempo que tentaram se aproximar da narrativa do mangá, igualmente se afastaram dela — o que pode ter contribuído para uma avaliação mediana[63].

> O diretor Sori sempre disse que gostaria de fazer um longa live-action baseado em Fullmetal Alchemist. O filme, que nasceu dessa paixão, ampliou visualmente o mundo de Fullmetal, tornando-o diferente tanto do mangá como do anime… Essa sensação fez com que o longa-metragem ficasse muito divertido. Uma coisa incrível é a armadura do Al! Fiquei realmente surpresa quando vi que a paisagem se refletia direitinho nela, como se estivesse lá e fosse mesmo real. Como a imagem que tenho de Fullmetal é associada a viagens, então achei ótimo começar a cena no trem (Arakawa, 2024 [2021], p. 203).

---

[62] Original: "A distinct characteristic of animation is that its subjects are not restricted by reality. The limitless possibilities of animation predispose its producers to include unreal or fantastic scenes in films. In general, live-action films are less likely to deal with fantasy, and even when they do, unreality is likely to be just implied or described only briefly. Animations, on the other hand, are more likely to elaborately describe unreal events. To put it roughly, it is because they can" (Lee; Park, 2013, p. 72).

[63] *Fullmetal Alchemist* (2017) com a nota 5,3, *Fullmetal Alchemist: A vingança de Scar* (2022) com nota 5,4 e *Fullmetal Alchemist: A alquimia final* (2022) com nota 5,4, todas pelo Imdb. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt5607028/?ref_=fn_al_tt_3; https://www.imdb.com/title/tt18671386/?ref_=fn_al_tt_5; https://www.imdb.com/title/tt18671660/?ref_=fn_al_tt_4. Acesso em: 3 out. 2024.

Uma vez que o *anime* e o *live-action*, segundo Walter (2009, p. 2), possuem características e limitações próprias, eles abrem margem para a transformação do mangá, acrescentando, removendo, complementando e, até mesmo, modificando "percepções da história original".

2.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há mais de 20 anos ocupando uma posição prestigiosa no polissistema internacional de mangás, *Fullmetal Alchemist* (2001-210), série de fantasia científica, pertencente à demografia *shounen* e criada pela mangaká japonesa Hiromu Arakawa, constitui o objeto da presente dissertação.

Na medida em que se busca problematizar de que modo se dá a (re)organização dos modos de significar do discurso no traduzir intersemiótico, dentre sua vasta gama de traduções intersemióticas, optou-se como recorte pelo *anime Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010) e pelos longa-metragem *live-action Fullmetal Alchemist* (2017), *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022) e *Fullmetal Alchemist: a alquimia final* (2022), por apresentarem narrativas mais próximas à do mangá.

Como recorte da presente dissertação, para um maior aprofundamento acerca do processo de desenvolvimento das traduções intersemióticas de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), torna-se necessária a compreensão da Tradução Poética Intersemiótica proposta por Plaza (2013[1987]), que será abordada no próximo capítulo.

3 PLAZA E A TRADUÇÃO POÉTICA INTERSEMIÓTICA

Segundo Júlio Plaza (2013 [1987], p. XI), sua primeira referência à tradução intersemiótica se deu por Roman Jakobson (1896-1982), na categorização da tradução entre interlingual, intralingual e intersemiótica, para o qual esta, também chamada de transmutação, era definida como a interpretação, ou recodificação, do sistema verbal para outros sistemas de signos. Uma das inúmeras contribuições de Plaza (2013 [1987], p. XI) consiste na expansão dessa definição, incluindo também o caminho inverso, de outros sistemas de signos para o sistema verbal e "vice-versa".

Embora a "tradução criativa de uma forma estética para outra" (2013 [1987], p. XI), na tradição, na teoria e na operação poética — em especial da poesia concreta[64] —, já trouxesse apontamentos para o aspecto (inter)semiótico no fazer tradutor, até a década de 1980, não havia nenhuma postulação teórica que se debruçasse, de forma aprofundada, sobre a tradução de cunho intersemiótico interligando-a como forma de arte às operações inter e intracódigos.

Por conseguinte, a partir dos estudos da Tradução Poética, das "práticas artísticas com diversas linguagens e meios" — "a multimídia e a intermídia" — e das relações triádicas do signo na Semiótica de Charles S. Peirce (1839-1914), Plaza (2013 [1987], p. XI-XII) propõe, em sua tese de doutorado, posteriormente publicada em livro, os fundamentos para a Tradução (Poética) Intersemiótica.

Com o objetivo de apresentar a teoria e a prática tradutora intersemiótica, neste capítulo, primeiramente, será problematizada a divergência terminológica entre tradução e adaptação nas correntes teóricas dos Estudos da Tradução (Intersemiótica), dos Estudos Interartes e dos Estudos da Adaptação. Em seguida, serão destrinchados os conceitos fundamentais da Tradução Poética Intersemiótica de Plaza em seu livro *Tradução intersemiótica* (2013 [1987]), atravessando os teóricos a partir dos quais são construídas as bases do operar tradutor entre signos, como Walter Benjamin (2010 [1923]), Haroldo de Campos (2006 [1963]), Jakobson (Plaza, 2013 [1987]) e Charles S. Peirce (Nöth; Santaella, 2021). E, de forma concomitante, também serão elucidadas as categorias sígnicas de Peirce (Nöth; Santaella, 2021) e a metodologia de análise da (in)variância na equivalência entre sistemas de signos proposta por Plaza (2013 [1987]).

[64] "A Poesia Concreta, tomando a palavra como centro imantado de uma série de relações inter e intrasemióticas, parece conter o gérmen de uma teoria de TI [Tradução Intesemiórica], pois que, ao definir as qualidades do intraduzível de seu objeto imediato, na linguagem verbal, este se satura no seu Oriente — o ideograma trânsito de estruturas" (Plaza (2013 [1987], p. 12).

3.1 ESTUDOS DA TRADUÇÃO (INTERSEMIÓTICA), ESTUDOS INTERMÍDIA E ESTUDOS DA ADAPTAÇÃO: CORRENTES TEÓRICAS "IRMÃS"

A transmutação de obras para diferentes sistemas de signos não é recente, e sim "uma prática cultural intrínseca" à história humana (Amorim, 2013, p. 15). Com o surgimento crescente de novos meios semióticos, a partir das décadas de 1970 e 1980, começaram a despontar os primeiros estudos na busca de compreender essa prática (Cattrysse, 2020, p. 42), os quais, na virada do século XX para o século XXI, vieram a fornecer os pilares para a fundação de diferentes correntes teóricas: os Estudos da Tradução (Intersemiótica), os Estudos Intermídia e os Estudos da Adaptação.

Contudo, como apontado por Santos (2022, p. 68),

> [...] há, atualmente, uma gama de estudiosos que se voltam para as relações entre diferentes sistemas semióticos, linguagens artísticas e mídias, estudos esses que se revestem de distintas nomenclaturas, além de tradução intersemiótica, como estudos interartes, intermídias e da adaptação. Apesar das diferenças entre termos, esses campos apresentam mais similaridades teórico metodológicas que diferenças [...].

Devido a essas similaridades, alguns teóricos questionam "se os Estudos da Tradução [Intersemiótica] e os Estudos Adaptação deveriam ser vistas como uma disciplina estudando um objeto de estudo ou ainda duas disciplinas estudando dois conjuntos de fenômenos distintos" (Cattrysse, 2018, p. 206, tradução nossa)[65]. Esse questionamento também é justificado pelo fato de que, para além das similaridades, há ainda, como diria Drummond, uma grande pedra terminológica no meio do caminho: a dificuldade em definir o que é tradução (intersemiótica), o que é adaptação e qual é o objeto de estudo de cada uma das três correntes teóricas.

Segundo Cattrysse (2020, p. 28, tradução nossa),

> Um estudo das definições lexicais de "tradução" e "adaptação" mostra que as pessoas têm utilizado essas palavras de formas muito distintas. Consequentemente, ao iniciar um estudo, deve-se, primeiro, escolher uma definição dentre as muitas que foram criadas antes ou criar uma definição funcional.[66]

[65] Original: "[...] whether AS and TS should be seen as one discipline studying one object of study or rather as two disciplines studying two distinct sets of phenomena" (Cattrysse, 2018, p. 206).
[66] Original: "A study of the lexical definitions of 'translation' and 'adaptation' shows that people have used these words in many different ways. Consequently, when starting a study, one may do well to either choose one definition out of the many that were made before or to create a working definition first" (Cattrysse, 2020, p. 28).

É possível pensar, a partir de Hattnher (2023, p. 12), que a busca por uma definição parte da necessidade de estabelecer conceitos operacionais que possam "efetivamente contribuir para o estabelecimento de um diálogo profícuo" no centro de um mesmo campo de estudo e entre diferentes correntes teóricas e áreas do conhecimento.

De acordo com Cattrysse (2020, p. 25), a definição mais corrente de tradução é vinculada ao domínio linguístico, ou seja, a uma operação em que o significado "preciso", "correto", "adequado", é traduzido entre línguas distintas. A mesma definição pode ser confirmada por Cobelo (2021, p. 7):

> Poucos hesitam ao identificar uma tradução integral de uma obra, a qual pode passar por uma ação tradutória mais literal ou mais livre, sempre com a proposta de verter um texto fonte para outra língua/cultura, sem omitir ou adicionar elementos estranhos ao ato de traduzir em si.

Por mais que o discurso corrente faça uso dessa definição, o discurso acadêmico apresenta diferentes concepções de tradução. Em especial com a Virada Cultural nas décadas de 1970 e 1980, a definição desta se expandiu significativamente a ponto de caracterizá-la — ou confundi-la — com(o) a adaptação (Cattrysse, 2020, p. 25-26).

Em "Translation Studies and Adaptation Studies" de Milton e Cobelo (2023, p. 4), capítulo introdutório presente no livro *Translation, Adaptation and Digital Media*, são apontados nos Estudos da Tradução possíveis definições, relações e correspondências da adaptação na/com(o) tradução.

De uma perspectiva histórica, os teóricos (2023, p. 2) trazem a argumentação de Raw (2012), que considera a tradução como mãe da adaptação, dado que, na Idade Média, a primeira, oriunda do latim *translatio* e *transferre*, era definida como o processo de transportar algo entre diferentes culturas e ganhou popularidade com a tradução da Bíblia. Já a adaptação, tanto para Raw (2012), quanto para Krebs (2020), teria surgido no ocidente apenas com o desenvolvimento das leis de direitos autorais. Contudo, sua popularidade só se daria no começo do século XX, com o crescimento da indústria do cinema, que se apropriava de obras literárias para produzir filmes (Milton; Cobelo, 2023, p. 2).

Na introdução de *Translation Adaptation and Transformation*, "Identifying Common Ground", Raw (2012) evidencia, de acordo com Milton e Cobelo (2023, p. 2, tradução nossa), que, em relação à adaptação, havia "uma certa condescendência de estudiosos da Tradução, como se se tratasse de um prima pobre ou uma companheira inferior", e, por isso, conforme

havia lido em Gorp (2004), "não deveriam ser consideradas como traduções genuínas"[67], mesmo que tivessem características semelhantes.

Ainda assim, em termos de procedimentos técnicos da tradução, deparamos-nos com a *adaptação* de Vinay e Darbelnet (1977). Segundo Barbosa (2020 [1990], p. 31, grifos da autoria), a adaptação é o procedimento com o maior grau de afastamento do texto-fonte, "o limite extremo da tradução", em que uma situação extralinguística do texto-fonte, não possuindo um referente na língua ou no contexto-alvo, precisa "ser recriada através de uma outra situação, que o tradutor julgue equivalente" no texto-alvo: "trata-se, portanto, de um caso particular da *equivalência*, uma *equivalência de situação*". Além de Vinay e Darbelnet (1977), a teórica (2020 [1990], p. 84) cita que tal procedimento técnico da tradução também foi descrito por Vázquez-Ayora (1977) e comentado por Newmark (1988).

Já no verbete "Adaptation" do *Handbook of Translation Studies* (2013), Milton recupera a definição de adaptação de Sanders (2006), "um texto modificado (por omissões, adições, reescrituras etc.), mas ainda reconhecível como derivado de outro, criado anteriormente", e relaciona-a aos conceitos de Dryden (1956) de *paráfrase*, "na qual o tradutor conserva a ideia do autor da obra fonte e o ponto de enunciação, mas sem se apegar de maneira rigorosa à fonte", e de *imitação*, "no qual o tradutor/adaptador assume a liberdade não só de alterar palavras e sentidos, mas também de esquecê-los [...], escolhendo apenas alguns detalhes da obra, seccionando-as ao seu gosto" (Cobelo, 2021, p. 7-8, grifos da autoria).

De forma complementar, em Milton e Cobelo (2023, p. 4), também vemos a adaptação como correspondente à *domesticação* de Venuti (2008 [1995], p. 14), que consiste em uma tradução na qual o texto-fonte é "domesticado", "apropriado", "adaptado" em um texto-alvo linguística e *culturalmente* reconhecível, "familiar", ou "idêntico", o que incorre na invisibilização do tradutor e no apagamento, na marginalização de outras culturas.

Surgida do meio tecnológico e incorporada aos Estudos da Tradução, a *localização* não difere significativamente da domesticação, uma vez que envolve traduzir — no sentido de operar entre diferentes línguas — e adaptar — no sentido de adequar às convenções culturais — um produto para um dado "local", um contexto-alvo, no qual será vendido e consumido (Pym, 2003, p. 296).

[67] Original: "[...] a certain condescension from Translation scholars, almost like that towards a poor cousin or a junior partner."; "[...] adaptations should not be thought of as genuine translations [...]" (Milton; Cobelo, 2023, p. 2).

Para além do caráter linguístico e cultural de transformação no processo tradutório, também encontramos a adaptação relacionada à função da tradução. Assim, na década de 1990, Nord (2016, p. 134-135) se volta para a função do texto-alvo e apresenta dois tipos de tradução: a *tradução-documento*, em que o receptor do texto-alvo "tem consciência de que 'observa' uma situação comunicativa da qual ele não é parte", e a *tradução-instrumento*, que, "em uma nova ação comunicativa" no contexto-alvo, "serve como ferramenta independente da transmissão da mensagem" e "destina-se a satisfazer seu propósito comunicativo sem que o receptor esteja consciente de ler ou de ouvir um texto que, de uma forma diferente, foi utilizado antes em uma ação comunicativa diferente". No caso da última, a teórica elenca como uma de suas três formas a *tradução heterofuncional*:

> [...] se as funções do TF [texto-fonte] não podem ser percebidas como tais pelo receptor do TA [texto-alvo], podem ser adaptadas pelo tradutor, desde que as funções do TA sejam compatíveis com as funções do TF e não contradigam as intenções do emissor (por exemplo, uma tradução de *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, para crianças) (Nord, 2016, p. 135).

Assim, a adaptação na/como tradução estaria relacionada a adequações linguísticas, contextuais e funcionais do texto-alvo, mas não somente. Milton e Cobelo (2023, p. 4) em seus apontamentos também levantam a *musicalização* de um poema como adaptação. Por isso, ainda no verbete de Milton (2013), segundo Cobelo (2021, p. 7), a adaptação é apresentada como um termo que abarca a tradução de obras entre diferentes meios, "literatura, teatro, dança, música, videogames, produções de vídeo, televisivas e fílmica".

Em suma, é possível dizer que, nos Estudos da Tradução, a adaptação seria (um)a tradução em que se assume um alto grau de liberdade e um maior grau de afastamento para com o texto-fonte, incorrendo em modificações de natureza linguística, cultural, contextual, funcional e material, sem, no entanto, abandonar completamente a noção de equivalência ao texto-fonte e de modo a ainda ser reconhecível como derivado deste.

De acordo com Cattrysse (2020, p. 26), para além dos Estudos da Tradução, no qual a expansão da definição de tradução ficou mais restrita, a adaptação ganhou espaço, em especial nas Humanidades, atrelado aos estudos de filmes adaptados de obras literárias. A definição de adaptação, no entanto, tem se mostrado repleta de incoerências, "nuances e vocábulos auto explanatórios" (Cobelo, 2021, p. 7).

A partir das obras *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* de Stam (2005) e *Adaptation and Appropriation* de Sanders (2006), Hattnher (2023, p. 13-14) apresenta uma série de definições de adaptação como *tradução*, releitura,

reescritura, recriação, crítica, metamorfose, transmutação, transfiguração, variação, versão, interpretação, imitação, ressuscitação, performance, canibalização, reinvenção, continuação, paratexto, hipertexto, palimpsesto *ad infinitum*. Sobre a adaptação como tradução, o pesquisador (2023, p. 14) pontua que Stam inclui essa definição, ao passo que Sanders não, embora este faça grande uso do termo em seu trabalho.

Já em *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* de Bastin (2009), Hattnher (2023, p. 14) demonstra que, compreendendo a adaptação como um procedimento técnico da tradução, o teórico a define como "um grupo de intervenções resultando em um texto que não é geralmente aceito como uma tradução, mas, ainda assim, é reconhecido como representante do texto fonte".

Milton e Cobelo (2023, p. 7, tradução nossa) buscam em Hutcheon[68] (2013 [2006]) possíveis delimitações do que esta seria: "uma revisitação anunciada, deliberada e estendida de uma dada obra de arte"[69]. Tal definição, todavia, segundo os teóricos, abre margem para considerar uma vasta gama de obras como adaptação, tais como transcrições de orquestra, críticas e resenhas acadêmicas, fanzines, exibições de museu, incluindo até mesmo traduções literárias.

Podemos observar que, além de incluir a tradução como "adaptação", é recorrente a utilização de "tradução" como metáfora da adaptação. Isso demonstra que, por mais que se busquem definições de adaptação como não tradução, na hora de defini-la, os teóricos não conseguem deixar de recorrer a ela, mesmo como metáfora, ou mesmo que não o admitam.

Em suma, a adaptação seria (um)a tradução que, por meio de um conjunto de modificações, transformaria o texto-fonte em um texto-outro, distinto do primeiro, de modo a expandi-lo, e ao mesmo tempo ser reconhecível nele.

Segundo Diniz (1999, p. 41-42), considerando "a adaptação como tradução", Cattrysse (1992) foi um dos primeiros teóricos a apresentar um "método coerente que permitisse o estudo da adaptação fílmica de maneira sistemática", o qual "se baseia na Teoria Polissistêmica da Tradução, cujas pesquisas têm sido conduzidas por Gideon Toury, Theo Hermans e Itamar Even-Zohar".

> O autor considera apropriado o uso dessas teorias como suporte para o estudo da adaptação fílmica, porque tanto os estudos de tradução como os de

[68] Nesta dissertação destacamos a figura de Hutcheon (2013 [2006]), uma vez que a contribuição de O'Flynn para *A Theory of Translation* se restringe ao "epílogo sobre adaptação dentro do mundo digital e mídias sociais" (Cobelo, 2021, p. 8).

[69] Original: "an extended, deliberate, announced revisitation of a particular work of art" (Hutcheon; O'Flynn, 2013 [2006] *apud* Milton; Cobelo, 2023, p. 7).

> adaptação fílmica se preocupam com a transformação do texto-origem em texto-alvo, sob algumas condições de *invariance*, ou seja, sob aquelas em que o núcleo é retido enquanto se estabelece uma relação entre as entidades – inicial e resultante. O invariante representa esse núcleo que fica retido durante o processo de transformação de uma entidade semiótica em outra entidade funcional e que se constitui em um elemento potencial de outro sistema cultural secundário (CATTRYSSE, 1992: 54). (Diniz, 1999, p. 42, grifo da autoria)

Por mais que no princípio de seus estudos o teórico tenha se apoiado tanto nos Estudos da Tradução, quanto no que vieram a ser os Estudos da Adaptação, décadas mais tarde, insatisfeito com a pedra terminológica no meio do caminho, Cattrysse (2020, p. 29) elenca quatro características categóricas para definir e distinguir a tradução da adaptação: a orientação para a (in)variância; o (não) comprometimento semiótico; o cruzamento linguístico; e, a melhor adequação no contexto-alvo.

No caso da primeira categoria, a tradução seria considerada orientada para a invariância, ou seja, mais voltada para o texto-fonte, e a adaptação, orientada para a variância, ou seja, mais voltada para a língua, o contexto, a função e o material-alvo. Assim, essa categoria dialoga diretamente com o conceito de fidelidade.

Sobre isso, Milton e Cobelo (2023, p. 5-6, tradução nossa) trazem a fala de Katja Krebs (2012) de que "a fidelidade de uma tradução, nessa linha de pensamento, deveria idealmente levar à equivalência", ou seja, à invariância; deste modo, "[...] a finalidade e o objetivo de toda tradução e de suas características definidoras são o que levam à sua distinção da adaptação"[70].

> [...] é importante observar que quando falando em adaptações fílmicas da literatura [...], leigos costumam adotar essa perspectiva tradutória (see, e.g., Hermansson, 2015; Johnson, 2017; Rowe, 2018). Ao fazer isso, usam a palavra "adaptação" de forma inconsistente. Ao passo que a adaptação geralmente se refere à transformação que leva à melhor adequação, 'as adaptações fílmicas de textos literários' representam um processo tradutório em que a fidelidade desempenha um papel primordial (Cattrysse, 2020, p. 26, tradução nossa).[71]

De forma complementar, Hatthner (2023, p. 16-17) aponta que "quando o senso comum fala dessa adaptação, a mesma régua usada para avaliar as traduções é aplicada", o

[70] Original: "The faithfulness of a translation, in this line of thinking, should ideally lead to equivalence; apparently the aim and objective of all translation and its defining characteristic that renders it distinct from adaptation" (Krebs, 2012, p. 153 *apud* Milton; Cobelo, 2023, p. 5-6).

[71] Original: "it is worth noting that when talking about literary film adaptations, as opposed to adaptation in general, laypeople have adopted this translational view (see, e.g., Hermansson, 2015; Johnson, 2017; Rowe, 2018). In doing so, they use the word 'adaptation' in an inconsistent way. Whereas adaptation in general refers to change that leads to better fit, 'film adaptation of literary texts' represents a translational process where fidelity plays an important role" (Cattrysse, 2020, p. 26).

que contribui para a sua má-fama: "[...] a adaptação é (mal)vista: ela representa o desvio, a mudança radical, a alteração, o rasgo, a faca no peito do pai-texto original, que deveria ser intocável, imutável e para o qual se deve... fidelidade" (p. 15).

A segunda categoria de Cattrysse (2020, p. 30) está diretamente relacionada à terceira, pois indica que, enquanto a tradução seria comprometida semioticamente com o meio linguístico, dado que envolve a operação entre diferentes línguas, a adaptação, a princípio, não estaria vinculada a nenhum meio específico nem a um cruzamento linguístico.

Em relação à quarta categoria, há uma dificuldade ao distinguir tradução e adaptação, pois ambas buscam a melhor adequação para um contexto-alvo. É possível dizer, a partir de Cattrysse (2020, p. 32), que a diferença residiria no grau de adequação, em que a tradução apresentaria um grau maior de manutenções, ou seja, seria "fiel" ao texto-fonte, ao passo que a adaptação apresentaria um grau maior de transformações, ou seja, seria "infiel". Deste modo, a quarta categoria acaba por confundir-se com a primeira.

Em suma, para Cattrysse (2020), a tradução seria restrita ao cruzamento entre línguas e orientada pelo princípio da fidelidade para com o texto-fonte, com o qual possui um comprometimento linguístico e semiótico; a adaptação, por sua vez, seria irrestrita, descompromissada com qualquer meio e orientada pelo princípio de transformação para com o texto-alvo.

A princípio, é possível encontrar nas definições de Cattrysse (2020) uma amálgama das definições elencadas anteriormente: a de tradução como concebida antes da Virada Cultural e a de adaptação como uma síntese das definições propostas, com a diferença de desvinculá-la da/como tradução.

Todavia, podemos problematizar essas definições pelo fato de que a adaptação também é compreendida, seja por estudiosos, seja pelo público em geral, pelos mesmos critérios de fidelidade e equivalência da tradução, por mais que queiram negá-los.

Deste modo, antes de começarmos, de fato, a delinear uma definição possível de tradução e adaptação, precisamos levar em conta as correntes teóricas às quais essas concepções se vinculam e as quais podem fornecer mais contornos para suas respectivas definições e para os objetos que as constituem.

As três correntes que se debruçam sobre o fenômeno da transmutação de obras para diferentes meios, como mencionado anteriormente, são a Tradução Intersemiótica, os Estudos Intermídia e os Estudos da Adaptação. Conforme Amorim (2013, p. 16), "cada uma dessas correntes se afilia a diferentes epistemologias, e, além disso, [cada uma] torna possível, em seu interior, a construção de caminhos metodológicos diversos".

Nos Estudos da Tradução, a partir da concepção de Peirce de que "o significado de qualquer signo linguístico é sua tradução em um signo novo, alternativo", Jakobson, em seu artigo "On Linguistic Aspects of Translation" (1959, p. 233, tradução nossa)[72], categoriza três tipos de tradução: a primeira, em que um signo verbal pode ser interpretado, recodificado em "outros signos de uma mesma língua" — tradução intralingual ou *reformulação* —; a segunda, "em outra língua" — tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* —; e, a terceira, "em um sistema de símbolos outro, não verbal" — tradução intersemiótica ou *transmutação*.

É a partir dessa categorização que floresce o gérmen criador da Tradução Intersemiótica, desenvolvida por teóricos como Bluestone (2003), McFarlane (1996) e, no contexto brasileiro, por Plaza (2013 [1987]).

Este, no final da década de 1980, também bebendo na fonte da semiótica de Peirce, em seu livro *Tradução intersemiótica* (2013 [1987]), expande a categoria da tradução intersemiótica de Jakobson e desenvolve uma teoria poética sobre ela.

> [...] estudioso brasileiro alarga o escopo do linguista soviético ao postular que, além da tradução do verbal para outros sistemas de signos como a dança, a música etc., poderíamos também considerar como tal a passagem de outros sistemas de signos para expressões verbais, abrindo uma visão dialética para a teoria que se propôs a desenvolver. (Amorim, 2013, p. 17-18)

É possível dizer que, de forma complementar à concepção de Jakobson de tradução como interpretação, Plaza (2013 [1987], p. 1; 14), teórico proveniente do campo da Comunicação e das Artes, assume a tradução como leitura, como "prática crítico-criativa", a qual "nada tem a ver com a fidelidade, pois cria sua própria verdade".

Em *Novels into film*, Bluestone (2003), segundo Amorim (2013, p. 18), "é o primeiro a defender uma visão do processo de adaptação como uma forma de tradução". É importante ressaltar que o teórico parte do estudo de traduções intersemióticas de obras literárias canônicas para filmes. De forma complementar, McFarlane (1996) também se dedica a esses estudos, mas sob uma perspectiva estrutural e comparativa em particular: "a questão narratológica", a qual considerava pouco estudada por teóricos de outras correntes teóricas (Amorim, 2013, p. 18). De acordo com Amorim (2013, p. 19), "McFarlane (1996) propõe a realização de uma análise da estrutura narrativa, das ações que traçam o esqueleto da história contada no livro que são adaptadas para o filme", respeitando o limite entre as artes, tendo por foco da análise o estudo do processo e descartando o conceito de fidelidade.

[72] Original: "[...] the meaning of any linguistic sign is its translation into some further, alternative sign [...]" (Jakobson, 1959, p. 233).

> A crítica da fidelidade depende da noção de texto como tendo e tornando-se para o leitor (inteligente) um único e correto "significado" o qual o cineasta ou adere a ou, em algum sentido, viola ou adultera. [...] o crítico que se foca em falhas da fidelidade, não está realmente dizendo nada mais que "Essa leitura do original não confere com a minha [...]" (McFarlane, 1996, p. 9 *apud* Amorim, 2007, p. 19, tradução da autoria).

Assim, em seu método analítico, McFarlane (1996) propõe dois tipos de processo a serem identificados em traduções intersemióticas: o *processo de transferência*, derivado de elementos que podem "ser facilmente transferidos ou traduzidos do texto verbal para o cinematográfico", e o *processo de adaptação*, derivado de elementos que "dependem de maior criatividade, exigindo mais do tradutor" (Amorim, 2013, p. 19). Deste modo, segundo Amorim (2013, p. 19), "a análise da adaptação deveria focar-se na identificação desses elementos e, no caso dos que são transpostos por um processo de adaptação, na elucidação das etapas criativas por trás deles".

> De acordo com James Naremore (2000), o problema dos estudos da adaptação como tradução é a excessiva valorização do cânone literário – como notado em Bluestone (2003) – e a essencialização da natureza do cinema. Isto é, o foco desses estudos ainda se encontra na arte literária que não recebe como seu contrapeso os textos cinematográficos (Amorim, 2013, p. 19).

Para além do objeto muito pautado na tradução da literatura canônica para o cinema, com o foco voltado para o texto, deixando a obra cinematográfica em segundo plano, a crítica à Tradução Intersemiótica, elucidada por Naremore (2000 *apud* Amorim, 2013, p. 19-20), também se pauta na busca obsessiva por "equivalências" entre os sistemas semióticos em jogo, o que, por mais que diga abandoná-la, ainda a aprisiona nas amarradas da fidelidade.

Todavia, a crítica de Naremore (2000 *apud* Amorim, 2013) pode facilmente ser rebatida. Em primeiro lugar, pois a partir de Plaza (2013 [1987]), a Tradução Intersemiótica expande seu objeto de estudo para além da literatura. Em segundo lugar, pois, compreendida como uma prática crítico-criativa, desvincula-se da noção de fidelidade. Quanto à busca por equivalência, conforme aponta Diniz (1994, p. 1003),

> A idéia de equivalência provém do fato de que toda linguagem tem uma ordenação básica, isto é, os signos não se amontoam, mas existem como sistemas, semântica e sintaticamente, organizados. A equivalência estilística aponta para elementos com funções equivalentes. Este é o nível da tradução intersemiótica. Assim, a equivalência não se define como busca pela – igualdade que não pode ser encontrada nem dentro da mesma língua – mas como processo. A percepção de equivalência é como uma dialética entre os signos dos textos em questão e o objetivo da tradução passa a ser esclarecer a

> questão da equivalência e examinar o que constitui o sentido dentro desse processo. Porém, em momento algum, essa questão é normativa.

Em suma, é possível dizer que, na Tradução Intersemiótica, o objeto de estudo seria o processo tradutório e criativo de uma adaptação, ou transmutação, a qual seria (um)a tradução em que o texto-fonte é interpretado, lido, crítica e criativamente, e então transmutado no texto-alvo, sendo este autônomo do primeiro e, ao mesmo tempo, vinculado a ele. Nesse processo e em seu estudo, desconsidera-se a noção de fidelidade e se busca a compreensão das características singulares de cada meio semiótico e de suas possíveis equivalências (estéticas).

> Tradicionalmente, define-se tradução como o ato de transportar, transferir, supondo-se a existência de algo inerente ao texto, um sentido, que vai ser transportado. As modernas teorias de leitura, entretanto, defendem que um texto só existe à medida em que é lido, o que descarta a possibilidade de um texto pronto, cheio de significados que serão, "descobertos" e, em seguida, transferidos. Traduzir envolve um processo mais abrangente do que a via unidirecional. O texto resultante, a tradução, não consiste da incorporação do texto anterior "transportado", e sim de um texto que se refere a outro(s) texto(s), que o(s) afeta, que mantém com ele(s) uma determinada relação ou que ainda o(s) representa de algum modo. É esse modo pelo qual um representa outro(s), é esse tipo de relação que existe entre eles que é o objeto dos estudos de tradução intersemiótica (Diniz, 1994, p. 1001).

Com um enfoque voltado para os meios, por sua vez, segundo Santos (2022, p. 75), em *Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos*, é a partir da categorização de tradução intersemiótica de Jakobson, e na busca de fontes que não a semiótica de Peirce, que Clüver (1997) tece "uma nomenclatura própria" que contribuiria para o surgimento dos Estudos Intermídia.

De início, o teórico compreende a tradução como uma prática exploratória, uma transposição, repleta de possibilidades e limitações, em que são feitas substituições e semiequivalências de um texto para outro. Então "propõe uma diferenciação entre os termos tradução intersemiótica e adaptação", em que acaba adotando uma definição semelhante à sumarizada por Cattrysse (2020): "se a primeira, como já foi mostrado, seria uma transposição muito próxima do texto fonte, a segunda, é, para ele, uma 'reelaboração livre'", na qual a adaptação produzia um novo texto (Santos, 2022, p. 76).

Posteriormente, em *Inter Textus/Inter Artes/Inter Media* (2006), segundo Santos (2022, p. 77), Clüver "já não estipula diferenças entre transposição/tradução intersemiótica e adaptação". O teórico compreende que a tradução intersemiótica, por se tratar da transformação de um meio para outro e, consequentemente, assumir uma função outra, é

considerada subversiva e, deste modo, dotada das mesmas características utilizadas para diferenciá-la da adaptação.

> Existem muitos pontos de contato entre o estudo de transposições intersemióticas e as pesquisas sobre traduções intralinguísticas, tanto em relação à metodologia quanto à definição de tarefas e metas; mesmo assim, esse estudo demanda outras competências. Sobretudo, exige uma familiaridade não apenas com as convenções e tradições da mídia representada no texto-alvo, mas também com a disciplina acadêmica correspondente (Clüver, 2006, p. 18 *apud* Santos, 2022, p. 77).

De acordo com Santos (2022, p. 76, grifos da autoria), com base na terminologia e classificação de Hoek, do qual se apropria do conceito de transposição, Clüver (2006) apresenta "contribuições valorosas", tais como "a diferenciação entre *relation transmédiale* e *discours multimédial*". A *relation transmédiale* consistiria na transposição de um texto-fonte para um novo sistema sígnico de modo que o texto-alvo resultante seja autônomo do primeiro no contexto-alvo, como é o caso dos filmes transpostos de obras literárias. Já o *discours multimédial* consistiria na coexistência entre textos autônomos e pertencentes a diferentes meios, tal como as ilustrações de livros. Deste modo, na primeira categoria, estaria incluída a tradução intersemiótica/adaptação, e esta, para Clüver (2006), deveria ser analisada pelo prisma de sua produção e de sua recepção, ou seja, pela forma como a mudança de meio entre texto-fonte e texto-alvo se realiza e pelo modo como esta influencia a receptividade no contexto-alvo (Santos, 2022, p. 77). Além disso, segundo Santos (2022, p. 77), nessa proposta analítica, há "a preferência por partir do texto alvo para indagar as transformações operadas no texto fonte, bem como a influência que essas transformações exercem na leitura do texto fonte".

Assim, "as conclusões do texto de Clüver", para Santos (2022, p. 76), "são particularmente interessantes, visto que ele ata os estudos de transmidialidade às propostas dos estudos culturais de investigação dos contextos sócio-políticos que envolvem os sistemas semióticos", de modo que os objetivos dos Estudos Intermídia sejam o estudo das traduções/adaptações/transposições em termos de produção e recepção.

> Realcei a primeira abordagem por vários motivos. É em seu âmbito que os estudos interartes adquirem algo como uma identidade própria, é ela que estabelece os pressupostos para um trabalho de êxito com o segundo tipo de abordagem, é nela que a maior parte do trabalho de fundamentação deve ser realizado (Clüver, 1997, p. 53 *apud* Santos, 2022, p. 77).

Para além da definição terminológica de transposição/tradução intersemiótica/adaptação, Clüver (1997) defendeu o termo "intermídias" no lugar de

“interartes”, pois “diante da nebulosidade das fronteiras que separam arte de não arte (ou categorias de prestígio cultural, como erudito, popular e de massa)”, o primeiro lhe parecia “mais abrangente, produtivo e adequado” (Santos, 2022, p. 79). Quanto a isso, Santos (2022, p. 79) destaca que, “no termo tradução intersemiótica, o estatuto artístico ou não culturalmente atribuídos a esse ou aquele sistema semiótico nunca foi um limitador do campo de estudos”.

> Contudo, intermidialidade e estudos interartes são termos que convivem, e, seguindo a lógica de Clüver, o primeiro engloba o segundo, que, por sua vez, só pode ser usado quando se trata do estudo de obras e linguagens reconhecidamente artísticas. O que não significa que os descompassos terminológicos estejam resolvidos (Santos, 2022, p. 79).

Em consonância com Clüver (2006), Rajewsky (2012), compreende intermidialidade como um termo guarda-chuva para uma vasta gama de conceitos. Para a teórica, ele incluiria os conceitos de *intermidiático* — fenômeno oriundo da intersecção entre mídias distintas —, de *intramidiático*, — fenômeno que ocorre no interior de uma mídia específica —, e de *transmidiático* — fenômeno que se manifesta concomitantemente em mídias diferentes. Sobre a definição do último, em especial, se encontraria sua dissonância com Clüver (2006), pois ao passo que este entende a transmidialidade como o fenômeno no qual se encontra a tradução intersemiótica/adaptação, Rajewsky a define como *transposição intermidiática* (Santos, 2022, p. 79-80). Isso porque, para a teórica, a intermidialidade poderia ser categorizada em *transposição intermidiática*, *combinação de mídia* e *referências intermidiáticas*. A primeira categoria corresponderia à *relation transmédiale* de Clüver (2006), englobando os filmes transpostos de obras literárias. A segunda, às “linguagens que combinem mais de uma mídia em sua configuração”, o que incluiria “filmes, ópera, teatro e histórias em quadrinhos”. A terceira, às obras em que se encontram referências “a alguma obra pertencente a outro sistema semiótico”, como “a referência ao cinema em um texto literário”, ou mesmo discursos e estéticas que últrapassam as mídias, tal como os movimentos literários e artísticos (Santos, 2022, p. 79-80).

> Uma análise de transposição de uma narrativa de uma linguagem para outra concentrar-se-á principalmente na primeira categoria, mas as outras duas são inevitáveis, pois, o texto alvo, se tratar-se de um filme, necessariamente será indagado em suas relações de combinações midiáticas, como as inserções musicais por exemplo. Assim também, a obra literária possui referências intermidiáticas, como a canções ou mesmo ao cinema. Dessa forma, a combinação entre essas três categorias parece inevitável, ainda que seja necessário concentrar-se sobretudo em uma (Santos, 2022, p. 79-80).

Em oposição a Clüver (2006), Straumman (2017) também compreende a transmidialidade tal como Rajewsky, com a diferença de que a primeira se volta mais especificamente para "narrativas que se estendem por diferentes mídias", como "filmes que têm continuações, *prequels* ou *spin-offs*" (Santos, 2022, p. 80). Além disso, para a teórica, a transmidialidade não se confundiria com a adaptação, a qual definiria a partir dos Estudos da Adaptação.

Antes de adentrarmos nos Estudos da Adaptação, é importante frisar que, de acordo com Milton e Cobelo (2023, p. 11), Elleström (2010; 2017) problematiza a natureza das mídias e os critérios de valor utilizados na eleição de quais mídias devem ou não ser objeto de estudo dos Estudos Intermídia. Uma vez que esta corrente teórica não é foco da presente dissertação, não serão destrinchadas tais problematizações.

Em suma, é possível dizer que, nos Estudos Intermídia, o objeto de estudo são as relações intra e entre diferentes mídias. Uma dessas relações é a adaptação/tradução intersemiótica, ou *relation transmédiale*, ou transposição intermidiática, que poderia ser entendida como a transposição de um texto-fonte em uma mídia-fonte para um texto-alvo em uma mídia-alvo, de modo que o segundo seja autônomo do primeiro. É a partir do texto-alvo que se realiza a análise, cujo foco recaí em sua produção e recepção.

Adentrando os Estudos da Adaptação, ao examinar *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text* de Cartmell e Whelehan (1999) e *Companion to Literature, Film and Adaptation* de Cartmell (2012), Milton e Cobelo (2023, p. 8, tradução nossa) observam nestas obras clássicas a dedicação exclusiva às *versões* fílmicas de obras literárias: "de fato, os Estudos Fílmicos foram a gênese dos Estudos da Adaptação"[73].

> Thomas Leitch menciona que desde sua fundação até 2008, a precursora da Associação de Estudos da Adaptação era chamada de Associação de Estudos da Literatura em Tela (Leitch, 2012:229), então somos capazes de entender a dominância dos estudos de versões fílmicas da literatura, com seus contribuintes vindos dos departamentos de Literatura Inglesa e dos Estudos Fílmicos (Milton e Cobelo, 2023, p. 8, grifos da autoria, tradução nossa).[74]

É em meados dos anos 1950 que, segundo Santos (2022, p. 80-81), Bazin publica o ensaio "Por um cinema impuro: em defesa da adaptação", no qual defende as vantagens da adaptação tanto para a literatura quanto para o cinema, "na medida em que o filme populariza

[73] Original: "Indeed, Film Studies was the genesis of Adaptation Studies" (Milton; Cobelo, 2023, p. 8).
[74] Original: "Thomas Leitch mentions that from its founding until 2008, the forerunner of the Association of Adaptation Studies was called the Association of Literature on Screen Studies (Leitch 2012:229), and thus we can understand the domination of studies of film **versions** of literature, with its contributors coming from departments of English Literature and Film Studies" (Milton e Cobelo, 2023, p. 8, grifos da autoria).

a obra original" e fornece possibilidades criativas distintas do livro, e problematiza noções tais como a de equivalência e fidelidade de modo a colocá-las em correspondência direta com a criação e a originalidade.

> [...] é errôneo apresentar a fidelidade como uma sujeição, necessariamente negativa, a leis estéticas alheias. O romance tem sem dúvida seus próprios meios, sua matéria e a linguagem, não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança. Podemos afirmar que, no domínio da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade (Bazin, 1991, p. 94-95 *apud* Santos, p. 80-81).

Mas é somente no final do século XX e início do século XXI que começam a despontar grandes nomes dos Estudos da Adaptação. Nos anos 2000, dando continuidade ao ensaio de Bazin, Stam (2006) se volta para a adaptação (cinematográfica) como categoria tradutória e, por meio da denúncia de sua associação a "termos pejorativos" como "'infidelidade', 'traição', 'deformação', 'violação'" — os quais, como apontado por Santos (2022, p. 88), também são "tradicionalmente utilizados para definir outros tipos de tradução" —, propõe a criação de "um viés teórico, crítico e analítico para sua abordagem".

Nessa busca, de acordo com Santos (2022, p. 82), Stam (2006) encontra sustentação na transtextualidade ou "transcendência textual do texto" de Genette (2010 [1982], p. 13), que pode ser definida como toda relação estabelecida entre textos. Assim, na transtextualidade, se encontrariam cinco categorias, dentre as quais a hipertextualidade. Para Genette (2010 [1982], p. 18, grifos da autoria), esta categoria pode ser entendida como "toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei de *hipotexto*)", ou seja, "um texto derivado de outro texto preexistente", no qual o hipertexto, por mais que seja derivado do hipotexto, constitui uma obra própria.

> Na literatura, os hipotextos de Eneida incluem A Odisséia e A Ilíada, enquanto os hipotextos de Ulysses, de Joyce, incluem A Odisséia e Hamlet. Tanto a Eneida e Ulysses são elaborações hipertextuais de um mesmo hipotexto – A Odisséia. Adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação (Stam, 2006, p. 33 *apud* Santos, 2022, p. 82).

Para além do conceito de hipertextualidade, Stam (2006) também aborda o conceito de intertextualidade de Genette (2010 [1982]). É a esta categoria que Stam (2006) relaciona a adaptação, uma vez que, para Genette (2010 [1982], p. 14), ela é definida como "uma relação

de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro", seja de forma "mais explícita e mais literal", como citação, de forma "menos explícita" e "ainda literal", como plágio, ou de forma "ainda menos explícita e menos literal", como alusão.

> Dessa forma, pode-se deslindar essa teia intertextual, que parte do texto literário, já trançado com uma diversidade de outros textos, alguns dos quais movidos para a tela na adaptação, que também, tal como afirma Stam (2008), amplia o texto fonte através de uma gama de novos intertextos, não só cinematográficos, mas também de outras fontes visuais (artes plásticas, por exemplo) e sonoras (musicais, por exemplo) (Santos, 2022, p. 83).

Assim, para Stam (2000), de acordo com Amorim (2013, p. 21), como hipertextualidade e intertextualidade, adotar o critério de fidelidade na adaptação "é ignorar a diferença entre os meios que se diferenciam até mesmo em seus processos de produção". Seria necessário, portanto, como propostos pelos conceitos apropriados de Genette (2013 [1982]), enxergar "a adaptação não como subordinada à obra de partida, mas sim entendê-la como a leitura de [...] um texto de partida, leitura essa que "[...] é inevitavelmente parcial, pessoal e conjectural" (Stam, 2000 *apud* Amorim, 2013, p. 21). Deste modo, o teórico defende a importância de se debruçar sobre "questões de autoria e afinidades [temáticas ou estilísticas] entre escritor e cineasta", isto é, sobre a "intencionalidade do adaptador" (Santos, 2022, p. 83).

Entretanto, como apontado por Venuti (2007, p. 26, tradução nossa), para o teórico (2000), "a versão fílmica de um romance deve ser vista como a performatividade de operações variadas tanto nas características formais quanto nas características temáticas do texto literário de modo a reformulá-las em termos fílmicos propriamente ditos"[75]. É importante explicitar que essa preocupação na reformulação das características do texto-fonte em características próprias do texto-alvo, bem como o enfoque em adaptações fílmicas de obras literárias, aproximam Stam (2000) da mesma crítica feita à Tradução Intersemiótica.

Isso porque, como apontado por Hutcheon (2013 [2006], p. 10), em *A Theory of Translation*, haveria duas perspectivas diferentes sobre a história contada pelas obras literárias e cinematográficas, e aquela que a compreende como inseparável de sua materialidade é sobrepujada, na adaptação, pela que compreende seus diferentes elementos como

[75] Original: "a film version of a novel should be seen as performing various operations on both the formal and thematic features of the literary text so as to recast it in characteristically filmic terms" (Venuti, 2007, p. 26).

independentes de qualquer sistema de signos, dado que cada materialidade inevitavelmente implica a criação de novos aspectos da história.

> [...] a maioria das teorias da adaptação pressupõe que a história é o denominador comum, o coração do que é transposto entre diferentes mídias e gêneros, cada uma lida com a história de modo diferente em relação à forma e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento — narrando, performando ou interagindo. Na adaptação, o argumento da história prevalece, "equivalências" são buscadas em diferentes sistemas sígnicos para vários elementos da história: seus temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imaginário e por aí vai (Hutcheon, 2013 [2006], p. 10, tradução nossa).[76]

Do mesmo modo que Stam (2006), segundo Amorim (2013, p. 22), Hutcheon (2006) questiona "a prática de se classificar as adaptações como secundárias", "inferiores", "cópias" do texto-fonte, dizendo que tal classificação "é derivada de uma concepção pejorativa sobre o próprio processo de adaptação". Assim, na parte inicial de sua obra, a teórica busca definir o que é a adaptação. No entanto, segundo Hutcheon (2013 [2006], p. 15-16, tradução nossa), o problema da definição reside na dupla natureza do termo adaptação como processo e produto: "como produto, uma adaptação pode receber uma definição formal, mas como processo — de criação e de recepção — outros aspectos precisam ser considerados"[77].

Assim, na tentativa de definir a adaptação como produto, Hutcheon (2013 [2006]) começa pela aproximação entre esta e a tradução. Atreladas pela não existência da literalidade e por ganhos e perdas, ambas foram — e ainda são — dominadas e restringidas pelas mordaças da fidelidade, da equivalência e do culto ao "original". Por mais que a teórica (2013 [2006], p. 17) fale em "analogia com a tradução" [*translation analogy*], utilizando até mesmo o conceito de "paráfrase", como a interpretação, reprodução e/ou ampliação de um texto em particular, as distinções com a tradução (intersemiótica) se tornam nebulosas:

> "Em muitos casos, por adaptações se darem para um meio diferente, são re-midiações [re-mediation], ou seja, traduções especificamente na forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (por exemplo, palavras) para outro (por exemplo, imagens). Isso é tradução mas em um sentido muito específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja,

[76] Original: "Most theories of adaptation assume, however, that the story is the common denominator, the core of what is transposed across different media and genres, each of which deals with that story in formally different ways and, I would add, through different modes of engagement—narrating, performing, or interacting. In adapting, the story-argument goes, 'equivalences' are sought in different sign systems for the various elements of the story: its themes, events, world, characters, motivations, points of view, consequences, contexts, symbols, imagery and so on" (Hutcheon, 2013 [2006], p. 10).
[77] Original: "as a product, an adaptation can be given a formal definition, but as a process—of creation and of reception—other aspects have to be considered" (Hutcheon, 2013[2006], p. 15-16).

> como uma recodificação necessária em um novo conjunto de convenções bem como signos" (Hutcheon, 2013 [2006], p. 16, tradução nossa).[78]

O mesmo ocorre nas tentativas de definição da adaptação como processo, seja pela perspectiva do adaptador, em que a "adaptação é um ato de apropriação ou recuperação" e "um processo duplo de interpretação e, então, criação de algo novo", seja da perspectiva do receptor, em que a "adaptação *como adaptação* é inevitavelmente um tipo de intertextualidade *caso o receptor esteja familiarizado com o texto adaptado*" (Hutcheon, 2013 [2006], p. 20-21, grifos da autoria, tradução nossa)[79]. Isso porque, em consonância com Stam (2006), a teórica pontua que:

> [...] textos são considerados um mosaico de citações visíveis e invisíveis, audíveis e silenciosas; estão sempre já escritos e lidos. Assim, também, são as adaptações, mas com a condição adicional de que também sejam reconhecidas como adaptações *de textos específicos* (Hutcheon, 2013[2006], p. 21, grifos da autoria, tradução nossa).[80]

De forma complementar, Hutcheon (2013 [2006], p. 170, grifos nossos, tradução nossa)[81] afirma que "definir uma adaptação como uma revisitação anunciada, deliberada e expandida de uma obra de arte em particular pode apresentar alguns limites", esteja ou não envolvida a mudança do meio, pois "*remakes* são inevitavelmente adaptações por conta das mudanças de contexto. Então nem todas as adaptações envolvem *a priori* a transformação do meio ou do modo de engajamento, embora muitas o façam".

Mesmo na tentativa de estabelecer contornos para uma definição mais específica de adaptação, por mais que estes não sejam tão bem traçados, Hutcheon (2013 [2006]) não a restringe apenas ao universo cinematográfico, consequentemente afastando-a de Stam (2006) e aproximando-a da intermidialidade de Clüver (1997) (Santos, 2022, p. 84). Contudo, ainda em consonância com Stam (2006), a teórica "defende que fidelidade não deve ser um critério

---

[78] Original "In many cases, because adaptations are to a different medium, they are re-mediations, that is, specifically translations in the form of intersemiotic transpositions from one sign system (for example, words) to another (for example, images). This is translation but in a very specific sense: as transmutation or transcoding, that is, as necessarily a recoding into a new set of conventions as well as signs" (Hutcheon, 2013 [2006], p. 16).

[79] Original: "adaptation *as adaptation* is unavoidably a kind of intertextuality *if the receiver is acquainted with the adapted text*" (Hutcheon, 2013 [2006], p. 21, grifos da autoria).

[80] Original: "[...] texts are said to be mosaics of citations that are visible and invisible, heard and silent; they are always already written and read. So, too, are adaptations, but with the added proviso that they are also acknowledged as adaptations *of specific texts*" (Hutcheon, 2013 [2006], p. 21, grifos do original).

[81] Original: " [...] defining an adaptation as an extended, deliberate, announced revisitation of a particular work of art does manage to provide some limits [...]"; "Remakes are invariably adaptations because of changes in context. So not all adaptations necessarily involve a shift of medium or mode of engagement, though many do" (Hutcheon, 2013 [2006], p. 170).

de julgamento ou foco de análise das obras adaptadas", uma vez que "deve-se considerar a transposição aí realizada como uma apropriação e interpretação criativa, além de uma atividade de engajamento intertextual" (Amorim, 2013, p. 22).

A partir disso, segundo Amorim (2013, p. 22, grifos da autoria), Hutcheon (2006) propõe o estudo da adaptação sob três perspectivas: "(1) como uma **entidade** ou um **produto formal**. (2) como um **processo de criação**; ou (3) como um **processo de recepção**". Como explicado pelo teórico (2013, p. 22), na primeira perspectiva, a adaptação é compreendida como "transposição particular de uma obra ou obras", quando, por exemplo, contamos "uma história sob um ponto de vista diferente" ou apresentamos "uma nova interpretação". No caso da segunda, a adaptação é tida como um "processo no qual primeiramente se apropria do texto fonte para depois recriá-lo". Já na terceira, "entende-se a adaptação como uma forma de intertextualidade: o texto baseia-se em outros textos para se criar, existindo completamente por meio de uma relação intertextual com os primeiros".

> Uma de suas contribuições teórico/metodológicas mais importantes está na definição dos modos de engajamento dos sistemas semióticos, com base em sua forma de recepção. Hutcheon estabelece três: contar (literatura, por exemplo), mostrar (cinema e teatro, por exemplo) e interagir (vídeo game, por exemplo) (Santos, 2022, p. 84).

Como complementado por Amorim (2013, p. 23), por meio da metodologia de análise proposta por Hutcheon (2013 [2006]), é possível "entender os modos de engajamento do espectador (ou leitor) com a história", e, entender isso, é o mesmo que "entender as especificidades de cada mídia e as possibilidades narrativas que elas oferecem". Em suma, "entender a passagem desses três modos" — contar, mostrar e interagir — é "entender o processo e o produto da adaptação" (Amorim, 2013, p. 23).

Nesse processo, é importante frisar que o contexto, o agente e o motivo por trás da adaptação também devem ser levados em consideração, pois

> No ato de adaptar, escolhas são feitas baseada em muitos fatores, como vimos, incluindo convenções de gênero e mídia, engajamento político, história privada bem como pública. Essas decisões são feitas em um contexto criativo e também interpretativo que é ideológico, social, histórico, cultural, pessoal e estético. E esse contexto nos fica acessível posteriormente de duas formas. Na primeira, o texto carrega as marcas dessas escolhas, marcas que traem as crenças do criador —- ao menos na medida em que essas crenças podem ser inferidas do texto. [...] A segunda, e mais óbvia, é o fato de que manifestações extratextuais da intenção e do motivo costumam existir para

> complementar o nosso entendimento do contexto de criação (Hutcheon, 2013 [2006], p. 108-109, tradução nossa).[82]

Em suma, Stam (2000, 2006) e Hutcheon (2013 [2006]) — do mesmo modo que outras teóricas, como Cartmell (1999, 2012) e Sanders (2006), sob as quais não nos debruçamos, mas em muito se assemelham aos dois primeiros —, tecem por meio da intertextualidade o horizonte epistemológico dos Estudos da Adaptação (Amorim, 2013, p. 24).

> Esses autores enfocam a obra adaptada não como intrinsecamente ligada à original, mas como um elo na cadeia discursiva de enunciados que nos circundam. No caso de Stam e Sanders, dá-se, então, a procura pelas formas de intertextualidade envolvidas no processo de adaptação – ambos pensando com base em Gérard Genette e Julia Kristeva, mas com Sanders considerando proximamente as categorias analíticas elencadas por Cartmell[83]. Já Hutcheon se preocupa com os modos de engajamento entre texto e leitor/espectador e, a partir do estudo das transferências entre um modo para o outro, pauta sua visão de adaptação como processo e como produto (Amorim, 2013, p. 24).

Deste modo, é possível considerar que, nos Estudos da Adaptação, a adaptação é — semelhante a — (um)a tradução, transmutação, recodificação, ou mesmo retextualização, em que o texto-fonte, em um novo contexto, mas não necessariamente em um novo meio, ou mídia (Hutcheon, 2013 [2006]), é interpretado, lido, apropriado, recuperado, recriado em um texto-alvo, o qual deve estabelecer algum tipo de relação com o primeiro, seja como nova interpretação, como outra criação ou como referência (inter)textual. Em seu estudo, para

[82] Original: "In the act of adapting, choices are made based on many factors, as we have seen, including genre or medium conventions, political engagement, and personal as well as public history. These decisions are made in a creative as well as an interpretive context that is ideological, social, historical, cultural, personal, and aesthetic. And that context is made accessible to us later in two ways. First, the text bears the marks of these choices, marks that betray the assumptions of the creator—at the very least insofar as those assumptions can be inferred from the text. [...] Second, and more obvious, is the fact that extratextual statements of intent and motive often do exist to round out our sense of the context of creation" (Hutcheon, 2013 [2006], p. 108-109).

[83] Conforme consta em Amorim (2013, p. 24), Sanders (2006) se apropria das três categorias de Cartmell para analisar adaptações: a transposição — que compreende "num sentido amplo, toda prática de transformação de uma obra em outra de forma mais acurada o possível", — o comentário — que "seria a adaptação que funciona propriamente como um comentário politizado do texto fonte", — e a analogia — que se afasta das outras "por não evocar proximidade com seu(s) texto(s) base", e do(s) quais não é necessário ter conhecimento para compreender a adaptação. Esta última, para Amorim (2013, p. 24), "assemelha-se ao conceito de apropriação defendido pela autora que, no entanto, não problematiza a questão. A crítica do teórico parte da classificação de Sanders (2006) dos textos cinematográficos derivados da literatura como adaptações e como apropriações: a primeira compreendendo "uma relação sinalizada, explícita, entre o texto de partida e o texto de chegada" e a segunda constituindo "uma jornada maior para longe do texto de partida, jornada essa que deriva em novo produto cultural, sendo esse localizado em um novo domínio", e sem necessariamente sinalizar que se trata de um texto apropriado, "dependendo da apropriação do conhecimento prévio do leitor para tornar-se reconhecível" (Amorim, 2013, p. 24).

explicar as relações entre criação e recepção — texto e contexto — da adaptação, tanto como processo quanto produto, abandona-se a noção de fidelidade e tensionam-se as noções de criação e originalidade, ainda assim mantendo a preocupação com a equivalência (estética).

De forma complementar à discussão, consideramos relevante apresentar algumas pontuações feitas por Venuti (2007) no ensaio "Adaptation, translation, critique".

A primeira, referente ao Estudos da Adaptação, consiste no fato de que, "apesar de grande sofisticação teórica, os estudos demonstram uma forte tendência a privilegiar a adaptação fílmica sobre o texto literário adaptado"[84], adotando uma posição semelhante à que criticavam, em que o texto literário era privilegiado em detrimento da adaptação.

A segunda, no fato de que, muitas vezes, "o filme não é comparado diretamente ao texto literário, mas antes à versão mediada por uma crítica ideológica" (Venuti, 2007, p. 28, tradução nossa)[85]. Assim, Venuti (2007, p. 27) retoma Stam (2000), para o qual a adaptação (cinematográfica) é compreendida como independente do texto-fonte e se torna mais produtiva se adotada sob uma perspectiva interpretativa, em que as operações transformativas inscrevem as interpretações do texto-fonte em consonância com as particularidades do novo meio e do novo contexto do texto-alvo.

> [...] a interpretação é determinada pela situação cultural e pelo momento histórico em que a adaptação é produzida, de modo que ao interpretar os textos-fontes a adaptação intervém em uma conjuntura específica de relações sociais e acontecimentos, independentemente se o diretor pretendesse intervir nos conflitos políticos ou tomar partido em divisões sociais (Venuti, 2007, p. 27, tradução nossa).[86]

O problema, para Venuti (2007, p. 28, tradução nossa), encontra-se no fato de que, assim como Stam (2000), teóricos dos Estudos da Adaptação costumam

> [...] tratar os "discursos ideológicos e sociais" em adaptações fílmicas como se estes estivessem prontamente disponíveis, "perceptíveis" de forma direta, como se os próprios críticos não tivessem selecionado quais "mudanças" entre o romance e o filme permitem que eles descrevam o posicionamento

[84] Original: "Despite the enormous theoretical sophistication of this research, the studies [of Stam (2005a)] show a strong tendency to privilege the film adaptation over the literary text it adapts [...]" (Venuti, 2007, p. 27).
[85] Original: "[...] the film is not compared directly to the literary text, but rather to a version of it mediated by an ideological critique" (Venuti, 2007, p. 28).
[86] Original: "The interpretation, furthermore, is overdetermined by the cultural situation and historical moment in which the adaptation is produced, so that in interpreting prior materials the adaptation intervenes in a specific conjuncture of social relations and developments, regardless of whether the filmmaker intends to intervene in political struggles or to take sides in social divisions" (Venuti, 2007, p. 27).

> ideológico do filme e o avaliem como uma interpretação liberal ou reacionária do romance (ou de outro texto-fonte).[87]

É a essa "interpretação dominante e autoritária do texto" que Venuti (2007, p. 26) chama de "terceiro termo" [third term] ou "interpretante", "o qual os críticos aplicam como uma regra ao presumirem que o filme deveria de alguma forma adotar aquela e somente aquela interpretação". Assim, para o teórico, "nos Estudos da Adaptação fundamentados pelo discurso da fidelidade, o filme não é comparado diretamente ao texto literário, mas antes à versão deste mediada pela interpretação".

Isso porque, com base em sua pesquisa sobre teorias da tradução e os diferentes conceitos de língua que as sustentam, Venuti (2007, p. 28, tradução nossa) observa que nos Estudos da Adaptação há a prevalência de dois discursos distintos: o discurso da fidelidade, em que a adaptação — tal como a língua em uma perspectiva instrumental — é tida como "a comunicação de um sentido unívoco inerente ao texto-fonte", e o discurso da intertextualidade, em que a adaptação — tal como a língua em uma perspectiva hermenêutica — é entendida como "uma interpretação que fixa uma forma e um significado presente no texto-fonte de acordo com valores, crenças e representações na língua e cultura para a qual é traduzida"[88].

> A escolha da teoria da tradução como fonte de conceitos para a adaptação está longe de ser arbitrária. A analogia entre adaptação e tradução com frequência se repete na literatura, mas é comumente aplicada sem comentário, raramente examinada nos pormenores (veja, por exemplo, Stam, 2000: 62). Quando a analogia é explorada, a compreensão da tradução revela-se prejudicada pelo próprio modelo comunicativo que a crítica objetiva banir dos estudos da adaptação (Venuti, 207, p. 28, tradução nossa).[89]

---

[87] Original: "[...] [they] treat the 'ideology and social discourses' in film adaptations as if they were readily available, 'perceptible' in an unmediated form, as if the critics themselves had not selected which 'changes' between novel and film enable them to describe the ideological standpoint of the film and to evaluate it as a progressive or reactionary interpretation of the novel (or other prior material)" (Venuti, 2007, p. 28).

[88] Original: "[...] the communication of a univocal meaning inherent in the source text [...]"; "[...] an interpretation that fixes a form and meaning in the source text in accordance with values, beliefs and representations in the translating language and culture" (Venuti, 2007, p. 28).

[89] Original: "The choice of translation theory as a source of concepts for adaptation studies is far from arbitrary. The analogy between adaptation and translation frequently recurs in the literature, but it is usually applied without comment, rarely examined in any detail (see, for instance, Stam, 200: 62). When the analogy is explored, the understanding of translation turns out to be hampered by the very communicative model that the critic aims to banish from adaptation studies" (Venuti, 2007, p. 28).

Como apontado por Venuti (2007, p. 29, tradução nossa), muitos dos argumentos utilizados para afastar a adaptação da tradução, na verdade, procedem de "uma ignorância quanto ao desenvolvimento dos estudos da tradução"[90] no decorrer das últimas décadas.

Assim, de forma semelhante, para o teórico (2007, p. 29-30), a tradução e a adaptação fixam uma interpretação, dado que, devido às diferenças estruturais entre as linguagens, as línguas, os meios, ambas incorrem, simultaneamente, na descontextualização radical do texto-fonte e sua recontextualização no texto-alvo. O que se aplica a três níveis contextuais fundamentais para o processo de significação e, consequentemente, de interpretação:

> O primeiro é intratextual e, logo, constitutivo do texto-fonte, de seus padrões linguísticos e suas estruturas discursivas, de sua tessitura verbal. O segundo é intertextual embora igualmente constitutivo já que compreende a rede de relações linguísticas que confere ao texto-fonte significância para leitores que leram vastamente na língua-fonte. O terceiro, que também é constitutivo mas tanto intertextual quanto intersemioticamente, é o contexto de recepção, as intermidias variadas por meio das quais o texto-fonte continua a produzir significância quando começa a circular [...] (Venuti, 2007, p. 29, tradução nossa).[91]

A diferença que poderia ser apontada entre tradução e adaptação estaria restrita apenas à liberdade de descontextualização adotada em cada uma (Venuti, 2007, p. 30), mas, como dito anteriormente, ambas constituem uma descontextualização radical, seja pela mudança da língua, seja pela mudança de mídia, ou pela mudança de ambas. Deste modo, em seu ensaio, o teórico não chega a definir ou diferir explicitamente tradução e adaptação, mas as coloca em uma relação análoga/de semelhança.

Ambas tradução e adaptação descontextualizam o texto-fonte e o recontextualizam no texto-alvo levando em consideração o contexto de recepção em que este se insere, o qual pode envolver diferenças geográficas, linguísticas, artísticas, culturais, sociais, materiais e certamente envolve diferenças temporais. Deste modo, no contexto-alvo, cria-se e se estabelece, por meio do e no processo de recontextualização, novas relações intertextuais e intersemióticas no e com o texto-alvo. Como apontado por Venuti (2007, p. 38, tradução nossa),

---

[90] Original: "[...] an ignorance of developments in translation studies [...]" (Venuti, 2007, p. 29).

[91] Original: "The first is intratextual and therefore constitutive of the source text, of its linguistic patterns and discursive structures, its verbal texture. The second is intertextual yet equally constitutive since it comprises the network of linguistic relations that endows the source text with significance for readers who have read widely in the source language. The third, which is also constitutive but both intertextual and intersemiotic, is the context of reception, the various intermedia through which the source text continues to accrue significance when it begins to circulate [...]" (Venuti, 2007, p. 29).

> [...] as diferenças formais e temáticas introduzidas pela tradução ou adaptação, a mudança para uma língua e cultura diferente ou para um meio cultural com condições diferentes de produção, pode convidar a uma compreensão crítica do texto-fonte assim como de seus contextos originário e subsequente, dos padrões linguísticas, das tradições culturais e das instituições sociais nas quais elas estão inseridas.[92]

O contexto, portanto, é fundamental para compreender traduções ou adaptações, evitando cair em na armadilha de "julgamentos essencialistas que ignoram as contingências históricas" (Venuti, 2007, p. 35, tradução nossa)[93].

Em suma, para Venuti (2007, p. 41), a tradução/ adaptação devem ser analisadas por um prisma não só interpretativo, mas também interrogativo, levando em consideração as relações intertextuais e intersemióticas, sem se esquecer, é claro, do contexto. Para o desenvolvimento de um método analítico, segundo o teórico, as teorias da tradução — ou melhor dizendo, os Estudos da Tradução — poderiam ser de grande contribuição.

Como pudemos observar ao longo da presente seção, correntes teóricas e seus estudiosos parecem bater a cabeça em uma definição terminológica de tradução/adaptação que vale "tudo ou nada" (Cattrysse, 2020, p. 23). Conforme apontado por Santos (2022, p. 85), apesar de suas singularidades e "de adotarem nomenclaturas diferentes", os Estudos da Tradução (Intersemiótica), os Estudos Intermídia e os Estudos da Adaptação "muitas vezes confluem e até se fundem", inclusive na "ampla utilização do termo tradução" (intersemiótica) para definir adaptação.

> Dessa maneira, creio ser possível a utilização do termo tradução intersemiótica para designar a multiplicidade de conceitos ligados à transposição de uma obra de um sistema semiótico (mídia, ou linguagem) para outro, compreendendo-o como um conceito amplo, que pode agregar as contribuições teóricas e metodológicas dos campos aqui estudados (Santos, 2022, p. 85).

Todavia, por mais que se apresentem como correntes teóricas, ou disciplinas, praticamente estabelecidas e complementarem, segundo Cattrysse (2020, p. 27; 38-39), os Estudos da Tradução (Intersemiótica) não têm demonstrado grande interesse pelos Estudos da Adaptação ou vice-versa, restringindo-se a si mesmos e ignorando, ou apagando, uns aos outros.

---

[92] Original: "[...] the formal and thematic differences introduced by the translation or adaptation, the move to a different language and culture or to a different cultural medium with different conditions of production, can invite a critical understanding of the prior materials as well as their originary or subsequent contexts, the linguistic patterns, cultural traditions and social institutions in which they were positioned" (Venuti, 2007, p. 38).

[93] Original: "[...] essentialist judgements that ignore historical contingencies [...]" (Venuti, 2007, p. 35).

Baseado no contexto em que está inserido, Cattrysse (2020, p. 40, tradução nossa)[94] acredita que

> [...] apesar da resistência pós-moderna contra a noção, o parâmetro da especificidade do meio tem assumido o papel principal de divisor disciplinar até o presente momento. Estudiosos da tradução que pregam que a adaptação é parte dos Estudos da Tradução geralmente têm entendido adaptação como uma adaptação entre línguas e sentido que a tradução entre mídias de romances para filmes pertencem a um campo diferente de conhecimento. De modo similar, estudiosos de filmes de literatura têm, constante e involuntariamente, estudado literatura-para-filme como tradução entre mídias, mas no geral ignorado os Estudos da Tradução como uma matéria majoritariamente linguística [...] (Cattrysse, 2020, p. 40).

É importante lembrar que, apesar de partir dos Estudos da Tradução (Intersemiótica) e, inicialmente, ter compreendido adaptação como tradução, Cattrysse (2018; 2020) passou a defender nos últimos anos a diferenciação entre tradução e adaptação.

De forma complementar, Milton e Cobelo (2023, p. 1, tradução nossa) apresentam os apontamentos de Krebs (2012), em *Translation and Adaptation – Two Sides of an Ideological Coin*, "uma dos poucos estudiosos que transita entre os dois campos"[95], os Estudos da Tradução (Intersemiótica) e os Estudos da Adaptação. Conforme Krebs (2012, p. 42-43 *apud* Milton; Cobelo, 2023, p. 1, grifos da autoria, tradução nossa), "ambas discutem o fenômeno de construir culturas através de atos de **reescrita**; e ambas se preocupam com a natureza colaborativa de tais atos e da subsequente e necessária crítica às noções de autoria"[96], de modo que é questionável e preocupante a falta de engajamento entre "suas perspectivas críticas e metodológicas".

> Em sua *Introduction to Translation and Adaptation in Theatre and Film*, "Collisions, Diversions and Meeting Points", Krebs aponta para a importância da Tradução e Adaptação nas "experiências, atividades e pautas culturais e políticas locais e globais" (2014:1). Ambas são vitais para

[94] Original: "[...] in spite of the postmodern resistance against the notion, the parameter of medium specificity has played the stronger role as a disciplinary separator so far. Translation scholars who claim that adaptation is part of TS have generally understood adaptation as cross-lingual adaptation and felt that the cross-media translation of novels into films pertains to a different field of expertise. Similarly, literary films scholars have, often unwittingly, studied literature-into-film as cross-media translation, but generally ignored TS as a mainly linguistic issue [...]" (Cattrysse, 2020, p. 40).
[95] Original: "[...] one of the few scholars to straddle both fields [...]" (Milton; Cobelo, 2023, p.1).
[96] Original: "both discuss the phenomena of constructing cultures through acts of **rewriting**; and both are concerned with the collaborative nature of such acts and the subsequent and necessary critique of notions of authorship"; "[...] each other's critical perspectives and methodologies" (Krebs, 2012, p. 42-43 *apud* Milton; Cobelo, 2023, p. 1, grifos da autoria).

> compreender ideologias, culturas, políticas e ambas as hegemonias política e cultural" (Milton; Cobelo, 2023, p. 1, grifos da autoria, tradução nossa).[97]

Do mesmo modo que os Estudos da Tradução (Intersemiótica) e os Estudos da Adaptação vêm se ignorando (Cattrysse, 2020), os Estudos Intermídia também têm ignorado as duas anteriores, isso quando, como apontado por Milton e Cobelo (2023, p. 12), não perpetuam a "difamação crítica constante do fenômeno geral da adaptação" (Hutcheon, 2013 [2006], p. XIII-XIV, tradução nossa)[98]. Do mesmo modo, são mínimas as menções feitas pelos Estudos da Adaptação e pelos Estudos da Tradução (Intersemiótica) aos Estudos Intermídia (Milton; Cobelo, 2023, p. 12).

Assim, Milton e Cobelo (2023, p. 12) recorrem à Canalès (2020), outra teórica que debate sobre a falta de contato e a possibilidade de completude entre as três correntes teóricas, ou disciplinas, em "Transmedia, Translation and Adaptation: Parallel Universes or Complex System?". Em vez de substituírem, negarem ou assimilarem umas às outras, ela acredita, assim como Marais (2014), que a chave para uma convivência pacífica reside na habilidade de dialogar suas perspectivas para sustentar e complementar novas contribuições.

> Parece que os paradigmas dos Estudos da Adaptação, dos Estudos da Tradução e dos Estudos Transmídia […] são universos paralelos que às vezes usam termos idênticos para descrever tópicos idênticos ou similares, enquanto mostram pouca evidência de interesse mútuo. Os Estudos da Tradução ainda focam principalmente no texto verbal e em abordagens sistematizadas na autoria, os Estudos da Adaptação ainda está começando a abraçar narrativas transmídia, ao passo que os Estudos Transmídia assumem a textualidade em um sentido mais abrangente, abarcando completamente a cultura participatória. Com isso, os Estudos Transmídia se apropriam da conversa sobre transmidialidade [...] (Canalès, 2020, p. 68-69 *apud* Milton; Cobelo, 2023, p. 13, tradução nossa).[99]

---

[97] Original: "In her Introduction to *Translation and Adaptation in Theatre and Film*, 'Collisions, Diversions and Meeting Points', Krebs points to the importance of Translation and Adaptation in the 'global and local political and cultural experiences, activities and agendas' (2014:1). Both are vital to understand ideologies, cultures, politics, and both cultural and political hegemonies" (Milton; Cobelo, 2023, p. 1, grifos da autoria).

[98] Original: "[...] the constant critical denigration of the general phenomenon of adaptation [...]" (Hutcheon, 2013 [2006], p. XIII-XIV).

[99] Original: "It appears that the paradigms of Adaptation Studies, Translation Studies, and Transmedia Studies […] are parallel universes that sometimes use identical terms to describe identical or similar topics, while showing little evidence of mutual interest. Translation Studies still mainly focuses on verbal text and on top-down approaches to authorship, Adaptation Studies is only starting to embrace transmedia narratives, whereas Transmedia Studies takes textuality in a broader sense, fully embracing participatory culture. By doing so, Transmedia Studies appropriates the conversation about transmediality [...]" (Canalès, 2020, p. 68-69 *apud* Milton; Cobelo, 2023, p. 13).

Ao se apropriarem da transmidialidade, para Milton e Cobelo (2023, p. 13, tradução nossa), os Estudos Intermídia ignoraram "sua dívida aos Estudos da Adaptação". Assim, para os teóricos, "o que é necessário é uma maior inter ou transdisciplinaridade entre as áreas"[100].

No Brasil, como pontuado por Amorim (2013, p. 29), o estudo da adaptação/tradução (intersemiótica) "se concretizou na academia, sobretudo a partir das perspectivas da Tradução Intersemiótica e da Teoria da Adaptação".

Todavia, é importante frisar que, de acordo com Cobelo (2021, p. 7-8), "os Estudos da Adaptação ainda não são tão populares como os Estudos da Tradução [...], apesar de [a adaptação] coexistir com a tradução desde os primórdios de nossa cultura". Em parte, de acordo com a teórica, o problema se encontra no fato de que "poucos [dos críticos] são traduzidos para o português [...], dificultando a atualização dos estudiosos brasileiros", sendo a exceção *A Teoria da Adaptação* [A Theory of Translation] de Hutcheon (2013 [2006]), "uma das autoras mais citadas dentro dos estudos feitos no país".

Apesar disso, os Estudos da Tradução Intersemiótica, os Estudos Intermídia e os Estudos da Adaptação, "cada qual a partir de uma diferente base epistemológica e, portanto, sugerindo caminhos metodológicos diversos, ao contrário de se excluírem, ainda têm convivido em paralelo nos centros de pesquisa internacionais e nacionais" (Amorim, 2013, p. 29).

Com base nos apontamentos levantados ao longo da presente seção, defendemos, conforme Cattrysse (2018, p. 207), que, em vez de ambas as correntes teóricas, ou disciplinas, absorverem umas às outras, devemos considerá-las como "irmãs". E dentre os membros dessa grande família epistemológica, elegemos os Estudos da Tradução (Intersemiótica) como metodologia teórica, em especial no que diz respeito à Tradução Poética Intersemiótica de Plaza (2013 [1987]), uma vez que, conforme demonstraremos na seção seguinte, já na década de 1980, o teórico conseguiu abarcar uma grande parte das questões aqui levantadas.

3.2 A TRADUÇÃO POÉTICA INTERSEMIÓTICA

No artigo "Reflection of and on Theories of Translation" (1981), Plaza já apresentava o gérmen do que viria a ser a Tradução (Poética) Intersemiótica: poética, pois, como tradução, é concebida a partir da Tradução Poética e encontra na função poética o seu cerne; intersemiótica, pois é tradução que opera entre diferentes sistemas de signos.

[100] Original: "[...] its debt to Adaptation Studies."; "What is needed is greater inter- or transdisciplinarity between the areas" (Milton; Cobelo, 2023, p.13).

> A tradução intersemiótica é concebida aqui, nas artes, como um espaço onde o conflito ocorre (produtivamente) entre os vários códigos e elementos do sistema artístico – da produção à recepção de uma obra de arte, entendida não como uma categoria absoluta mas como um conjunto de relações entre os elementos daquele sistema: objeto-representação-interpretante-autor-leitor. É dentro desse conjunto de relações que podemos localizar o próprio ato de criação contido no ato da tradução, e vice-versa, quando a linguagem é colocada em movimento (Plaza, 1981, p. 45, tradução nossa).[101]

A fim de compreender essa síntese, na presente seção, destrincharemos e nos aprofundaremos na Tradução (Poética) Intersemiótica de Plaza (2013 [1987]), desenvolvida em sua tese de doutorado e depois publicada no livro *Tradução Intersemiótica*.

3.2.1 O signo estético

Inicialmente em sua obra, Plaza (2013 [1987], p. 1-2) introduz as duas formas de transmissão da história, distinguidas entre diacronia e sincronia, para defender que a tradução poética (intersemiótica) é mais adequada a um projeto sincrônico. Tal afirmativa, contudo, não ignora o aspecto diacrônico, pois, conforme Campos (1969), o mestre que lhe introduziu na tradução poética, a sincronia e a diacronia são duas faces de uma mesma moeda.

> [...] o par sincronia/diacronia está em relação dialética em pelo menos dois níveis: a) a operação sincrônica que se realiza contra um pano de fundo diacrônico, isto é, incide sobre os dados levantados pela visada histórica dando-lhes relevo crítico-estético atual; b) a partir de cortes sincrônicos sucessivos é possível fazer-se um traçado diacrônico renovado da herança literária (Campos, 1969 *apud* Plaza, 2013 [1987], p. 3).

De forma complementar, a partir da acepção monadológica de Benjamin (1973) adotada por Campos, Plaza (2013 [1987], p. 4) rompe com a visão linear da história artística e passa a vê-la como possibilidade, como constelação, na qual "cada momento da história, [é] um presente que não é trânsito, mas que se encontra suspenso, imóvel, em equilíbrio no tempo, formando 'constelações' com outros presentes e o presente atual".

> Se Benjamin, na sua visão, enxerga a história como possibilidade, como aquilo que não chegou a ser, mas que poderia ter sido, é justamente na

[101] Original: "Intersemiotic translation is conceived of here, in the arts, as a space where conflict takes place (productively) among the various codes and elements of the system of art – from the production to the reception of a work of art, understood not as an absolute category but as a cluster of relations between the elements of that system: object-representation-interpretant-author-reader. It is within this cluster of relations that we can locate the act of creation itself contained in the act of translation, and vice versa, when language is set in motion" (Plaza, 1981, p. 45).

> brecha de uma possibilidade semelhante (vão entre o que poderia ter sido, mas não foi, mantendo a promessa de que ainda pode ser) que se insere o projeto tradutor como projeto constelativo entre diferentes presentes e, como tal, desviante e descentralizados na medida em que, ao se instaurar, necessariamente produz re-configurações monadológicas da história (Plaza, 2013 [1987], p. 4-5).

Deste modo, Plaza (2013 [1987], p. 2) compreende, como Jakobson (1970) e Benjamin (1980), que, em um projeto sincrônico, a tradução poética (intersemiótica) de uma obra engloba não apenas a esfera artística presente, em sua elaboração e produção, mas também a tradição artística passada ainda presente ou resgatada, bem como a recepção futura. Deste modo, inserida em um projeto sincrônico, a tradução, como "forma mais atenta de ler a história", e como "forma produtiva de consumo", é capaz de reanimar o passado, "ao mesmo tempo que relança para o futuro aqueles aspectos da história que realmente foram lidos e incorporados ao presente" (Plaza, 2013 [1987], p. 2).

Do mesmo modo que "na criação [de uma obra] encontram-se inscritos os procedimentos da história em forma de palimpsesto", a relação "passado-presente-futuro" da tradução pode ser compreendida de duas formas. Na primeira, o passado é a *possibilidade*, texto-fonte "a ser traduzido"; o presente é a *tensão criativo-tradutora*, o "momento operacional" da tradução; e, futuro é a *recepção*, o texto-alvo "à procura de um leitor". Na segunda, o passado é a *tradução como processo*; o presente é a *tradução como produto*, assumindo o lugar do original; e, o futuro é a *recepção*, "a tradução determina[ndo] seu leitor" (Plaza, 2013 [1987], p. 8). Na tradução, a relação dos três tempos é colocada em movimento, de modo que, para além de refletir a história, "ele [o tradutor] cria uma temporalidade circular que vai contra a concepção de tempo linear" (Plaza, 1981, p. 46, tradução nossa)[102].

Assim, a tradução poética (intersemiótica) é a forma mais privilegiada de "recuperação da história" e, consequentemente, torna-se política, pois "toda produção que se gera no horizonte da consciência da história problematiza a própria história no tempo presente", instaurando-a, resgatando-a, inscrevendo-se e se projetando nela como diferença, ao mesmo tempo que carrega sua própria historicidade (Plaza, 2013 [1987], p. 5; 8).

> Recuperar a história é estabelecer uma relação operativa entre passado-presente-futuro, já que implica duas operações simultâneas e não antagônicas: de um lado, a apropriação da história, de outro, uma adequação à própria historicidade do presente, estratégia esta que visa não só vencer a corrosão do tempo e fazê-lo reviver, mas visa também sublinhar que as

[102] Original: "[...] he creates a circular temporality which runs counter to the linear conception of time [...]" (Plaza, 1981, p. 46).

> coisas somente podem voltar como diferentes [...] (Plaza, 2013 [1987], p. 5-6).

Consequentemente, ao operar sobre o passado, a tradução poética (intersemiótica) traz à tona não só um problema de valor como também um problema ideológico, pois ao escolher um texto-fonte no passado, do mesmo modo que este pode servir para suprir uma necessidade ou problematizar o presente, preparando-o para o futuro e instigando-o a ação, também pode, de modo a afastá-lo do futuro, servir para encobrir essa necessidade ou problematização (Plaza, 2013 [1987], p. 6).

> Estamos, pois, diante de suas chances: ou o presente recupera o passado como fetiche, como novidade, como conservadorismo, como nostalgia, ou ele o recupera de forma crítica, tomando aqueles elementos de utopia e sensibilidade que estão inscritos no passado e que podem ser liberados como estilhaços ou fragmentos para fazer face a um projeto transformativo do presente, a iluminar o presente (Plaza, 2013 [1987], p. 7).

Segundo Plaza (2013 [1987], p. 10), no presente, todavia, surge uma outra questão: "como é que a tradução, ao mesmo tempo que monadicamente presentifica o passado, pode inscrever em si mesma seu próprio tempo histórico, a sua historicidade"? A resposta para essa pergunta se encontra na "materialidade mesma da tradução", em sua forma, e pode ser melhor explicitada pelo pensamento de Benjamin:

> [...] as transformações dos meios artísticos estão inextricavelmente ligadas ao desenvolvimento das forças produtivas. Por outro lado, os modos de produção artística de que uma sociedade dispõe são determinantes das relações entre produtores e consumidores, assim como interferem substancialmente na natureza da própria obra de arte (Santaella, 1982 *apud* Plaza, 2013 [1987], p. 10).

Isso significa que "as transformações, que se processam nos suportes físicos da arte e nos meios de produção artística constituem as bases materiais da historicidade das formas artísticas e, sobretudo, dos processos sociais de recepção" (Plaza, 2013 [1987], p. 10). Consequentemente, na tradução poética (intersemiótica), a forma elegida pelo texto-fonte, — e/ou para o texto-alvo —, não só influencia seus procedimentos de linguagem e seu processo criativo(-tradutório), como também determina sua recepção e inscreve sua historicidade.

Traduzir a forma, contudo, não é sinônimo de uma transposição literal ou de uma imitação do texto-fonte, isto é, de uma tradução criada ao nível da aparência (Plaza, 1981, p. 50). Na realidade, a concepção de "tradução *como* forma", dotada de historicidade, põe-se como uma questão complexa (Plaza, 2013 [1987], p. 29, grifo nosso).

Assim, torna-se relevante recuperar a fala de Benjamin (2010 [1923], p. 205, grifo nosso), para o qual "a tradução *é* uma forma". Segundo o teórico, "para apreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade", ou seja, em seu potencial de ser traduzida.

Em "Da tradução como criação e como crítica", Campos (2006 [1963]) parte do debate dos teóricos Fabri e Bense para problematizar a (in)traduzibilidade da informação estética, a qual pode ser definida como qualidades materiais organizadas de modo singular em uma forma produtora de sentido. Em sua análise, o teórico observou que a concepção da intraduzibilidade é concebida pelo entendimento de que, em vez de um conjunto de significados, uma obra de arte simplesmente *é* e, portanto, só pode *ser* tal como foi criada, em sua forma. Logo, traduzi-la seria impossível, pois, ao mínimo toque transformador, não *seria* mais si mesma, mas outra obra. Traduzi-la, então, seria abandonar sua informação estética, daí a impossibilidade da tradução. Contudo, em vez de aceitar tal concepção, Campos (2006 [1963], p. 34) opta por desconstruí-la:

> Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia [semelhança na forma]: serão diferentes enquanto linguagem, mas como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema.

Parafraseando Rónai (*apud* Campos, 2006 [1963], p. 34), assim como o poeta almeja exprimir o inexprimível, o tradutor almeja traduzir o intraduzível, afinal, "o objetivo de toda arte não é o impossível"? Assim, segundo Campos (2006 [1963], p. 35, grifos da autoria), "não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma". Para Plaza (2013 [1987], p. 29), ao enfatizar a tradução do signo — o que não é sinônimo de abandonar o significado —, levanta-se então, em termos de tradução, "uma questão por natureza intersemiótica".

> Toda afinidade suprahistórica entre as línguas repousa no fato de que, em cada uma delas, tomada como um todo, uma só e a mesma coisa é visada; algo que, no entanto, não pode ser alcançado por nenhuma delas, isoladamente, mas somente na totalidade de suas intenções reciprocamente complementares: a pura língua ou linguagem [*Sprache*]. Pois enquanto todos os elementos isolados — as palavras, frases, nexos sintáticos — das línguas estrangeiras se excluem, essas línguas se complementam em suas intenções mesmas. Compreender com exatidão essa lei (uma das fundamentais da filosofia da

> linguagem) significa diferenciar, na intenção, o visado [*das Gemeinte*] do modo de visar [*die Art des Meinens*] (Benjamin, 2010, p. 213).

A língua pura à qual Benjamin se refere (2010 [1923], p. 213) pode ser interpretada como a "aptidão para a similaridade" que possibilitaria a totalidade, dado que em nenhuma língua é possível alcançá-la "de forma isolada", daí a necessidade de complementarem-se em suas "intenções" (Plaza, 2023 [1987], p. 32). Para Plaza (1981, p. 51, tradução nossa), "é precisamente nessa impossibilidade de uma única língua alcançar tudo (apesar da totalidade interna que representa) que reside a base para a possibilidade da tradução poética como forma"[103]. Na brecha do impossível, é possível revelar a traduzibilidade criativa das formas.

A partir disso, pode-se conceber, conforme Benjamin, que "toda tradução movimenta-se entre identidades e diferenças, tocando o original em pontos tangenciais" através da mediação do signo (Plaza, 2023 [1987], p. 29).

> O que já é válido para a tradução poética como forma, acentua-se na tradução intersemiótica. A criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema do original. Essas escolhas determinam uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos imediatos. A TI [Tradução Intersemiótica] é, portanto estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade (Plaza, 2023 [1987], p. 30).

No caso de diferentes sistemas de signos, cada sistema "apresenta uma certa afinidade em sua empreitada comum de aludir a um mesmo ponto de referência", contudo, a aspiração pelo semelhante, também reflete a diferença, a singularidade, o que coloca a tradução "em uma zona fronteiriça entre ser um segundo para o original e ser outro original em si mesma" (Plaza, 1981, p. 51; 54, tradução nossa)[104].

> Então, todas as traduções ficam à frente do original em alguns aspectos, mas também ficam para trás em outros; assim, a língua [ou linguagem] emerge como um sistema específico para codificar e estruturar a obra e para apresentá-la, enquanto, ao mesmo tempo, revela características individuais do artista e/ou tradutor. (Plaza, 1981, p. 48, tradução nossa)[105]

---

[103] Original: "It is precisely this impossibility for a single language to be all-embracing (despite the internal totality it represents) that lays the basis for the possibility of poetic translation as form" (Plaza, 1981, p. 51).

[104] Original: "[...] [they] show a certain kinship in their common enterprise of alluding to the same reference point."; "[...] in a frontier zone between being a second to the original or being another original in itself [...]" (Plaza, 1981, p. 51; 54).

[105] Original: "Thus, all translations are in advance of the original in some respects, but also fall behind in others; from this, language emerges as a specific system for coding and structuring the work, and for presenting it, while at the same time revealing the individual characteristics of each artist and/or translator" (Plaza, 1981, p. 48).

Conforme Octavio Paz (1971, p. 9 *apud* Plaza, 1981, p. 47, tradução nossa), por mais que pensemos na ideia de tradução e original, nenhum texto é original em sua totalidade, mas, ao mesmo tempo, "cada texto é único e simultaneamente a tradução de outro texto", não só no nível do discurso, em que todo texto retoma outro texto, mas no próprio nível da língua, já que "cada signo e cada sentença é uma tradução de outro signo e outra sentença", e o inverso também se mostra verdadeiro, pois "cada tradução, até certo ponto, é uma invenção e, assim, constitui um texto único"[106]. Assim, toda tradução percorre as "areias movediças da impossibilidade de separar 'o que pertence ao escritor e o que pertence à língua'" — e o que pertence à tradução, ou ao tradutor, poderíamos acrescentar (Plaza, 1981, p. 48, tradução nossa)[107].

Pode-se conceber, portanto, que a tradução "será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca" (Campos, 2006 [1963], p. 35). Nas palavras de Plaza (1981, p. 46, tradução nossa), "criar é traduzir, traduzir é criar"[108]. Assim, vê-se tradução como transmutação (Paz, 1971), como transposição criativa (Jakobson, 1970), como transcodificação criativa (Plaza, 2013 [1987], p. 26).

> Traduzir é então entrar em contato com os aspectos mais profundos da criação: isso implica uma reavaliação e análise dos procedimentos do original enquanto, ao mesmo tempo, esses mesmo procedimentos são questionados de uma forma lúdica, posicionados e rearranjados de um novo modo na tradução para dar seguimento ao original como seu segundo. Traduzir é despir o original, tornar sua totalidade visível e concreta, virá-lo do avesso (Plaza, 1981, p. 54, tradução nossa).[109]

É na criação que se encontra a possibilidade de contribuir para o enriquecimento das formas artísticas, para a produção de novos sentidos e também para "a inalienável natureza crítica-metalinguística de toda tradução" (Plaza, 1981, p. 54, tradução nossa)[110]. Pois, segundo Plaza (2013 [1987], p. 30), "leitura, tradução, crítica e análise são operações simultâneas, embutidas e/ou paralelas que serão sintetizadas na tradução [poética intersemiótica]", a qual

---

[106] Original: "[..] every text is unique and simultaneously a translation of another text. [...] every sign and every sentence is a translation of another sign and another sentence. [...] Every translation, up to a point, is an invention and thus constitutes a unique text" (Paz, 1971, p. 9 *apud* Plaza, 1981, p. 47).
[107] Original: "[...] the quicksands of the impossibility of separating 'what belongs to the writer and what belongs to language'" (Plaza, 1981, p. 48).
[108] Original: "To create is to translate, to translate is to create [...]" (Plaza, 1981, p. 46).
[109] Original: "Translating is thus coming in contact with the deepest aspects of creation: this entails a reappraisal and analysis of the original's procedures while at the same time these same procedures are questioned in a playful manner, newly positioned and rearranged in the product (translation) which is to follow the original as its second. To translate is to lay the original bare, make its fullness visible and concrete, turn it inside out" (Plaza, 1981, p. 46).
[110] Original: "[...] the inalienably critical-metalinguistic nature of any translation" (Plaza, 1981, p. 54).

"constitui um lugar privilegiado para pensar no problema da migração e da saturação de códigos e no potencial estético de cada código e entre códigos" (1981, p. 54, tradução nossa)[111].

> [...] a tradução como intercurso dos sentidos põe em relevo o caráter material dos signos e seus suportes. Estes, [...] incluem também o universo perceptivo do sinestésico. É por isto que a ação junto a suportes e meios artesanais, industriais e eletroeletrônicos, se caracterizam também pela subversão dos usos finalistas e comunicativos destes meios. Aliás, são as qualidades inerentes a cada um deles que criam o estranhamento necessário, alargando a percepção que acentua as diferenças entre tradução e traduzido. Estes suportes e meios fundam a especificidade da tradução intersemiótica (Plaza, 2013 [1987], p. 98).

Sobre as relações e justaposições entre códigos, Plaza (2013 [1987], p. 12) pontua que "todos os fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagem [...] dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas mas não se confundem com elas" quando "não as realizam, via de regra, intencionalmente". Isso porque a tradução poética intersemiótica é uma "atividade intencional e explícita de tradução".

> A operação de passagem da linguagem de um meio para outro implica em consciência tradutora capaz de perscrutar não apenas os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites, mas, a partir disso, dar o salto qualitativo, isto é, passar da mera reprodução para a produção (Plaza, 2013 [1987], p. 109).

Plaza (2013 [1987], p. 26-27) acredita que o salto qualitativo realizado pelo operar tradutor poético intersemiótico pode ser melhor compreendido a partir do conceito de ambiguidade poética, a qual representa "a característica intrínseca" da obra artística. Conforme postulado por Jakobson (1970), a ambiguidade poética é provocada quando a função poética da linguagem se sobrepõe às demais funções, de modo a chamar atenção para si mesma, "criando uma tendência para a autoreferência", "apontando para seu próprio processo construtivo" (Plaza, 2013 [1987], p. 26-27). Deste modo, a ambiguidade poética apontaria para dois pontos referenciais: a forma, em uma relação de referencialidade interna, e o contexto, em uma relação de referencialidade externa.

[111] Original: "[...] [it] constitutes a privileged place in which to think out the problem of the migration and saturation of codes, and the aesthetic potential of each code and among codes" (Plaza, 1981, p. 54).

No caso da tradução, a equivalência produzida pela função poética de Jakobson[112], em que o eixo da combinação — do sintagma, da contiguidade, da sintaxe — prevalece sobre o eixo da seleção — do paradigma, da semelhança, da semântica —, é exponencializada, de modo a ser produzida pelo eixo de seleção, tanto em sua relação de referencialidade interna quanto externa[113]. Isso quer dizer, segundo Plaza (2013 [1987], p. 27), que "um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância", e esse constitui um "princípio fundamental para as operações de tradução estética".

> [...] o processo sígnico vai transformando e comandando a sintaxe. E, numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura. [...] Nessa medida, a tradução intersemiótica induz, já pela própria constituição sintática dos signos, à descoberta de novas realidades [...] (Plaza, 2013 [1987], p. 30).

De forma complementar, Pignatari (1975, p. 161-162 *apud* Plaza, 2013 [1987], p. 30) aponta que, para além da mera representação, a tradução visa a criação de novas realidades e também de "novas formas-conteúdo". Assim, o signo estético "propõe-se como totalizante, isto é, signo que aspira à completude" (Plaza, 2013 [1987], p. 31).

> Desse modo, a intensificação da autonomia que o signo estético promove parece colocar um paradoxo intransponível para a tradução. Se ela se propõe como tradução e, ao mesmo tempo, precisa manter o caráter de autonomia próprio do signo estético, um desses dois lados, o estético ou o tradutor, tende a ser ferido (Plaza, 2013 [1987], p. 31).

---

[112] De acordo com Pires (2013, p. 132), Jakobson apropria-se dos eixos da língua(gem) de Saussure — para o qual o signo é constituído de significante e significado — e os ressignifica como metáfora (paradigma/associação) — "construção comparativa de substituição de vocábulos" — e como metonímia (sintagma) — "construção que opera por contiguidade". Na metáfora, "há uma aproximação de dois significantes sem qualquer ligação de sentido, porém, justapostos", o que produz "um outro termo que evoca, por similaridade, um novo sentido"; na metonímia, por sua vez, ocorre "um processo de mudança de significantes de um mesmo campo, que têm entre si relação de continuidade, fazendo com que a parte tome o lugar do todo", de modo que "a significação acontece devido à vinculação imediata do pensamento entre os dois significantes em jogo" (Pires, 2013, p. 132-133). Para Jakobson (1971a, p. 113 *apud* Pires, 2013, p. 133), "a metáfora (ou a metonímia) é a vinculação de um significante a um significado secundário associado por semelhança (ou por contiguidade) com o significado primário". Deste modo, metáfora e metonímia, além de figuras de linguagem, constituem as leis de estruturação da função poética, o que incorre, para Jakobson (2007, p. 130 *apud* Pires, 2013, p. 130), no "princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação".

[113] De acordo com Plaza (2013 [1987], p. 78-79), a "extensão dos dois princípios [eixo de combinação e de seleção] para outros códigos se justifica porque também em Peirce eles são estabelecidos como modos de organização do próprio pensamento e, portanto, como leis da mente".

Contudo, é importante lembrar que, "embora o signo estético se proponha como completo, ele não pode ser lançado para fora da cadeia semiótica que é a cadeia do tempo" (Plaza, 2013 [1987], p. 31). Por se propor um projeto sincrônico, que se instaura no presente, "a visão que o tradutor tem do original é diacrônica". Assim, segundo Plaza (2013 [1987], p. 31), "mesmo quando a tradução enfrenta a plenitude do signo original, ela não pode deixar de considerá-lo também incompleto", pois é, como vimos anteriormente, na incompletude, nos ecos e nas reverberações entre os três tempos, na historicidade das formas, que se encontra a possibilidade da tradução.

> O original está determinado por um tempo e espaço e pelas condições de produção que nele estão inscritas. Assim, se o original como signo estético tende a ser pleno, ele é também incompleto, visto que se inscreve na cadeia do tempo. Mesmo quando o signo cria seu próprio objeto, ele não se livra de indicar para algo que está fora dele, pois qualquer signo está marcado pelas condições de sua temporalidade, isto é, de sua produção (Plaza, 2013 [1987], p. 36).

Logo, "o signo estético, quando é traduzido por um outro signo estético, mantém com este uma conexão por similaridade e contiguidade por referência". É essa relação de similaridade e contiguidade que traz à tona o conceito de *pervivência* [*Fortleben*] de Benjamin (2010 [1923], p. 211) como a continuação da vida das obras, continuação esta que se dá pela "transformação e renovação de tudo aquilo que vive". Em outras palavras, ao mesmo tempo que o texto-fonte é a razão de ser do texto-alvo, o primeiro só pode sobreviver no segundo, no qual se modifica, se transforma, se expande e se renova, por meio da tradução.

> A tradução modifica o original porque este também é produto de uma leitura e, ambos, original e tradução, estariam impossibilitados de chegarem a completar sua intenção que é precisamente a de atingir a "língua pura". Assim, original e tradução, incapacitados que estão de chegar à língua pura "complementam-se em suas intenções já que estas, tomadas em sentido absoluto, são idênticas e significam o mesmo". Desse modo, a causa pode converter-se em efeito e vice-versa. Isto faz com que a tradução não seja "literal", isto é, que não seja reflexo de "conteúdos inessenciais", mas que seja uma forma (Plaza, 2013 [1987], p. 31-32).

Longe de serem o mesmo, texto-fonte e texto-alvo almejam ser semelhantes e contíguos, e é no "princípio de similaridade" — e contiguidade, poderíamos acrescentar — que reside "a única responsabilidade de conexão" entre um e outro, a qual se processa na forma (Plaza, 2013 [1987], p. 32; 37). Assim, traduzir "a cadeia signo-de-signo" implica "tempo, mudança e transformação, onde a identidade [do texto-fonte] está excluída de antemão, comportando incompletude e diferença, intervalos que são preenchidos pelo signo

tradutor". O signo tradutor, por sua vez, "sugere, elide, aponta, delimita, indica", mas sem nunca perder de vista as relações de analogia. Deste modo, "o problema da tão falada 'fidelidade' é mais uma questão de ideologia, porque o signo não pode ser 'fiel' ou 'infiel' ao objeto [texto-fonte], pois como substituto só pode apontar para ele". Nas palavras de Plaza (2013 [1987], p. 33), "a similaridade já contém seu tom diferenciador".

> [...] do ponto de vista da poética da tradução, o aumento ou diminuição da informação estética fornece-nos o nível e a qualidade da operação tradutora que pode ser vista como complementação do signo traduzido. Isso se torna mais claro se considerarmos a diferença entre o que se quis realizar no signo e o que na verdade realizou-se [...] (Plaza, 2013 [1987], p. 33).

Contudo, o nível e a qualidade da operação tradutora como complementação do signo estético não devem ser vistos através de um prisma de valor, em que se julga negativa ou positivamente o quanto a tradução aumentou ou diminuiu a informação estética. Isso porque, por mais que tudo pareça traduzível, "não é tudo que se traduz": "traduz-se aquilo que nos interessa dentro de um projeto criativo" (Plaza, 2013 [1987], p. 33-34).

Na leitura do texto-fonte e "das condições de sua produção", o tradutor, como artista e re-criador, elege as condições de complementação do signo estético inerentes ao seu projeto criativo-tradutor (Plaza, 2013 [1987], p. 36). Contudo, a interpretação do tradutor não se propõe como única e final, visto que nenhuma leitura é homogênea e uniforme e que "essa proposta é antagônica ao caráter do signo estético" (Plaza, 2013 [1987], p. 34-35).

Nessa medida, "a leitura para a tradução não visa captar no original um interpretante que gere consenso, mas ao contrário, visa penetrar no que há de mais essencial no signo", em suas qualidades materiais (Plaza, 2013 [1987], p. 36). Conforme Campos (s.d., *apud* Plaza, 2013 [1987], p. 36), há então uma dupla leitura: a primeira, decodifica os signos estéticos do texto-fonte; a segunda, recodifica-os e os insere no texto-fonte. Nesse processo, os signos se deslocam e, por conseguinte, re-criam seus efeitos, seus sentidos. Por isso, para Plaza (2013 [1987], p. 40), "inventar [criar] formas estéticas" é dar luz a novas qualidades, a "aparências que nunca antes aconteceram", a singularidades, concretas, "que estabelecem o princípio de significação".

> Na linguagem da poesia à mobilidade dos sentidos e significados corresponde a imobilidade dos signos. "O ponto de partida do tradutor não é a linguagem em movimento, matéria-prima do poeta, mas a linguagem fixa do poema" [Paz, 1971, p. 15]. Generalizando-se, portanto, pode-se dizer que, para O. Paz, o signo estético é um sistema de escolhas irrepetível e, por isso mesmo, congelado. Traduzir é colocar esse cristal de seleções em movimento, para voltar a fixá-lo num sistema de escolhas outro e, no entanto, análogo. Traduzir é, nessa medida, repensar a configuração de

> escolhas do original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética (Plaza, 2013 [1987], p. 39-40).

Traduzir o signo estético, portanto, é colocá-lo em movimento, é encontrar novas configurações, novas estruturas sintáticas, novos modos de ser e de significar. Contudo, essa movimentação não se dá de forma indiscriminada, pois cada sistema de signos, cada suporte, meio e forma artística, sendo dotado de características singulares, "declara e impõe suas leis" que devem ser obedecidas pelo signo estético (Plaza, 2013 [1987, p. 43]). Assim, nas palavras de Gombrich (*apud* Plaza, 2013 [1987], p. 109), "não se pode traduzir mais do que seu meio é capaz de traduzir".

Nessa medida, para que possamos compreender de forma mais aprofundada de que modo se constitui o signo estético e sob quais leis está submetido, é preciso que nos voltemos para a Semiótica de Peirce.

3.2.2 O signo estético e a tricotomia sígnica de Peirce

De acordo com Nöth e Santaella (2021, p. 10), a Semiótica pode ser entendida como "a ciência dos sistemas e dos processos sígnicos na cultura e na natureza". Como ciência, ela se dedica a estudar "as formas", "os sistemas de signos" e "os efeitos do uso dos signos", sendo "os processos de significação, comunicação e interpretação" aqueles "em que os signos desenvolvem o seu potencial". Originada na filosofia antiga, mais especificamente em Platão, é com Charles Sanders Peirce (1839-1914) que se dá a fundação da semiótica moderna, "baseada em princípios fenomenológicos, lógicos e cognitivos" e fundamentada na concepção de que "os pensamentos, as ideias e até o homem mesmo são signos" (Nöth; Santaella, 2021, p. 39-40).

Essa fundamentação parte do "projeto ambicioso de encontrar um número limitado de categorias para servir de fundamento elementar capaz de estruturar [...] a multiplicidade de fenômenos que se apresentam à nossa percepção", o qual foi perseguido desde os filósofos da antiguidade, e que, para Peirce, resultou em "uma fenomenologia de apenas três categorias universais": *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade* (Nöth; Santaella, 2021, p. 41-42).

A *primeiridade*, conforme definida por Nöth e Santaella (2021, p. 42), "é a categoria dos fenômenos em si, considerados independentemente de qualquer outra coisa", são "meras possibilidades ainda não existentes (porque a existência é determinada por um lugar determinado no tempo e no espaço)" e "aparecem na percepção imediata das coisas, antes de que elas sejam associadas a qualquer outro fenômeno". Assim, a primeiridade pode ser

associada, por exemplo, ao conceito de originalidade, ou, retomando Plaza (2013 [1987], p. 8), ao passado, à possibilidade da tradução ou ao processo mesmo da tradução, ainda a se concretizar.

A *secundidade*, por sua vez, *é* a partir do momento que "se relaciona a um segundo fenômeno", "é aquilo que existe e, para existir, chama por algo como tempo e espaço". É a categoria do "aqui e agora", da "ação a reação", da causa-efeito (Nöth; Santaella, 2021, p. 43). Ou seja, a partir do momento que a primeiridade se dá no plano concreto ela já é uma secundidade. Em Plaza (2013 [1987], p. 8), podemos compreender a secundidade como o presente, a tensão criativo-tradutora, ou mesmo como a própria tradução.

A *terceiridade*, por outro lado, "é a categoria do geral, da continuidade e da mediação de um terceiro entre um primeiro e um segundo", motivo pelo qual, para Plaza (2013 [1987], p. 8), representa o futuro, a recepção da tradução. Conforme Nöth e Santaella (2021, p. 43),a terceiridade é também a categoria "da representação, da comunicação, das leis, das regras, da necessidade, do hábito e da síntese" e, por conseguinte, é "a categoria da semiose e dos signos".

Recuperando o termo do filósofo epicurista Filodemo de Gádara, Peirce define a *semiose* como "o processo pelo qual o signo tem um efeito cognitivo sobre o intérprete" (CP 5.484, c. 1907 *apud* Nöth; Santaella, 2021, p. 45-46). Isso porque, para o teórico,

> Um signo ou *representamen* é algo que, num certo aspecto ou capacidade, está para alguém em lugar de algo. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Chamo este signo que ele cria o interpretante do primeiro signo. O signo está no lugar de algo, seu objeto. Está no lugar desse objeto não em todos os seus aspectos, mas apenas com referência a uma espécie de ideia (CP 2.228, c. 1897 *apud* Nöth; Santaella, 2021, p. 44, grifos da autoria).

Nessa medida, "a relação do signo com o seu objeto e o seu interpretante é o que importa nessa definição", pois o signo, como "elemento de um processo", que "age como" ou "tem a função de um mediador entre o objeto, que ele representa, e o interpretante, que resulta como seu efeito significativo", constitui a semiose (Nöth; Santaella, 2021, p. 44-45). Imaginemos, por exemplo, "a foto (*representamen* [signo]) de uma paisagem (objeto)", que "faz com que aquela paisagem chegue à mente do intérprete e nela produz um efeito" (interpretante), como "uma lembrança, uma surpresa, uma melancolia ou uma frase verbal", a qual se torna um novo signo (Nöth; Santaella, 2021, p. 47).

É importante pontuar, segundo Nöth e Santaella (2021, p. 45), que "a ação do signo", a semiose, "não é a ação exclusiva do intérprete do signo, embora um intérprete seja necessário

para o signo poder realizar o seu potencial semiótica", dado que "ao estar no lugar do seu objeto, o signo mesmo adquire o poder de produzir um efeito de interpretação", ou seja, "um potencial funcional". Todavia, esse signo só será "atualizado", "concreto", quando realizar "a sua função de signo", o processo que "resulta em um interpretante", ou seja, a semiose. Como exemplo, as teóricas (Nöth; Santaella, 2021, p. 45, grifo da autoria) citam a "garrafa com a mensagem dentro", que "é e permanece um signo durante todo o tempo em que ninguém a lê, e mesmo depois que seu emissor tenha morrido", devido a "seu *potencial* semiótico, que pode ser atualizado ou não".

Assim, para além do estudo dos signos, é possível definir a Semiótica de Peirce como "o estudo de processos de semiose", os quais se dão nas relações tricotômicas dos signos (Nöth; Santaella, 2021, p. 45).

> Para Charles S. Peirce, o signo não é uma entidade monolítica, mas um complexo de relações triádicas, relações estas que, tendo um poder de autogeração, caracterizam o processo sígnico como continuidade e devir. A definição de signo peirciana é, nessa medida, um meio lógico de explicação do processo de semiose (ação do signo) como transformação de signos em signos. A semiose é uma relação de momentos num processo sequencial-sucessivo ininterrupto (Plaza, 2013 [1987], p. 17).

Contrariamente ao dualismo semiótico, que dividia o mundo entre os signos e os objetos, tal como o semiótica medieval, Peirce adota o modelo do signo tricotômico originado na semiótica medieval. Segundo Nöth e Santaella (2021, p. 19-20), é documentada em Agostinho a primeira menção do princípio triádico do signo, constituído, primeiro, pelo "o signo no sentido estreito, aquele algo que produz o seu efeito nos sentidos de alguém", segundo, pelo "objeto do signo, aquele 'outro algo que o signo traz à mente' do seu intérprete" e, terceiro, pela "ideia criada nessa mente"[114]. Assim, para Peirce, o signo se define como "uma relação triádica" formada por signo, objeto e interpretante (Nöth; Santaella, 2021, p. 12).

O *signo*, ou *representamen*, como primeiro elemento no processo da semiose, pode ser definido como "algo que se refere a algo diferente de si mesmo", que representa, ou indica, esse algo, o qual é o *objeto*, ou *referente*, do signo. É importante apontar que o objeto não são necessariamente "objetos materiais", pois, como exemplificado por Nöth e Santaella (2021, p.

[114] Na história da semiótica e da filosofia da linguagem, como explicam Nöth e Santaella (2021, p. 12), o objeto do signo e o interpretante, "a ideia criada na mente", receberam diferentes nomenclaturas. O primeiro, para além de objeto, é chamado de denotação, referência ou extensão. O segundo, para além de interpretante, é chamado de significação, conotação, sentido, compreensão, intenção ou interpretação.

14-15, grifos da autoria), "*amor* e *unicórnio* também representam objetos", por mais que um represente "experiências humanas" e ou outro represente "um objeto de um mundo ficcional".

Além disso, "o objeto do signo pode ser o signo mesmo, mas nunca inteiramente assim". Primeiro, porque pode representar a si mesmo, caso dos *signos autorreferenciais* — como, por exemplo, a palavra *signo*, que, ao mesmo tempo que é um signo verbal visual, a escrita, também "significa aquilo que intenta significar", ou seja, um *signo*. Segundo, dado que "o universo das coisas se apresenta a nós por meio de signos", o objeto também é um signo (Nöth; Santaella, 2021, p. 19).

Contudo, não esqueçamos o "nunca inteiramente assim", pois "o signo nunca pode estar, de fato, no lugar do objeto, seja este presente ou ausente", uma vez que só pode representá-lo na medida em que se difere dele, logo, "o signo não é o objeto" (Nöth; Santaella, 2021, p. 12; 18). Segundo Nöth e Santaella (2021, p. 49), "o objeto de um signo ainda se distingue do signo que o representa de outra maneira, uma vez que o signo é sempre incompleto no seu potencial de representá-lo". Isso porque concebemos o signo "em termos do nosso conhecimento, sempre incompleto, ou da nossa experiência, sempre parcial, daquilo a que o signo se refere" (Nöth; Santaella, 2021, p. 18).

> [...] embora o signo seja determinado pelo objeto, este, por sua vez, só é logicamente acessível pela mediação do signo. Nessa medida, o signo não se confunde com o objeto, visto que este é algo que está fora do signo, mas só pode ser apreendido através de signos. Desse modo, o signo não pode ser o objeto, pode apenas representá-lo porque, de uma forma ou de outra, carrega este poder de representação (Plaza, 2013 [1987], p. 20).

Por isso o objeto é dividido por Peirce em "objeto imediato" e "objeto mediato, real ou dinâmico". O primeiro, é o "objeto dentro do signo", "como o signo mesmo o representa e cujo ser depende, portanto, da sua representação no próprio signo'" (CP 4.526, 1905 *apud* Nöth; Santaella, 2021, p. 50).

> Por estar dentro do signo, o objeto só pode ser imediato, aquele que é primeiramente apreendido, uma vez que o signo ou *representamen* é sempre um primeiro na relação triádica. Para que se possa compreender essa bipartição dos objetos e sua validade, temos que levar em consideração que o signo não teria nenhum poder de representar ou indicar o objeto fora dele, se, dentro do próprio signo, não existisse alguma forma, algum traço de correspondência com o objeto que ele intenta representar ou indicar (Nöth; Santaella, 2021, p. 50, grifo da autoria).

O segundo, é o "objeto fora do signo", "a realidade que, de certa maneira, realiza a atribuição do signo à sua representação" (CP 4.535, 1905 *apud* Nöth; Santaella, 2021, p. 50). Como determinante do signo, o objeto imediato "só pode ser *indicado* por aproximação e não

representado na sua totalidade, no processo de semiose", pois, como dito anteriormente, o signo só pode se referir ao objeto por diferir-se dele, caso contrário, seria o próprio objeto (Nöth; Santaella, 2021, p. 50, grifo da autoria).

> Todo signo genuíno, isto é, em plenitude triádica, só pode se reportar ao Objeto Dinâmico porque esse objeto se acha, de algum modo, representado no próprio signo. Ao objeto, tal como representado no signo, Peirce denomina Objeto Imediato. O modo como esse Objeto Imediato se apresenta para representar o objeto dinâmico depende, portanto, dos caracteres e materiais do signo (Plaza, 2013 [1987], p. 23).

Já o *interpretante* — significância ou significado — "é a interpretação significativa do signo" (Nöth; Santaella, 2021, p. 54). Nas palavras de Peirce, o "próprio resultado significante", o "efeito do signo" (CP 5.474-475, c. 1903 *apud* Nöth; Santaella, 2021, p. 54). De modo similar ao objeto, "em conformidade com sua teoria de que as ideias são signos e com a sua visão da interpretação como processo de semiose", segundo Nöth e Santaella (2021, p. 54), o teórico também compreende "o interpretante como um signo", dado que este, nas palavras de Peirce (CP 2.228, c. 1897 *apud* Nöth; Santaella, 2021, p. 54) se "dirige a alguém", "cria na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido", o qual é "o interpretante [o significado] do primeiro signo".

> Um signo "representa" algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O "representado" é seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante. O objeto da representação é uma representação que a primeira representação interpreta. Pode conceber-se que uma série sem fim de representações, cada uma delas representando a anterior, encontre um objeto absoluto como limite. A significação de uma representação é outra representação (Peirce, 1974, *apud* Plaza, 2013 [1987], p. 17).

Assim, "como cada signo cria um interpretante que, por sua vez, é signo de um novo signo, a semiose resulta numa série de interpretantes sucessivos, potencialmente *ad infinitum*" (CP 2.303, 1901; 2.92, c. 1902 *apud* Nöth; Santaella, 2021, p. 54). O que, no entanto, para Nöth e Santaella (2021, p. 55), "não implica um círculo vicioso de signos".

> Isto porque o signo é determinado pelo objeto que insiste na semiose. Por insistir, por mais que os interpretantes se desviem dessa insistência, cedo ou tarde, eles tenderão a se autocorrigir. Se assim não fosse, seria impossível que os interpretantes se livrassem da mentira. Por outro lado, a semiose infinita também quer dizer que o processo contínuo de semiose (ou pensamento) só pode ser "interrompido, mas nunca realmente finalizado" (CP 5.284, 1868). [...] na vida cotidiana, devido às exigências práticas, as séries de ideias não continuam, de fato, *ad infinitum*, mas tecnicamente a sequência da semiose é sempre possível (Nöth; Santaella, 2021, p. 55, grifos da autoria).

Deste modo, conforme "o efeito do signo na mente do intérprete", o interpretante foi dividido por Peirce em "interpretante imediato", "interpretante dinâmico" e "interpretante final" (Nöth; Santaella, 2021, p. 55). O primeiro, é o "interpretante dentro do signo, no nível de primeiridade, sendo, portanto, a potencialidade do signo para ser interpretado, seu grau de interpretabilidade" (Nöth; Santaella, 2021, p. 55). Como primeiridade, não pode ser concebido, a não ser pela mediação da secundidade. Assim, o segundo, é o "efeito direto realmente produzido por um signo sobre um intérprete, aquilo que é experimentado em cada ato de interpretação e que é diferente, em cada ato, do efeito que qualquer outro poderia produzir" (CP 8.315, 1897 *apud* Nöth; Santaella, 2021, p. 56). O terceiro, no nível da terceiridade, "é aquilo que seria finalmente decidido se a interpretação verdadeira e se a consideração do assunto fosse continuada até que uma opinião definitiva resultasse" (CP 8.184, 1909 *apud* Nöth; Santaella, 2021, p. 56). Assim, para Peirce, segundo Plaza (2013 [1987], p. 18), "onde quer que exista pensamento, este existe por mediação de signos", "pensamos em signos e com signos".

> Como se pode ver, o processo interpretativo não é um monólito, mas se dá em graus que revelam, de um lado, que o poder de representar o objeto está no próprio signo porque ele mantém dentro dele certa correspondência com o objeto, de outro lado, o poder de ser interpretado também está dentro do próprio signo, tanto é que ele, de fato, deslanchará um efeito interpretativo tão logo encontre um intérprete. Enquanto o interpretante dinâmico é individual, singular, psicológico, o interpretante final é coletivo, ou seja, ele representa o desenrolar de interpretações no longo caminho de produção de interpretantes do signo. Embora se chame final, ou normal, nunca estamos em condições de dizer que algum interpretante tenha esgotado todo o potencial interpretativo de um signo (Nöth; Santaella, 2021, p. 56).

Se retomada a relação dos três tempos, o objeto está para o passado, como o texto-fonte, o objeto mediato da tradução, o interpretante está para o futuro, como a recepção do texto-alvo, e o signo está para o presente como tensão criativo-tradutora e a tradução em si mesma (Plaza, 2013 [1987], p. 8).

> O tempo do signo é o *presente*. O signo representa algo, o objeto do signo. O tempo típico objeto é o *passado*, porque aquilo que é representado pelo signo precede tipicamente o signo que o representa. A representação do objeto pelo signo tem um efeito na mente ou na vida do homem, que Peirce chama de interpretante. Em relação ao signo, o interpretante vem em seguida, como qualquer interpretação segue aquilo que ela interpreta. A dimensão temporal do interpretante é, portanto, o *futuro* (Nöth; Santaella, 2021, p. 103-104).

Contudo, para além do poder de representar o objeto e de ser interpretado, "o signo possui características e qualidades materiais próprias que 'nada têm a ver com a função

representativa'" (Plaza, 2013 [1987], p. 22). Com "uma qualidade inerente a ele, uma qualidade que não tem referência a outra coisa", "o signo que refere a nada a não ser si mesmo" consiste em um "signo estético" (Nöth; Santaella, 2021, p. 52).

> O signo estético não quer comunicar algo que está fora dele, nem "distrair-se de si" pela remessa a um outro signo, mas colocar-se ele próprio como objeto. Daí que ele esteja apto a produzir como interpretante simplesmente qualidades de sentimento inanalisáveis, inexplicáveis e inintelectuais. O seu caráter de "imediato insusceptível de mediação" gera um tom absoluto e totalizador que produz o efeito de isomorfia [semelhança] entre o fundamento [ideia de possibilidade], objeto imediato e interpretante imediato (Plaza, 2013 [1987], p. 25).

Para Plaza (2013 [1987], p. 24-25), o signo estético é caracterizado pela "proeminência ao tratamento das qualidades materiais do signo", as quais, junto de "sua sintaxe", "determinam, ao mesmo tempo, não só o modo como o signo apresenta seu Objeto Imediato, mas também a qualidade de pensamento que ele está apto a gerar".

> Todo signo possui três referências: *a*) a função representativa que o torna representação; *b*) a aplicação denotativa, ou ligação real, que põe um pensamento em relação com outro; *c*) a qualidade material que dá ao pensamento sua qualidade. Ora, são essas características materiais que determinam a sua constituição, visto que o signo 'não é idêntico à coisa significada, mas dela difere sob alguns aspectos, e deve naturalmente possuir algumas características próprias que nada têm a ver com a função representativa. Chamarei a estas características as qualidades materiais do signo' [Peirce, 1974, p. 80]. Desse modo, a 'função representativa' do signo não está na qualidade material, assim como a 'aplicação denotativa' também o está. Mas essas duas funções estão perpassadas pelo material que engloba os sentidos humanos, conformando as qualidades do Objeto Imediato do signo. O signo, assim, no tocante a sua natureza material, é [...] signo de qualidade e, nesse aspecto, se confunde com seu Objeto Imediato (Plaza, 2013 [1987], p. 49).

Para entender o signo (estético) em sua totalidade, no entanto, é preciso ir além, dado que a tradução poética intersemiótica visa "penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução". Nas palavras de Plaza (2013 [1987], p. 71), "traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas".

Ademais da tríade signo-objeto-interpretante, a semiose se constitui em categorias triádicas: (1) a do signo para si mesmo — a partir da qual deriva a sua relação com — (2) a do signo para o objeto e (3) a do signo para o interpretante.

> A classificação dos signos que aí se apresenta não é uma classificação aristotélica no sentido de que cada signo só pertence a uma única classe. O que Peirce descreve é um sistema no qual uma classe pode incluir aspectos de um signo de outra classe. O princípio da inclusão[115] tem o seu fundamento nas três categorias universais [primeiridade, secundidade e terceiridade]. Ele prescreve que um signo cuja característica é de terceiridade pode incluir um signo cuja característica é de primeiridade ou segundidade, e um signo da segundidade pode incluir um signo da primeiridade, mas não vice-versa. Em suma, o que se tem aí é um verdadeiro jogo de armar que segue preceitos estritamente lógicos, baseados na lógica, criada por Peirce (Nöth; Santaella, 2021, p. 57).

Visando a Tradução Poética Intersemiótica, começaremos de forma inversa, da categoria triádica do signo para o interpretante, passando pelo signo para o objeto e, por fim, pelo signo para si mesmo.

3.2.2.1 Signo para o interpretante

Baseada na tríada da lógica aristotélica, segundo Nöth e Santaella (2021, p. 70), o signo em relação ao interpretante pode se apresentar como *rema*, *dicente* e *argumento*.

O primeiro, é "um signo de possibilidade qualitativa, ou seja, é entendido como representando esta e aquela espécie de objeto possível" (CP 2.250, 1903 *apud* Nöth; Santaella, 2021, p. 71). Do mesmo modo que "o objeto de uma palavra enunciada isoladamente não pode ser identificado", para Nöth e Santaella (2021, p. 71), "uma mera palavra não pode afirmar nada a respeito de qualquer coisa", como, por exemplo, a conjugação na terceira pessoa do verbo nadar "nada", em que "não sabemos quem é que nada, nem quando, nem onde, nem se sim, nem se não". Assim, os remas são "signos gramaticalmente e logicamente indeterminados e nesse sentido signos de meras possibilidades", pertencentes à primeiridade. Como exemplos de rema, as teóricas citam "substantivos, verbos e adjetivos", mas enfatizam que ele não se limita a signos verbais[116]. Podemos citar também os casos em que há ambiguidade e, consequentemente, não é possível identificar a relação de semelhança entre o signo e o objeto, resultando em uma hipótese ou uma dúvida.

---

[115] Segundo Nöth e Santaella (2021, p. 82), "o princípio da inclusão não se deve confundir com a intermidialidade dos signos".

[116] No caso da linguagem, o signo pode ser dividido em: (1) visual — subdividido em (a) visual-não-verbal, ou seja, a imagem de um pato, e (b) visual-verbal, ou seja, o escrito, a palavra pato; e, (2) auditivo — subdividido em (c) auditivo-verbal, ou seja, o oral, a pronúncia [p'a.tu], e (d) auditivo-não-verbal, ou seja, o acústico, o som do pato [kwak]. Tal classificação é baseada nos canais perceptivos do ser humano, o que inclui, para além do visual (ou ótico) e o auditivo (ou acústico), o tátil, o olfativo, o gustativo e o térmico (Nöth; Santaella, 2021, p. 14).

O segundo, também chamado de dicissigno, é o "signo que veicula informação" (CP 2.309, 1903 *apud* Nöth; Santaella, 2021, p. 72). Seguindo a proposição na lógica, pode ser visualizado na forma de "A é B", o que lhe permite "afirmar algo" e "trazer novas informações" (Nöth; Santaella, 2021, p. 72). É possível dizer que o dicente é constituído pela soma de remas.

O terceiro, por sua vez, é constituído pela soma de dicentes, ou seja, "conecta a informação de signos discentes por uma necessidade lógica", é o signo da conclusão (Nöth; Santaella, 2021, p. 73). Como exemplo, as teóricas citam o silogismo, em que duas premissas resultam em uma conclusão lógica, ou seja, um raciocínio lógico.

No nível da língua, é possível comparar o rema à palavra, o dicente à frase e o argumento ao parágrafo. Assim, são os signos responsáveis pela operação interpretativa.

3.2.2.2 Signo para o objeto

A relação do signo para o objeto é considerada por Peirce como "a divisão mais importante dos signos" (CP 2.275, 1903 *apud* Nöth; Santaella, 2021, p. 60). Nela, o signo pode se apresentar como *ícone*, *índice* e *símbolo*. Em relação ao interpretante, é possível traçar um paralelo entre rema e ícone na primeiridade, dicente e índice na secundidade e argumento e símbolo na terceiridade.

O primeiro, é o "signo cuja qualidade significante provém meramente da sua qualidade" (CP 2.92, c. 1902 *apud* Nöth; Santaella, 2021, p. 60). Como mera qualidade, também é chamado por Peirce de "ícone puro" (CP 2.276, 1903; 2,92, c 1902 *apud* Nöth; Santaella, 2021, p. 60). Contudo, "como uma mera possibilidade hipotética da existência de um signo, já que um signo concreto, atualizado é sempre um signo singular", que habita a secundidade, o ícone como pura qualidade não pode se concretizar nem se comunicar (Nöth; Santaella, 2021, p. 60-61). Assim, o ícone puro é visto como "um signo degenerado", "no sentido de estar restrito a participar de apenas um constituinte do signo", isto é, da primeiridade.

> [...] 'o ícone puro é independente de qualquer finalidade, serve só e simplesmente como signo pelo fato de ter a qualidade que o faz significar' (CP 2.92, c.1902). Assim entendido, o ícone puro não pode verdadeiramente existir, pode, no máximo, fazer parte de um signo mais complexo (Nöth; Santaella, 2021, p. 60-61).

Para acessar o ícone, torna-se necessário, portanto, que ele se materialize e, para isso, que incorpore "elementos de secundidade e de terceiridade [...] denominados hipoícones" (Nöth; Santaella, 2021, p. 61). De acordo com Nöth e Santaella (2021, p. 61-62, grifo da autoria), "o critério para defini-los é sempre o da similaridade entre *representamen* e objeto", ou seja, os hipoícones possuem qualidades semelhantes às do objeto e provocam sensações análogas às dele. Contudo, nem todos os hipoícones são semelhantes ao objeto na aparência, mas no que é considerada a "chave da iconicidade": a "noção de correspondências relacionais" (Nöth; Santaella, 2021, p. 62). Isto é, "a semelhança entre eles [hipoícone e objeto] consiste apenas na relação entre suas partes" (CP 2.282, c. 1893 *apud* Nöth; Santaella, 2021, p. 62). Essa relação pode se constituir de três formas, como imagem, diagrama ou metáfora.

Na primeira, "o *representamen* do ícone é signo por mera qualidade e tem o nome de imagem", pois a própria imagem está incluída nessa categoria, uma vez que, pela sua mediação, apresenta "uma semelhança na aparência" com o que intenta "trazer à presença da mente de um intérprete" (Nöth; Santaella, 2021, p. 62-63, grifo da autoria). Contudo, como apontado por Nöth e Santaella (2021, p. 32), "ícones não têm só a forma de imagens visíveis", pois "estão onipresentes no nosso pensamento e na nossa interpretação até de textos meramente verbais". Um bom exemplo é "o poder das palavras para evocar imagens mentais" e outras percepções dos sentidos, como sabores, aromas e sensações.

Na segunda, "o *representamen* é ícone devido às relações diádicas existentes entre suas próprias partes, como acontece num diagrama". Segundo Nöth e Santaella (2021, p. 63), consiste em "qualquer ícone cuja semelhança seja evidenciada nas relações", o que poderia incluir "receitas culinárias", já que "a sequência de frases instruindo o cozinheiro corresponde à sequência das ações a serem executadas".

Na terceira, "o *representamen* mantém uma relação triádica na forma de paralelismo entre dois elementos constitutivos, paralelismo que se resolve com a terceira relação", caso da metáfora, daí sua nomenclatura (Nöth; Santaella, 2021, p. 63).

> Imagens são imediatamente icônicas, uma vez que significam apenas por meio de comparações entre a aparência do *representamen* e a aparência daquilo a que ele se assemelha. A maior parte dos diagramas só funcionam iconicamente quando existe uma experiência colateral do intérprete com as relações internas do objeto a que o diagrama se refere. Metáforas são hipoícones de terceiridade por se referirem indiretamente ao objeto, de modo que possuem um menor grau de iconicidade. Se uma metáfora não despertar na mente do intérprete terceiros elementos capazes de unir as qualidades dos dois elementos díspares que a metáfora apresenta, ela não funcionará como tal (Nöth; Santaella, 2021, p. 63-64).

Assim, para Nöth e Santaella (2021, p. 65), a iconicidade "resulta de uma relação de similaridade que é estabelecida no ponto de vista do intérprete do signo icônico", daí o caráter icônico, de representação, citação e imitação. Para Peirce, os ícones, como qualidades, "representam cores, formas, volumes, texturas etc" (Nöth; Santaella, 2021, p. 16). Para Plaza (2013 [1987], p. 22), "os significados" evocados por ele "são meros sentimentos", como aqueles despertados "por uma peça musical ou uma obra de arte". Na linguagem verbal, por sua vez, os ícones podem aparecer na forma de onomatopeias.

O segundo, o índice, é o signo que, por estabelecer "uma conexão física ou existencial com o seu objeto no espaço ou no tempo", "atrai a atenção imediata do seu interpretante para esse objeto", ou seja, o indica (Nöth; Santaella, 2021, p. 65, grifos da autoria). Por se tratar de "um signo que estabelece relações diádicas, existenciais, aqui e agora, entre *representamen* e objeto", dotadas do "caráter de causalidade, espacialidade e temporalidade", o índice "participa da categoria de secundidade", dependendo de "uma associação por contiguidade e não de uma associação por semelhança" como o ícone (CP 2.306, 1901 apud Nöth; Santaella, 2021, p. 66). Conforme Peirce (CP 2.299, 1893 *apud* Nöth; Santaella, 2021, p. 65), "o índice está fisicamente conectado com seu objeto", mas "a mente interpretativa não tem nada a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de estabelecida". Como exemplos, o teórico cita "o cata-vento, uma fita métrica, uma fotografia[117], o ato de bater à porta, um dedo indicador apontando numa direção e um grito de socorro" (Nöth; Santaella, 2021, p. 66). Na linguagem verbal, "nomes próprios e pronomes pessoais são índices porque se referem a indivíduos particulares", bem como "outros pronomes, artigos e preposições", pois "estabelecem relações entre palavras dentro de um texto".

> Os índices podem distinguir-se de outros signos ou representações por três traços característicos: primeiro, não têm nenhuma semelhança significante com seus objetos; segundo, referem-se a individuais, unidades singulares, coleções singulares de unidades ou a contínuos singulares; terceiro, dirigem a atenção para os seus objetos através de uma compulsão cega [...]. Psicologicamente, a ação dos índices depende de uma associação por contiguidade e não de uma associação por semelhança ou por operações intelectuais (CP 2.306, 1901 *apud* Nöth; Santaella, 2021, p. 66).

O terceiro, o símbolo, é o signo da lei, do hábito, da regra, pois, como "a relação entre *representamen* e objeto é arbitrária", esta "depende de convenções sociais" para se concretizar (Nöth; Santaella, 2021, p. 67). Para Peirce, "um símbolo é um signo que se refere ao objeto

[117] De acordo com Nöth e Santaella (2021, p. 66), a fotografia só se constitui um índice por ser o resultado "de um clique que captura a presença, no tempo e no espaço, de algo que, efetivamente, estava existencialmente na frente da câmera".

que denota, em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais" (CP 2.449, 1893 *apud* Nöth; Santaella, 2021, p. 67). Como exemplo, é possível citar as os substantivos comuns, "o estandarte, uma insígnia, uma senha, um credo religioso, uma entrada de teatro ou um bilhete" (Nöth; Santaella, 2021, p. 67).

De acordo com Peirce, nas interelações entre signos, índices e símbolos, o último sempre implica o uso dos dois primeiros, cujos aspectos, por sua vez, predominam no último (Nöth; Santaella, 2021, p. 67). Isso porque o símbolo é "uma pura abstração" e, como abstração, é, nas palavras de Plaza (2013 [1987], p. 31), "por natureza, incompleto".

> O símbolo genuíno representa um conceito geral, uma ideia, mas conceitos gerais e ideias genuínas são muito abstratos. A palavra gato é um símbolo, mas concebê-la na sua generalidade, tanto na sua denotação como na sua significação, é muito difícil, senão impossível, visto que existem tantas espécies de gatos e tantos animais concretos que nunca vimos e nunca veremos. Para entender o símbolo gato, o ser humano tem a tendência de pensar em gatos individuais do seu conhecimento e, desde que se pensa assim, pensa-se não mais de uma forma simbólica, mas indicial: porque faz referência a um indivíduo, é referência indicial e não mais simbólica (Nöth; Santaella, 2021, p. 81-82).

Contudo, para além do indicial, o símbolo também tem "um substrato icônico" (Nöth; Santaella, 2021, p. 68). Pois, segundo Peirce, "a única maneira de comunicar diretamente uma ideia é através de um ícone" (CP 2.278, c. 1895 *apud* Nöth; Santaella, 2021, p. 68).

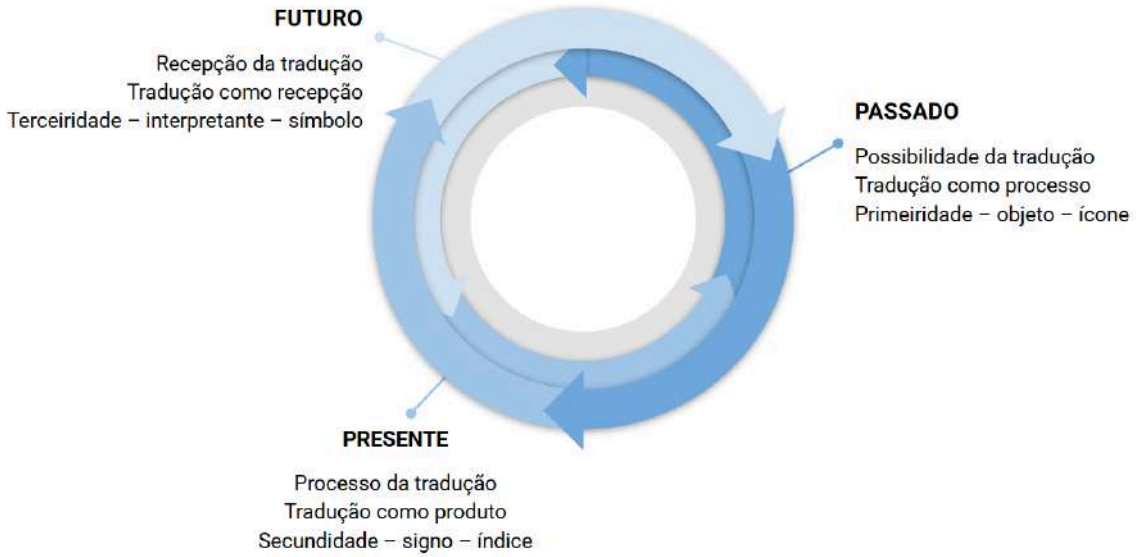
É precisamente sob a dominância do ícone que se erige o signo estético, "como um signo cujo poder representativo apresenta-se no mais alto grau de degeneração porque tende a se negar como processo de semiose" (Plaza, 2013 [1987], p. 24). Pois, como mera qualidade, possibilidade, hipótese, indeterminação, originalidade, o signo estético, icônico, remático, primeiro, "só pode ter com seu objeto uma relação de similaridade e semelhança [...] que produz na mente sentimentos de analogia com algo".

> Se o signo estético como ícone só pode ser uma possibilidade, seu objeto também só pode ser da natureza de uma possibilidade. [...] Se o signo estético oblitera a referência a um objeto fora dele, então ele constrói esse objeto a partir de suas qualidades materiais como signo, pois que ele foge à representação, uma vez que esta função representativa não está na qualidade material, mas na relação de um signo com um pensamento (Plaza, 2013 [1987], p. 24).

Assim, segundo Plaza (2013 [1987], p. 31), ao passo que o símbolo busca a complementação, o signo estético se propõe como "totalizante, isto é, signo que aspira à completude, visto que se enraíza no icônico" e, consequentemente, "não se 'distrai de si', nem na relação com o objeto que é pelo ícone obliterada, nem na relação com o interpretante que

só pode ser fundada na analogia". Por isso, "toda tradução que se quer erigir 'sob o signo da invenção'" está ancorada no signo estético e, por conseguinte, "no ícone" (Plaza, 2013 [1987], p. 33). Se retomarmos a tradução na relação passado-presente-futuro, é possível estabelecer a seguinte relação de temporalidade movente e circular (Plaza, 2013 [1987], p. 8; 1981, p. 46):

Figura 15 – A temporalidade da tradução segundo Plaza (2013 [1987]; 1981)



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Como mencionado anteriormente, a tradução poética intersemiótica do signo estético de um sistema de signos para outro é determinada por leis inerentes ao novo sistema (Plaza, 2013 [1987], p. 109). Essas leis são estabelecidas na relação do signo para si mesmo.

3.2.2.3 Signo para si mesmo

Em relação a si mesmo, o signo pode ser concebido como qualissigno, sinssigno e legissigno, o que corresponde ao ícone, índice e símbolo na relação com o objeto e ao rema, dicente e argumento na relação com o interpretante.

O primeiro, na categoria da primeiridade, é "uma qualidade que é um signo" e, assim sendo, "não pode, em verdade, atuar como um signo, enquanto não pode se corporificar" (CP 2.244, 1903 *apud* Nöth; Santaella, 2021, p. 58). Contudo, segundo Nöth e Santaella (2021, p. 58), por mais que "as qualidades só podem funcionar como signos porque estão corporificadas", "não é essa realidade que importa no qualissigno, mas sim, a apresentação tão só e apenas de sua qualidade". Como exemplo, é possível elencar "uma cor, que não

representa outra coisa senão ela mesma", ou "um cheiro indefinido, que ainda não evoca a ideia de um objeto específico". Uma vez corporificado, materializado, como existente concreto, o qualissigno entra na secundidade.

O segundo, é uma singularidade que é um signo, ou seja, algo que existe concretamente em um dado momento no espaço ou no tempo e, por isso mesmo, é singular. Como exemplo, Nöth e Santaella (2021, p. 58) apontam para uma palavra que, por mais que seja repetida, inúmeras vezes, por diferentes falantes e em diferentes contexto, pois está inserida em uma língua, "na ocasião [específica] em que foi pronunciada, não se repetirá jamais, porque cada repetição tem uma característica única na sua ocorrência singular no espaço e no tempo".

O terceiro, "é uma lei que é um signo", o que implica que "todo signo convencional é um legissigno", "não [como] um objeto singular, mas um tipo geral sobre o qual há uma concordância de que seja significante" (CP 2.246, 1903 *apud* Nöth; Santaella, 2021, p. 59). Como exemplo, Nöth e Santaella (2021, p. 59), no nível da língua, mencionam o artigo "o", o qual, em todas as suas ocorrência, "uma e a mesma palavra é o mesmo legissigno", cada uma das suas repetições, por sua vez, são um sinsigno. Isso porque, conforme indicado pelas teóricas (2021, p. 81-82), "um legissigno genuíno não tem materialidade concreta porque ele é uma mera lei ou uma regra, que só existe na sua aplicação". Consequentemente, "um legissigno usado como signo numa situação concreta não é mais apenas uma lei, mas se mistura com um sinsigno" e, logo, com um qualissigno, caso semelhante ao do símbolo, do índice e do ícone.

Ademais, o legissigno, como lei, também é responsável pelo movimento de estruturação do signo, incidindo sobre os sinsignos e os qualissignos, de modo a organizá-los (Plaza, 2013 [1987], p. 43). Logo, é o legissigno que determina a forma e o modo como o signo estético, em um novo sistema de signos, é traduzido intersemioticamente — o que será explorado de modo mais aprofundado na próxima seção.

Figura 16 – As nove subclasses dos signos de Peirce

Tricotomia / Categoria	do signo em si (*representamen*)	do signo em relação ao seu objeto	do interpretante do signo
primeiridade	qualissigno	ícone	rema
secundidade	sinsigno	índice	dicente
terceiridade	legissigno	símbolo	argumento

Fonte: Nöth e Santaella (2021, p. 73).

É importante apontar, conforme Nöth e Santaella (2021, p. 74), que "os signos não acontecem em estado puro". Como derivam de "categorias que são onipresentes e nunca excludentes", "eles sempre se misturam", o que pode incorrer na "dominância de uma categoria sobre as outras, mas não o isolamento". Deste modo, as teóricas lançam o questionamento: "como é que os signos das três tricotomias [se] combinam"?

> [...] qualissignos só podem ser icônicos e remáticos. E vice-versa, ícones só podem ser remas, não signos discentes ou argumentos. De outro lado, argumentos não podem consistir de meras qualidades e não podem ser índices ou ícone porque com meros índices e meras imagens não se sustenta um verdadeiro argumento. Portanto, só existe um único tipo de signo da classe argumento. Outra restrição é que sinsignos não podem ser símbolos (Nöth; Santaella, 2021, p. 74).

Tendo isso em vista, no processo de semiose, as relações do signo para o interpretante, para o objeto e para si mesmo atravessam umas às outras de forma simultânea e interdependente criando uma complexa trama (inter)semiótica. Nessa trama, cujo pano de fundo são os universais da primeiridade, secundidade e terceiridade, para que seus signos constitutivos sejam analisados, é possível sintetizar dez classes de signos.

Tabela 3 – As dez classes de signos de Peirce

Classificação		**Definição**	**Exemplo**
primeiridade	qualissigno icônico remático	representa uma mera qualidade, sentimento, possibilidade (de um signo ainda não materializado)	uma cor por si só (sem representar outra coisa que não ela mesma)
primeiridade e terceiridade	sinsigno icônico remático	representa uma semelhança e/ou singularidade	uma pintura de uma paisagem (desconhecida)
primeiridade e	sinsigno indicial remático	indica uma singularidade	um som qualquer

terceiridade			(cuja fonte ou motivação é desconhecida)
secundidade	sinsigno indicial dicente	indica uma singularidade por meio de uma correlação direta de causa-efeito	folhas de uma árvore balançando (indica a orientação do vento)
primeiridade e terceiridade	legissigno icônico remático	representa uma convenção	onomatopeias (cada língua possui uma convenção de onomatopeias)
primeiridade, secundidade e terceiridade	legissigno indicial remático	indica algo por meio de uma convenção	pronomes *eu* e *você* (indicam os participantes de uma interação)
secundidade e terceiridade	legissigno indicial dicente	indica algo por meio de uma correlação de convenções	o toque de uma campainha (se a campainha toca, alguém procura pelo morador)
primeiridade e terceiridade	legissigno simbólico remático	convenção geral (não materializada)	uma bandeira (mesmo não materializada, continua a existir como ideia)
secundidade e terceiridade	legissigno simbólico dicente	correlação de convenções (não materializada)	uma equação (conjunção de números, letras, sinais etc.)
terceiridade	legissigno simbólico argumentativo	convenção lógica que resulta em uma conclusão (não materializada)	um silogismo (A é B, B é C, logo, A é B)

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Nöth e Santaella (2021, p. 77-79) e de Plaza (2013 [1987], p. 75).

As dez classes de signos de Peirce se apresentam como uma metodologia de análise de processos de semiose, ou, no caso de Plaza (2013 [1987], p. 75), como metodologia de análise da tradução poética intersemiótica.

> Estas dez classes de signos nos servem de apoio à estrutura a fim de viabilizar a análise dos signos e de seus elementos constitutivos que são de vital importância para as relações de tradução. Isto porque as dez classes de signos que Peirce formulou parecem responder às possibilidades de decupagem da forma original e da tradução. Temos, assim, possibilidades de explorar a mensagem em níveis macro e microestético, ou seja, das relações entre elementos (Plaza, 2013 [1987], p. 75).

Por possibilitar a análise, nos níveis macro e microéstético, da tradução de uma obra de um sistema de signos para outro, é importante pontuar que a classificação de Peirce não precisa ser vista, nem aplicada, como uma metodologia classificatória cristalizada, inflexível, e sim como um fio condutor para compreender o processo intersemiótico.

Como podemos observar, os legissignos constituem a maior parte da classificação peirceana e, como são as leis dos signos que determinam a forma (estética), constituída pelo/como signo estético[118], tornam-se o principal foco de análise de Plaza (2013 [1987]) para/na tradução poética intersemiótica.

3.2.3 A tradução poética intersemiótica e o(s) legissigno(s)

Plaza (2013 [1987], p. 97) parte da classificação sígnica de Peirce na busca de levantar os "principais elementos que interferem na tradução como operação que envolve pensamento em signos, intercurso dos sentidos e transcriação de formas". Assim, inspirado nas tríades peirceanas, o teórico (2013 [1987], p. 71) elenca três modos de aproximação da forma realizados pela tradução poética intersemiótica ao transpor o texto-fonte de um sistema de signos para outro, visando a "equivalência nas diferenças": (1) "a captação da forma como se nos apresenta à percepção como qualidade sincrônica, isto é, como efeito estético entre um objeto e um sujeito", ou ao nível do extracódigo; (2) "a captação da interação de sentidos ao nível do intracódigo"; e, (3) "a captação da norma na forma, como regra e lei estruturante".

> [...] a tradução como forma estética, não é uma simples transferência de unidade para unidade, do complexo de um sistema sígnico para outro, pois toda unidade constrói o seu sentido e significação numa unidade maior que a inclui. Assim, não se traduz termo a termo, traduz-se sincronicamente os aspectos envolvidos (Plaza, 2013 [1987], p. 72).

No caso do primeiro, a forma é captada pela percepção como qualidade global das "primeiras impressões que temos das coisas e de suas relações" (Plaza, 2013 [1987], p. 84). Assim, as "condições e características estruturais" da forma provocam uma percepção imediata e sincrônica de qualidades análogas, sem que haja distinção entre o objeto e a percepção. Trata-se de um ícone puro, um qualissigno, uma primeiridade, logo, é instantâneo, imediato, "sem referência a uma outra coisa", "mera qualidade", "possibilidade". "O caráter do ícone e da forma se concretizam", segundo Plaza (2013 [1987], p. 85), "quando percebemos a tendência à organização", "a totalidade como séries organizadas por forças operativas da consciência". Dado que "a forma, como composição de tensões e resoluções de coerência e unidade, somente pode ser expressa" pela aparência, "como qualidade do signo", "mero sentimento de similaridade em isomorfia com a ideia e a substância que lhe serve de

[118] Na medida em que é um qualissigno icônico remático, o signo estético só é materializado a partir de outros signos. Deste modo, no caso da tradução (poética) intersemiótica, é possível assumi-lo como a representação geral dos signos.

suporte", a tradução, nesse caso, se dá pela "transformação de aparências em aparências", ao nível do extracódigo (Plaza, 2013 [1987], p. 86-87).

> Cada forma como estado estético está determinada pela relação entre os diversos estados físicos e qualidades. São as diversas partes que intervém na sua constituição e que atuam em conflito na própria interioridade do signo. A materialidade do suporte, a sua síntese e sintaxe entra em movimento transformativo e conflitante. A conexão entre vários fenômenos, sejam eles cores, letras, palavras, gestos, gera o diálogo interno (Plaza, 2013 [1987], p. 78).

No caso do segundo, busca-se a aproximação da forma pela captação da interação de sentidos ao nível do intracódigo, isto é, na própria interioridade do signo. Para isso, Plaza (2013 [1987], p. 78-79) se apropria dos eixos de estruturação da linguagem de Jakobson, o eixo de combinação e o eixo de seleção, para "estabelecer algumas das modalidades (que devem ser as principais) de articulação por continuidade e semelhança".

No eixo da continuidade, um signo "cede passagem a outro que é diferente dele, mas ao mesmo tempo parte dele", distinguindo-se de três modos continuidade: (a) a topológica, de caráter icônico-diagramático e indicial, em que dois signos são "interpretados em função das relações contextuais" que estabelecem entre si; (b) a por referência, em que o signo singular é deslocado de seu contexto singular de origem e inserido em um contexto outro, "organizando-se num novo sintagma", "subvertendo a expectativa do intérprete"; e, (c) a por convenção, em que o signo é ordenado segundo "conexões sintáticas normativas", "que determinam a articulação ou contiguidade dos elementos de acordo com padrões estabelecidos" (Plaza, 2013 [1987], p. 80-81).

No eixo de seleção, caracterizado por associações por similaridade, "as partes componentes do signo mantêm entre si relações de semelhança", as quais também podem se distinguir de três modos: (a) de qualidades, em que as partes do signo, "na sua materialidade física e sensível, apresentam qualidades semelhantes", o que também pode se aplicar entre as modalidade de percepção, como paralelismos sonoros entre palavras e cores que exprimem temperatura; (b) de justaposição, em que o signo apresenta qualidades materiais diferentes de outro, mas "a proximidade (justaposição) entre eles é capaz de revelar uma semelhança essencial pela qual eles estão unidos e que, sem a proximidade, não poderia ser revelada", como a junção de dois ideogramas que resulta em um terceiro; e, (c) por mediação, em que "a relação de semelhança entre as partes só é despertada porque se produz na mente que percebe ou interpreta um terceiro termo [signo] que serve para unir aquelas partes", caso das metáforas (Plaza, 2013 [1987], p. 81-83).

> As relações internas ao signo aparecem flutuantes e fugidias na topologia de toda representação material. Num primeiro nível, portanto, o caráter singular de qualquer signo reside no conflito entre tensão e adequação do signo em relação ao suporte em que o signo toma corpo. Num segundo nível, a observação atenta ao caráter singular da forma significa apreender os movimentos internos dos elementos na sua intenção (Plaza, 2013 [1987], p. 83).

Na captação da forma pela percepção estética, as qualidades percebidas em primeiro plano, ao nível do extracódigo, emergem da interioridade do signo. Na captação da intenção de sentidos desta, por sua vez, "o caráter singular da forma", "a materialidade constitutiva da estrutura do signo", traz à tona suas transformações internas, " que sofrem a interferência da materialidade do suporte, seleção do repertório, movimento sintático etc" (Plaza, 2013 [1987], p. 83). Isso porque "cada código de transmissão tende a contaminar a mensagem que veicula com a sua fisicalidade" (Plaza, 2013 [1987], p. 80).

Contudo, segundo Plaza (2013 [1987], p. 71), toda forma estética possui princípios normativos que "impõem um comportamento a essa forma que afeta sua configuração, ao mesmo [tempo] em que essa ordem se reflete no interior de seu sistema". Assim, são os legissignos que permitem "estabelecer uma ordem sígnica que nos faz discernir entre o que é igual, semelhante e o que é diferente, providenciando, assim, as condições para o estabelecimento de uma síntese" na tradução intersemiótica (Plaza, 2013 [1987], p. 72).

> É na noção do legissigno semiótico que pode ser encontrado o conceito chave para se inteligir o papel exercido pela norma na forma. São os legissignos que exercem a função de norma e estrutura ao mesmo tempo em que emprestam um significado a essa forma, ou seja, fazem dela uma "forma significante" (Plaza, 2013 [1987], p. 72).

Fundamental para "a passagem de uma forma [estética] a outra", o legissigno "fornece a relação da invariância na equivalência entre dois signos" (Plaza, 2013 [1987], p. 72). Como os demais signos, ele também pode assumir três papéis, os quais serão explicitados na subseção seguinte.

3.2.3.1 A tríade do legissigno

Segundo Plaza (2013 [1987], p. 72), os três papéis assumidos pelo legissigno são de *transductor*, *paramorfismo* e *otimização*.

O primeiro, busca "conservar a carga enérgica do signo original, isto é, manter a invariância na equivalência", pois, "na passagem do signo original para o signo tradutor", o

signo passa “de uma ordem para outra”, o que “tende a fazer perder ou ganhar informação estética”. Conforme explica Plaza (2013 [1987], p. 72), “o legissigno, [sic] estabelece uma rede de relações e conexões internas entre forma e significação que se imprime na sintaxe e configura os caracteres de seu Objeto Imediato”. Assim, o legissigno transductor estabelece regras organizativas para, a partir do repertório do signo-fonte, configurar o signo-alvo.

Como exemplo, na figura abaixo, é possível perceber a equivalência na invariância pela manutenção da organização interna entre forma e significação. Por mais que o personagem Monkey D. Luffy de *One Piece* tenha dado lugar ao Chico Bento da *Turma da Mônica*, ou seja, as informações sejam outras, a carga energética é conservada.

Figura 17 – Legissigno transductor

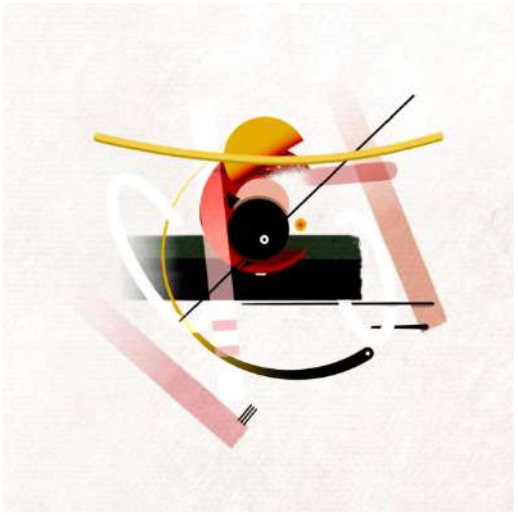


Fonte: Bergo (2024, p. 6).

O segundo, é responsável por preservar o sentido na transformação da estrutura, através de qualidades semelhantes que estabelecem relações de referência e diferença entre um signo e outro. Segundo Plaza (2013 [1987], p. 73), “um objeto estético pode ser abordado e construído a partir de múltiplos signos, todos eles equivalentes”, sem incorrer na perda da identidade, de modo a conferir “semelhança aos caracteres estilísticos da obra de arte e de sua série”. Consequentemente, o paramorfismo do legissigno “desmistifica o que chamamos de criação (originalidade)”. Por isso, para o teórico, este signo de lei fornece as “condições para se estabelecer o estudo comparado das artes”. Assim, o paramorfismo do legissigno fornece a significação, a inteligibilidade, a partir de qualidades análogas entre o signo-fonte e o signo-alvo.

Como exemplo, na figura a seguir, ocorre a transformação da estrutura, mas a preservação do sentido, pois as qualidades semelhantes, permitem estabelecer a relação de referência com o personagem Monkey D. Luffy de *One Piece* em uma de suas poses características, por mais que existam diferenças, mantendo sua identidade.

Figura 18 – Paramorfismo do legissigno



Fonte: 8th Artist (s.d.)[119]

Figura 19 – Paramorfismo do legissigno[120]



O terceiro, como otimização, "consiste em um método [analítico] pelo qual ajusta-se continuamente um processo para se obter os melhores resultados", ou seja, consiste em reelaboração e continuidade, o que "nos leva a reconhecer o caráter metalinguístico da operação tradutora". Contudo, o legissigno como otimização também consiste na interpretabilidade, pois, sendo um "signo-leitor" e um signo de lei, "está necessariamente referido a certas condições de código, repertório e convenção, enfim, de reconhecimento

[119] Disponível em: https://www.instagram.com/p/DCrXdzsxr2B/. Acesso em: 19 jul. 2025.

[120] Disponível em: https://butwhytho.net/wp-content/uploads/2023/06/One-Piece-Luffy-live-action-But-Why-Tho-1.jpg. Acesso em: 19 jul. 2025.

através de ‘conceitos representativos’” (Plaza, 2013 [1987], p. 73). Assim, ao mesmo tempo que estabelece condições de representação e interpretação, fornece continuidade e reelaboração, chamando a atenção para o aspecto metalinguístico da criação. Em outras palavras, é possível dizer que o legissigno como otimização estabelece coerência, previsibilidade e regularidade entre os signos-fonte e alvo (Plaza, 2013 [1987], p. 73).

Como exemplo, pode-se considerar o estilo de um artista, que, por mais que seja reelaborado continuamente, ainda assim estabelece condições de interpretabilidade, ou seja, é coerente, previsível e regular, chamando a atenção para o fato de que se trata de uma obra de sua autoria (Bergo, 2024, p. 7).

Figura 20 – Legissigno como otimização[121]



Em suma, é possível dizer que: o legissigno transductor fornece manutenção da invariância na equivalência, uma vez que a passagem de um sistema de signos para outro implica no ganho e na perda de informação estética; o paraformismo do legissigno fornece semelhança na transformação da estrutura, preservando o sentido em relações de referência e diferença entre os signos; e, o legissigno como otimização fornece continuidade e reelaboração, ao mesmo tempo que estabelece condições de representação e interpretação, chamando a atenção para o aspecto metalinguístico da criação.

> A emergência de formas tradutoras é conseguida, portanto, pelo concurso dos legissignos Transductores como regras organizativas que, ao mesmo tempo que impõem uma ordem ao conjunto de elementos, ajudam a definir um repertório, isto é, obrigam o tradutor a passar de um repertório para um estado de configuração. Desse modo, a noção de legissigno liga-se à noção de forma na medida em que fornece inteligibilidade e significação a essa

[121] Disponível em: https://static1.cbrimages.com/wordpress/wp-content/uploads/2020/12/Eiichiro-Oda-art-evolution.jpg. Acesso em: 19 jul. 2025.

> forma, dentro da sensibilidade que lhe é própria. Por outro lado, a existência dessa lei, que fornece um grau de coerência à forma, implica na emergência da previsibilidade e regularidade, isto é, da otimização (Plaza, 2013 [1987], p. 73).

Os três papéis do legissigno operam conjuntamente na tradução de uma forma (estética) para outra, mas, como criador de ordem ou organização, "é o legissigno como Transductor que impõe ordem ao conjunto de elementos que organiza", fornecendo assim a relação de "invariância na equivalência" (Plaza, 2013 [1987], p. 73).

3.2.3.2 A tríade do legissigno transductor

Segundo Plaza (2013 [1987], p. 76), como transductores, "os legissignos permitem organizar a informação estética, estabelecer as relações semânticas e, finalmente, organizar os percursos da leitura". Por este motivo, são "a ponte de ligação para a geração dos interpretantes e a organização dos efeitos do signo original". Como tal, o teórico se apropria das classes de legissignos de Peirce sob o prisma da tradução poética intersemiótica e os divide em três grupos.

No primeiro, encontram-se os *legissignos icônicos remáticos*, que "privilegiam as relações de semelhança e a função poética", o que atribui a eles uma potencialidade de plurissignificação e ambiguidade, ao mesmo tempo que fornece as condições de "organização sintática". Antes vistos como representação da convenção, aqui o legissigno "delimita a estrutura sintática", o ícone "cria o caráter de Objeto Imediato" e o rema possibilita o "interpretante imediato" (Plaza, 2013 [1987], p. 76). Pode-se entender que esse grupo, também chamado de *legissigno icônico*, estabelece os critérios de estruturação e as potencialidades de representação e significação.

No segundo, estão os *legissignos indiciais remáticos* e os *legissignos indiciais dicentes*, os quais providenciam as condições de "organização semântica". Antes vistos como a indicação de algo por meio de uma convenção ou correlação de convenções, aqui os legissignos "estruturam a tradução", os índices "indicam seu original pela contiguidade" e o rema e o dicente estabelecem os "interpretantes imediatos e dinâmicos". Assim, de acordo com Plaza (2013 [1987], p. 76-77), "toda tradução é um legissigno indicativo como significado dinâmico de seu original", ou seja, um legissigno indicial dicente. Pode-se entender que esse grupo, também chamado de *legissigno indicial*, estrutura a forma estabelecendo as relações de semelhança, de diferenciação e de sentido entre um signo e outro.

No terceiro, encontram-se os *legissignos simbólicos remáticos*, os *legissignos simbólicos dicentes* e os *legissignos simbólicos argumentativos*, pois, ao mesmo tempo que "fornecem as condições para se operar de forma estruturada", de acordo com uma lei, convenção, "fornecem também maior ou menor grau de abertura à interpretação que vão desde a máxima ambiguidade até significados convencionais". Isso porque um elemento isolado é uma mera hipótese, um rema, mas quando colocado junto de outro, estabelece uma correlação, um dicente, e, no conjunto de todos os elementos, resulta em uma conclusão geral, um argumento. Assim, os legissignos "privilegiam os aspectos de reconhecimento como transductores de 'universais' ou 'conceitos representativos', e procuram os caracteres de invariância nas equivalências". Para isso, dependem da convenção, pois "impõem à perceção caracteres gerais que deverão ser classificados no conjunto de objetos reconhecidos numa classe existente". Uma vez que opera principalmente na terceiridade e na relação do signo para o interpretante, pode-se entender que esse grupo, também chamado de *legissigno simbólico*, estabelece uma convenção que orienta a correlação interpretativa do conjunto de elementos constitutivos do signo em sua passagem para outro signo. Como exemplo, na tradução de uma música para pintura, é possível estabelecer como convenção que cada nota seja uma cor; cada cor isolada é uma única nota, mas junto de outra, forma um acorde, e em sua totalidade, o conjunto cria a harmonia.

Em suma, na tradução poética intersemiótica, o *legissigno icônico*, sob domínio da representação, estabelece os critérios de estruturação e as potencialidades de representar e significar; o *legissigno indicial*, sob o domínio da semelhança, estrutura a forma estabelecendo as relações de analogia, de diferenciação e de sentido; e o *legissigno simbólico*, sob o domínio da convenção, orienta a correlação interpretativa de um signo para outro.

Assim, de acordo com Plaza (2013 [1987], p. 78), "sem o legissigno como princípio que governa, como estrutura significante, como lei que preside a toda organização de linguagem [...] nenhuma ordenação seria possível".

> É o legissigno, por assim dizer, que regulamenta o processamento interno de uma estrutura, garantindo sua coerência e otimização. Sem o legissigno, por exemplo, um ícone não passaria de mera possibilidade irrealizada. Para se realizar, ele necessariamente tem não só de se materializar num meio, enfrentando, em primeira instância, as leis que são próprias ao meio ele mesmo, como também deve gerar as leis de sua própria configuração (Plaza, 2013 [1987], p. 77-78).

Por conseguinte, cada grupo de legissigno — icônico (representação), indicial (diferenciação) e simbólico (correlação) — é capaz de estabelecer um tipo de tradução poética intersemiótica. Nas palavras de Plaza (2013 [1987], p. 98),

> Como transcriação de formas, a tradução intersemiótica é viabilizada pelos signos de lei que, devido às suas qualidades paramórficas, permitem sua penetração em quaisquer formas estéticas e meios. Os signos de lei, ao mesmo tempo em que apontam para um comparatismo entre as artes, permitem, por isso mesmo, estabelecer classes de linguagens estéticas e, por isso mesmo, uma tipologia das Traduções. Sendo esses signos de lei formas icônicas, cujo reconhecimento implica em atos criativos que possibilitam a "transcriação", elas, com seu poder aglutinante, transformam a energia sígnica e são, por isso mesmo, signos transductores. Neste nível, da transcriação de formas, a produtividade formativa do signo, põe em jogo aqueles aspectos da semelhança que providenciam os efeitos estéticos.

3.2.4 A tricotomia da tradução poética intersemiótica

Na Tradução (Poética) Intersemiótica, a partir da tríade dos legissignos icônico (representação), indicial (diferenciação) e simbólico (correlação), Plaza (2013 [1987], p. 89) busca então "estabelecer uma tipologia de traduções intersemiótica". Em suas palavras,

> Quando dizemos tipologia, não queremos evidentemente nos referir a uma grade classificatória de tipos estanques que deve funcionar de modo fixo e inflexível, mas nos referimos, isto sim, a uma espécie de mapa orientador para as nuanças diferenciais (as mais gerais) dos processos tradutores. São tipos de referência, algumas vezes simultâneos em uma mesma tradução, que, por si mesmos, não substituem, mas apenas instrumentalizam o exame das traduções reais (Plaza, 2013 [1987], p. 89).

Assim, o teórico pauta-se nos legissignos como aspecto dominante da tradução poética intersemiótica para cunhar sua tipologia tricotômica: *tradução icônica*, ou transcriação; *tradução indicial*, ou transposição; e *tradução simbólica*, ou transcodificação (Plaza, 2013 [1987], p. 89).

A *tradução icônica*[122], como transcriação, "se pauta pelo princípio de similaridade de estrutura", por uma relação de semelhança entre texto-fonte e texto-alvo. Devido a qualidades

[122] Na tradução icônica, Plaza (2013 [1987], p. 91) também apresenta, o que poderíamos chamar de subcategoria, a tradução icônica *ready-made*, a qual consiste em uma "tradução" pronta, não intencional, uma vez que, "devido às suas semelhanças", estabelece uma "conjunção icônica" com o "texto-fonte". Tal categoria incorre em problematizações quanto à originalidade, já que não necessariamente saibamos responder "qual é o original e qual é a tradução". Conforme Plaza (2013 [1987], p. 12), é possível dizer que a tradução icônica *ready-made*, embora uma subcategoria da tradução (poética) intersemiótica, distingue-se dela pela falta de "atividade intencional e explícita da tradução".

materiais e aparência semelhantes às do texto-fonte, é capaz de estabelecer "equivalências entre o igual e o parecido" e produzir significados similares (Plaza, 2013 [1987], p. 89-90). "Como o legissigno admite grande variedade de formas", isso pode ocorrer de duas formas: na primeira, *isomórfica*, signos diferentes são organizados em uma mesma composição e mantêm a mesma estrutura; na segunda, *paramórfica*, os signos se transformam sem mudar a composição mas alteram a estrutura. Segundo Plaza (2013 [1987], p. 90), "trata-se, pois, de fazer aparecer o segundo modelo (a tradução) similar ou equivalente ao primeiro, porém, com estrutura diferente e equivalente. Estamos diante do jogo entre identidades e semelhanças".

Em resumo, a *tradução icônica*, "tende a aumentar a taxa de informação estética", "despertando sensações análogas" às do texto-fonte, com o qual, consequentemente, se torna "desprovida de conexão dinâmica" (Plaza, 2013 [1987], p. 94). Em outras palavras, é possível dizer que esse tipo de tradução passa a assumir o lugar do texto-fonte, ao qual não deixa de estar vinculada, mas sem o qual pode existir de forma autônoma.

A *tradução indicial*, como transposição, se pauta pela relação de contiguidade, proximidade, continuidade, entre texto-fonte e texto-alvo. Nas palavras de Plaza (2013 [1987], p. 91-92), o texto-fonte "é apropriado e transladado para um outro meio" e, com isso, ocorre uma transformação em suas qualidades, pois as qualidades materiais do novo meio impactam seu modo de significar. É importante frisar que, nesse tipo de tradução, "pode-se deslocar o todo ou parte" do texto-fonte. Assim, podem-se distinguir duas formas de tradução: na primeira, *topológica-homeomórfica*, "tem-se a correspondência entre elementos, isto é, correspondência ponto a ponto entre elementos dos dois conjuntos de signos", de modo que, por mais que hajam distorções, sua forma permanece idêntica, tal como uma elipse e uma curva continuam sendo uma circunferência; na segunda, *topológica-metonímica*, diferentemente da primeira, "como forma de estabelecer a continuidade", busca-se uma correspondência parcial, com uma parte do texto-fonte correspondendo ao texto-alvo — *pars pro toto* —, de forma que, no novo sistema sígnico, os signos deslocados são "orientados" e "reorganizados" espacial e contextualmente pela relação de contiguidade. Deste modo, "pela transposição de um organismo ou partes para outro (tradução de meio para meio)", segundo o teórico (2013 [1987], p. 92), "obtemos continuidade e identificação".

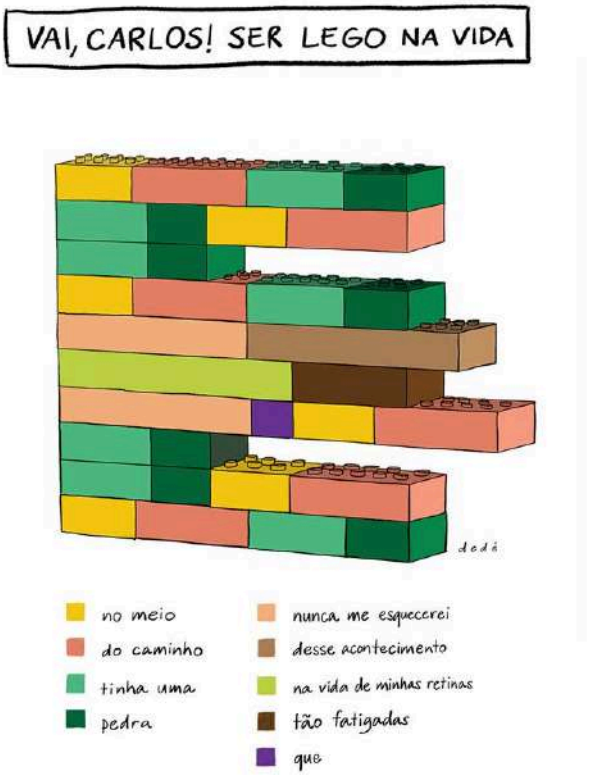
> A Tradução Indicial estará determinada pelo seu signo antecedente; contudo esta relação será de causa-efeito [...] ou terá uma relação de contiguidade por referência que se resolverá na sua singularidade, pois acentuará os caracteres físicos do meio que acolhe o signo (Plaza, 2013 [1987], p. 93-94).

Em resumo, diferentemente da *tradução icônica*, por sua relação de contiguidade, é possível dizer que a *tradução indicial* estabelece uma conexão dinâmica com o texto-fonte, de tal modo que não apenas não assume seu lugar como também sempre o está indicando. É com esses dois tipos de tradução que o conceito de adaptação é comumente associado, em especial o segundo.

A *tradução simbólica*, ou transcodificação, estabelece uma relação de convenção entre texto-fonte e texto-alvo por meio do emprego de signos convencionados, como metáforas, símbolos, códigos e significados lógicos.

Como exemplo, podemos pensar o poema *No meio do caminho* de Carlos Drummond de Andrade transcodificado para peças de lego por Dedé Laurentino. Só é possível compreendê-lo, uma vez que se conheça a correspondência entre cada trecho do poema e cada cor de lego.

Figura 21 – Tradução simbólica[123]



[123] Disponível em: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10154806979171937&id=115786371936&set=a.120899276936. Acesso em: 22/05/2025.

Em resumo, a *tradução simbólica* "se relacionará com seu objeto por força de uma convenção, sem o que uma conexão de tal espécie não poderia existir, pois como símbolo consistirá numa regra que determinará sua significação" (Plaza, 2013 [1987], p. 94).

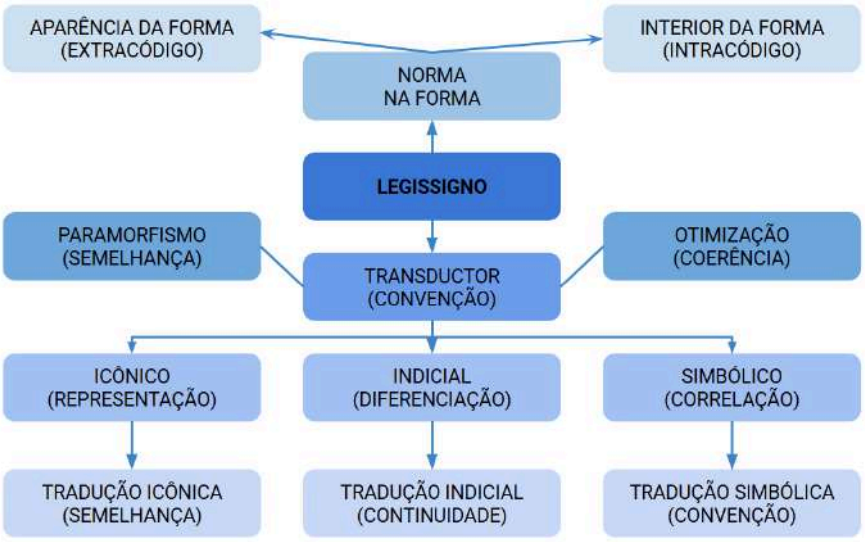
Em suma, a tradução icônica estabelece uma relação de semelhança entre signo-fonte e signo-alvo, podendo apresentar uma mesma estrutura e composição diferente (isomórfica) ou vice-versa (paramórfica); a tradução indicial estabelece uma relação de contiguidade por correspondência do todo (topológica-homeomórfica) ou de partes (topológica-metonímica) do original, de modo a se singularizar pelo princípio de causa-efeito ou de referência; e, a tradução simbólica estabelece uma relação de convenção, sem a qual não pode ser acessada.

Visto que a tradução poética entre sistemas de signos, "como pensamento intersemiótico, trânsito de meios e transmutação de formas, inserirá necessariamente, no seu âmago, as três espécies de signos", acredita-se que podem haver casos em que uma mesma tradução possa ser classificada de forma simultânea como pertencente a dois ou mesmo aos três tipos (Plaza, 2013 [1987], p. 93).

> O importante para se inteligir as operações de trânsito semiótico é se tornar capaz de ler, na raiz da aparente diversidade das linguagens e suportes, os movimentos de passagem dos caracteres icônicos, indiciais e simbólicos não apenas nos intercódigos, mas também no intracódigo. Ou seja, não é o código (pictórico, musical, fílmico etc.) que define *a priori* se aquela linguagem é *sine qua non* icônica, indicial ou simbólica, mas os processos e leis de articulação de linguagem que se efetuam no interior de um suporte ou mensagem (Plaza, 2013 [1987], p. 67).

Em resumo, é possível dizer que, para Plaza (2013 [1987]), a tradução poética intersemiótica busca, no operar tradutor entre sistemas de signos, captar a forma e o modo como esta pode ser traduzida. Para tal, é preciso compreender a norma na forma, a qual é responsável por estabelecer sua organização interna (intracódigo) e externa (extracódigo, ou aparência). A norma na forma, por sua vez, é fruto dos legissignos, os quais estabelecem a convenção ou estrutura (transductor), a semelhança (paramorfismo) e a coerência (otimização). No nível da convenção (estrutura), que é o que interessa a Plaza, os três grupos de legissignos que fornecem relações de representação (icônico), diferenciação (indicial) e correlação (simbólico) entre os signos são responsáveis por reger os três tipos de tradução intersemiótica: a tradução icônica (semelhança), a tradução indicial (continuidade) e a tradução simbólica (convenção).

Figura 22 – A tradução poética intersemiótica



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Assim, a partir dessa complexa trama de relações intersemióticas, Plaza (2013 [1987]) desenvolve, com base na Semiótica de Peirce, uma metodologia que possibilita compreender o modo como se processa a tradução entre sistemas de signos. Tal metodologia, no entanto, como mencionado anteriormente, serve como um mapa orientador, um fio condutor a ser seguido, que fornece ferramentas de análise, para desembolar essa trama tradutória poética intersemiótica.

Como apontado por Plaza (2013 [1987], p. 210),

> [...] uma tradução, como prática intersemiótica, depende muito mais das qualidades criativas e repertoriais do tradutor, quer dizer, de sua sensibilidade, do que da existência apriorística de um conjunto de normas e teorias [...]. Entretanto, julgamos possível ser pensada a tradução também como forma de iluminar a prática. É para isso que lhe dedicamos este esforço.

3.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Tradução Poética Intersemiótica de Plaza (2013 [1987]), proposta na década de 1980, buscou na Tradução Poética e na Semiótica de Peirce as bases para uma metodologia de análise das traduções entre diferentes sistemas de signos.

Como projeto sincrônico, poético e político, a tradução intersemiótica, como prática crítica-criativa, estabelece uma relação de três tempos, passado-presente-futuro, original-traduzir-tradução ou original-tradução-recepção, em que resgata o passado sob uma

nova forma no presente, marcada por sua própria historicidade, e lança-o como estilhaços para o futuro, rompendo com a noção de fidelidade.

Deste modo, a Tradução Poética intersemiótica pode ser definida como

> [...] prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito de sentidos, como transcriação de formas na historicidade (Plaza, 2013 [1987], p. 14).

Sendo uma operação crítico-criativa, também é metalinguística, permitindo a união entre teoria e prática, o que "não produz um terceiro termo, mas revela uma relação essencial entre ambos" (Plaza, 2013 [1987], p. 210).

Na tradução poética intersemiótica, contudo, não se pode deixar de lembrar que toda tradução, como criação, constitui uma operação singular, em que, além de sua historicidade, estão inscritas suas diferenças individuais, suas marcas específicas, ou seja, sua subjetividade. Como "fala", conforme Plaza (2013 [1987], p. 210), é possível entender que toda tradução é atravessada por um ato de linguagem, isto é, por um discurso.

No operar poético intersemiótico, portanto, o discurso pode ser identificado como um dos fatores que interferem nas relações de (in)variância na equivalência na/da tradução intersemiótica. É com o objetivo de problematizar de que modo o discurso opera na Tradução Poética Intersemiótica que nos debruçarmos, no capítulo seguinte, na Poética do Traduzir e na Teoria do Ritmo de Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a).

4 MESCHONNIC E A TEORIA DO RITMO NA POÉTICA DO TRADUZIR

A Poética do Traduzir, como teoria crítica e antropológica da linguagem, oposta às teorias tradicionais, trata-se de uma teoria de conjunto que reconhece a impossibilidade de separar conceitos intrinsecamente inseparáveis, como a teorização e a prática tradutórias, o indivíduo e a sociedade, a língua e a fala, a subjetividade e o discurso, a sincronia e a diacronia, a forma e o conteúdo, a linguagem e a literatura.

Por conseguinte, de acordo com Meschonnic (2010 [1999], p. 29), a Poética do Traduzir também constitui uma teoria da "historicidade radical da linguagem e dos discursos", em que a historicidade rege as relações temporais implicadas na tradução, cuja unidade de linguagem "não é a palavra, é o *discurso*" (Meschonnic, 2010 [1999], p. XXXI), e relaciona-se diretamente com os seus modos de significar. Os quais, por sua vez, dão-se por meio da organização do discurso, ou seja, por meio do ritmo, "a unidade de equivalência numa poética da tradução" (Meschonnic, 2010 [1999], p. LXIII).

Deste modo, com o objetivo de compreender a Teoria do Ritmo e como esta se relaciona com a tradução dos modos de significar, no presente capítulo, inicialmente, serão definidos os conceitos fundamentais da poética do traduzir de Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a), atravessando os teóricos a partir dos quais são construídas as bases de sua poética, em especial Ferdinand de Saussure e Émile Benveniste (Faleiros, 2023; Faleiros; Mendes; Zular, 2023; Jalles, 2023; Martins, 2021; 2023b; Mendes, 2023; Neumann, 2013; 2014; 2022; 2023; Neumann; Chacon, 2022; Saussure, 2006 [1916]; Veshagem, 2020).

Posteriormente, será demonstrado de que modo o ritmo de Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a) relaciona-se com as concepções de ritmo, tempo e narrativa nos quadrinhos e no cinema (Postema, 2018; Groensteen, 2013 [2011]; Eisner, 1989 [1985]; Tarkovski, 1998; Bordwell; Thompson, 2013 [2010]).

4.1 A POÉTICA DO TRADUZIR E A TEORIA DO RITMO

No cenário acadêmico brasileiro, de acordo com Faleiros, Mendes e Zular (2023, p.1), é possível constatar um interesse crescente na obra de Meschonnic pelo número de pesquisas a seu respeito publicadas nas últimas décadas no âmbito dos Estudos da Linguagem, dos Estudos Literários e dos Estudos da Tradução. A justificativa, para eles, encontra-se no fato de que

> A aventura intelectual proposta por Meschonnic, com o seu enfoque na noção de ritmo contra os binarismos do signo, implica uma mudança significativa nas abordagens convencionais sobre linguagem e seu estudo. Mais do que uma teoria e um método para a sua aplicabilidade, Meschonnic propõe que compreender a linguagem é em si uma experiência do sujeito na linguagem (Faleiros; Mendes; Zular, 2023, p. 1).

Contudo, ainda são poucas as obras do teórico traduzidas em sua integralidade no Brasil. A partir do artigo "Henri Meschonnic aux États-Unis ? Un cas de non-traduction" de Boulanger (2013), Mendes (2023, p. 119-120) problematiza que, no século passado, diferentemente de estudiosos franceses do mesmo período, Meschonnic pode não ter recebido a devida atenção em solo brasileiro, assim como em solo estadunidense, pela dificuldade pedagógica na aplicação de sua teoria. A qual já se inicia na busca de situá-lo entre diferentes campos de estudo e correntes teóricas. Conforme aponta Martins (2023a, p. 206), como "um estrangeiro em seu tempo", "as referências que comporta certamente servem para situá-lo [mas] de forma apenas provisória".

Nesta empreitada, é possível adotar como ponto de partida os anos 1960, em que "décadas de recepção do pensamento do linguista suíço Ferdinand de Saussure" dão forma ao Estruturalismo e à Semiótica Estrutural, "como lugar de paradigma e ciências mestres das humanidades na França" (Jalles, 2023, p. 97). Segundo Maniglier (2006, p. 15 *apud* Jalles, 2023, p. 97, tradução da autoria), o Estruturalismo na época era um campo de estudo cuja unidade residia em "um problema comum, que foi construído de maneiras diferentes". Assim, essa unidade "congregava sob uma mesma legenda toda sorte de pensadores distintos e dos mais diversos campos" (Jalles, 2023, p. 97).

A despeito disso, "Meschonnic encontra-se num entre-espaço em relação ao estruturalismo e sua crítica", pois, de acordo com Jalles (2023, p. 95-96), "ainda que ele se movimente num horizonte conceitual estruturalista, todo seu esforço intelectual se concentrou em superá-lo"[124].

> Henri Meschonnic (1932-2009) ocupa uma posição única no pensamento moderno. Ele lutou durante sua carreira para reformar o entendimento da linguagem, e tudo aquilo que depende disto, o que quer dizer: todo o entendimento [...]. Apesar de não ser um pós-estruturalista, [...] ele lutou, sim, contra a linguística geral e estrutural, a semiótica e a estilística. Para ele, a palavra "estruturalismo" encapsulava tudo aquilo que ele se levantava contra. O que visava, no entanto, não era tanto um desmonte do

[124] Ferreira, tradutora de Meschonnic, no prefácio de *A poética do traduzir* (*apud* Meschonnic, 2020 [1999], p. XVI), diz que "tendo participado da aventura estrutural, [Meschonnic] passa a combater com veemência os estruturalismos em apogeu na França nos anos 70".

> estruturalismo, mas, antes, sua vasta consolidação e expansão (Joseph, 2019, p. 1 *apud* Jalles, 2023, p. 96, tradução da autoria).

Exatamente por ocupar "uma posição única no pensamento moderno", é possível conceber que, seja para criticá-los ou seja para continuá-los, Meschonnic dialoga diretamente com o Estruturalismo e a Semiótica Estrutural, especialmente por compreender que a continuação do primeiro deve se dar com a superação da última, baseada no signo, o que só seria possível por meio da Teoria do Ritmo (Jalles, 2023, p. 97).

> Ver o signo como um modelo cultural supõe um ponto de vista que lhe seja exterior, e que torna possível a crítica. É o ritmo. A crítica que o ritmo faz do signo implica em uma mudança radical de atitude, e aciona a transformação de um certo número de conceitos. E como todo conjunto conceitual tem sua sistematicidade, esta transformação só pode desestabilizar o mundo do signo, levar a um outro mundo do sentido, a outros modos de análise (Meschonnic, 2010 [1999], p. 59).

Adotar uma mudança radical de atitude e um outro modo de análise, com todo um conjunto conceitual outro, é pensar Meschonnic, "entrar em seu pensamento e tratar de pensar com ele"; é aprender a reunir "pensamentos que em nossa disciplinarização de saberes não caminham juntos, mesmo porque nos chegam aos pedaços, em estilhaços, em que cada pequena parte ou citação acaba adquirindo um certo pertencimento" (Martins, 2023b, p. 37-38). Assim, pensar Meschonnic é pensar a mesma ordem de problemas aos quais deu continuidade, mas não só, é também continuá-lo, conforme parafraseia Martins (2023b, p. 41): "pensar Meschonnic, não seria pensar através de Meschonnic, ou apenas citando-o, mas pensar a mesma ordem de problemas que ele pensou, e pensar para além dele, ainda que com ele".

Assim, compreender a crítica do signo pela teoria do ritmo é pensar com e para além de Meschonnic, não no sentido de complementá-lo, mas no sentido de continuá-lo, continuar as continuações que fizeram dele, e entender a quê e a quem sua crítica e sua teoria dão continuidade, que são a teoria da linguagem de Ferdinand de Saussure (1857-1913) e a Teoria da Enunciação de Émile Benveniste (1902-1976). Dado que o segundo dá continuidade ao primeiro, partiremos de Saussure, cuja proposta para época foi e continua sendo inovadora, embora pouco compreendida (Martins, 2023a, p. 213).

Segundo Nöth e Santaella (2012, p. 111-112), Saussure foi um grande contribuidor da linguística e seu *Curso de linguística geral* (1916), obra resultante da compilação das anotações de aulas ministrada por ele entre 1907 e 1910 na Universidade de Genebra e publicada postumamente, exerceu uma grande influência nas Ciências Humanas, como a

Linguística, a Antropologia, a Filosofia e os Estudos da Cultura, além de ser seminal para o surgimento, décadas mais tarde, da Linguística Estruturalista e da Semiótica Estrutural.

Contudo, Benveniste observou em sua leitura que, diferentemente de *estrutura*, aos olhos de Saussure, a noção primordial em sua teoria da linguagem era a noção de *sistema* (2005b, p. 98 *apud* Neumann, 2013, p. 124). Leitura a qual Meschonnic, como continuador de ambos os teóricos, também adota, distinguindo-se dos leitores da estrutura em Saussure, os quais passa a chamar de *vulgata estruturalista* ou *saussuriana* (Neumann, 2013, p. 123; Martins, 2023a, p. 159).

De forma semelhante a Benveniste, de acordo com Martins (2023b, p. 42, grifo nosso), "De Mauro, já em 1986, nos alertou, dizendo [...] que era o *valor* o conceito mais importante ao qual deveríamos nos dedicar". Pois, em Saussure, a língua, como sistema, e não estrutura, é a totalidade resultante dos elementos que a constituem, mas, mais importante que estes, "é o seu *valor*", o qual "não é uma característica do próprio elemento", mas "determinado pelo sistema do qual o elemento faz parte" (Nöth; Santaella, 2021, p. 127, grifo das autorias).

> É que aqui [em Linguística], como em Economia Política, estamos perante a noção de *valor*; nas duas ciências, trata-se de um *sistema de equivalência entre coisas de ordens diferentes*: numa, um trabalho e um salário; noutra, um significado e um significante (Saussure, 2006 [1916], p. 95).

Para Saussure, os elementos do sistema (linguístico) são os signos (verbais ou linguísticos), um modelo diádico constituído por significado e significante. O primeiro podendo ser entendido como o conceito ou a compreensão mental associada a um significante, e o segundo, como a imagem acústica ou representação mental de um significado (Nöth; Santaella, 2021, p. 114-115). Isso porque "o modelo do signo de Saussure é um modelo mentalista", ou seja, "tanto o significante quanto o significado são construções da mente humana" (Nöth; Santaella, 2021, p. 118).

> O signo lingüístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho dos nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegamos a chamá-la "material", é somente neste sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato (Saussure, 2006 [1916], p. 80, grifos da autoria).

A relação intrínseca do significado com o significante de um determinado signo é a significação, cuja ausência, por exemplo, é o que nos incapacita de compreender uma língua desconhecida quando a ouvimos (Nöth; Santaella, 2021, p. 125). Contudo, diferentemente de

algo natural, o signo linguístico é entendido como arbitrário, visto que a união entre significado e significante é "determinada pelas convenções, que cada língua estabelece"[125] (Nöth; Santaella, 2021, p. 116-117). Tal afirmação é justificada com os argumentos de que: (1) o som de uma dada palavra não necessariamente evoca por suas qualidades acústicas a ideia por ela expressa[126]; (2) "a mesma ideia tem diversos nomes em diversas línguas"; e, (3) "as palavras mudam na sua pronúncia com o tempo", sem que a ideia que exprimem tenha mudado (Nöth; Santaella, 2021, p. 117). Deste modo, a arbitrariedade do signo é vista como "um princípio social e não individual" (Nöth; Santaella, 2021, p. 117), pois, segundo Saussure (2006 [1916], p. 132) "a coletividade é necessária para estabelecer os valores cuja única razão de ser está no uso e no consenso geral: o indivíduo, por si só, é incapaz de fixar um que seja". Assim, para o teórico, "se, com relação à idéia que representa, o significante aparece como escolhido livremente, em compensação, com relação à comunidade lingüística que o emprega, não é livre: é imposto" (Saussure, 2006 [1916], p. 85). Logo, os signos são empregados pela convenção, a qual, por sua vez, determina as regras de emprego do signo, mas não o seu valor (Saussure, 2006 [1916], p. 39; 82).

De acordo com Nöth e Santaella (2021, p. 126; 131), é no sistema linguístico do qual é um elemento, e em relação de solidariedade e distinção com os outros elementos desse sistema, que será determinada ao signo linguístico a sua propriedade de representar uma ideia, ou seja, o seu valor[127]. Assim, o valor de um signo "é sempre relativo, nunca absoluto, e deriva da relação do signo com os outros signos do sistema, que se determinam mutuamente" e simultaneamente, em sua função, seu papel semântico, seu sentido (Nöth e Santaella, 2021, p. 123).

Como em um jogo de xadrez, o valor de uma peça depende de sua posição relativa em relação às demais e depende das regras do jogo; à cada movimento executado, o jogo como

---

[125] Conforme observam Nöth e Santaella (2021, p. 117), "todas as línguas consistem de signos predominantemente arbitrários porque qualquer som pode, em princípio, representar qualquer ideia".

[126] Mesmo a onomatopeia, de acordo com Saraiva (2016, p. 132), depende do sistema fonológico particular de cada língua.

[127] Segundo Saussure (2006 [1916], p. 134, grifos da autoria): "[...] todos os valores parecem estar regidos por esse princípio paradoxal. Eles são sempre constituídos: 1.º por uma coisa *dessemelhante*, suscetível de ser *trocada* por outra cujo valor resta determinar; 2.º por coisas *semelhantes* que se podem *comparar* com aquela cujo valor está em causa. Esses dois fatores são necessários para a existência de um valor. [...] uma palavra pode ser trocada por algo dessemelhante: uma idéia; uma outra palavra. Seu valor não estará então fixado, enquanto nos limitarmos a comprovar que pode ser 'trocada' por este ou aquele conceito, isto é, que tem esta ou aquela significação; falta ainda compará-la com os valores semelhantes, com as palavras que se lhe podem opor. Seu conteúdo só é verdadeiramente determinado pelo concurso do que existe fora dela. Fazendo parte de um sistema, está revestida não só de uma significação como também, e sobretudo, de um valor, e isso é coisa muito diferente".

um todo é afetado (Saussure, 2006 [1916], p. 104). O que importa, deste modo, é o valor, não a peça, tal como um cavalo pode ser substituído por qualquer outra peça desde que lhe seja atribuído o mesmo valor e um peão pode ganhar o valor de uma rainha afetando as demais peças (Saussure, 2006 [1916], p. 128; 139).

> [...] a idéia de valor, assim determinada, nos mostra que é uma grande ilusão considerar um termo simplesmente como a união de certo som com um certo conceito [significante e significado][128]. Defini-lo assim seria isolá-lo do sistema do qual faz parte; seria acreditar que é possível começar pelos termos e construir o sistema fazendo a soma deles, quando, pelo contrário, cumpre partir da totalidade solidária para obter, por análise, os elementos que encerra (Saussure, 2006 [1916], p. 132).

O mesmo signo, portanto, pode assumir diversos valores e vice-versa e, uma vez que o valor é relativo, o vínculo entre significado e significante é radicalmente arbitrário (Saussure, 2006 [1916], p. 132). Por isso, para Saussure (2006 [1996], p. 129), apesar da importância do signo linguístico, que pode ser analisado como uma unidade a partir de seu sentido no sistema, seria preferível abordar o sistema linguístico "pelo aspecto do valor", que é, para ele, "seu aspecto primordial".

Todavia, além de abandonar o conceito de valor, conforme apontado por De Mauro (1968 *apud* Martins, 2023b, p. 42), o enfoque da vulgata estruturalista recaiu sobre o signo linguístico, entendendo-o não em sua totalidade, constituído intrinsecamente de significado e significante, em relação de igualdade e reciprocidade no sistema, mas transformando-o no par de exclusão significado *versus* significante na estrutura, em que o primeiro passa a valer pela totalidade, como conteúdo, que toma sempre "todo o espaço", "cobre e apaga" o segundo, como forma, "que é ao mesmo tempo escamoteado e mantido" (Meschonnic, 2010 [2007], p. 11-12).

Esse entendimento excludente e separatista foi radicalmente adotado também em outros conceitos indispensáveis e inseparáveis, e é na busca de combatê-lo que Meschonnic postula a crítica ao signo.

> [...] é o combate aos dualismos em geral, e não, como se poderia talvez pensar, o combate à conceituação saussureana do signo linguístico. Ao contrário, já que o linguista francês é um defensor da epistemologia saussureana, não a entendendo, nem do ponto de vista da estrutura, nem daquele das dicotomias com os quais a vulgata saussureana nos acostumou a

[128] A partir de Saussure (2006 [1916], p. 132-133), é possível dizer que "o valor, tomado em seu aspecto conceitual, constitui, sem dúvida, um elemento da significação", mas não se confunde com ela, pois "o valor é determinado por sua relação com outros valores", sem a qual "a significação não existiria" (Saussure, 2006, p. 136).

> pensar. Trata-se do combate ao signo como "modelo cultural" (Martins, 2023a, p. 159).

Na crítica ao signo, não é Saussure que está em questão, mas a vulgata saussureana e o que Meschonnic chama de política do signo, o teológico-político, que "se funda em torno de antagonismos essencialistas" (Martins, 2023a, p. 208). Isso porque, segundo o teórico, para além do paradigma linguístico do dualismo do signo, no modelo do signo também estariam presentes outros cinco paradigmas: (1) o antropológico, com os pares de exclusão língua *versus* fala, letra (morta) *versus* espírito, escrito *versus* oral, linguagem *vs* corpo e linguagem *versus* literatura; (2) o filosófico, com o par de exclusão palavra *versus* coisa[129]; (3) o teológico e cultural, com os pares de exclusão corpo *versus* alma e natureza *versus* convenção; (4) o social, com o par de exclusão indivíduo *versus* sociedade; e, (5) o político, com os pares de exclusão minoria *versus* maioria e dominante *versus* dominado (Meschonnic *in* Martins, 2023a, p. 22-23). Conforme Meschonnic (Martins, 2023a, p. 162-163), "a ambiguidade da relação entre o [paradigma] cultural e o linguístico", entre o natural e o convencional, já debatido na arbitrariedade do signo em Saussure, possibilita que o modelo linguístico "seja dado-recebido como a própria natureza da linguagem", "o que lhe atribui precisamente a característica de modelo cultural".

Para além do signo, também é uma questão "a oposição [da vulgata] saussureana entre os eixos sincrônico e diacrônico, na pressuposição e afirmação contínua de que, na sincronia [eixo privilegiado], estaríamos diante de uma visão estagnada e idealizada da linguagem", ao passo que na diacronia estaríamos diante de uma visão dinâmica e histórica da linguagem. Isso porque, para Saussure (2006 [1916], p. 105), se retomamos o jogo de xadrez, a diacronia está para a partida, assim como a sincronia está para a jogada: numa partida de xadrez, toda jogada constitui uma visão única, um estado do jogo (sincronia), cuja trajetória, evolução pode ser traçada pelo acompanhamento da partida (diacronia).

Segundo Martins (2023a, p. 208; 214), para Meschonnic, sincronia e diacronia não se tratam de fenômenos, ou "de uma oposição entre o histórico e o não histórico, mas de duas formas de abordagem do histórico: uma das sincronicidades, das transversalidades; outra dos desdobramentos no decorrer do tempo, desdobramentos diacrônicos", noções das quais ele se apropria, em parte, como historicidade.

---

[129] Segundo Meschonnic (Martins, 2023a, p. 23), no paradigma filosófico da arbitrariedade, a palavra (o signo) é vista como uma "ausência da coisa". Contudo, "uma mesa não é a ausência de uma cadeira". Assim, "há um mundo de palavras [signos], que não é a ausência do mundo", mas estabelece com ele uma *relação*.

> É fato que a concepção meschonniciana não se serve de nenhum desses dois termos – mas do termo historicidade, utilizado de forma dupla e muito específica. Uma dessas formas possui a nuance própria às sincronicidades, às transversalidades; a outra tem a ver com a continuidade no tempo, sem que possua qualquer proximidade com os processos diacrônicos convencionais em Linguística, já que seria da ordem da permanência no tempo, e não das descontinuidades e rupturas [...] (Martins, 2023a, p. 214, grifos da autoria).

Do mesmo modo, como a dicotomia entre os eixos de funcionamento da linguagem, o sintagma, "proporcionando o encadeamento frasal", e o paradigma [eixo privilegiado], "abrindo as possibilidades de inserção de itens lexicais"[130], "ao chamar a atenção para a maneira com que a noção de sistema foi estabilizada e transformada em estrutura" pela vulgata saussureana, Meschonnic aponta que, em Saussure, "a historicidade estaria presente no conjunto composto por sincronia e diacronia, por sintagma e paradigma"[131], todos funcionando simultaneamente (Martins, 2023a, p. 208-209; 225).

> *Sistema*, no sentido de Saussure, de um conjunto de diferenciais internos, radicalmente históricos, à diferença da *estrutura* estruturalista e semiótica, que trata como pares de exclusão mútua os pares de implicação recíproca, em Saussure, entre língua e fala, sincronia e diacronia (aos dois, o conjunto, a história, estado e mudança), sintagmática e associativa. Não paradigmática (Meschonnic, 2010 [1999], p. XXXI-XXXII, grifos da autoria).

O mesmo se aplica ao equívoco no entendimento de que a língua [unidade privilegiada] teria "caráter estático e idealizante", ao passo que a fala seria "viva, dinâmica e histórica" (Martins, 2023a, p. 213). Segundo Neumann (2013, p. 124), "para Saussure, a fala não é excluída do sistema de signos que é a língua, ela é somente distinta como objeto de estudo, mas não no seu funcionamento". A despeito disso, conforme aponta Benveniste (2006, p. 45 *apud* Neumann, 2014, p. 54), "em Saussure a reflexão procede da língua e toma a língua como objeto exclusivo".

---

[130] Como alicerces de sustentação do sistema da língua(gem) de Saussure, os eixos sintagmático, "das relações de combinação", e paradigmático/associativo, "das relações de substituição", são onde se dão "as relações e as diferenças estabelecidas entre os elementos do sistema linguístico". Segundo Pires (2013, p. 126-127, grifos da autoria), "as relações sintagmáticas acontecem *in praesentia*", ou seja, na cadeia linear da atividade linguística, realizando uma sucessão ordenada" dos elementos; ao passo que "as relações associativas são realizadas *in absentia*", ou seja, na memória, onde são selecionados os elementos para compor o eixo sintagmático de acordo com a situação de uso. São essas relações, entre os eixos, que "acentuam as relações solidárias existentes no sistema da língua e, igualmente, explicam as semelhanças e as diferenças entre os signos [linguísticos]" (Pires, 2013, p. 129).

[131] Segundo Martins (2023a, p. 216), "em vez de imaginarmos, dentro de uma abordagem de ordem instrumental, que sempre, quando falamos, selecionamos determinadas estratégias de acordo com a identificação da situação de uso, passamos a compreender que a seleção muitas vezes precede e determina a análise [...]". Isso se deve ao fato de que "a linguagem não reside em compartimento estanque, separada das outras funções psíquicas superiores e, por isso mesmo, não podemos reduzi-la à mera atualização de mecanismos inatos fixos, que devessem ser apenas adaptados, adequados às situações de uso" (Martins, 2023a, p. 217).

É possível justificar a exclusividade no estudo da língua por meio de Benveniste, pois é a partir do trabalho de Saussure que o teórico é capaz de desenvolver sua teoria da enunciação (Neumann, 2013, p. 134). Como apontado por Neumann (2014, p. 134, grifos da autoria), no *Curso de linguística geral*, Saussure "afirma que a linguística deveria ser uma especialidade dentro de uma ciência que seria constituída no futuro", a *Semiologia*, à qual Benveniste dá continuidade "em *Semiologia da língua*".

> O texto *Semiologia da língua* revela a preocupação de Benveniste enquanto continuador de Ferdinand de Saussure de pensar sobre o lugar da língua entre os sistemas de signos. Em um primeiro momento faz uma retomada breve do trabalho de Peirce, atentando para o fato de que Saussure apresentava preocupações semelhantes, na medida em que ambos conceberam a possibilidade de uma ciência dos signos e trabalharam para instaurá-la (Neumann, 2014, p. 54, grifos da autoria).

Conforme a definição herdada da antiguidade de "alguma coisa que está por outra", o signo constitui "o fundamento do fenômeno da representação (ou re-(a)presentação), em que um dado sensível, de ordem matérica, *in praesentia*, [...] remete a algum outro elemento, na maioria das vezes *in absentia*" (Saraiva, 2016, p. 123).

No final do século XIX e início do século XX, o estudo do signo originou duas tradições do pensamento semiótico no ocidente: a Semiologia, de Saussure, ou Semiótica Estrutural, da vulgata saussureana, e a Semiótica, de Peirce (Nöth; Santaella, 2021, p. 110). Segundo Nöth e Santaella (2021, p. 110), a primeira "se distingue, nos seus fundamentos e na sua abordagem" da segunda, o que pode ser explicado, em parte, pelo fato de que, apesar de contemporâneos, os teóricos, de forma mútua, desconheciam o pensamento um do outro[132].

Ao passo que Peirce buscava definir os fenômenos da percepção e compreender o processo de geração dos signos por meio do modelo triádico *signo-objeto-interpretante*, Saussure se propunha a descrever "os sistemas subjacentes à geração dos signos" que fundamentam a comunicação por meio do modelo diádico *significado-significante* (Saraiva, 2016, p. 131).

> Para caracterizar a natureza do signo em geral, Saussure começa com a caracterização da natureza do signo verbal [linguístico] de modo a deixar ainda em aberto a questão da diferença entre os signos verbais e os signos não verbais (Nöth; Santaella, 2021, p. 113-114).

[132] Segundo Nöth e Santaella (2021, p. 113), "quando Saussure chama a ciência dos signos uma ciência do futuro, ele mostra que deve ter tido pouco conhecimento da história dos estudos semióticos desde a Antiguidade. Peirce também não podia ter conhecimento da semiologia saussuriana, visto que as ideias principais dela foram publicadas apenas em 1916", após sua morte.

Conforme apontado por Neumann (2014, p. 55), Saraiva (2013, p. 131), Nöth e Santaella (2021, p. 112), dentre os sistemas de signos verbais e não verbais, a língua acaba por ser assumida como o sistema mais complexo e, por conseguinte, o mais importante. Isso porque, segundo Benveniste,

> A língua seria o único sistema que disporia de uma *língua* na qual possa se categorizar e se interpretar segundo suas distinções semióticas, além de poder categorizar e interpretar todos os outros sistemas. A língua seria então a organização semiótica por excelência. Essa situação privilegiada deve-se ao fato de ser um sistema que significa de maneira específica, pois é investida de dupla significância porque combina dois modos distintos de significar, o modo semântico e o modo semiótico (Neumann, 2014, p. 56, grifos da autoria).

Assim, "a significância da língua", isto é, seu modo de significar, distingue-se dos demais sistemas semióticos, por estar ligada ao domínio semiótico e ao domínio semântico de uma só vez" (Neumann, 2014, p. 56). Contudo, "cada um dos dois domínios exigiria seu próprio aparelho conceptual", de modo que, segundo Benveniste, "para o domínio semiótico, a teoria saussuriana do signo serviria de base à pesquisa. No entanto, o domínio semântico precisaria de um novo aparelho de conceitos e de definições" (Neumann, 2014, p. 57). Pois, o primeiro, relacionado à regularidade, atrelado à representação, "designa o modo de significação que é próprio do SIGNO linguístico e que o constitui como unidade [significante e significado][133]", cada qual assumindo uma identidade na relação com as demais que se somam no todo. Ao passo que o segundo, relacionado à especificidade, atrelado à compreensão, designa o "modo específico da significância que é engendrado pelo DISCURSO", dado que "não é uma adição de sentidos que produz o sentido, é, ao contrário, o sentido (o 'intencionado'), concebido globalmente, que se realiza e se divide em 'signos'"[134] (Benveniste, 2006, p. 64-65 *apud* Neumann, 2013, p. 128). Ou seja, "não se trata simplesmente de empregar as unidades da língua, mas antes de observar como o discurso, tomado como unidade [todo], concorre para produzir a significância [modo de significar do todo] que, em seguida, pode ser atribuída às partes [os signos]" (Neumann, 2023, p. 28-29). Assim, diferentemente do "domínio do signo, das unidades discretas, que considera o discurso

[133] Segundo Neumann (2013, p. 129-130), em "Semiologia da língua", Benveniste disassocia unidade e signo, com a concepção de que "o signo é necessariamente uma unidade, mas a unidade pode não ser um signo", dado que "uma obra de linguagem é plena de palavras, contudo não são as palavras que fazem a obra, é a obra que faz o que em seguida se atribui às palavras".

[134] De acordo com Neumann (2014, p. 58), para corroborar o ponto de vista de Benveniste, "Meschonnic cita Humboldt, para quem as palavras não precedem o discurso em geral, mas o procedem, o que segundo este é tão verdadeiro para uma obra de linguagem como para um sistema de discurso".

enquanto combinação de unidade", enquanto descontínuo, neste domínio se passa a conceber "o discurso a partir de seu contínuo" (Neumann; Chacon, 2022, p. 340).

> A linguagem certamente é descontínua no sentido que não há uma continuidade interna entre um significante e um significado, e que ela é feita de uma série de signos, mas isso não é tudo: depois de um certo nível de entendimento ela também é contínua. Isso não é para apagar o signo; ele sempre permanece, mas uma dimensão adicional entra em jogo (Pajevic, 2019, p. 18 *apud* Jalles, 2023, p. 102, tradução da autoria).

Segundo Meschonnic (*apud* Martins, 2023a, p. 173), o discurso inicia-se em Humboldt. Em *La Tâche de l'historien* (1821), o teórico estabelece a relação entre as noções de *Zusammenhang*, o "sistema de acontecimentos do mundo", *Individuum* e *Individualität*, em que o ato individual em uma língua, denominado por ele "individuação", é ao mesmo tempo parte do conjunto de atos individuais que compõem essa língua: "o gênero humano em seu conjunto não fala mais que uma única língua, e [...] cada homem individual possui a sua própria" (Humboldt, 1990, p. 71 *apud* Neumann, 2023, p. 24).

Já em *Introduction à l'oeuvre sur le Kavi* (1836), Humboldt afirma que "historicamente nós só lidamos com o homem realmente falando" e, por conseguinte, a língua, em si mesma, não deve ser tomada como *Ergon*, uma atividade finita, terminada, mas como *Energeia*, uma atividade em seu fazer, infinita, criativa, criadora (Martins, 2023a, p. 224). Assim, diferentemente da linguística do organismo ou da estrutura, pela qual ficou conhecido, o teórico encontra na linguística do caráter o cerne "do estudo comparativo das línguas", do qual depreende que o caráter de uma língua só pode se manifestar "em uma forma determinada", ou seja, não "na estrutura abstrata da *língua*", mas na "*fala*", que, por sua vez, não é composta por "palavras que a precedem", mas por "palavras que nascem do conjunto do discurso", no qual "a linguagem pode ser concebida como atividade" (Neumann, 2023, p. 22-23, grifos da autoria).

Deste modo, lido como linguagem em funcionamento e processo de enunciação, o discurso em Benveniste consiste em uma "atividade específica e constitutiva dos sujeitos da enunciação", diferentemente do discurso como "emprego dos signos", tal como adotado pela vulgata estruturalista (Martins, 2023a, p. 159).

Por conseguinte, para Benveniste, "a noção saussuriana do signo como princípio único" do sistema e do funcionamento da língua deveria ser ultrapassada, o que poderia ser feito por meio de dois caminhos distintos — mas complementares, poderíamos dizer. O primeiro, pela "análise intralinguística, pela abertura de uma nova dimensão de significância, a do discurso, que é denominada por ele *semântica*, distinta daquela que está ligada ao signo,

a *semiótica*". O segundo, pela "análise translinguística dos textos, das obras, pela elaboração de uma metassemântica", um devir semântico, que se construiria sobre "a semântica da enunciação" (Neumann, 2014, p. 57, grifos da autoria).

> Esse esboço feito por Benveniste em "Semiologia da língua" coloca, segundo Meschonnic, a teoria da linguagem em crise, na medida em que teríamos um conflito gerado pelo fato de que um sistema que possui ao mesmo tempo o semiótico e o semântico, no caso a língua, seria o interpretante de sistemas que possuem apenas o semântico. Ou seja, essa relação de interpretância se daria por relações semióticas. Nela haveria sempre um resto, indefinido e infinito, que escaparia à interpretação e que define um vir a ser irredutível do valor e do sentido (Neumann, 2013, p. 128).

Para Meschonnic, "se a análise *intralinguística* designa na língua os dois domínios do semiótico e do semântico, a análise *translinguística* deveria ser um sair fora da língua, portanto fora do signo, através do primado do semântico sem semiótico" (Neumann, 2014, p. 62, grifos da autoria). O primado do semântico sem semiótico, por sua vez, é o discurso, que, segundo Meschonnic (2008e, p. 189 *apud* Neumann, 2013, p. 125), foi reinventado por Benveniste e constitui, após a noção de sistema de Saussure, a única grande invenção no pensamento da linguagem do século XX.

Assim, no "*semântico sem semiótico*" de Meschonnic, apropriado do texto de Benveniste, "a preposição *sem* não estaria anulando a presença do semiótico, mas sim, diluindo-a no semântico" (Neumann, 2014, p. 59, grifos da autoria). Segundo Neumann (2014, p. 59), "o uso da preposição torna o semiótico único, na medida em que sua relação com semântico é sempre única", consistindo, deste modo, em "observar a linguagem a partir de seu caráter único, singular, irrepetível, e não daquilo que é geral ou generalizável". Trata-se, portanto, "de observar como um semântico produz um semiótico específico" (Neumann, 2023, p. 31). Conforme aponta Martins (2023b, p. 39), "é no específico [...] que reside o universal, e não o contrário".

> A partir dessa reflexão, torna-se imperativo que não se observe o semântico sem semiótico, proposto pelo autor, como uma mera oposição ao estudo que busca o geral e generalizável, mas que se perceba que não se trata de afirmar que há uma ausência de unidade e identidade, e sim que há interação e implicação dos elementos do discurso, isto é, que há interação e implicação entre semântico e semiótico (Neumann, 2014, p. 61).

Na busca de entender o semântico sem o semiótico de Meschonnic, faz-se necessário adentrar a teoria da enunciação de Benveniste, que cria abertura para uma antropologia da

linguagem, ao entender que "é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*" (2005a, p. 286 *apud* Neumann, 2013, p. 132, grifos da autoria).

Para o Benveniste (1989, p. 84 *apud* Martins, 2023a, p. 210), no ato de enunciação, isto é, na ação da linguagem, "o locutor se apropria do aparelho formal da língua e enuncia sua posição de locutor por meio de índices específicos" no enunciado. A subjetividade, de caráter linguístico-discursivo (Martins, 2023a, p. 211; 2023b, p. 43), pode, assim, ser compreendida como o processo no qual o locutor emerge na linguagem como aquele que preenche o lugar vazio do *eu*, ou seja, como uma entidade individual, como o sujeito da enunciação (Neumann, 2023, p. 27). Nesta medida, os indícios específicos que permitem sua emergência na linguagem, são as categorias dêiticas, como é "o caso dos pronomes pessoais", "de todos os dêiticos espaciais e dos tempos verbais" (Martins, 2023a, p. 210).

> Poder-se-ia supor que a temporalidade é um quadro inato do pensamento. Ela é produzida, na verdade, na e pela enunciação. Da enunciação procede a instauração da categoria do presente, e da categoria do presente nasce a categoria do tempo. O presente é propriamente a origem do tempo (Benveniste, 1989, p. 85 *apud* Martins, 2023, p. 210).

Assim como o tempo, conforme Neumann (2023, p. 28), "em Benveniste, a história não é a condição para o ato de linguagem, mas ao contrário, é o ato de linguagem que produz a história". Deste modo, é no domínio do semântico que se encontra a "noção de subjetividade", "da língua em ação", e a constituição da "historicidade da linguagem" (Neumann, 2023, p. 27-28).

Partindo da teoria da enunciação, na busca de dar continuidade à metassemântica de Benveniste (Neumann, 2013, p. 122-123; 127-128), Meschonnic afirma, igualmente, que "é o poema que faz o poeta, não o poeta que faz o poema" e que "um poema nos inventa, ele inventa quem o escreve, e inventa quem o lê" (Neumann, 2013, p. 133). Ademais, o teórico "considera que não há oposição entre o eu e o outro", pois, "no discurso, o social se torna individual, e o indivíduo ascende, fragmentariamente, indefinidamente, ao estatuto de sujeito, que só pode ser histórico e social" (Neumann, 2022, p. 9). Logo, a linguagem "não é somente o lugar e a matéria da comunicação, ela é antes mesmo disso, e para ser isso, o lugar e a matéria da constituição de cada ser humano em sua história" (2008d, p. 22 *apud* Neumann, 2013, p. 133).

O caráter antropológico e histórico da linguagem, segundo Neumann (2014, p. 64), deve-se ao fato de que "somente através da linguagem é que os sujeitos podem constituir-se e construir a sua história, somente através dela podem, por consequência, construir a

sociedade". Deste modo, "pensar a linguagem como constitutiva do homem e da sociedade nos obriga a pensar o singular, o único, o irrepetível, o que nos leva a uma alteração do paradigma científico que postula a busca pelo padrão, regular, generalizável" (Neumann, 2014, p. 64).

É em oposição ao paradigma científico, normativo, autoritário, rígido, generalizante, que Meschonnic busca formular "uma teoria da linguagem que esteja em consonância com o desenvolvimento das ciências humanas", cuja "nova concepção de língua e linguagem também [forneça] uma nova concepção de ciência, que não pode mais se valer de verdades absolutas e se propor como totalizadora" (Neumann, 2014, p. 64; 2013, p. 135).

> Para Henri Meschonnic, os linguistas que descrevem o funcionamento da linguagem não fazem o que ele chama de *teoria da linguagem*. Para ele, a teoria da linguagem é *intempestiva*, ela trata dos *velhos* problemas, a relação entre linguagem e corpo, linguagem e sujeito, linguagem e o pensamento, língua e discurso, língua e literatura, língua e cultura, língua e ideias religiosas e políticas (Neumann, 2013, p. 125, grifos da autoria).

A teoria da linguagem, para Meschonnic (2010 [1999], p. 12), trata-se da "atividade teórica, como pesquisa dos funcionamentos, das estratégias, dos propósitos, das noções implícitas sobre a linguagem que mostram e encobrem ao mesmo tempo as práticas". Nesta medida, seu objetivo se concentra não no que sabe, mas no que "não sabe na linguagem" e não revela fazer com ela.

Como atividade teórica, voltada para o funcionamento da linguagem, a teoria que Meschonnic (2010 [1999], p. XXIII; 3-5; 64) procura deve ser uma *teoria crítica* que teste permanentemente e transforme empiricamente os conceitos e as práticas da linguagem. Mas não só isso. Ela também deve ser, de forma complementar, uma *teoria do conjunto* que reconheça a inseparabilidade entre teoria e prática, indivíduo e sociedade, história e funcionamento, linguagem e literatura. Ao mesmo tempo que recuse a *teoria do signo*, em "seu paradigma dualista não somente linguístico, mas filosófico, teológico, social e político".

Essa teoria crítica e do conjunto da linguagem, segundo Meschonnic (2010 [1999]), consiste na *poética*, mais especificamente, na Poética do Traduzir.

> A poética é uma teoria crítica no sentido em que ela se encontra como teoria de conjunto da linguagem, da história, do sujeito e da sociedade, e recusa as regionalizações tradicionais [dos saberes], mas também no sentido em que ela se funda como teoria da historicidade radical da linguagem. A tradução desempenha aí um papel maior (Meschonnic, 2010 [1999], p. 5).

A poética, segundo Meschonnic (Martins, 2023a, p. 26; 86-87) implica a literatura e, como "análise do funcionamento das obras literárias", pode, a partir de seu interior, "se desenvolver em teoria da linguagem", em "uma antropologia histórica da linguagem", de modo "a fazer reconhecer que o pensamento da literatura e da arte é indispensável para um pensamento da linguagem em geral".

Esse pensamento, por sua vez, é simultaneamente colocado em curso e revelado pela tradução, de tal modo que "não se pode apresentar uma teoria da tradução que não seja ao mesmo tempo um pensamento de toda a linguagem, de toda a literatura" (Meschonnic, 2010 [1999], p. XVIII; XXVI; 9).

> Os problemas do traduzir são os da teoria geral da linguagem, de tal maneira que podemos vê-los a partir de uma crítica do signo, ela própria possível e necessária somente como um pensamento do conjunto da linguagem e da literatura. Os problemas do traduzir põem a nu os efeitos do signo. É nisto que a tradução é [...] um lugar de observação único para a teoria da linguagem (Meschonnic, 2010 [1999], p. LXIII).

Segundo Meschonnic (2010 [1999], p. LXIII; XX), a tradução é "um lugar de observação única para a teoria da linguagem" por ser "o ponto onde a confusão entre língua e discurso" se faz mais visível.

Como "sistema da linguagem que identifica a mistura inextricável entre uma cultura, uma literatura, um povo, uma nação, indivíduos, e aquilo que eles fazem dela" (Meschonnic, 2010 [1999], p. XX-XXI), traduzir a língua não deve consistir apenas na passagem do que é dito — como reforçado pela concepção tradicional[135], voltada para "*apenas aquilo que o signo permite pensar*" (Martins, 2021, p. 19, grifos da autoria) —, mas também de tudo aquilo que acompanha o que é dito, além do próprio dizer.

Na metáfora de Meschonnic (2010 [1999], p. XXV; 241), o que deveria importar ao tradutor, como um barqueiro, não é a chegada à outra margem do rio da língua, mas o modo como se chega a ela, a própria passagem: "a tradução não é somente uma passagem de uma língua a uma outra. É uma passagem através de hábitos culturais, um filtro tanto mais opaco e espesso que parece ser mais transparente". Assim, "não se traduz mais a língua". Para o

[135] Em sua concepção "tradicional" e mais difundida, a tradução é vista como o "meio de contato entre culturas" que "consiste em fazer passar um enunciado de uma língua para outra" — concepção esta que a reduz a "um puro meio de informação", a um mero sentido, um mero conteúdo a ser passado (Meschonnic, 2010 [1999], p. XXV). Como argumenta Meschonnic (2010 [1999], p. 26): "quem não concordaria que a tradução de um poema deva ser um poema? Pois ela deve substituir o original, transformar em função aquilo que se supõe fora de acesso, sem o que a tradução seria inútil. Se aceitarmos que o poema seja substituído somente pelo enunciado do que ele diz, ao qual ele não se reduz, é porque os critérios da tradução literária são então mais frouxos que os da tradução técnico-científica".

teórico (Meschonnic, 2010 [1999], p. XX), "é o discurso, e a [sua] escritura, que é preciso traduzir".

Ao assumir o discurso como unidade do traduzir, a poética de Meschonnic (Martins, 2023a, p. 173-174) torna a leitura de Saussure uma leitura outra.

> O ponto de vista da poética me parece o único a ter simultaneamente o sistema, o valor, o funcionamento e o radicalmente arbitrário de Saussure (segundo uma estratégia da solidariedade e não da disjunção entre a língua e a palavra – iniciativa individual, falada ou escrita), o caráter histórico junto com a sincronia e a diacronia, o caráter plural das relações associativas [paradigmáticas] e do plano sintagmático. Daí substituir as 'subdivisões tradicionais': em que o estruturalismo permaneceu como também o pós-estruturalismo – léxico, morfologia, sintaxe –, categorias da língua como nomenclatura, por uma conceitualidade capaz de pensar 'o rio da língua'[136][...] (Meschonnic, 2010 [1999], p. 59).

Assim, com o papel crítico de "vigiar para que a língua não faça esquecer o discurso" (2020 [1999], p. XXI) e de "pensar o contínuo histórico da linguagem" (*in* Martins, 2023a, p. 187), Meschonnic (2010 [1999], p. XIX-XX) adota como projeto "fazer a tradução como poética", daí a Poética do Traduzir.

> Trata-se de fazer aparecer a necessidade de um pensamento da poética, de um pensamento da linguagem para os tradutores como para todos aqueles que leem traduções. Fazer aparecer, por meio da observação do traduzir, o que é entendido por poética. A não confundir mais com a estilística. Como não se pode mais confundir a língua com o discurso. Como se há de reconhecer o contínuo na linguagem, disfarçado pelo descontínuo (Meschonnic, 2010 [1999], p. XVIII).

Nas palavras do teórico (2010 [1999], p. XIX, grifos da autoria), "*poética do traduzir*, mais do que 'poética da tradução', para marcar que se trata da atividade, por meio de seus produtos. Como a linguagem, a literatura, a poesia são atividades antes de gerar produtos". Mas, "antes, quase, poética do retraduzir", pois, segundo Meschonnic (2010 [1999], p. XIX; p. 243), dado o acúmulo de traduções de obras antigas, com suas (in)variações, o traduzir "é o único terreno de experimentação da linguagem: onde podem indefinidamente recomeçar experiências". Logo, "a tradução constrói a experiência, a experimentação desta transformação do olhar sobre a linguagem" e, por isso, "traduzir é uma poética experimental".

Para além de experimental, a poética do traduzir é também uma poética do sujeito e da sociedade, na medida em que, como "teoria de conjunto do sujeito e do social", constrói "o

[136] No *Curso de linguística geral*, Saussure (2006 [1916], p. 163), sobre a linguística diacrônica, diz que "a imobilidade absoluta não existe", ou seja, "todas as partes da língua estão submetidas à mudança", a uma evolução, qual "pode variar de rapidez e de intensidade sem que o princípio mesmo seja enfraquecido". Assim, para ele, "o rio da língua corre sem interrupção".

estudo do traduzir, em sua história, como exercício da alteridade", o que coloca à prova a lógica da identidade (Meschonnic, 2010 [1999], p. 3-4). Isso porque "a identidade não se opõe mais à alteridade, mas chega a ela mesma pela alteridade, a qual, ao contrário da diferença entre as línguas, pode ser definida como "a maneira pela qual ela [a tradução] marca sua situação na teoria da linguagem, quer dizer, no conjunto das ideias do tradutor sobre a linguagem, a literatura, aquilo que ele julga possível ou impossível" (2010 [1999], p. XLIII; 22-23). Assim, para Meschonnic (2010 [1999], p. 23), é preciso "transformar o traduzir através da alteridade".

Nesta medida, "a tradução é [igualmente] inseparável da transformação das relações interculturais", o que a torna "a melhor testemunha da implicação recíproca entre a historicidade e a especificidade das formas de linguagem como formas de vida", daí a ética da linguagem e a política do traduzir (Meschonnic, 2010 [1999], p. 4; 15). Por este mesmo motivo, segundo o teórico (2010 [1999], p. XLII), a poética do traduzir é, também, "crítica e histórica, no sentido em que ela consiste no reconhecimento da historicidade das traduções".

"Pensar a teoria do traduzir", para Meschonnic (2010 [1999], p. XXXIX; LXIII; XLII), "é inseparável de pensar sua história" porque "a história do traduzir mostra que não há de um lado a teoria, de outro os tradutores": "todos os que legaram um pensamento do traduzir são tradutores" e seus " procedimentos mudam com o tempo, segundo um laço estreito com a coisa a traduzir". Logo, por ser "precedido pela história do traduzir", segundo o teórico (2010[1999], p. 241), "traduzir, mesmo o que nunca foi traduzido, é sempre retraduzir", daí a poética do traduzir se propor como um "trabalho de palimpsesto".

Na história do traduzir, o "ponto de vista mais antigo sobre a tradução", o empírico[137], dá origem ao ponto de vista empirista, focado na experiência e no bom-senso, que rejeita a teoria, sobretudo a teoria da literatura, e preconiza "o apagamento do tradutor diante do texto", ou seja, busca "fazer esquecer que se trata de uma tradução" em prol do "natural", da "transparência" (Meschonnic, 2010 [1999], p. XXI-XXII).

> O apagamento do tradutor só tem uma visada: dar a impressão de que a tradução não é uma tradução, oferecer a ilusão do natural. Ficam por apagar todas as particularidades que pertencem a um outro modo de significar, apagar as distâncias, de tempo, de língua, de cultura (Meschonnic, 2010 [1999], p. XXXIII-XXXIV).

[137] Segundo Meschonnic (2010 [1999], p. 29), a impossibilidade do traduzir constitui um argumento antiempírico, dado que, em "uma historicidade radical da linguagem e dos discursos, a tradução não está na língua, mas no discurso. No empírico".

A esse tipo de tradução Meschonnic (2010 [1999], p. XXVI; 10) dá o nome de apagante, dado que apaga não só seu tradutor, mas também sua teoria da linguagem, sua historicidade, seu próprio apagamento e a si mesma. Todavia, como ato de literatura, mesmo que seja apagante, uma tradução é incapaz de se fazer passar pelo original, dado que possui sua própria historicidade.

Ademais, a tradução apagante é um dos sintomas do maior problema da teoria tradicional, que, de acordo com Meschonnic (2010 [1999], p. 5), reside na oposição da forma ao sentido, da letra ao espírito, do significante ao significado, constituindo a armadilha do signo: "[...] um cai na forma, o outro no conteúdo. Estes dois extremos não são mais do que os dois termos inseparáveis de uma mesma relação" (Meschonnic, 2010 [1999], p. 70).

> Traduzir segundo o comando do signo induz a uma esquizofrenia do traduzir. Um pseudorrealismo ordena traduzir o sentido sozinho – quando na verdade nunca está só. Ele dirige a ilusão do natural – a tradução que apaga. Ele acomoda a poesia e o ato literário, em geral, à noção de forma como resíduo daquilo que se acredita ser o sentido, conforme a palavra, geralmente, como unidade (Meschonnic, 2010 [1999], p. XXX-XXXI).

A despeito disso, a tradução do signo, perpassa toda a trajetória histórica do traduzir. De início, na Idade Média ocidental, deparamo-nos com o reinado da tradução "palavra por palavra", vista por Boécio, seu iniciador, como "o único meio de não corromper a verdade [a linguagem]" dos textos sagrados (Meschonnic, 2010 [1999], p. XXIV). Ponto de vista este que foi seguido pela tradução "sentido por sentido", no Renascimento, com a tradução dos textos profanos da Antiguidade, o que "provocou uma dessacralização da palavra e a passagem da palavra à frase como unidade", culminando no conflito que perdura até hoje entre "traduzir o sentido e traduzir as palavras" (Meschonnic, 2010 [1999], p. XXIV; XLII-XLIII). Em seguida, na Europa dos séculos XVII e XVIII, com o Classicismo, surgem as *belas infiéis*, a tradução livre, que é substituída, com o Romantismo, em seu aspecto filológico, na busca de exatidão, pelo seu total oposto, a "tradução dita literal". É assim que, no início do século XIX, Schleiermacher, em "Sobre os Diferentes Métodos da Tradução" (1813), "data uma hermenêutica da tradução", que "foi retomada e transformada" por Heidegger, teórico o qual insere o traduzir na interpretação e instaura a essencialização do sentido (Meschonnic, 2010 [1999], p. XLIII-XLIV; 16-17). Em suma, seja como tradução literal ou palavra por palavra, ainda nos séculos XX e XXI, impera a tradução do signo.

De acordo com Meschonnic (2010 [1999], p. XXVII-XXVIII; p. 13), por mais que possa "ser perfeitamente pertinente, em certos casos", a tradução do signo, do descontínuo, é "a própria fórmula do pensamento tradicional", a qual, à maneira de Benjamin (2010 [1923]),

pode ser nomeada de má tradução. Isso porque, esse tipo de tradução, só vê valor em termos de exatidão filológica, estilística e estética, ou seja, na língua como estrutura. Por conseguinte, de um lado, têm-se o traduzir rumo à língua de partida, ou língua-fonte, com "aqueles que sonham em reproduzi-la em tradução sendo aqueles que procuram fontes", procuram a forma; do outro, têm-se a tradução rumo à língua de chegada, ou língua-alvo, "a língua em que se traduz", com "aqueles que visam a ilusão do natural [da fluência] sendo os alvejadores", alvejando o conteúdo (Meschonnic, 2010 [1999], p. XXIX; 38). No primeiro caso, a tradução "é o decalque [literalismo], do léxico ao sintático"; no segundo, é o apagamento, "em que o natural é uma das formas de ilusão". É a dupla *línguas fonte-alvo*, acompanhada do "apagamento do tradutor" e do esquecimento da "diferença linguística, histórica, cultural com o original" (Meschonnic, 2010 [2007], p. 14-15). O problema não é "negar que a cada vez há uma língua de partida e uma língua de chegada", mas a relação "totalmente viciosa" entre "a noção de língua e a noção de signo", a qual "só visa as línguas", isto é, a forma ou o conteúdo (Meschonnic, 2010 [1999], p. 38), quando "mais do que sentidos e formas, há uma atividade do discurso que pode ser ouvida no seu fazer, o que não é necessariamente o que dizem as palavras" (Neumann, 2014, p. 61). Por isso, a tradução do signo é uma má tradução.

> Trata-se de reagir contra essa concepção tão falaciosa quanto difundida, que opõe os descobridores de fontes e os alvejadores: os primeiros ficam vesgos ruma à língua e de partida, tratando de decalcar; os alvejadores olham para diante, realistas, em direção à língua de chegada, pensando só em preservar o essencial, o *sentido*. Os descobridores de fontes, ávidos pela *forma*. Inessencial" (Meschonnic, 2010 [1999], p. XXX, grifos da autoria).

A tradução como interpretação também é uma má tradução para Meschonnic (2010 [1999], p. XXIX; 75-76, grifos da autoria). O problema reside, para ele, não na interpretação em si, a qual considera fundamental no processo tradutório, mas no fato de substituir o traduzir pelo mero interpretar, favorizando "um significado supostamente bem desenhado" no abandono da "força do significante", isto é, do modo como o texto "*elabora* aquilo que diz" — o que, segundo Martins (2021, p. 37), também envolve uma "certa valoração positiva ou negativa desprovida de fundamentação ética" —, em vez de torná-la tradução, de fato, "portadora da interpretação", como o faz a poética.

Assim, a boa tradução, de acordo com Meschonnic (2010 [1999], p. 75; 28), é "aquela que segue o que constrói o texto, não apenas em sua função social de representação (literatura), mas em seu funcionamento semiótico e semântico". É aquela que, "em relação com a poética do texto inventa sua própria poética, e que substitui as soluções da língua por problemas do discurso, até inventar um problema novo, como a obra o inventa". Ou seja, é

"uma tradução que, tendo o texto por unidade, guarda a alteridade como alteridade", é "historicidade por historicidade".

> Para a poética, é *má* a tradução que substitui uma poética (a do texto) por uma ausência da poética: ou seja, a língua pela estilística ou pela retórica – as unidades da língua; a tradução [...] que substitui a organização de um sistema de discurso onde tudo se realiza e faz sentido, pela destruição deste sistema, seja sua destruição por um etimologista formal e um decalque (o que se chama de literalismo), seja sua destruição por um pragmatismo que acredita ter tudo compreendido porque não conhece e só retém o sentido [interpretação] – os dois extremos não sendo mais do que um mesmo efeito produzido pelo divisionismo do signo, os efeitos de seu dualismo; é má a tradução que substitui o risco do discurso, o risco de uma subjetivação máxima da língua, sua historicidade máxima, que só faz com que haja um texto, pelas autoridades, as garantias da língua e do gosto ambiente; uma tradução que substitua a alteridade pela identidade, a historicidade pelo historicismo [...] ou pela des-historicização, ainda que maquiada por arcaísmos [...] (Meschonnic, 2010 [1999], p. 74-75, grifos da autoria).

Nesta medida, "a força de uma tradução bem sucedida", para Meschonnic (2010 [1999], p. LXV), "é que ela é uma poética para uma poética. Não do sentido pelo sentido nem de uma palavra pela palavra, mas o que faz de um ato de linguagem um ato de literatura" e vice-versa.

Assim, a poética do traduzir, em oposição à tradução do signo, decalcante, apagante e interpretante, representa uma nova perspectiva, que longe de ser absoluta, propõe ser uma nova estratégia, "um modo de ação de um pensamento organizado para realizar um projeto", que, conforme mencionado anteriormente, é a tradução como poética[138] (Meschonnic, 2010[1999], p. XXVI).

> A poética [do traduzir] se define então não apenas por sua própria história – a história dos conceitos com os quais se pensou e se pensa a literatura –, mas também por sua lógica interna, através dos conceitos da relação entre a literatura e a linguagem, dos conceitos da relação entre a linguagem e o sujeito que se expõe e que se inventa na linguagem, dos conceitos do sujeito e de sua relação com a sociedade, dos conceitos da interrelação entre a história e a linguagem. Já que a história, como a linguagem, é uma representação do sentido. A exploração desta lógica múltipla faz com que a poética não se defina somente por sua história, mas também por seu futuro. Por seus limites, mas ainda por sua própria falta de limites (Meschonnic, 2010 [1999], p. 57).

[138] Na poética do traduzir, conforme pontua Meschonnic (2010 [1999], p. 28): "[...] os critérios de bom e de mau não são mais os critérios simplesmente filológicos definidos pelo bom conhecimento da língua [...]. Os critérios não são mais os critérios subjetivos, estéticos, o cumprimento de um programa ideológico, os gostos de um indivíduo, de um grupo, de um momento. São os critérios pragmáticos da conquista histórica, quer dizer, a duração, que não é outra senão um funcionamento textual, uma atividade discursiva [...]. [...] a tradução bem sucedida é uma escritura, não uma transparência anônima, o apagamento e a modéstia do tradutor que o ensinamento dos profissionais preconiza".

Assim, os dois maiores princípios da poética do traduzir são "a invenção de uma historicidade por um sujeito, a invenção de um sujeito específico por esta historicidade" (2010 [1999], p. XXXII).

Diferentemente do histórico, assumido como exterior à linguagem e "um pano de fundo em que se dariam os discursos" (Martins, 2023a, p. 159), bem como do historicismo, como "o acabado, o passado do sentido", reduzido "a suas condições de produção" (Meschonnic *in* Martins, 2023a, p. 175), a historicidade é tida como a "administração das tensões entre o presente passado passivo e a invenção de maneiras novas do ver, do dizer, do sentir, do compreender de tal maneira que [...] continue a ser invenção muito depois do tempo do seu achado, porque [...] é uma invenção continuada do sujeito" (Meschonnic, 2010 [1999], p. XXXII-XXXIII).

> [...] há um sentido forte, eu diria poético, da noção de historicidade, segundo o qual além dessa situação passada passiva, resultante pura dos saber de um lugar e de um momento, há uma *atividade – energeia*: é Humboldt – de um pensamento tal que continua a agir, mesmo através dos séculos, mesmo através das línguas, enquanto que segundo o sentido histórico o pensamento não passa de um *ergon*, um produto (Meschonnic, 2012, p. 659 *apud* Martins, 2023a, p. 215, tradução e grifos da autoria).

Sujeito o qual, diferentemente do sujeito da autoria, da tradução, da enunciação, é tido como "a subjetivação máxima de um discurso", como sujeito específico e linguístico entranhado na linguagem, não como persona poética, mas como sujeito do poema, entendido, por sua vez, como toda a literatura, "no que concerne à relação entre o poema, um pensamento do poema e esta atividade particular da linguagem que consiste em renovar a experiência" (2010 [1999], p. XVIII; XXXIII). Deste modo, "não há sujeito do poema senão quando há uma transformação do sujeito pelo poema" (Meschonnic, 2012, p. 132-133 *apud* Martins, 2023a, p. 34-35).

> [...] o sujeito do poema e da arte – que só é sujeito porque transforma o poema e a arte – não é, paradoxalmente, em princípio, um sujeito da poética, mas um sujeito ético e político, de tal forma, que transforma a linguagem, ou a arte, porque é, de início, ético e político, e que é sob essa condição que ele se torna um sujeito do poema e da arte. [...] o sujeito do poema e da arte não é um autor, mas um processo de subjetivação, uma atividade, não um suporte [...] dessa atividade. E essa atividade é a atividade do poema. [...] Por causa daquilo que um poema faz – e toda obra de arte que seja uma obra: um desbordamento específico fora de tudo aquilo que possa ser consciência, intenção, vontade. Que requer, assim, um sujeito específico, com seu modo próprio de agir [...] (Meschonnic, 2023, p. 187; 193).

Por conseguinte, “quanto mais o tradutor se inscreve como sujeito na tradução, mais, paradoxalmente, traduzir pode continuar o texto”, “fazer dele um texto”, pois traduzir não se trata do que “*dizem as palavras, mas [d]o que elas constroem*” (2010 [1999], p. XXXIV; LXII, grifos da autoria).

Na medida em que “escrever não é senão aceder, inventando-se a língua”, inventando o discurso, e “nada opõe escrever a traduzir”, logo “traduzir só é escrever se aceitar o mesmo risco”. Trata-se do “paradoxo da tradução”: “ela deve, em si própria, ser uma invenção de discurso, se o que ela traduz o foi. [...] Se traduzir não realiza esta invenção, não corre este risco, o discurso não é mais que da língua”, “é traduzir o signo, não o poema”, é desescrever (Meschonnic, 2010 [1999], p. 269-270; 2010 [2007], p. 20-21). Deste modo, como ato da linguagem, a tradução é, e deve ser, (re)escrever. E se escrever “supõe repensar toda a teoria da linguagem”, então traduzir “é a prática que, mais do que qualquer outra, coloca-a em jogo”: “traduzir é transformar toda teoria da linguagem”, é poética do traduzir.

> [...] isto não se poderia realizar pela desaparição do tradutor em sua tradução, uma vez que “[...] não basta apreendê-lo [o texto]: é preciso ainda recriá-lo”. O que pede o compromisso máximo de um sujeito específico, para que o sujeito do traduzir seja sujeito do poema, para que haja a invenção recíproca de um texto e do tradutor como sujeito por esta atividade. O apagamento prescrito pela concepção normativa é uma das duas condições para que esta atividade não ocorra, a outra é a representação da linguagem como língua, palavra, sentido, forma – signo (Meschonnic, 2010 [1999], p. LXII-LXIII).

De acordo com Meschonnic (2010 [007, p. 4]), “todo ato de linguagem supõe sua própria historicidade, não somente como situação dentro de uma história, mas como invenção da sua própria historicidade”. Isso porque “nem a linguagem nem a história possuem sentidos de antemão” (Martins, 2023a, p. 161). Por conseguinte, “a historicidade de uma tradução, como de uma obra dita original, é função [...] da inscrição aí de um sujeito” (Meschonnic, 2010 [1999], p. XXXIII).

“Tendo uma tradução uma historicidade específica, um ato de linguagem específico”, não é possível afirmar que haja uma “unidade cultural de um texto com suas traduções”, dado que “um texto e suas traduções” se fazem sobre “histórias e línguas diferentes” e, sobretudo, em “estratégias e propostas diferentes” (Meschonnic, 2010 [1999], p. 11). Afirmar essa unidade seria, então, para Meschonnic (2010 [2007], p. 19) “confundir o efeito cultural da difusão de uma obra [...] com o que faz uma obra”, daí “a imensa maioria das traduções” serem “desescritas” e “o motivo mesmo de as traduções envelhecerem, e não as obras”.

“A ideia de que as traduções envelhecem” é comumente utilizada pela teoria tradicional para “dizer que elas [as traduções] são ruins, e que não são mais lidas”,

"diferentemente dos originais, que se mantêm através dos tempos, segundo a força que possui o texto literário, fazendo com que seja um texto literário, e que continue a ser lido" (Meschonnic, 2010 [1999], p. XXIX-XXX). Contudo, segundo Meschonnic (2010 [1999], p. 66), "as obras verdadeiras envelhecem, no sentido que seu estado de língua não as encerra em um passado que não se lê mais". Assim, "é o contrário que é verdade": "as belas traduções envelhecem, como as obras, no sentido em que elas continuam a ser ativas, a ser lidas", "mesmo depois que o estado da língua em que elas foram escritas tenha envelhecido" (2010 [1999], p. XXX). A tradução que não envelhece não o faz por "não ser mais do que um pensamento da língua", por não ser "um pensamento da literatura" (Meschonnic, 2010 [1999], p. XXII). É por isso que, para Meschonnic (2010 [1999], p. 69), "o que está em jogo na tradução da literatura não é somente o modo de significar de um texto literário, é a própria teoria da linguagem em geral".

> [...] assim a tradução procede do original. Na verdade, ela não deriva tanto de sua vida quanto de sua "sobrevivência" [*Überleben*]. Pois a tradução é posterior ao original e assinala, no caso de obras importantes, que jamais encontram à época de sua criação seu tradutor de eleição, o estágio de sua pervivência [*Fortleben*] (Benjamin, 2010 [1923], p. 207, grifos da autoria).

De forma dialógica com ao conceito de pervivência [*Fortleben*] de Benjamin em "A tarefa do tradutor" (2010 [1923], p. 211; 208), como a sobrevivência, a continuação da vida do original pela sua "transformação e renovação", pelo "seu mais tardio e mais vasto desdobramento", a tradução, tal como "a obra literária, que é tão somente o que é", deve, portanto, permanecer "uma linguagem ativa, transformadora. Transformadora de obras precedentes, de modos de relação com o mundo e os sujeitos entre eles e neles próprios" (Meschonnic, 2010 [1999], p. 30).

A possibilidade de transformação do original pela tradução, por sua vez, de acordo com Martins (2023a, p. 222), pode ser associada ao que Benjamin (2010 [1923], p. 213) depreende como a língua pura, a qual, conforme visto no capítulo anterior, é entendida como o que diferencia "o visado [*das Gemeinte*] do modo de visar [*die Art des Meinens*]", ou seja, como a aptidão para a similaridade que possibilitaria a totalidade do que nenhuma língua isolada é capaz de alcançar. Aqui, a crítica de Meschonnic (2010 [1999], p. XXXIII) à Benjamin é pensar essa possibilidade "de língua a língua, [e] não em uma poética dos textos", dado que, para o teórico (2010 [1999], p. 29), "nos termos de uma historicidade radical da linguagem [...], a tradução não está na língua, mas no discurso".

No âmbito do discurso, é possível dizer, a partir de Martins (2023a, p. 223), que essa possibilidade de transformação não deve ser procurada no sujeito como "uma questão inerente à psicologia do tradutor, ou a seu estilo", mas como "algo que permanece vivo, em estado de sobrevivência, e pronto para manifestar-se sob outra forma, renovada, na medida de certa finalidade, de certa intencionalidade que lhe seria própria".

Assim, ao mesmo tempo que se faz da apropriação "de uma subjetividade que antes era de outrem", o "sujeito do poema em sua historicidade radical", segundo Martins (2023b, p. 37), também "se faz moderno". Não na antiga noção de moderno, como contemporâneo, novidade e ruptura, mas em "seu estar aqui e agora", como "o presente do presente, o passado do presente e o futuro do presente". Ou seja, em "sua capacidade de ser ativa indefinidamente, e assim, indefinidamente presente no presente" (Meschonnic, 2010 [2007], p. 19-20).

Baseada na arbitrariedade radical do signo de Saussure, não como a convenção, mas como o desconhecido [*l'inconnu*], a historicidade radical da linguagem, como "vínculo estreito entre linguagem e história" (Martins, 2023b, p. 38; 45-47) decorre do "funcionamento dos sistemas linguísticos como sistemas de valores". Para Meschonnic (2006, p. 61, grifos da autoria), "não há especificidade nem historicidade sem o valor", uma vez que este "supõe uma noção mais sutil da historicidade como tomada dos contrários, entre a resultante, da época, dos saberes e das práticas [...] e uma invenção que os transforma, uma atividade que continua [...], pois, sendo toda situada, ela *faz* seu tempo". Nesta medida, "a poética é uma teoria do valor" (Meschonnic, 2006, p. 61) e a historicidade radical da linguagem é o princípio "do poema e da inovação, em outras palavras, da modernidade" (Martins, 2023a, p. 208-209).

Como "faculdade indefinida de presença no presente, de transformação de todos os presentes", a modernidade, segundo Meschonnic (2023, p. 40), "postula a pluralidade dos sujeitos, uma vez que implica um sujeito específico, diferente dos outros sujeitos". Esse sujeito (do poema), por sua vez, é "o que há de mais moderno no mundo", na medida em que, ao não se reconhecer mais no presente passado, recusa "a tudo o que mantém a teoria e a sociedade tradicionais" (Meschonnic, 1988, p. 301 *apud* Martins, 2023b, p. 45).

"A modernidade, assim compreendida", de acordo com Martins (2023b, p. 45), "não estaria no tempo, mas seria um aspecto presente na arte, no sentido do aspecto inacabado das obras", de modo tal que "uma obra de arte há muito tempo pode permanecer moderna" (Meschonnic *in* Martins, 2023a, p. 31). Por isso, "como uma atividade indefinidamente continuada sobre o presente", "a modernidade é essencialmente inacabamento", "a força de subjetivação das formas em sua individuação", ou seja, uma "forma-sujeito"(Meschonnic, 2023, p. 216).

Assim, enquanto estudo do sujeito e da linguagem, “sempre em funcionamento radicalmente arbitrário”, (Martins, 2023b, p. 42; 2021, p. 37), dado que, “assim como o moderno”, “será o que nunca tem fim”, “o inacabado”, “de forma sempre materializada”, a poética do traduzir abraça essa “definição nova de modernidade”, que se constrói conjuntamente à historicidade radical, como modernidade radical, ou modernidade da modernidade, “não mais opositiva-polêmica, mas crítica e fundadora: presença no presente, forma-sujeito para pensar no sujeito do poema” (Meschonnic, 2023, p. 75).

> Pois será ela, essa forma-sujeito, que entrará, como atividade da linguagem, no processo tradutor, e não o sujeito da enunciação. Isso porque, diante do processo, diante da enunciação, não há nada dado de antemão: os lugares estão vazios em aguardo de preenchimento a se fazer com ritmo, com vida, que se traduzem na forma-sujeito [...] (Martins, 2023a, p. 209).

O alicerce que sustenta o sujeito-poema, a forma-sujeito e a historicidade radical, ou seja, “todo o pensamento meschoniquiano acerca da linguagem”, da poética do traduzir, se encontra no conceito de ritmo (Jalles, 2023, p. 103).

> Para Meschonnic (2009 [1982]), a liberdade do poeta está somente em sua historicidade, não em uma liberdade de escolha, mas na imposição da alteridade. O sentido do indivíduo é o sentido plural; trata-se do quadro, pela linguagem e história, de uma teoria do ritmo. Dessa forma, ler o ritmo é ler o sujeito, ler o ritmo é ler os sujeitos. Conforme concebida por Meschonnic, a noção de ritmo deixa o estatuto de nível de análise, para ganhar aquele de um interpretante antropológico, na medida em que analisar o ritmo é analisar o sujeito, os sujeitos, na linguagem (Neumann; Chacon, 2022, p. 342).

Em “A noção do ‘ritmo’ na sua expressão linguística”, incluso no *Problemas de linguística geral I* (1976), Benveniste observa que o conceito corrente de *ritmo* é distinto do que havia recebido em sua origem. Disseminada por sua tradução para o latim, a palavra grega *ῥυθμός*, que designa o ritmo, era associada ao movimento fluido das ondas em uma praia. Contudo, conforme explicado pelo teórico, essa associação “não se revela possível semanticamente: [...] fluir jamais se diz do mar e nunca se emprega para o movimento das ondas”, logo, o sentido de *ῥυθμός* como fluir “não tem relação com ritmo; uma corrente não tem ritmo” (Veshagem, 2020, p. 658).

Assim, em uma arqueologia histórico-etimológica do emprego do ritmo na antiguidade, Benveniste recupera, nos filósofos gregos, o significado de σχήμα, que designa uma forma distintiva e individual, “o arranjo característico das partes num todo” (Veshagem, 2020, p. 658-659). Ademais, em sua investigação, o teórico pontua que, além de não significar ritmo até o período ático nem ser aplicado “ao movimento regular das ondas”, “nas

mais variadas condições de emprego", incluindo "derivados compostos", *ῥυθμός* possui o sentido constante de forma (Veshagem, 2020, p. 659).

Todavia, conforme evidenciado por Veshagem (2020, p. 659), "a relação entre ῥυθμός e σχήμα é apenas uma aproximação", dado que, embora ambas se associem à forma, a segunda se refere a uma "forma fixa, pronta", ao passo que a primeira, se refere a uma "forma no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluido, improvisado, momentâneo, modificável". Segundo Benveniste (1976, p. 368 *apud* Veshagem, 2020, p. 659), "pode-se compreender então que ῥυθμός, significando literalmente 'maneira particular de fluir', tenha sido o termo mais próprio para descrever 'disposições' ou 'configurações' sem fixidez nem necessidade natural, resultantes de um arranjo sempre sujeito à mudança".

> De acordo com Benveniste, *rhutmos* significa então organização formal. Nas palavras de Meschonnic, em "Seul comme Benveniste", Heidegger traduz *rhytmos* por *Verfassung*, cuja tradução para o português é estrutura. O trabalho desenvolvido por Benveniste revela, portanto, um sentido adormecido da palavra e mostra que ele era, segundo Mallarmé *apud* Meschonnic (2008a, p. 376), um "nó rítmico" pela relação reencontrada entre a linguagem e o tempo, a linguagem e o movimento (Neumann, 2013, p. 130, grifos da autoria).

Deste modo, "se ritmo tem etimologicamente a ver com a maneira de fluir, um movimento tomado em certo instante, não fixo e momentâneo, o conceito toma seu caráter de multiplicidade" e, de acordo com Veshagem (2020, p. 659), "a multiplicidade de ritmos se torna a multiplicidade interna do ritmo, o que implica em multiplicidade de sentidos". Segundo Meschonnic (1982, p. 147 *apud* Veshagem, 2020, p. 659), "o sentido pode fazer que o mesmo não seja mais o mesmo", ou seja, com que formas idênticas apresentem diferentes sentidos. Assim, diferentemente da métrica, à qual ele não se opõe, o ritmo "é sem medida porque segue uma outra racionalidade": "ele não se opõe ao rigor, o rigor é outro, o do sentido, que não se mede" (Veshagem, 2020, p. 657).

Apesar disso, esse significado do ritmo foi esquecido pelo conceito corrente do ritmo. Segundo Meschonnic (Martins, 2023a, p. 20-21),

> Benveniste mostrou que foi Platão que, partindo do ritmo como organização do que é movente (por oposição ao *esquema*, forma do que é fixo), juntou as noções de ordem (*taxis*), de proporções matemáticas (*harmonia*) e de medida (*metron*). Assim, Platão transformou a noção de ritmo. Foi Platão quem inventou a noção corrente, que tomamos por uma natureza. Ora, ao fazer isso, Platão transformou, no ritmo, o contínuo em descontínuo (Meschonnic *apud* Martins, 2023, p. 20-21, grifos da autoria).

A concepção platônica foi responsável pela associação do ritmo entre poesia e música como métrica, como medida e alternância entre "um tempo forte" e "um tempo fraco", "do mesmo e do diferente, mais ou menos regular" (Meschonnic *in* Martins, 2023, p. 20). Assim, "quando concebido a partir da associação entre poesia e música", segundo Veshagem (2020, 650), "o ritmo tem como atributos a generalidade, que lhe imputa uma métrica prévia, e a universalidade, que quer fazer dele o mesmo em todos os tempos". Contudo, no verso, essa associação se torna uma contradição: "a métrica na música e na poesia não coincide necessariamente" (Veshagem, 2020, p. 655-656). Além disso, "um mesmo ritmo não corresponde necessariamente a uma mesma métrica", uma vez que "as tradições não são as mesmas" e um mesmo verso "pode ser metrificado ou não segundo as épocas".

> Como consequência dessa concepção de ritmo ao longo da história, três elementos acontecem inseparavelmente quando ele é pensado hoje: a primazia da noção de regularidade para defini-lo, a confusão entre o ritmo e a métrica, e a primazia da métrica sobre o ritmo. A reciprocidade entre os três permanece enquanto um deles existir (Veshagem, 2020, p. 657).

Todavia, como explicado por Meschonnic (Martins, 2023a, p. 185-186), "Benveniste deteve-se nessa arqueologia", sem procurar "modificar, com base nisso, o sentido usual do termo", o qual "misturava e continua a misturar periodicidade e estrutura, a se alinhar na forma por conta do seu jogo entre simetria e dissimetria".

Era preciso, portanto, "desplatonizar a noção de ritmo", função da qual se encarregou Meschonnic (Martins, 2023a, p. 21).

> [....] a poética do ritmo visa a rejeitar a pressuposição de que haveria uma teoria única do ritmo, comum à linguagem e à música, e a pensar a especificidade do ritmo na linguagem. Nesse sentido, a teoria do ritmo se torna uma teoria do discurso. Assim, a poética é "teoria do discurso na medida em que ela é teoria do ritmo, teoria do ritmo somente se ela é teoria do discurso" (MESCHONNIC, 2009 [1982], p. 139) (Neumann; Chacon, 2022, p. 340).

Diferentemente do ritmo tradicional como "forma do significante, que não modificava o sentido, senão na categoria restrita da expressividade", como "alternância do forte e do fraco, da simetria e da dissimetria", inscrita "na ordem a-histórica do cósmico", Meschonnic (Martins, 2023a, p. 20; 24) propõe o ritmo como teoria do discurso, isto é, como historicidade radical da linguagem e dos sujeitos em seus discursos, o que desestabiliza e transborda o signo, permitindo a transição da teoria tradicional para a teoria crítica da linguagem (Meschonnic *in* Martins, 2023a, p. 163).

> A poética do ritmo concebe o sentido como uma atividade do sujeito, enquanto o ritmo é uma organização do sentido no discurso. O ritmo figura necessariamente como uma organização ou configuração do sujeito no seu discurso. Uma teoria do ritmo no discurso é também uma teoria do sujeito na linguagem. O sentido pensado no e pelo sujeito propõe que somente pode haver ritmo por e pelos sujeitos; logo, a relação do ritmo com o sentido e com o sujeito, em um discurso, libera o ritmo do domínio da métrica (Meschonnic, 2009 [1982] *apud* Neumann; Chacon, 2022, p. 341).

Compreender o ritmo como teoria do discurso, é retomar a proposta de Saussure, "para quem as palavras formam sistema, e só dentro dele adquirem sentido, na medida em que adquirem valor" (Martins, 2021, p. 38). Ou seja, "tudo é *valor* num sistema que está na e através da língua, mas que não é a língua" (Meschonnic, 1977, p. 218-219 *apud* Faleiros, 2023, p. 144, grifos da autoria).

Assim, nas palavras de Meschonnic (2009 [1982] *apud* Neumann, 2022 p. 8), "no discurso, o discurso é o ritmo, e o ritmo é o discurso", o que significa que há apenas o discurso mesmo e o ritmo, que figura como o "conjunto sintético de todos os elementos que com ele contribuem, organização de todas as unidades pequenas e grandes, desde aquelas da frase até as da estória, com todas suas figuras" (Meschonnic, 1982, p. 216 *apud* Veshagem, 2020, p. 659).

Nesta medida, o ritmo na linguagem não é um nível distinto no/do discurso, mas justaposto a ele (Veshagem, 2020, p. 658), de modo a articular todos os elementos que o compõem (Neumann, 2023, p. 30).

> Eu defino o ritmo na linguagem como a organização das marcas pelas quais os significantes, linguísticos e extralinguísticos (no caso da comunicação oral sobretudo) produzem uma semântica específica, distinta do sentido lexical, e que eu chamo de significância [modo de significar]: quer dizer os valores, próprios a um discurso e a um só. Essas marcas podem se situar em todos os "níveis" da linguagem: acentuais, prosódicos, lexicais, sintagmáticos [e associativos] (Meschonnic, 1982, p. 216 *apud* Veshagem, 2020, p. 659).

Deste modo, compreender o ritmo como teoria do discurso é retomar, igualmente, a semântica sem semiótica de Benveniste, na qual o discurso "não tem mais a dupla articulação da linguagem: ele é apreendido como uma significância generalizada [de valores] dentro de um sistema do discurso – a transformação dupla do ritmo e do sujeito do poema, um pelo outro" (Meschonnic *in* Martins, 2023a, p. 187-188). Complementarmente, "a questão do ritmo-sujeito implica pensar a historicidade e o valor um pelo outro, a poética e a ética uma pela outra, o ético e o político um pelo outro".

> Por isto, este discurso não pertence mais às categorias do descontínuo, que são as do signo, as da língua. Esta subjetivação, quando ocorre, pertence a uma prática e a um pensamento do contínuo. [...] Contínuo da linguagem ao seu sujeito. Contínuo de língua à literatura, de discurso à cultura, de linguagem à história (Meschonnic, 2020 [1999], p. XXXIII).

Na poética do traduzir, de acordo com Meschonnic (1982, p. 217 *apud* Veshagem, 2020), "organizando junto a significância [modo de significar] e a significação [significado e significante] do discurso, o ritmo [na linguagem] é a própria organização do sentido no discurso", "a organização de um discurso por um sujeito e de um sujeito por seu discurso", ou ainda, a organização "da subjetividade e da especificidade de um discurso", isto é "sua historicidade" (Meschonnic, 2010 [1999], p. 61-62; 43). Assim, "o ritmo, na linguagem, só existe no discurso. Quando se trata do ritmo na linguagem, *trata-se apenas do discurso*" (Meschonnic, 1982, p. 128 apud Veshagem, 2020, p. 655, grifos da autoria).

> [...] o que está em questão para o teórico da linguagem [Meschonnic] não é mais tomar o ritmo como uma forma que preexista ao discurso e que, portanto, determine sua organização, mas sim como uma organização de sentidos que emergem do discurso, construído pelo sujeito deste que se historiciza no e pelo discurso. O sujeito é um devir, ao mesmo tempo em que produz, é produzido pelo ritmo (Neumann, 2023, p. 30).

Conforme apontado por Neumann e Chacon (2022, p. 340), "o ritmo é, assim, alçado a um interpretante antropológico, na medida em que analisar a subjetividade de um texto [...] significa analisar o ritmo do texto". Nesta medida, o ritmo pode ser considerado o próprio "sujeito na linguagem", isto é, o sujeito do poema, cujo contínuo "faz a historicidade de um texto" (Neumann, 2014, p. 61). O que só se dá, de acordo com Faleiros (2023, p. 148), se o sujeito do poema "estiver à escuta de seu próprio significante, exigindo dele e daqueles que se debruçam sobre esse discurso certa compreensão das historicidades em jogo naquele contexto específico", de modo que é possível assumir que "escutar o próprio significante é acessar o ritmo".

Segundo Meschonnic (2010 [1999], p. 62; 149, grifos da autoria), no ritmo, "não há mais o som e o sentido, *não há mais a dupla articulação da linguagem*, só há os significantes", os quais, não mais se opondo ao significado, são significantes que significam (o signo). Logo, "não há relação entre os elementos significantes de um discurso [seus signos] que não possa desempenhar um papel na significância". De modo que "o significante torna-se significância" e "o objetivo da tradução não é mais o sentido [função semântica], mas bem mais que o sentido, e que o inclui: o modo de significar" (Meschonnic, 2010 [1999], p. 21; 43).

Se o ritmo na linguagem é a organização do sentido, isto é, dos valores no discurso, a organização dos significantes se dá pelo recitativo (*recitatif*)[139], isto é, pela prosódia (Meschonnic, 2009 [1982], p. 224 *apud* Neumann, 2023, p. 10-11). Dado que "o que prima no discurso é a subjetivação generalizada das unidades do contínuo", o ritmo e a prosódia, como parte dele, emergem como "as relações sintagmáticas e paradigmáticas [associativas]" (qu)e constituem o "significante maior" de uma antropologia da linguagem, isto é, a significância (Meschonnic, 2010 [1999], p. 38; 270; Neumann; Chacon, 2022, p. 341). Para Meschonnic (2010 [1999], p. 143; XXXII), "a significância é uma rítmica e uma prosódia pelas quais passa tudo o que faz sentido, e que ultrapassa a circunscrição tradicional do sentido, seus níveis linguísticos". Logo, "traduzir segundo o poema no discurso, é traduzir o recitativo, a narração da significância, a semântica prosódica e rítmica".

Como significância, o ritmo e a prosódia são inseparáveis do significante, "do sentido, do valor de um poema", os quais constituem "sua forma-sentido, sua historicidade", sua subjetividade e sua especificidade (Neumann; Chacon, 2022, p. 342).

> Mas se o ritmo não é mais o que era, se é a organização do movimento da palavra, no sentido que Saussure atribui à palavra, uma organização que é a especificidade, a subjetividade, a historicidade de um discurso, e sua sistematicidade, então a oralidade é o primado do ritmo no modo de significar. No falado como na escrita. É a literatura que a realiza, emblematicamente. É mesmo nisso e por isso que ela é literatura. [...] num texto literário o que fica para traduzir é a oralidade (Meschonnic, 2010 [1999], p. XXXVI).

Segundo Meschonnic (2006, p. 42; 2010 [1999], p. XXXVI; 63), "não há oralidade sem sujeito nem sujeito sem oralidade", porque a oralidade é "a subjetivação máxima do discurso", "enquanto marca característica de uma escrita [ou de uma fala], realizada na sua plenitude". Isso porque a oralidade, na poética do traduzir, em vez de se confundir com a dualidade oral/escrita, imposta pelo modelo do signo, é um dos elementos de uma "definição não mais fisiológica nem psicológica, mas cultural, histórica e poética da voz": o escrito, o falado e o oral.

> O oral é, aí, um termo sincrético, que funde ao mesmo tempo um elemento desconhecido, que se pode continuar chamando de *oral*, e um elemento conhecido, que é o *falado*. A voz sendo o seu lugar de produção e sua matéria. Inseparável da linguagem, mas numa relação assimétrica, já que a

[139] Segundo Krasnoschecoff (2021, p. 174), seria possível definir o recitativo [*recitatif*] em Meschonnic (2006 [1989] *apud* Martins, 2019, p. 128-129) como a força poética, dramática e/ou performativa, da qual um texto é dotado. No caso da Bíblia, sem o recitativo, o texto torna-se mera narrativa.

> linguagem pode se escrever, mas não a voz, e pode continuar sem a voz. Na ordem do falado, há ainda linguagem no silêncio da voz, pois não há silêncio (da fala) fora da voz, da possibilidade da voz. Calar-se, como assinalava Heidegger, não é estar mudo. Menos ainda não ter a linguagem (Meschonnic, 2006, p. 38, grifos do original).

O oral, como "uma propriedade possível tanto do escrito como do falado", é reconhecido "como um primado do ritmo e da prosódia" dotado de uma "semântica própria", uma "manifestação de um gestual [performance], de uma corporeidade", uma "organização subjetiva e cultural de um discurso" (Meschonnic, 2010 [1999], p. 62; 2006, p. 8; 25). Isso porque, "com a oralidade, como para qualquer acontecimento da linguagem, a questão é o sentido. Ou, sobretudo, os modos de significar" (Meschonnic, 2006, p. 29).

"Se o sentido está nas palavras, a significância no ritmo e na prosódia, a significação pode estar na voz" (Meschonnic, 2006, p. 47). Esta, como "ato de linguagem, ato do sujeito", é, para Meschonnic (2006, p. 38-39; 46, grifos da autoria), "o *íntimo exterior*". É por sua natureza contraditória, de ser interior e, ao mesmo tempo, pedir por uma externalização, que "há voz no silêncio e silêncio na voz", que "há sempre sentido", "há [sempre] significação". O que, por sua vez, incorre no fato de que, em sua tripartição, "*há oral no escrito*", mas "*o oral não é o falado*" (Meschonnic, 2006, p. 37; 18, grifos da autoria). Por conseguinte, o problema da poética é entender a voz "na escritura da oralidade" (Meschonnic, 2006, p. 47).

> Se o ritmo é a organização do sujeito em sua linguagem, a oralidade é o que define o sujeito no discurso. A busca pela oralidade destaca assim a primazia do discurso, que é também a primazia do ritmo [...]. *É através da escuta atenta da oralidade que é possível realizar a passagem semiótica para a semântica* e, consequentemente, para uma antropologia histórica da linguagem. Este ponto de vista antropológico sobre a linguagem, que realiza a *primazia do discurso na significação* [...] (Costa-Mendes, 2022, p. 266 *apud* Faleiros, 2023, p. 140, grifos da autoria).

Segundo Meschonnic (2006, p. 43), "o ritmo é ao mesmo tempo um elemento da voz e um elemento da escritura"; é a escuta não do som, mas do sujeito, isto é, "o movimento da voz na escritura". Como efeito, o sujeito da escritura "é o sujeito pela escritura", onde "o ritmo produz, transforma o sujeito, enquanto o sujeito emite o ritmo" (Meschonnic, 2009 [1982] *apud* Neumann; Chacon, 2022, p. 341-342).

Não se confundindo com a escrita nem com o escrito, a escritura "é o que acontece quando alguma coisa é feita na linguagem por um sujeito e que jamais havia sido feito assim até aquele momento" (Meschonnic, 2006, p. 9). Uma vez que o poema é entendido como toda a literatura, "no que concerne à relação entre o poema, um pensamento do poema e esta atividade particular da linguagem que consiste em renovar a experiência" (Meschonnic, 2010

[1999], p. XVIII), é possível entender esta última como a escritura, inserida no poema. Logo, a relação entre escritura [no poema] e ritmo [...] coloca em evidência a historicidade radical do discurso, e de todo discurso" (Meschonnic, 2006, p. 9; 12), pois, como participante do ritmo, do "desconhecido" (*l'inconnu*), ela "é o presente do futuro, o futuro no presente, no momento em que ela tem lugar", ou mesmo "um passado que continua a ter futuro".

> Trata-se, então, antes de tudo, de investigar o que a escritura faz, questão múltipla do como, como se inscreve nela aquilo que a faz, aquilo que a lê, uma mesma questão do sujeito como função de linguagem, onde se anula a distinção-oposição entre o indivíduo e o social. Questão da historicidade de um discurso que implica aquela da historicidade radical da linguagem, a questão do funcionamento da linguagem como ritmo (Meschonnic, 2006, p. 10).

"A escritura, paradoxalmente, é a melhor ilustração da oralidade. Sua realização por excelência. Elas não se compreendem melhor isoladamente do que uma através da outra" (Meschonnic, 2006, p. 7; 66). De forma igualmente paradoxal, só chegamos à oralidade "a partir do signo". Nesta medida, a escritura constitui "o conflito do signo e do poema" (Meschonnic, 2006, p. 10).

Para Meschonnic (2009 [1982], p. 72 *apud* Neumann, 2023, p. 31), "embora linguisticamente ele seja composto somente de signos", "o poema não é feito de signos": "o poema passa através dos signos". Do mesmo modo, "o ritmo não é um signo" e "mostra que o discurso não é feito apenas de signos", incluindo "tudo aquilo que não chega ao signo e que faz com que vamos de rascunho a rascunho" (Meschonnic, 1982, p. 70 *apud* Jalles, 2023, p. 103, tradução da autoria). Daí a importância de se "pensar o signo a partir do poema, e não o poema a partir do signo" (Meschonnic *apud* Martins, 2023a, p. 179).

> O signo não conhece o silêncio. Desconhece os não ditos. Porque para o signo que divide a linguagem em dois, o significante e o significado no descontínuo, quando não há significante não existe significado. Silêncio cuja definição é a ausência do som, ou seja, a ausência do significante do ponto de vista do signo, além de não poder ter significado, tem zero valor. O silêncio pode ser ouvido no contínuo do ritmo. Pode ter voz (Kim, 2023, p. 247).

Somente como prática da oralidade é que a tradução se realiza e, igualmente, "só se tem uma escritura se se tem a invenção de sua própria oralidade" (Meschonnic, 2006, p. 66). De forma complementar, conforme afirma Costa-Mendes (2022, p. 266 *apud* Faleiros, 2023, p. 140, grifos da autoria, só através da "*escuta atenta da oralidade é que possível realizar a passagem da semiótica para a semântica* e, consequentemente, para uma antropologia histórica da linguagem". Assim, traduzir sob o domínio do ritmo, "dando-se conta de sua

atividade, de sua forma ética, política e poética de funcionamento" (Martins, 2023a, p. 43), é escutar o movimento das palavras na escritura, é escutar a oralidade através do ritmo e da prosódia como modos de significar que organizam o sentido, a subjetividade e a historicidade no discurso. É, portanto, buscar o contínuo da linguagem.

> Nesse sentido, não se poderia falar que o que a tradução tem que fazer é traduzir o uso mais específico e individual da linguagem que se realiza dentro do texto literário, o uso mais peculiar que não pode ser reduzido a outro? E do ponto de vista da poética da linguagem, da poética do traduzir, a subjetivação da língua pode ser procurada no ritmo, o ritmo que cria o movimento peculiar e único das palavras do texto literário (Kim, 2023, p. 242).

De acordo com Neumann (2023, p. 32-33), "ao se buscar o contínuo da linguagem, não se pode, conforme a poética proposta por Meschonnic, deixar de reconsiderar o processo de leitura", pois este "é também um processo de atualização dos sentidos de um texto e de uma obra". Como "leitura-discurso", a atividade da leitura é "um movimento de atribuição infinita de sentidos", de modo que "somente há, portanto, releituras".

> Desde o ponto de vista da análise do ritmo na linguagem, pode-se perceber a significância que se constrói a partir da atividade de escuta do poema [...]. Sentidos outros que perpassam o poema, pra além do que dizem as palavras, são percebidos. Contudo, o ritmo é tomado como aberto, é infinito, no sentido de que não se podem prever todas as possibilidades de leituras de um texto, todas as possibilidades de construções rítmicas que podem ser construídas em diferentes discursos em uma língua (Neumann, 2023, p. 13).

Neste sentido, o sujeito do poema só é sujeito na medida em que também transforma "o leitor em sujeito" (Meschonnic apud Martins, 2023, p. 187). Pois, "como inscrição do sujeito", a oralidade implica "um modo específico de engajamento do leitor que participa do texto, tendendo a fundir o tempo do texto e o tempo do leitor" (Meschonnic, 2006, p. 28-29). Assim, "nas relações entre criador e tradutor, entre criador e leitor, há sempre uma negociação entre distintas historicidades, cabendo ao sujeito que lê e traduz, a historicidade radical de sua linguagem, o seu ritmo" (Faleiros, 2023, p. 147).

"É a força do ritmo: transformar o escrever, transformar o ler. Transformar o traduzir" (Meschonnic, 2010 [1999], p. 82). Por conseguinte, o ritmo "é então a unidade de equivalência numa poética da tradução", "o palimpsesto do sentido" em uma historicidade radical da linguagem (Meschonnic, 2010 [1999], p. LXIII; 79).

Equivalência, em oposição à concepção de fidelidade. "Fidelidade de quem? Fidelidade a quê?", segundo Meschonnic (2010 [1999], p. XXXIII), acredita-se

pretensamente que seja uma fidelidade "ao texto a traduzir", quando na realidade é, em primeiro lugar, "uma fidelidade ao signo".

> A fidelidade tem as melhores intenções do mundo. Mas ela mesma é a primeira vítima involuntária de sua aplicação e de sua boa consciência. Nada do que ela empreende poderia realizá-la. Pensa em manter um texto, e só abarca um enunciado [a língua] (Meschonnic, 2010 [1999], p. XXXIV).

Relacionada ao adágio "*traduttore traditore*", para Meschonnic (2010 [1999], p. 30; 32; LXII, grifos da autoria), "a primeira e última traição que a tradução" que almeja a fidelidade "pode cometer contra a literatura é a de lhe roubar aquilo que a faz literatura — sua escritura — pelo próprio ato que a transmite". Essa traição, todavia, se torna inevitável, dado que, através da fidelidade atribuída ao texto", "a fidelidade do tradutor é antes ao dualismo da forma e do sentido", o que deixa de lado "o ritmo e a prosódia de um discurso", coloca sobre "o único e mesmo plano da língua a pluralidade dos modos de significar", impede a subjetivação máxima da linguagem e reforça "o apagamento do tradutor", "a transparência em relação ao original".

> Se a fidelidade é exatidão na equivalência, supõe-se que ela tenha acesso ao funcionamento do texto. Mas esquecemos então que nem o leitor nem o tradutor têm um acesso direto ao texto. Esquecemos que *ninguém tem acesso direto à linguagem*: mas sempre através das ideias que se tem dela, e que são situadas. Pois o texto só funciona através da leitura, e esta comporta um elemento que lhe é invisível, mas que não é transparente, que é de ordem histórica: a idéia que se tem do funcionamento da linguagem, e do texto. [...] Não há nunca acesso direto ao texto (Meschonnic, 2010 [1999], p. 31-32, grifos da autoria).

Assim, nas palavras do teórico (2010 [1999], p. 32; XXXIII), "a fidelidade é uma historicidade que não se reconhece como tal. O que mostra que ela é um mito. Quero dizer aqui: uma impostura", "o menor dos respeitos devidos ao texto e ao leitor".

A equivalência, segundo Meschonnic (2010 [1999], p. XXXVI), "é tão frouxa quanto a fidelidade", mas "é maleável", o que permite passá-la "da língua ao discurso, do descontínuo ao contínuo". No domínio do ritmo, como os elementos de uma obra se fazem "valores de discurso e não apenas valores da língua", podem, então, ser transformados com os elementos próprios do discurso de chegada em valores equivalentes. É o princípio que Meschonnic (2010 [1999], p. 31) chama de "traduzir o marcado pelo marcado, o não marcado pelo não marcado".

> Se uma passagem, ou um texto, faz um efeito de sentido na fonologia de sua língua, não se poderá mais dizer que o efeito está perdido por antecedência,

> já que a fonologia da língua de chegada não é a mesma. Porque não é (ou não é mais) a língua que se traduz. E toda a noção clássica de *equivalência* se desloca também: há que se fazer na língua de chegada, com seus meios próprios, o que o texto fez na sua língua (Meschonnic, 2010 [2007], p. 15-16, grifos da autoria).

Assim, uma vez que "o sentido está ligado à forma do sentido", a tradução do ritmo deve buscar não a transposição, a adaptação, que incorre no "apagamento da alteridade", mas "produzir um equivalente de sentido, de valor, de função, e de funcionamento" (Meschonnic, 2010 [1999], p. 31). Conforme aponta Meschonnic (2010 [1999], p. 232), "trata-se de traduzir os valores, mais do que o sentido", tomando o sistema do discurso por unidade. Isso porque, "mais do que o sentido, e mesmo aí onde o sentido das palavras aparentemente não é modificado, o ritmo transforma o modo de significar". Tal como um eixo, basta uma modificação mínima no ritmo, para uma transformação extrema no discurso (Meschonnic 2010[1999], p. 79).

Deste modo, como ação na linguagem, como (re)escrita, ao traduzir "é preciso ler e ouvir como o ritmo [e a prosódia] organiza[m] o discurso e os sentidos antes de fazer uma escolha", do contrário, no lugar da poética da linguagem, pode-se cair nas unidades da língua, isto é, "na retórica" (Veshagem, 2020, p. 656). De forma complementar, Martins (2021, p. 38-39) aponta que "o cotejo é delicado, pois envolve não só o dito, mas o que poderia ter sido dito em seu lugar" e o não dito.

Como exemplo, Meschonnic (2006, p. 8; 28-29; 40) elenca a historicidade da função sintática-semântica-rítmica da pontuação, que se diferencia dos "signos gráficos que os simbolizam", como elemento da "rítmica do sentido, e de seu gestual", presente tanto na escrita quanto no falado. Quando traduzida ignorando-se a oralidade, a pontuação é assumida apenas como um "papel sintático" ou como "marcas prosódicas", sem levar em consideração, por exemplo, a "invenção de signos prosódicos", tal como a pausa entre sujeito e verbo observada por Bally em "A vida: é curta" (Meschonnic, 2006, p. 54-55).

Ademais, na poética do ritmo, "há uma subversão da oposição entre a audição, sentido construído no tempo, e a visão, sentido construído no espaço", de modo que a segunda é inserida na primeira, configurando-se como "um contínuo com o oral" (Neumann; Chacon, 2022, p. 342). Por conseguinte, a pontuação deixa o oral para adquirir um caráter visual e o branco tipográfico deixa o visual para adquirir um caráter oral, sendo considerado como "um silêncio que significa" (Neumann, 2023, p. 11-13). Assim, "o branco não seria um espaço inserido no tempo de um texto, mas uma parte de sua progressão, como a parte visual do dizer".

> O silêncio não é tomado como ausência de linguagem. Sua duração é também, portanto, significativa. Tomados nessa perspectiva, os brancos são necessários ao poema, não apenas como margens, mas como a entrada do branco da página no interior do corpo do texto. A alternância do branco e não branco marca a alternância do desconhecido e do conhecido, do não dito sobre o dito, avanços, recuos, rimas da linguagem com ela mesma, enfim, as intermitências do viver-escrever (Neumann, 2023, p. 11).

É seguindo esse mesmo princípio que, segundo Martins (2021, p. 38) somos capazes de "perceber os tais sentidos das entrelinhas ou subliminares, os pressupostos e os subentendidos. Tudo está lá, para ser visto e percebido – de preferência, escutado. A escrita nos convoca para a escuta".

Não escutar o ritmo é correr o risco de confundir a significância de uma obra com a designação lexical ou com a sintaxe, o que, "além de sair do sistema da obra", pode introduzir "uma descontinuidade em um sistema em que nenhuma unidade é discreta" (Dessons, 2006 *apud* Neumann, 2023, p. 31).

> É justamente o que denuncia Braque (1993, p. 13 *apud* Dessons 2006, p. 201) a propósito daqueles que reduzem seus comentários acerca de uma tela [pintura] ao inventário de objetos representados: "Essas pessoas parecem ignorar totalmente que o que está *entre* a maçã e o prato se pinta também" (Neumann, 2023, p. 31, grifos da autoria).

De forma complementar, de acordo com Meschonnic (2010 [1999], p. XXXIV-XXXV, grifos da autoria), quando não se escuta a poética do ritmo, a tradução pode incorrer nas "quatro formas de teratologia em tradução". (1) A primeira consiste nas "*supressões* ou omissões no texto, em que há falta de uma palavra ou de um grupo de palavras". (2) A segunda se refere aos "*acréscimos*", quando a tradução explicita elementos implícitos. (3) A terceira, aos "*deslocamentos* de grupos (a unidade estando no grupo, não na palavra)", em que "o que estava no começo se encontra no meio ou no fim da frase, o meio no começo, o fim no meio, pretensamente para respeitar os hábitos de uma outra língua", "por motivos nunca misteriosos, ou ainda não elucidados", mas que não demonstram qualquer tipo de "constrangimento linguístico" ou "ideia de uma semântica de posição". (4) A quarta é a ocorrência simultânea da "*não-concordância*" e da "*anticoncordância*", ou "*contraconcordância*": aquela, "quando uma mesma unidade de sentido é traduzida por muitas, desfigurando o ritmo semântico" e, esta, "quando inversamente muitas são transformadas numa única". Segundo o teórico, "naturalmente, não-concordância e anticoncordância podem se reunir. E as quatro formas de teratologia, como era de se esperar,

acham-se também geralmente juntas. Em nome do natural" (Meschonnic, 2010 [1999], p. XXXIV-XXXV).

Por um lado, as supressões, os acréscimos e os deslocamentos, ao atuar na sintaxe, podem apagar, segundo Kim (2023, p. 255), "o espaço maior onde os leitores podem participar da obra" e escutar os sujeitos que a atravessam — o sujeito do poema, o sujeito da enunciação, o sujeito da autoria e/ou da tradução. Por outro, a dupla da não-concordância e anticoncordância, por não serem efeito de "constrangimentos linguísticos", mas de "ideias inteiramente preconcebidas sobre repetição", podem incorrer no "apagamento da oralidade" (Meschonnic, 2010 [1999], p. XXXVI).

A concordância, por sua vez, é considerada "uma noção de má tradução" por pretender ser "puramente lexical", o que muitas vezes se mostra "impraticável", dada a existência de "significantes diferentes para um [mesmo] significado" em línguas distintas.

Contudo, segundo Meschonnic (2010 [1999], p. 145), "a concordância lexical não se limita ao lexical", mas "leva consigo de uma vez a teoria do sentido, pelo problema da sinonímia, e a teoria do texto, da tradução inteira". No nível do texto, a organização prosódica e rítmica dos valores de um discurso é posta em risco, pois, "obedecendo às convenções do escrito", a concordância pode fazer "um texto de funcionamento oral" passar "a um não texto". Para o teórico, essa é "a pior coisa que pode acontecer numa tradução". Daí a necessidade da poética, de passar a concordância "do sentido [lexical e do texto] ao modo de significar, do descontínuo do signo ao contínuo do ritmo e da prosódia como semântica não lexical (Meschonnic, 2010 [1999], p. XXXV).

> A concordância lexical é um elemento do ritmo que é o discurso. Ela não se basta como léxico, não é um fim em si. O limite da concordância lexical é fraseológico, sintagmático. Mas o limite mais importante, o mais visível e mais encoberto, é a fronteira que ela faz aparecer entre a língua e o discurso, que é o próprio lugar em que se constrói a escrita. Porque a tradução deve, se pode, infringir a língua para reter os valores do discurso (Meschonnic, 2010 [1999], p. 146).

Ao passo que "inclui o léxico [paradigma/associação] na prosódia" e o sintagma [sintaxe] no "ritmo do sentido", a significância "impõe não modificar as relações mais que a concordância" e visar a correspondência, ou seja, do marcado pelo marcado e do não marcado pelo não marcado, a equivalência (Meschonnic, 2010 [1999], p. 168-169). Como visto anteriormente, na poética do traduzir, a unidade de equivalência é o ritmo (Meschonnic, 2010 [1999], p. LXIII).

> Descobre-se que uma tradução de um texto literário deve fazer o que faz um texto literário, pela sua prosódia, seu ritmo, sua significância, como uma das formas da individuação, como uma forma-sujeito. O que desloca radicalmente os preceitos de transparência e fidelidade da teoria tradicional, fazendo-os aparecer como os álibis moralizantes de um desconhecimento cuja caducidade das traduções não é mais do que o pagamento justo. A equivalência procurada não se coloca mais de língua a língua, tentando fazer esquecer as diferenças linguísticas, culturais, históricas. Ela é colocada de texto a texto, ao contrário, trabalhando para mostrar a alteridade linguística, cultural, histórica, como uma especificidade e uma historicidade (Meschonnic, 2010 [1999], p. XXIV).

Em suma, na poética do traduzir, como teoria crítica e antropológica da linguagem e do discurso, a tradução pensada a partir do poema — e não do signo —, atenta à escuta do ritmo, à organização do sentido no discurso, à sua subjetividade e historicidade, só é possível graças aos conceitos intrinsecamente inseparáveis que compõe o conjunto poética–discurso–ritmo–prosódia–oralidade–significância–sujeito-do-poema–forma-sujeito–historicidade–escritura–e–alteridade (Kim, 2023, p. 259).

Como teoria crítica e antropológica da linguagem, em continuidade à Saussure e Benveniste, a poética do traduzir de Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a) faz de sua unidade o sistema do discurso, composto pelo sujeito do poema, sua subjetivação máxima, e pela sua especificidade, isto é, sua historicidade radical, como administração dos tempos e continuidade permanente e inventiva no presente.

O sujeito do poema e a historicidade radical do discurso — como princípio do poema e da invenção — só são possíveis em conjunto com a forma-sujeito — como modernidade radical, inacabamento —, com a escritura — como atividade de renovação da experiência da linguagem — e com a alteridade — como as marcas da teoria da linguagem inscritas no discurso e em sua escritura.

É no discurso, em sua totalidade — incluindo o sujeito do poema, a historicidade radical, a forma-sujeito, a escritura e a alteridade —, que o sentido, o semântico, se realiza como significância, como modo de significar que determina os valores, isto é, as propriedades de representar uma ideia atribuídas aos significantes que significam e que o compõem, o semiótico. Deste modo, partindo do discurso, e não do significante, é possível considerar o semântico como produtor de um semiótico específico.

Assim, como arranjo característico do sentido (semântico) no discurso que é sempre sujeito à mudanças, e como unidade de equivalência (na poética) do traduzir, é possível entender o ritmo como simultaneamente: (1) a organização da significância (modos de significar) no discurso, em conjunto com a prosódia, em que esta assume a organização dos

significantes, no eixo associativo, e aquele, (2) a organização do sentido (os valores dos significantes), no eixo sintagmático; (3) a organização da significação, isto é, da oralidade (subjetivação máxima) na escritura; e, (4) a organização da subjetividade e da historicidade do/no discurso.

É com o objetivo de compreender mais a fundo o ritmo de Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a) que, na próxima seção, dialogando com os conceitos de narrativa e de tempo, será demonstrado como se relacionam o(s) ritmo(s) no mangá e no cinema.

4.2 RITMO(S), TEMPO E NARRATIVA NO MANGÁ E NO CINEMA

Dado que "o discurso é o ritmo, e o ritmo é o discurso" (Meschonnic, 2009 [1982] *apud* Neumann, 2022 p. 8) como o "conjunto sintético de todos os elementos que com ele contribuem, organização de todas as unidades pequenas e grandes, desde aquelas da frase até as da estória, com todas suas figuras" (Meschonnic, 1982, p. 216 *apud* Veshagem, 2020, p. 659), é possível entender que o discurso engloba a narrativa tal como ela o engloba, de modo que há discurso na narrativa e narrativa no discurso. Por conseguinte, na narrativa também é possível escutar o ritmo.

Contudo, quando Machado (2016, p. 48) afirma que, em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), "o ritmo da narrativa é rápido", a pesquisadora não está se referindo ao mesmo ritmo de Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a).

Portanto, torna-se necessário compreender de que modo o ritmo de Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a) se relaciona com o ritmo tipicamente associado ao mangá e ao cinema, formas artísticas nas quais falar de ritmo implica necessariamente falar de narrativa e de tempo.

4.2.1 Ritmo, tempo e narrativa no mangá

De acordo com Postema (2018, p. 14-15; 22), o mangá é "um sistema em que o número de elementos ou fragmentos díspares trabalham juntos para criar um todo completo". Assumindo os quadros por unidade, o todo só é alcançado na medida em que as lacunas nas imagens, ao colocá-los em justaposição, fornecem especificidade aos quadros, e as lacunas entre os quadros — isto é, as sarjetas — criam sequencialidade entre eles. Deste modo, a lacuna é a "unidade de significação da sequência" e a "sequência é central na forma dos

quadrinhos" (Postema, 2018, p. 16; 22; 87). Pelo processo de preenchimento de lacunas — o que McCloud (1995, p. 67) denominou *conclusão* —, "as sequências dos quadrinhos codificam a narrativa" e o tempo (Postema, 2016, p. 113).

> Precisamente, as lacunas – os lapsos de tempo entre os diferentes momentos da sequência – são o que produz a continuidade da sequência, como se dois quadros (ou vinhetas) funcionassem para inferir o que acontece entre eles. [...] As sequências expõem a narrativa dos quadrinhos, em que ela própria é repleta de lacunas, como é típico da narrativa (Postema, 2018, p. 16).

Assim, a narrativa se insere no mangá na medida em que, por meio das lacunas, "fragmentos de ação e eventos são representados e baseados nas relações estabelecidas entre esses fragmentos, como a causalidade, a progressão, ou outra forma de organização" (Postema, 2018, p. 91). Nas palavras de Groensteen (2013 [2011], 85, tradução nossa), a narração no mangá é construída a partir da "articulação das imagens dentro de uma sequência"[140].

Segundo Postema (2018, p. 20), cada quadro "representa um momento diferente" e "uma série de quadros se transforma numa sequência que representa a ação no acréscimo de tempo", de modo que "ao longo da leitura, o efeito dos quadros se torna progressivo". Visto que "a representação dos eventos acontecendo através do tempo evoca a narração", os códigos temporal e narrativo do mangá "são um e sempre o mesmo" (Postema, 2018, p. 22; 55).

> Normalmente, cada quadro individual apresenta um momento no tempo. A particularidade do momento retratado em quadros individuais codifica a narratividade: o momento que é mostrado não está finalizado. Isso torna implícito que se trata de um fragmento de um todo maior. Esse todo é a narrativa em progresso, não importando o quanto seja simples. Como resultado, um quadro cria, inevitavelmente, uma atração para as imagens que o circundam com o objetivo de completar o potencial narrativo de uma única imagem de quadrinhos (Postema, 2018, p. 42).

No mangá, a narrativa depende, portanto, do entrelaçamento entre um quadro — um momento — "com os anteriores e os seguintes", de forma que a "ação se revela baseada nas mudanças mostradas na cena, de um quadro a outro" (Postema, 2018, p. 89). Por isso, conforme Postema (2018, p. 101), a ação é "sempre narrada, e não apresentada sem mediação". Esse entrelaçamento entre os quadros, contudo, é contínuo ao longo do processo de leitura, de modo que os quadros anteriores passam a significar de formas diferentes com base nos quadros posteriores, em um movimento de "ressignificação retroativa" (Postema, 2018, p. 100).

[140] Original: "[…] the articulation of images within a sequence" (Groensteen, 2013 [2011], p. 85).

Para que a temporalidade e o desenvolvimento da ação sejam estabelecidos na narrativa, os quadros "precisam de um ponto de referência para criar coesão entre as imagens separadas", o qual costuma ser as personagens (Postema, 2018, p. 90; 137).

Ademais, "a narração nos quadrinhos é um processo muito mais baseado na imagem", cujo princípio de economia, "dita que todos os detalhes que estão presentes são (potencialmente) significantes" (Postema, 2018, p. 32). Segundo a teórica (2018, p. 151; 153), "as imagens chamam a atenção para a subjetividade funcionando na representação", ao mesmo tempo que "fazem o trabalho de narrar e descrever, construindo a trama e criando a atmosfera" (Postema, 2018, p. 151; 153). Em outras palavras, "as imagens mostram a funcionalidade do *fazer* e do *ser* ao mesmo tempo".

Na medida em que o mangá depende do sistema visual para transmitir todos os sentidos (McCloud, 1995, p. 89), como representação visual do som, as palavras passam, por meio dos balões, dos recordatórios e das onomatopeias, a ter o mesmo ponto de origem que as ações (Groensteen, 2013 [2011], p. 122). Assim, "a aparência visual das palavras, tais como o tamanho e a fonte, cria uma representação gráfica do som (por exemplo, alto ou suave, duro ou afetuoso)", afetando "o sentido do ato de fala representado" (Postema, 2018, p. 118).

Tendo em vista a narrativa e sua relação com as imagens e as palavras, torna-se relevante explicitar o modo como a narração se insere no mangá.

Segundo Groensteen (2013 [2011], p. 80, tradução nossa), o narrador é comumente definido como "uma instância que expressa um ponto de vista sobre os eventos narrados"[141]. No caso do mangá, o teórico divide o narrador em três categorias: (1) o *mostrator*, responsável pela narração visual, isto é, por definir o que é *mostrado*; (2) o *reciter*, responsável pela narração verbal, ou seja, pelo que é *contado* na forma textual; e, (3) o *narrator*, o narrador propriamente dito, responsável por coordenar os outros dois e por organizar todo o conjunto da narrativa (Groensteen, 2013 [2011], p. 86; 88; 94-95). Na medida em que o *mostrator* e o *reciter* podem não coincidir, é possível dizer que cada categoria é dotada de uma intenção narrativa e uma subjetividade próprias.

Nesta medida, a relação entre o *mostrador* e o *reciter* parecem evidenciar as relações entre as imagens e as palavras. Conforme aponta (McCloud, 1995, p. 135), "as figuras podem induzir sensações fortes no leitor, mas também podem carecer da especificidade das palavras. As palavras, por outro lado, oferecem essa especificidade, mas não contém a carga emocional imediata das figuras". Assim, ao investigar as diferentes relações entre imagens e palavras, o

[141] Original: "[…] an instance that expresses a point of view on the events recounted" (Groensteen, 2013 [2011], p. 80).

teórico (McCloud, 1995, p. 153-154) identificou sete tipos de combinações. As duas primeiras se dão quando as palavras são ilustradas pelas figuras — (1) específica de palavras — ou vice-versa — (2) específica de imagens —, de modo que o que ilustra não acrescenta significado à combinação; o oposto da (3) aditiva, em que "as palavras ampliam ou elaboram sobre a imagem". Na (4) combinação duo-específica, as "palavras e figuras transmitem a mesma mensagem", enquanto na (5) paralela, "as palavras e imagens seguem cursos diferentes — sem intersecção". Por último, (6) a "montagem" torna as palavras "parte integrantes da figura" e (7) a combinação interdependente, "o tipo mais comum", funde "as palavras e imagens" para "transmitir uma idéia que nenhuma das duas poderia exprimir sozinha". Essas combinações também se refletem nas relações entre o *mostrador* e o *reciter*.

No âmbito do *reciter*, a voz interior de um personagem pode ser expressa por meio do discurso direto em balões de pensamento, os quais adquirem um caráter particular, na medida em que apenas o leitor tem acesso ao que ali é dito. Contudo, a fim de facilitar a imersão, é priorizada a expressão dos pensamentos por meio do discurso direto em balões de fala (Groensteen, 2013 [2011], p. 121-122).

Para além do *reciter*, também é possível acessar o interior de um personagem por meio do *mostrator*, em que pensamentos e sentimentos são traduzidos em imagens, incluindo as emanatas[142] — como "as flores e estrelas usadas no fundo de muitos mangás *shoujo*" (Groensteen, 2013 [2011], p. 123, tradução nossa)[143]. Conforme McCloud (1995, p. 132), o fundo costuma ser um recurso muito utilizado para representar o estado psicológico e emocional das personagens.

Além de palavras e imagens, a sequência dos quadros em relação aos códigos narrativo e temporal também é regida pela estrutura do mangá, ou seja, o *layout* da página criado pelos contornos e pelas sarjetas que separam os quadros, determinando seu tamanho e sua localização (Postema, 2018, p. 20-21; 104).

A partir de McCloud (1995, p. 98-99), é possível dizer que o tempo, como código no mangá, é construído espacialmente, assim como a narração, pela sequência e justaposição dos quadros. Deste modo, "tempo e espaço são uma única coisa" (McCloud, 1995, p. 100-101), e

[142] Segundo Groensteen (2013 [2011], p. 124), o termo "emanata", cunhado por Walker em *The Lexicon of Comicana*, engloba todos os signos visuais utilizados no mangá para expressar um estado físico ou emocional, como as gotas de suor indicando nervosismo.
[143] Original: "the flowers and stars used in the background of many *shōjo manga*" (Groensteen, 2013 [2011], p. 123).

o quadro, em seu conteúdo[144], sua forma, sua disposição e sua sequencialidade pode "influenciar a nossa percepção do tempo".

Para Eisner (1989 [1985], p. 28), "o ato de enquadrar ou emoldurar a ação não só define seu perímetro, mas [...] indica a duração do evento", de modo que quadros mais longos, exprimem uma "sensação de maior duração", e quadros mais curtos, uma menor duração (McCloud, 1995, p. 101). Ainda em termos de duração, Eisner (1989 [1985], p. 25) também distingue "uma ação simples cujo resultado é imediato" de "uma ação simples em que o resultado (apenas) é prolongado para realçar a emoção".

O quadro sem contorno, ou sem indicação de duração, por sua vez, "pode assumir uma qualidade atemporal" (McCloud, 1995, p. 102), criando tensão emocional ou dando "ênfase no conteúdo" (Postema, 2018, p. 72; 79). Ao passo que os "quadros sangrados" — em que o conteúdo extrapola a margem da página — o tempo "sofre uma hemorragia e escapa pro espaço infinito" (McCloud, 1995, p. 102).

No nível da sequencialidade, a partir de McCloud (1995, p. 70-72) e Bergo (2024, p. 10), é possível elencar cinco categorias mais comuns de transição entre quadros e suas distintas progressões: (1) momento-pra-momento, com uma progressão lenta; (2) ação-pra-ação, com uma progressão continuada; (3) tema-pra-tema, com uma progressão temática; (4) cena-pra-cena, com uma progressão espaço-temporal; e, (5) aspecto-pra-aspecto, com uma progressão estática. A segunda e a quarta são predominantes nos quadrinhos em geral, ao passo que a última é muito empregada no mangá, o que o torna, segundo McCloud (1995, p. 80-81), "uma arte de intervalos".

> Quase desde o início, as transições aspecto-pra-aspecto têm sido uma parte integrante dos quadrinhos japoneses. Na maioria das vezes, usada pra estabelecer um clima ou sentido de lugar, o tempo parece parar nessas combinações silenciosas. Até a seqüência parece menos importante aqui do que nos outros tipos de transição. Em vez de atuar como uma ponte entre momentos distintos, aqui o leitor deve compor um único momento, utilizando fragmentos dispersos (McCloud, 1995, p. 79).

Ao passo que o mangá converte o tempo em espaço, o ritmo na narrativa do mangá converte o espaço em tempo (Groensteen, 2013 [2011], p. 133; 138). Nas palavras de Groensteen (2013 [2011], p. 133, tradução nossa), "é precisamente na interseção dessas duas

[144] Como exemplo no caso do conteúdo, "as linhas de movimento significam deslocamento e, além disso, são outra maneira de codificar o tempo dentro de um quadro estático" (Postema, 2018, p. 49).

dimensões, espaço e tempo, que a arte dos quadrinhos desenvolveu sua própria prática rítmica"[145].

Em *Comics and narration*, Groensteen (2013 [2011], p. 133, tradução nossa) chama a atenção para "a importância do ritmo como um elemento estruturante do discurso narrativo dos quadrinhos"[146]. Contudo, o ritmo costuma passar despercebido por nem sempre ser intencionalizado na criação artística e pela narrativa acabar assumindo o primeiro plano na leitura (Groensteen, 2013 [2011], p. 135).

Adotando a música como inspiração, o ritmo no mangá, tal como concebido pelo teórico (2013 [2011], p. 147), é composto — e reforçado — pelos conceitos de batida, cadência e progressão.

A batida — que fornece a base para os outros dois — está relacionada ao número dos quadros, ao seu tamanho e à sua disposição em relação aos demais. Quanto menos quadros e maiores, mais lenta a batida; quanto mais quadros e menores, mais rápida (Groensteen, 2013 [2011], p. 136; 138).

Como princípio formal, a depender da sequência, a cadência pode ser fraca ou forte, o que é reforçado pelos efeitos da repetição e da alternância. A primeira, refere-se a "um único ponto determinado espacialmente" que, repetido, "enfatiza um momento-chave dentro da narrativa e o prolonga" criando tensão (Groensteen, 2013 [2011], p. 144-145, tradução nossa)[147]. A segunda, envolve os contrastes que chamam a atenção para a própria estrutura narrativa, como a alternância entre valores — branco, cinza e preto —, conteúdos, perspectivas, assim como a oposição entre quadros consecutivos produzindo um efeito estroboscópico (Groensteen, 2013 [2011], p. 145). A alternância periódica, como a estrofe na poesia, consiste em "um grupo composto por vários quadros que se destacam em relação à página" ao "produzirem um efeito de serialidade pela repetição e alternância do conteúdo ou de aspectos formais", ou seja, ao estabelecerem uma relação de coesão entre si (Groensteen, 2013 [2011], p. 146, tradução nossa)[148].

A progressão pode ser distinguida entre progressão cinemática — "a decomposição cinemática da ação representada", pela repetição contínua de um mesmo plano — e

[145] Original: "It is precisely at the intersection of these two dimensions, space and time, that comic art has developed its own rhythmic practice" (Groensteen, 2013 [2011], p. 138).
[146] Original: "The importance of rhythm as a structuring element of the narrative discourse of comics [...]" (Groensteen, 2013 [2011], p. 133).
[147] Original: "[...] a single spatially determined point [...]. [...] [it] emphasizes a key moment within the narrative and prolongs it [...]" (Groensteen, 2013 [2011], p. 144).
[148] Original: "[...] a group made up of several panels that stand out in relation to the page [...]"; "[...] [they] produce a seriality effect through the repetition or alternation of content or formal features" (Groensteen, 2013 [2011], p. 146).

progressão óptica — "o equivalente ao *zoom in* ou *zoom out*, que gradualmente nos aproxima ou nos afasta de um dado objeto" (Groensteen, 2013 [2011], p. 146, tradução nossa)[149].

Além disso, a disposição dos balões de fala também impacta a produção do ritmo (Groensteen, 2013 [2011], p. 153). Conforme Eisner (1989 [1985], p. 26), "a disposição dos balões que cercam a fala — a sua posição em relação um ao outro, ou em relação à ação, ou a sua posição em relação ao emissor — contribui para a mediação do tempo", pois exigem a leitura em uma sequência pré-estabelecida e "se dirigem à nossa compreensão subliminar da duração da fala". Neste quesito, é importante lembrar também que, pelos balões de fala, o tempo é introduzido pelas palavras na medida em que elas representam "aquilo que só pode existir no tempo — som" (McCloud, 1995, p. 95).

Quando uma narrativa tem um ritmo regular é designada *suave* e quando tem um ritmo irregular é designada *acentuada*. Na produção do ritmo, a acentuação é o resultado dos diferentes usos da batida, da cadência e da progressão, como, por exemplo, o contraste cromático e a alteração na escala, no formato, na disposição ou no conteúdo do quadro — incluindo a quantidade de informação e de texto (Groensteen, 2013 [2011], p. 135; 153).

Conforme Groensteen (2013 [2010], p. 155, tradução nossa), "a página (e a narrativa como um todo) é feita de ritmos entrelaçados — mesmo quando, nesse mecanismo rítmico, o autor é capaz de suspender o fluxo do tempo".

Em suma, o ritmo no mangá pode ser entendido como um elemento estruturante da narrativa, composto pelo entrelaçamento entre batida, cadência e progressão, de modo a converter o espaço em tempo.

4.2.2 Ritmo, tempo e narrativa no cinema

Enquanto forma artística, conforme Bordwell e Thompson (2013 [2010], p. 75), é comum o questionamento de quem é a autoria de uma obra cinematográfica. Normalmente, por mais que envolva o trabalho de inúmeros profissionais, a autoria é relacionada à figura do roteirista ou do diretor.

Como base da criação cinematográfica, a finalidade do roteiro é "adquirir sua forma final", o filme (Tarkovski, 1998, p. 157; 86). Nesta medida, durante a direção, o roteiro sempre "passa invariavelmente por algum tipo de modificação [...], nunca se materializa[ndo]

[149] Original: "[...] the cinematic decomposition of the action represented [...]"; "[...] the equivalent of the zoom in or out, which gradually brings us closer to or further away from a given subject" (Groensteen, 2013 [2011], p. 146).

por inteiro", tornando "cada vez mais difícil separar as funções do diretor e do roteirista" (Tarkovski, 1998, p. 88).

Todavia, como responsável pelas "decisões cruciais relacionadas a *performance*, encenação, iluminação, enquadramentos, cortes e som", "é o diretor que molda a forma e o estilo único de cada filme, sendo esses dois componentes fundamentais para o cinema enquanto arte" (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 76-77, grifos da autoria). Assim, segundo Bordwell e Thompson (2013 [2010], p. 76), "a maioria das pessoas que estudam cinema considera o diretor como o principal 'autor' de um filme". Complementarmente, para Tarkovski (1998, p. 150), "a concepção e o objetivo de um filme, bem como sua realização, devem ser em última instância da responsabilidade do diretor-autor", que lhe fornece sua forma final.

> Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela, do mesmo modo o cineasta, a partir de um "bloco de tempo" constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica (Tarkovski, 1998, p. 72).

Como um escultor do tempo, é, então, a partir "da sua percepção do tempo" e da sua montagem que "o diretor revela a sua individualidade" artística e dá ao filme a sua "expressão rítmica" (Tarkovski, 1998, p. 143-144).

De acordo com Tarkovski (1998, p. 135, grifos da autoria), "nenhum dos componentes de um filme pode ter qualquer significado autônomo: *o que constitui a obra de arte é o filme*". De forma complementar, para Bordwell e Thompson (2013 [2010], p. 111; 127), "um filme não é apenas um conjunto aleatório de elementos [...], um filme tem uma forma", que pode ser definida como o sistema de relações entre todos os seus elementos, organizados pelos princípios estilístico e narrativo.

O princípio estilístico consiste na maneira particular de utilização das "técnicas da realização cinematográfica" na forma fílmica: (1) a *mise-en-scène*, "a disposição de pessoas, lugares e objetos a serem filmados"; (2) a cinematografia, "o uso de câmeras ou outras máquinas para gravar imagens e sons"; (3) a montagem, "a união dos planos individuais" — sendo o plano "um segmento ininterrupto de tempo, espaço ou configuração gráfica" —; e,

(4) o som — "as vozes, efeitos e músicas[150] que compõem a trilha de áudio de um filme" (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 32; 351).

O princípio narrativo consiste na própria narrativa, que, segundo os autores (2013 [2010], p. 143, grifos da autoria), pode ser definida como "*uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito, ocorrendo no tempo e no espaço*"— sendo a causalidade e o tempo os seus componentes centrais.

> Compreendemos uma narrativa, portanto, através da identificação dos seus eventos e de sua ligação por causa e efeito, tempo e espaço. Como espectadores, também fazemos outras coisas: normalmente, inferimos eventos que não foram explicitamente apresentados e reconhecemos a presença de material alheio ao mundo da história. Para descrever como fazemos isso, podemos estabelecer uma distinção entre **história** e **enredo** [...] (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 146, grifos da autoria).

Ao passo que a história engloba todo o conjunto da narrativa, explícito ou não, o enredo compreende apenas "os eventos da história que são retratados diretamente" (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 146-147). Este, portanto, pode ser entendido como a maneira subjetiva da narração da história, o que "afeta todos os aspectos da narrativa", incluindo a causalidade e o tempo (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 148-149; 165).

Segundo Groensteen (2013 [2011], p. 81), a presença do narrador costuma ser esquecida no filme devido ao fato de que os eventos são mostrados como se estivessem ocorrendo diante dos olhos do espectador. Apesar disso, a narração em um filme, como "o processo passo a passo que nos guia na construção da história a partir do enredo", pode ser irrestrita — onisciente — ou restrita — limitada ao conhecimento das personagens. No caso da primeira, cria-se suspense; no caso da segunda, cria-se curiosidade ou surpresa (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 165-166). De forma similar, devido à relação interdependente entre causa e efeito, a omissão da causa produz mistério, enquanto a ocultação do efeito provoca suspense (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 152-153).

Por sua vez, "os agentes de causa e efeito", para Bordwell e Thompson (2013 [2010], p. 149, grifos da autoria), "são as *personagens*", na medida em que são os elementos

[150] A música foi incorporada no cinema, segundo Tarkovski (1998, p. 187-190, grifos da autoria), com o objetivo de "dar maior intensidade às impressões criadas" — papel que ela permanece desempenhando até hoje. Contudo, "mais que oferecer uma ilustração paralela da mesma idéia e intensificar a impressão decorrentes das imagens visuais", a música permite a criação de "uma impressão nova e transfigurada do mesmo material" — como "uma distorção", "tornando-o [o filme] mais pesado ou mais leve" — ou permite a condução das emoções do espectador "em determinada direção". Deste modo, para o teórico (1998, p. 191), quando bem usada, para além da "capacidade de alterar todo o tom emocional de uma sequência fílmica", a música torna-se "inseparável da imagem visual a tal ponto que, se fosse eliminada [...], a imagem não apenas se tornaria mais pobre em termos de concepção e impacto, mas seria também qualitativamente diferente".

responsáveis por "causar os eventos e[/ou] reagir a eles", contribuindo para o desenvolvimento da narrativa e, por conseguinte, desempenhando "um papel no sistema formal do filme". Também é por esse motivo que, por via de regra, "uma personagem recebe traços que depois irão ter uma função causal na ação geral da história" (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 150).

Deste modo, "as causas e seus efeitos são fundamentais para a narrativa", entretanto, para se realizarem, dependem do tempo (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 153).

> Causa e efeito são mutuamente dependentes, tanto no sentido de sua projeção para o futuro quanto no de seu caráter retrospectivo. Um gera o outro, em função de uma necessidade inexoravelmente determinada [...]. O vínculo de causa e efeito, ou, dito de outro modo, a transição de um estado para outro, constitui também a forma de existência do tempo [...]. No entanto, após ter provocado seu efeito, a causa não é descartada [...]. Em presença de qualquer efeito, remontamos constantemente à sua fonte, às suas causas — em outras palavras, poder-se-ia dizer que fazemos o tempo retroceder através da consciência. Num sentido moral, causa e efeito podem ser ligados por um processo de retroação, quando então, por assim dizer, uma pessoa volta ao seu passado (Tarkovski, 1998, p. 66).

Assim, ao passo que a história segue uma ordem cronológica, o enredo pode lançar mão de diferentes recursos, como a alternância entre passado, presente e futuro — *flash-back* e *flash-forward* —, para conferir uma ordem temporal própria à narrativa, enfatizando certos eventos ou criando novos efeitos (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 153-154).

O conjunto dos momentos de duração da história selecionados pelo enredo é o que produz a sua duração total, ao passo que "a duração em tela faz uma seleção a partir da duração total do enredo", podendo expandir ou comprimir o tempo da história (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 155). Geralmente, "um evento da história é apresentado apenas uma vez no enredo", assim, quando há uma repetição, o objetivo costuma ser fornecer uma nova informação" ou criar uma nova interpretação acerca dos eventos mostrados (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 156-157).

> As várias maneiras como o enredo de um filme pode manipular a frequência, a ordem e a duração da história ilustram como participamos ativamente na construção do sentido do filme narrativo. O enredo fornece pistas relacionadas à sequência cronológica, ao intervalo de tempo das ações e ao número de vezes que um evento ocorre, e o espectador é responsável por fazer suposições e inferências e por criar expectativas (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 156).

Segundo os teóricos (2013 [2010], p. 156), a relação entre causa e efeito pode justificar a manipulação temporal da frequência, da ordem e da duração da história realizada pelo enredo.

A *mise-en-scène*[151], como disposição dos elementos no plano cinematográfico, também contribui para essa manipulação do tempo, uma vez que "rege não só *o que* vemos, mas *quando* vemos e por quanto tempo" (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 256). Como o plano "é fortemente afetado pela presença de movimento", uma composição estática "pode manter a nossa atenção em um único elemento", ao passo que "[um]a composição que enfatiza o movimento fica mais ligada ao tempo porque nosso olhar pode ser direcionado de um lugar para outro pelas várias velocidades, direções e ritmos de movimento" (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 258).

No cinema, a aceleração do movimento tem sido usada para "capturar a nossa atenção e aumentar o ritmo". Já a desaceleração, pela câmera lenta, tem servido para "sugerir que a ação tem lugar em um sonho ou fantasia", para "comunicar enorme poder" ou para "expressar ênfase, tornando-se um modo de demorar-se em um momento de espetáculo ou dramaticidade elevada" (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 280)[152]. Assim, a velocidade do movimento é uma poderosa ferramenta para a produção de efeitos expressivos e especiais, mas também serve para evidenciar a diferença entre a duração em tela e a duração real do tempo (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 280; 332).

Como a sequência no mangá, a montagem é a organização sequencial do conjunto de planos[153] que dá forma ao filme (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 349). A diferença consiste no fato de que, enquanto "as imagens nos quadrinhos existem simultaneamente, separadas apenas pelo espaço [...], as imagens no filme estão todas no mesmo espaço (a tela) e vão sendo substituídas ao longo do tempo" (Postema, 2018, p. 22).

---

[151] Segundo Tarkovski (1998, p. 85), "[...] para construir uma *mise en scène*, o diretor tem de trabalhar a partir do estado psicológico dos personagens, através da dinâmica interior da atmosfera da situação, e reportar tudo isso à verdade do fato diretamente observado e à sua textura única".

[152] Para Tarkovski (1998, p. 129), "uma vez que na tela esta cena aparece em câmera lenta, obtém-se um efeito de alargamento da estrutura temporal — estamos levando o espectador a mergulhar no estado de espírito da protagonista, estamos retardando aquele momento, acentuando-o".

[153] Como os quadros no mangá, o plano constitui a menor unidade do filme. Em termos de *mise-en-scène*, o plano se refere a diferentes tipos de enquadramento, dentre os quais elencamos: (1) o plano geral, em que "a figura humana se perde ou fica minúscula", pois é mais voltada para paisagens; (2) o plano de conjunto, em que "as figuras são mais proeminentes, mas o fundo ainda domina"; (3) o plano médio, em que o corpo humano é quadrado da cintura para cima, dando maior visibilidade a "gestos e expressões"; (4) o primeiro plano, em que são mostrados apenas "cabeça, mãos, pés ou um objeto pequeno"; e, (5) o primeiríssimo plano, que "destaca uma porção do rosto ou isola e amplia um objeto" (Bordwell; Thompson, 2013 [2011], p. 309).

Assim, a junção entre os planos pode ser realizada como (1) *fade-out* — em que há o escurecimento gradual de um plano para o outro —, (2) *fade-in* — em que há o clareamento de um plano para outro —, (3) transição [*wipe*] — em que um plano substitui o outro por meio de uma linha fronteiriça —, (4) fusão — em que os planos se fundem com o primeiro dando lugar ao segundo —, e (5) corte — em que um plano dá lugar a outro de forma abrupta. Diferentemente das quatro primeiras, percebidas como "a eliminação gradual de um plano e a sua substituição por outros", a última é percebida como uma mudança imediata (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 351).

> [...] a montagem, ao juntar dois planos, permite a interação, por meio de similaridade e diferença, das qualidades *puramente pictóricas* desses dois planos. Os quatro aspectos da *mise-en-scène* (iluminação, cenário, figurino e comportamento das figuras no espaço e no tempo) e a maioria das qualidades cinematográficas (fotografia, enquadramento e mobilidade de câmera) fornecem, todos eles, elementos gráficos potenciais. Portanto, todo plano oferece possibilidades para a montagem puramente gráfica e todo corte cria algum tipo de relação gráfica entre dois planos (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 353, grifos da autoria).

Dado que cada plano possui uma extensão física que "corresponde a uma duração mensurável na tela", "a montagem permite ao cineasta determinar a duração de cada plano" (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 358). Assim, por vezes, a duração de um plano é utilizada para "criar um momento enfatizado, acentuado", como um clarão de impacto, ou para "desacentuar uma ação", como a adição de tempo para permitir a reação a novas informações (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 358). Com "planos de duração crescente", tem-se a desaceleração e, com "planos sucessivamente mais curtos", sua aceleração (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 358). O mesmo se aplica à duração dos eventos do enredo, com uma ação sendo apresentada de forma a consumir "menos tempo na tela do que na história" — montagem elíptica — ou de forma a "expandir o tempo da história"— montagem sobreposta (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 363-364).

Desta forma, pela montagem é possível controlar o tempo da ação denotada no filme" e, por conseguinte, contribuir para "a manipulação do tempo da história do enredo", promovendo a continuidade narrativa e o deslocamento das expectativas (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 362; 367; 429).

Para Bordwell e Thompson (2013 [2010], p. 358), por mais que também dependa de outras técnicas cinematográficas, é a montagem, como organização dos planos e definidor de sua duração, que determina o potencial do que é comumente reconhecido como "ritmo de um filme".

Em *Esculpir o tempo*, Tarkovski (1998, p. 67) afirma que foi ao dominar o tempo que o cinema se tornou "uma nova musa". De acordo com o teórico (1998, p. 71-72), o tempo é impresso no cinema "na forma de [um] evento concreto" — em movimento ou estático — que "exista no curso real do tempo". Daí a força do cinema residir em sua apropriação do tempo e da "realidade material à qual ele está indissoluvelmente ligado".

Em essência, a imagem cinematográfica é "a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo", de modo que é impossível separá-la de sua natureza temporal — tudo em uma imagem está inserido no fluxo do tempo (Tarkovski, 1998, p. 77-78). Contudo, sendo impossível "elevar cada tomada à condição de uma imagem do mundo", "no cinema, a imagem baseia-se na capacidade de apresentar como uma observação a percepção pessoal de um objeto" (Tarkovski, 1998, p. 126).

Ainda assim, para Tarkovski (1998, p. 134, grifos da autoria), "o fato dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o *ritmo*, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma". Em outras palavras, "o ritmo do fluir do tempo ali está, dentro do quadro, como única força organizadora do extremamente complexo desenvolvimento dramático" (Tarkovski, 1998, p. 135).

Contrariamente a Bordwell e Thompson (2013 [2011]), segundo o teórico (1998, p. 138), "embora a junção das tomadas seja responsável pela estrutura de um filme, ela não cria seu ritmo".

> O tempo específico que flui através das tomadas cria o ritmo do filme, e o ritmo não é determinado pela extensão das peças montadas, mas, sim, pela pressão do tempo que passa através delas. A montagem não pode determinar o ritmo (neste aspecto, ela só pode ser uma característica do estilo); na verdade, o fluxo do tempo num filme dá-se muito mais apesar da montagem do que por causa dela. O fluxo do tempo, registrado no fotograma, é o que o diretor precisa captar nas peças que tem diante de si [...] (Tarkovski, 1998, p. 139).

O ritmo, criado pela "consistência do tempo que corre através do plano" — sua "pressão do tempo", a qual serve de guia para a montagem —, é, para Tarkovski (1998, p. 139; 141), "o principal elemento formal do cinema".

> A montagem existe, por certo, em todas as formas de arte, uma vez que é sempre necessário escolher e combinar os materiais com que se trabalha. A diferença é que a montagem cinematográfica junta pedaços de tempo, que estão impressos nos segmentos da película. Montar consiste em combinar peças maiores e menores, cada uma das quais é portadora de um tempo diverso. A união dessas peças gera uma nova consciência da existência desse tempo, emergindo em decorrência dos intervalos, daquilo que é cortado, arrancado ao longo do processo; contudo, como dissemos anteriormente, o

> caráter distintivo da união que se realiza durante a montagem já está presente nos segmentos. A montagem não gera nem recria uma nova qualidade; o que ela faz é evidenciar uma qualidade já inerente aos quadros que ela une (Tarkovski, 1998, p. 141).

Em suma, o ritmo, como expressão do fluxo do tempo no interior da imagem cinematográfica, constitui o principal elemento formal do filme, que, por sua pressão do tempo, guia os demais elementos, como o enredo, a montagem e a causalidade, esculpindo seu próprio tempo.

Como apontado por Groensteen (2007, p. 11 *apud* Postema, 2018, p. 145), "em uma história baseada na imagem, como o filme ou os quadrinhos, cada elemento, seja ele visual, linguístico ou auditivo, participa inteiramente da narração".

Deste modo, em ambas as formas artísticas, como elemento estruturante, o ritmo no mangá e no cinema está intrinsecamente relacionado à forma da narrativa e, por conseguinte, ao seu tempo — seja pelo entrelaçamento entre batida, cadência e progressão ou pela ordenação do enredo, da montagem e dos demais elementos pertencentes ao seu sistema formal.

Atrelado à forma da narrativa e ao seu tempo, o ritmo do mangá e do cinema se difere do ritmo de Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a), na medida em que transborda a forma e organiza os modos de significar do discurso na narrativa e da narrativa no discurso.

De modo paradoxal, é precisamente no que os distingue que ambos não podem deixar de se relacionar um com o outro. Logo, analisar o ritmo de Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a) na narrativa do mangá e do cinema é também analisar o ritmo na forma da narrativa, compreendendo o modo como são estabelecidos seu tempo e sua significância.

4.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Poética do Traduzir de Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a), em continuidade a Saussure e a Benveniste, buscou por meio da Teoria do Ritmo, como uma teoria crítica e antropológica da linguagem, pensar o traduzir a partir da escuta da organização dos modos de significar no sistema do discurso.

Ao partir do discurso — composto por uma subjetivação máxima da linguagem e uma historicidade radical —, e não do signo — o qual atravessa e transborda —, é possível considerar o semântico como produtor de um semiótico específico.

> E, assim, se tomado o ritmo na e pela linguagem, e a linguagem no e pelo ritmo, há busca de uma organização do sentido de sujeitos históricos, o que permite ao sentido tornar-se infinito, fragmentar a unidade, a totalidade. No entanto, mesmo em Meschonnic, a teoria do ritmo não está dada, pronta. [....] Podemos aprender com ele que nenhuma teoria nunca estará constituída (Veshagem, 2020, p. 653).

Além disso, é importante pontuar, conforme Martins (2021, p. 41), que se carecem de "aparelhagens" que possam "servir a tradutores como parâmetro para a escuta do ritmo". Daí a necessidade de continuar Meschonnic.

Foi com o objetivo entender suas continuidades e as continuidades que fizeram dele que este capítulo buscou destrinchar a Poética do Traduzir e a Teoria do Ritmo. É com o objetivo de continuá-lo, por sua vez, que no próximo capítulo discorreremos sobre o ritmo nas traduções intersemióticas de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).

5 O RITMO NAS TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS DE FULLMETAL ALCHEMIST

Em seu artigo “Ritmo, tradução e tripartição: procurando um ponto de encontro entre Meschonnic e Peirce”, Krasnoschecoff (2021, p. 171) buscou, por meio da tripartição do signo e dos conceitos de ritmo, historicidade e subjetividade, iniciar um diálogo entre a poética do traduzir de Meschonnic e a semiótica de Peirce.

De acordo com o pesquisador (2021, p. 190), a dificuldade de dialogar ambos os teóricos reside no fato de que, ao passo que o segundo visa a criar categorias gerais e descontínuas para compreender os fenômenos universais da percepção e da significação, o primeiro “parece escapar dos rótulos” para entender a tradução e o funcionamento da linguagem em seu contínuo. Todavia, dado que “contínuo e descontínuo se complementam”, torna-se possível a hipótese de uma conciliação entre a teoria do ritmo e a teoria dos signos. Conciliação esta que se justificaria pela natureza intersemiótica da linguagem, como fenômeno “onde o verbal, o visual e o sonoro se unem na construção de significados”, e pelo fato de que Meschonnic teria, supostamente, restringido-se à oralidade como “parte de um conjunto maior de considerações” que não foram contempladas em sua obra, como as tensões entre “a forma e o que é dito” (Krasnoschecoff, 2021, p. 180; 188).

Deste modo, ao longo do artigo, Krasnoschecoff (2021, p. 176-177; 181-182) busca correlacionar a inscrição da subjetividade e da historicidade com a transformação do ritmo e do signo na tradução. No primeiro, o ritmo próprio do corpo da obra, no qual estão organizadas a subjetividade e a historicidade do discurso, é apropriado pelo ritmo do tradutor que as inscreve em um novo corpo. No segundo, o corpo (a materialidade), como conjunto de signos em constante movimento, também dotado de subjetividade e de historicidade, tem sua significação transformada, pois “depende tanto da forma como [o corpo] foi construído, quanto daquela com que foi recebido pelo intérprete”. No traduzir, ritmo e signo seriam, então, convidados a recuperar a força criativa da obra e a produzir uma nova subjetividade, em uma materialidade outra, com uma historicidade própria. Deste modo, para o pesquisador (2021, p. 189-190), “uma tradução, seja para texto ou para outra materialidade, teria que considerar o corpo do texto com seu ritmo peculiar [sua subjetividade], seu jogo de tensões”, que apontam para a historicidade.

Em suma, seriam as noções de transformação do ritmo e do signo e de historicidade, mais especificamente, o que permitiria “supor uma possível aproximação entre Peirce e Meschonnic” (Krasnoschecoff, 2021, p. 181-182; 191).

Todavia, por mais que almeje compreender as relações entre a teoria do ritmo e a teoria do signo nas traduções do poema "The Raven" (1845) de Edgar Allan Poe, Krasnoschecoff (2021) depende da poética da tradução de Haroldo de Campos para construir uma ponte entre Meschonnic e Peirce e fica restrito ao recorte da primeiridade-secundidade-terceiridade e do signo-objeto-interpretante para analisar aspectos semióticos entre traduções interlinguais, dado que não envolve nem a mudança nem a relação entre diferentes meios semióticos.

Assim, em continuidade a Krasnoschecoff (2021), torna-se fundamental explicitar a relação de Meschonnic com Campos e com Peirce.

Segundo Faleiros (2023, p. 134-135), " a 'poética da tradução' de Haroldo de Campos desenvolveu-se paralelamente à [poética do traduzir] de Henri Meschonnic, mas sem estabelecer um diálogo explícito com ela" — o que só aconteceria quando o primeiro se voltasse para a tradução de textos bíblicos.

Conforme aponta Costa-Mendes (2022, p. 274), "há grandes diferenças no modo como são concebidas essas duas poéticas" (Faleiros, 2023, p. 137-138): a poética de Campos, de natureza pós-estruturalista, voltada para a epistemologia da tradução, deixaria de lado a historicidade do discurso e impediria uma teoria do sujeito; ao passo que a poética do traduzir de Meschonnic, com "a historicização do sujeito[,] produz tanto uma semântica quanto uma sintaxe, além de outras propriedades translinguísticas, que põe em questão o dualismo forma e sentido que caracteriza a poética [...] de Haroldo" (Costa-Mendes, 2022, p. 277 *apud* Faleiros, 2023, p. 138).

"Essa importante divergência não impede, contudo, certas aproximações entre os dois pensadores" (Faleiros, 2023, p. 140). Em "Tradução, Ideologia e História" (1984), ao definir o conceito de transcriação, Campos assume a concepção de historicidade de Meschonnic, como presente no presente e princípio de invenção. De forma semelhante, em outros textos, o teórico brasileiro destaca a relevância do "aspecto ritmopoético" do teórico francês, por mais que não depreenda a mesma concepção de ritmo em sua poética (Faleiros, 2023, p. 136; 140).

> Há certamente, como já foi apontado, uma divergência fundamental entre a poética de Meschonnic com sua crítica do ritmo e teoria do sujeito que colocam em xeque a teoria do signo e a concepção mais estruturalista de Haroldo de Campos, para quem, no limite, critérios intratextuais enformam o *modus operandi* da tradução poética, ditando regras de transformação que presidem à transposição dos elementos extratextuais do original. Em Meschonnic, seria a voz do sujeito que enuncia quem, em última instância, enformaria o discurso. Isso não impede que, para ambos, "a poética da tradução historiciza as contradições do traduzir entre a língua de partida e a língua de chegada". Contradições essas que fazem da tradução, tanto para o

> pensador brasileiro quanto para o pensador francês, um espaço privilegiado para a produção de uma crítica e de uma política da linguagem literária (Faleiros, 2023, p. 141, grifos da autoria).

Ademais, ao traduzir textos bíblicos, Faleiros (2023, p. 141) aponta que "por mais que não tenham as mesmas 'motivações', o resultado das traduções [de ambos os teóricos] parecem, mesmo assim, convergir"[154] e problematiza se essa convergência não estaria relacionada "[a]os critérios intratextuais" de Campos ou à retomada deste dos "fundamentos elaborados do Meschonnic".

Complementarmente, em "Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic" (2016), Flores afirma que o ponto de aproximação entre Meschonnic e Campos "seria a *tradução como crítica*" (Faleiros, 2023, p. 142, grifos da autoria). Dentre as justificativas para tal afirmação, encontra-se a crítica que ambos os teóricos teceram contra as teorias tradicionais e em prol de uma tradução poética que vá além e invente-se "a partir da subjetividade e da historicidade daquele que reenuncia".

> Segundo Flores (20216 [sic], p. 20), "podemos dizer que é na proposta de atualização inventiva e crítica dos textos traduzidos que se unem essas duas poéticas de Haroldo de Campos e Henri Meschonnic". Essa atualização partiria também do pressuposto compartilhado de que: "a forma é muito mais do que um fetiche da obra poética; a forma é condição do conteúdo, inseparável deste", ainda que [...] a concepção de signo linguístico não seja, nos dois autores, a mesma (Faleiros, 2023, p. 142).

Falar em signo (linguístico) e em forma entre Meschonnic e Campos é evidenciar que, "no centro da divergência entre os dois autores", encontra-se a poética de Jakobson (Faleiros, 2023, p. 136). Estabelecendo um laço radical entre a linguística estruturalista e a literatura nas "suas concepções sobre o uso poético da linguagem", "que tem a forma da fala, enquanto ato criador individual", Jakobson norteou "a concepção da poética no século XX" (Pires, 2013, p. 131), sendo de grande influência em Campos e de grande criticismo para Meschonnic.

A crítica de Meschonnic reside no fato de que, ao estabelecer "a intenção dirigida sobre a expressão verbal e não sobre o significado" como "o índice organizador da poesia" (Pires, 2013, p. 131), Jakobson separou a função poética da poesia, em uma definição descontínua e estática desta, voltada para o eixo sintagmático, para a retórica e para a forma — o que, consequentemente, deixaria de lado o princípio de invenção, de modernidade, e a inscrição do sujeito do poema (Faleiros, 2023, p. 138-139).

---

[154] Esta convergência também é observada por Ferreira (2010, p. XV): "Por vias diferentes, ele [Meschonnic] e Haroldo de Campos, ambos tradutores da Bíblia, e às vezes dos mesmos textos bíblicos, chegaram a fundamentos, razões e resultados semelhantes, apesar de conflitos".

Como resposta a esta crítica, em "Da transcriação: poética e semiótica da operação tradutora", Campos defendeu que o primeiro não tinha entendido o caráter experimental da poética do segundo. Contudo, conforme Faleiros (2023, p. 139), o teórico "desconsidera um dos aspectos mais relevantes da poética de Meschonnic, que é precisamente sua 'teoria do sujeito' e de como essa se vincula à sua concepção de ritmo". Assim, para Costa-Mendes (2022, p. 266 *apud* Faleiros, 2023, p. 140, grifos da autoria), o "ponto de vista antropológico sobre a linguagem, que realiza a *primazia do discurso na significação*, é o que distancia Meschonnic do pensamento de Jakobson e do seu estruturalismo".

Todavia, Flores (2016 *apud* Faleiros, 2023, p. 142) afirma que, quando Campos busca demonstrar que Meschonnic "não compreendera bem as teorias tradutórias de Jakobson", acaba, consequentemente, fazendo com que as poéticas dos três teóricos sejam "ainda mais aproximadas".

Como visto anteriormente, Jakobson (1959, p. 233, tradução nossa), a partir da concepção de Peirce de que "o significado de qualquer signo linguístico é sua tradução em um signo novo"[155], originou a categoria da tradução intersemiótica. Em sua definição, em que um signo verbal pode ser recodificado em um sistema de signo não verbal, o teórico não inclui a possibilidade de um caminho contrário, de sistemas de signos não verbais para verbais — como foi feito por Plaza (2013 [1987]) —, pois sustentava, assim como Benveniste, que a língua(gem) é o mais importante dentre os sistemas de signos (Marcelino, 2023, p. 82-83).

O que não foi visto ainda, contudo, é que, conforme Marcelino (2023, p. 83), Jakobson permitiu "começar a estabelecer uma integração entre as duas tradições de estudo dos signos", isto é, "uma integração entre semiologia e semiótica". O que se dá a partir do momento em que o teórico "reconhece o signo em Peirce, se não como um correlato do signo em Saussure, ao menos como uma maneira de se contribuir para a própria empresa do sentido".

Tendo em vista que o signo representa um objeto, segundo Santaella (1995, p. 88 *apud* Saraiva, 2016, p. 137), é possível depreender, em Peirce, que "o interpretante é o significado do signo, ao mesmo tempo que se constitui em outro signo", dada a sua natureza de produzir um signo mais desenvolvido no processo de semiose, em que "o signo tem um efeito cognitivo sobre o intérprete" (CP 5.484, c. 1907 *apud* Nöth; Santaella, 2021, p. 45-46).

> Se esta inferência tem lugar em Peirce, se, de fato, pudermos atribuir ao interpretante o estatuto de significado, é porque ele estabilizou-se numa relação de natureza sistêmica, na qual assume valor. Caso contrário, se não admitirmos uma parada, mesmo que momentânea, na deriva que leva de

[155] Original: "[...] the meaning of any linguistic sign is its translation into some further, alternative sign [...]" (Jakobson, 1959, p. 233).

> interpretante a interpretante, o processo de comunicação se inviabiliza, e não podemos mais falar de significação nem de significado (Saraiva, 2016, p. 137).

Na tradução de um signo para outro, Saraiva (2016, p. 137-139) afirma que, diferentemente de um conjunto de "signos estabilizados em termos de significante e significado", é preciso que algum interpretante se estabilize num sistema de significação para que, na relação que estabelece com os outros interpretantes, "extraia seu valor", isto é, possa "tornar-se significado". Nesta medida, "a noção de signo de Peirce não dispensa a de Saussure", de forma que é possível vislumbrar "a dimensão sistêmica de Saussure no conceito peirceano de *legi-signo*, em virtude do [seu] caráter simbólico" (Saraiva, 2016, p. 139)[156].

Assim, é importante frisar que a oposição de Meschonnic (Martins, 2023, p. 96) a Peirce, conforme apontado pelo próprio teórico, trata-se não do *signo* em si — "o equivalente-Saussure do termo" símbolo peirceano, ou do *legissigno*, conforme apontado por Saraiva (2016, p. 139) —, mas de sua concepção como "a única unidade de tudo e para tudo", o que reduz a língua(gem) à mera comunicação.

> Aqui a política do ritmo consiste em mostrar o que a maioria não vê, que o contemporâneo contém um conflito entre o lado de Peirce e o lado de Saussure, e que é Peirce quem ganhou, com as semióticas do cinema, da pintura, da arte em geral, e a semiotização do pensamento da linguagem que agrava ainda mais sua redução à comunicação. Ora, é necessário restabelecer um pensamento da especificidade, que foi apagado sucessivamente pelo estruturalismo como um monte de contrassensos sobre Saussure, depois pelo gerativismo que algebrizou a linguagem e separou-a da literatura, depois pela semiótica, e enfim por algo que podemos chamar de comunicacionismo [...] (Meschonnic *in* Martins, 2023a, p. 30-31).

Como vimos em Saussure e Benveniste, a questão não é ultrapassar o sistema linguístico (verbal) e lidar com sistemas de signos (verbais e) não verbais, como a arte em geral, mas reduzir a linguagem ao aspecto semiótico, com signos constituídos de significante e significado que sempre pendem para um dos lados da balança, ou da forma ou do conteúdo, ignorando o seu aspecto semântico e contínuo: o discurso — dotado de subjetividade e de historicidade — e o seu ritmo.

Assim, conforme apresentado no capítulos anteriores, a presente dissertação e, mais especificamente, o presente capítulo, demonstra(rá), no horizonte de conciliação entre o semiótico *pelo* semântico — isto é, de "um semântico [que] produz um semiótico específico" (Neumann, 2023, p. 31) —, o lampejo de um diálogo em relação de continuidade, e não de

[156] "Como é pontuado por alguns autores, depois de Jakobson, o conceito de valor linguístico em Saussure equivale e se completa com o conceito de interpretante em Peirce, no qual um signo é traduzido por outro mais desenvolvido" (Marcelino, 2023, p. 84).

completude (Flores, 2023, p. 15), entre a Tradução Poética Intersemiótica de Plaza e a Poética do Traduzir de Meschonnic, o qual pode oferecer, por meio do ritmo, novas possibilidades de análise em/de traduções intersemióticas.

O diálogo entre ambos os teóricos se justifica não somente pelo fato de que — por mais que se situem em linhas teóricas aparentemente distintas — ambos se relacionem, em algum nível, com o Estruturalismo e a Semiótica ao proporem sua Poética, mas também pelo fato de que, como continuador de Peirce, Jakobson e Campos, Plaza (2013 [1987]) postula uma Tradução Poética Intersemiótica capaz de criar uma ressonância com a Poética do Traduzir de Meschonnic e, consequentemente, capaz de possibilitar um semiótico *pelo* semântico.

Conforme Flores (2023, p. 15, grifos da autoria),

> [...] *pensar* uma ordem de questões pelas quais se pode colocar autores em relação/implicação não diz respeito ao historicismo com o qual se pode situar este ou aquele autor. Trata-se, antes, de ver os termos pelos quais é possível ver que as teorias ecoam entre si, a partir de uma determinada problemática.

Pensar Plaza (2013 [1987]) e Meschonnic é, então, "*pensá-lo[s]* no contínuo do sentido para, assim, ver como, por que e o que advém disso. Sem reduzir um autor a outro" (Flores, 2023, p. 9-10). Acredita-se que a problematização do ritmo na tradução intersemiótica seja a chave para pensar o diálogo em continuidade de ambos os teóricos e suas poéticas.

Assim, com o objetivo de problematizar a noção de ritmo nas traduções intersemióticas de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), neste capítulo, primeiro, será estabelecido o diálogo em relação de continuidade entre Plaza (2013 [2010]) e Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a), visando a um pensamento do semiótico *pelo* semântico a partir dos conceitos fundamentais de suas poéticas, em especial as noções de historicidade, de tempo(ralidade), de ritmo e de legissigno.

Posteriormente, lançando mão da escuta do ritmo de Meschonnic e da metodologia de análise dos legissignos de Plaza (2013 [1987]), será analisado, de forma qualitativa e comparativa, de que modo a (re)organização do discurso e de seus modos de significar, isto é, o ritmo nas traduções intersemióticas de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) impacta as relações de (in)variância na equivalência entre os sistemas de signos (Eisner, 1989 [1985]; McCloud, 1995; Postema, 2018; Groensteen, 2013 [2011]; Bordwell; Thompson, 2013 [2010]; Tarkovski, 1998).

Por fim, a partir da análise, será problematizada a noção de ritmo em traduções intersemióticas como fator responsável por estabelecer no traduzir intersemiótico as relações de (in)variância na equivalência e por possibilitar novos modos de significar.

5.1 O RITMO NO TRADUZIR POÉTICO INTERSEMIÓTICO

No horizonte de conciliação entre o semiótico *pelo* semântico e na busca de um diálogo em relação de continuidade entre Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a) e Plaza (2013 [1987]), inicialmente, é importante apontar para o fato de que ambos os teóricos se apoiaram na Tradução Poética e no conceito de poética para pensar o traduzir, seja interlingual ou intersemiótico.

Tendo em vista uma teoria crítica do discurso e uma "teoria de conjunto da linguagem, da história, do sujeito e da sociedade", em continuidade ao sistema de Saussure e à teoria da enunciação de Benveniste, Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a) compreende o traduzir como poética, na medida em que o pensamento da linguagem inserido no processo tradutor — como alteridade — "marca sua situação" — sua época, saberes e práticas —, e a atividade da tradução marca sua subjetivação máxima e sua especificidade, isto é, sua historicidade (Meschonnic, 2010 [1999], p. 4-5; 22).

Assim, diferentemente do par sincronia e diacronia, a historicidade para Meschonnic (Martins, 2023a, p. 214) possui um caráter duplo, de especificidade no momento presente e de permanência no tempo, podendo ser entendida como a "administração das tensões entre o presente passado passivo" e a invenção de novos modos de significar, de tal forma que "continue a ser invenção muito depois do tempo do seu achado, porque [...] é uma invenção continuada do sujeito [do poema]" (Meschonnic, 2010 [1999], p. XXXII-XXXIII). Como "todo ato de linguagem supõe sua própria historicidade, não somente como situação dentro de uma história, mas como invenção da sua própria historicidade" (2010 [007, p. 4]), a historicidade como princípio de invenção é, então, para Meschonnic (2006, p. 61), o que permite à tradução fazer seu próprio tempo.

Do mesmo modo que o tempo se origina no processo discursivo, como ação da linguagem, como presente (Benveniste, 1989, p. 85 *apud* Martins, 2023a, p. 210), o tempo da tradução, em Meschonnic (2010 [2007], p. 19-20), dá-se pela "sua capacidade de ser ativa indefinidamente, e assim, indefinidamente presente no presente", ou seja, pela sua capacidade de ser moderna, como "o presente do presente, o passado do presente e o futuro do presente" (Martins, 2023b, p. 37). Por conseguinte, a modernidade radical, como inacabamento, é a

"força de subjetivação das formas em sua individuação", a "forma-sujeito para pensar no sujeito do poema" (Meschonnic, 2023, p. 75; 216), cuja escritura, como atividade de renovação da experiência, "é o presente do futuro, o futuro no presente", ou mesmo "um passado que continua a ter futuro" (Meschonnic, 2006, p. 9). Nesta medida, para o teórico, a tradução se torna "a melhor testemunha da implicação recíproca entre a historicidade e a especificidade das formas de linguagem como formas de vida", daí a ética da linguagem e a política do traduzir (Meschonnic, 2010 [1999], p. 4; 15).

Como projeto tradutor sincrônico, a Tradução Poética Intersemiótica de Plaza (2013 [1987], p. 14; 210) é entendida, por sua vez, como "prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção", como "reescritura da história" e "transcriação das formas na historicidade", na qual está inscrito um "ato singular e individual" de criação, uma "fala", ou, à luz de Meschonnic (2010 [1999], p. XXXVI), a subjetivação e a historicidade de um discurso.

Assim, de forma semelhante à Poética do Traduzir, ao defender um projeto tradutor sincrônico, Plaza (2013 [1987]) não deixa de lado o aspecto diacrônico, pois acredita que toda tradução, como toda obra, em sua elaboração e produção, é capaz de resgatar o passado — a tradição artística de uma época, o original —, inscrever nele o presente — como problematização da história, tensão criativo-tradutora —, e projetá-lo no futuro como diferença, como transformação. É, então, no presente, como operação sobre o passado, que a tradução traz à tona sua natureza política, crítica-criativa, e sua própria historicidade, daí a ênfase em um projeto sincrônico (Plaza, 2013 [1987], p. 5; 8). O que se aproxima do conceito de historicidade e de modernidade radicais meschonnicianas, como administração das tensões entre passado-presente-futuro, em que o presente é a invenção continuada do sujeito, de novos modos de significar, como especificidade do presente e permanência no presente — colocando a relação dos três tempos em movimento e "criando uma temporalidade circular que vai contra a concepção de tempo linear" (Plaza, 1981, p. 46, tradução nossa)[157].

Como projeto sincrônico, poético e político, a tradução intersemiótica de Plaza (2013 [1987], p. 8) estabelece, então, uma relação passado-presente-futuro — original-traduzir-tradução ou original-tradução-recepção —, em que resgata o passado sob uma nova forma no presente, marcada por sua própria historicidade, e lança-o como estilhaços para o futuro, rompendo com a noção de fidelidade. Pois, conforme explica Meschonnic

[157] Original: "[...] he creates a circular temporality which runs counter to the linear conception of time [...]" (Plaza, 1981, p. 46).

(2010 [1999], p. XXVI), nenhuma tradução é fiel ao original nem pode se fazer passar por ele na medida em que é inscrita no traduzir pelas marcas de sua própria historicidade.

Deste modo, para ambos os teóricos, o traduzir (intersemiótico) é o (re)escrever da história (Plaza, 2013 [1987], p. 14) da tradução e das formas artísticas como "trabalho de palimpsesto", o que o torna "um lugar de observação único para a teoria da linguagem" (Meschonnic, 2010 [1999], p. XXVI; LXIII).

> A poética [do traduzir] se define então não apenas por sua própria história – a história dos conceitos com os quais se pensou e se pensa a literatura –, mas também por sua lógica interna, através dos conceitos da relação entre a literatura e a linguagem, dos conceitos da relação entre a linguagem e o sujeito que se expõe e que se inventa na linguagem, dos conceitos do sujeito e de sua relação com a sociedade, dos conceitos da interrelação entre a história e a linguagem. Já que a história, como a linguagem, é uma representação do sentido. A exploração desta lógica múltipla faz com que a poética não se defina somente por sua história, mas também por seu futuro. Por seus limites, mas ainda por sua própria falta de limites (Meschonnic, 2010 [1999], p. 57).

Simultaneamente, o traduzir também é, para eles, o (re)escrever de uma invenção, ou seja, uma criação, na medida em que na criação, na transformação ativa do original pela tradução (Meschonnic, 2010 [1999], p. 30), "encontram-se inscritos os procedimentos da história" (Plaza, 2013 [1987], p. 8; 1981, p. 46) e a possibilidade de contribuir para a produção de novos sentidos. Deste modo, ambos, original e tradução, podem continuar como "transformação e a renovação" (Benjamin, 2010 [1923], p. 211). Daí o traduzir (intersemiótico) como a "transcriação de formas na historicidade" (Plaza, 2013 [1987], p. 14).

> Traduzir é então entrar em contato com os aspectos mais profundos da criação: isso implica uma reavaliação e análise dos procedimentos do original enquanto, ao mesmo tempo, esses mesmo procedimentos são questionados de uma forma lúdica, posicionados e rearranjados de um novo modo na tradução para dar seguimento ao original como seu segundo. Traduzir é despir o original, tornar sua totalidade visível e concreta, virá-lo do avesso (Plaza, 1981, p. 54, tradução nossa).[158]

Tendo em vista que a modernidade é "a força de subjetivação das formas em sua individuação", ou seja, uma "forma-sujeito" (Meschonnic, 2023, p. 216), a historicidade da tradução, para Plaza (2013 [1987], p. 10), está igualmente inscrita em sua materialidade, sua

[158] Original: "Translating is thus coming in contact with the deepest aspects of creation: this entails a reappraisal and analysis of the original's procedures while at the same time these same procedures are questioned in a playful manner, newly positioned and rearranged in the product (translation) which is to follow the original as its second. To translate is to lay the original bare, make its fullness visible and concrete, turn it inside out" (Plaza, 1981, p. 46).

forma, a qual, além de enriquecida pelo traduzir, também é responsável por influenciar seu processo criativo-tradutório e sua recepção.

Uma vez que a "tradução movimenta-se entre identidades e diferenças, tocando o original em pontos tangenciais" (Plaza, 2013 [1987], p. 29), e a historicidade está inscrita na materialidade, a tradução da forma carrega as marcas singulares de seu criador-tradutor e de seu tempo, ocupando "uma zona fronteiriça entre ser um segundo para o original e ser outro original em si mesma" (Plaza, 1981, p. 51; 54, tradução nossa)[159].

Assim, longe de constituir uma intraduzibilidade — dada a "aptidão para a similaridade" possibilitadora da totalidade que "tradução e original estão incapacitados de atingir [...] de forma isolada" —, traduzir criativamente a forma, "*como* forma" (Plaza, 2013 [1987], p. 32; 29, grifo nosso), é traduzir o signo.

Como visto anteriormente, a crítica de Meschonnic (2010 [1999], p. 38) reside no fato de a tradição limitar o traduzir à noção de signo — como paradigma linguístico, antropológico, filosófico, social e político — quando há o discurso que o transborda. Assim, na ênfase à forma, em vez da tradução do modo como o texto "*elabora* aquilo que diz" (2010 [1999], p. XXIX), ocorre um mero decalque ao nível da aparência, enquanto na ênfase do conteúdo, substitui-se o traduzir pelo mero interpretar, na ilusão de que exista "um significado supostamente bem desenhado", em vez de uma significância (Martins, 2021, p. 37). A boa tradução, para o teórico (2010 [1999], p. 75; 28), é, então, "aquela que segue o que constrói o texto [...] em seu funcionamento semiótico e semântico", aquela que cria seu próprio discurso, tal como ele foi criado, que o recria, assim como recria sua subjetivação, sua alteridade e sua historicidade.

Plaza (2010 [2003], p. 28), em continuidade a Campos (2006 [1963], p. 35, grifos da autoria), determina que na Tradução Poética Intersemiótica "não se traduz apenas o significado, traduz-se *o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma". A partir do momento em que não se traduz *apenas* o significado, mas o signo em sua totalidade, incluindo o sentido, é possível depreender que o teórico se aproxima do que Meschonnic (2010 [1999], p. 75; 28) entende como boa tradução.

Contudo, conforme apontado por Meschonnic (2009 [1982], p. 72 *apud* Neumann, 2023, p. 31), embora "seja composto somente de signos", "o poema não é feito de signos": "o poema passa através dos signos". De modo que, mesmo quando não há signo, há sentido: "o signo não conhece [a voz do] silêncio" (Kim, 2023, p. 247). Daí a importância de se "pensar o

[159] Original: "[...] a frontier zone between being a second to the original or being another original in itself [...]" (Plaza, 1981, p. 51; 54).

signo a partir do poema, e não o poema a partir do signo" (Meschonnic *apud* Martins, 2023a, p. 179).

Pensar o poema, como a "relação entre o poema, um pensamento do poema e esta atividade particular da linguagem que consiste em renovar a experiência [a escritura]" (Meschonnic, 2010 [1999], p. XVIII), é pensar o discurso, como a linguagem em seu funcionamento contínuo, como "o sentido (o 'intencionado'), concebido globalmente, que se realiza e se divide em 'signos'" (Benveniste, 2006, p. 64-65 *apud* Neumann, 2013, p. 128).

> [...] a tradução como forma estética, não é uma simples transferência de unidade para unidade, do complexo de um sistema sígnico para outro, pois toda unidade constrói o seu sentido e significação numa unidade maior que a inclui. Assim, não se traduz termo a termo, traduz-se sincronicamente os aspectos envolvidos (Plaza, 2013 (1987), p. 72).

Como explicado por Saraiva (2016, p. 137-139), diferentemente de um conjunto de "signos estabilizados em termos de significante e significado", é preciso que o signo se estabilize no sistema do discurso para que, na relação que estabelece com os outros signos, "extraia seu valor", isto é, sua propriedade de representar uma ideia — o qual, por sua vez, é determinado pelos modos de significar, isto é, pela significância. De modo que, para Meschonnic (2010 [1999], p. XX), é o discurso, e não o signo, que é preciso assumir como a unidade do traduzir.

A Poética do Traduzir só é uma teoria do discurso ao ser uma teoria do ritmo (Meschonnic, 2009 [1982], p. 139 *apud* Neumann; Chacon, 2022, p. 340) — que também "não é um signo" e "mostra que o discurso não é feito apenas de signos", incluindo "tudo aquilo que não chega ao signo e que faz com que vamos de rascunho a rascunho" (Meschonnic, 1982, p. 70 *apud* Jalles, 2023, p. 103, tradução da autoria). Conforme Kim (2023, p. 247), "o silêncio pode ser ouvido no contínuo do ritmo. Pode ter voz".

Assim, na teoria do ritmo, o signo passa a ser entendido não mais como a oposição entre significado e significante, mas como significante que significa (Meschonnic, 2010 [1999], p. 62): "o significante [signo] torna-se significância" e o objetivo da tradução torna-se o modo de significar (Meschonnic, 2010 [1999], p. 21; 43).

Essa concepção de signo se aproxima da concepção de Plaza (2013 [1987], p. 31) do signo estético, pois, na medida em que "não quer comunicar algo que está fora dele" e que possui qualidades materiais que estabelecem uma relação de similaridade e semelhança com seu objeto a ponto de confundir-se com ele, o signo estético só pode ser um significante que significa (Plaza, 2013 [1987], p. 24-25). Contudo, por mais que se proponha como

"totalizante, isto é, signo que aspira à completude, visto que se enraíza no icônico" (Plaza, 2013 [1987], p. 31; 36), o signo estético é incompleto: primeiro, porque depende de outros signos para se materializar e — mesmo sendo um significante que significa — depende da atribuição de seu valor pela significância no sistema do discurso; segundo, porque faz parte "da cadeia semiótica que é a cadeia do tempo" passado-presente-futuro — e todo signo está marcado pelas condições de sua temporalidade, ou seja, de sua historicidade e de sua subjetivação.

Nesta medida, para Plaza (2013 [1987], p. 39-40), traduzir o signo estético[160] é colocá-lo em movimento, é encontrar novas configurações, novos modos de significar.

> [...] Meschonnic vê no interior do signo um funcionamento, pensado como poema, um atravessamento temporal, sim, o signo pensado em sua multiplicidade se torna um atravessamento de temporalidades, dinâmico, móvel, rítmico e prenhe de historicidades. O contínuo é o reenvio infinito a essa dinâmica temporal interna a toda possibilidade de significação (Zular, 2023, p. 59).

Segundo Zular (2023, p. 60), a temporalidade na esfera do signo "deve ser entendida como esse deslizar das coisas umas sobre as outras produzindo vetores de significações". O jogo entre o que poderia ter sido dito, "os ditos e não ditos, o dizeres sobre dizeres, o dizer e redizer de outra forma, as repetições e os deslizamentos" que fazem parte da composição do discurso (Martins, 2021, p. 30-31). É nesse jogo que "o signo se forma [...] como reenunciação contínua, na busca da voz que escapa" (Zular, 2023, p. 61). Daí, nas palavras de Zular (2023, p. 64), a importância de "ritmizar o signo".

> É esse jogo temporal que constitui o signo como variação, pois que todo signo é múltiplo (possui muitos modos de determinação), seu valor é variável (dependente da sobredeterminação dos sistemas que o atravessam) e a significação contextual (gerindo a relação com contextos em suas infinitas reenunciações) (Zular, 2023, p. 64).

Trata-se, portanto, de assumir o signo no discurso em sua historicidade radical por intermédio do ritmo — o qual, como arranjo característico, sempre sujeito a mudanças (Benveniste, 1976, p. 368 *apud* Veshagem, 2020, p. 659), é a organização da significância, isto é, dos modos de significar no discurso.

Além disso, o ritmo também é, segundo Meschonnic (2010 [1999], p. 43), a organização "da subjetividade e da especificidade de um discurso: sua historicidade". O que só se dá, de acordo com Faleiros (2023, p. 148), pela "escuta de seu próprio significante [o

[160] Aqui, o signo estético passa a ser assumido como a representação geral dos signos que constituem um significante que significa, dado que só pode se materializar por meio de outro signo.

signo], exigindo dele e daqueles que se debruçam sobre esse discurso certa compreensão das historicidades em jogo naquele contexto específico", de modo que é possível assumir que "escutar o próprio significante [signo] é acessar o ritmo".

> Eu defino o ritmo na linguagem como a organização das marcas pelas quais os significantes [os signos] [...] produzem uma semântica específica [...] e que eu chamo de significância [modo de significar]: quer dizer os valores, próprios a um discurso e a um só (Meschonnic, 1982, p. 216 *apud* Veshagem, 2020, p. 659).

Tendo em vista que o signo estético na sua busca por completude[161] depende do valor próprio a um discurso determinado pela significância, logo é possível considerar que o ritmo, como organização da significância no discurso, impacte o signo estético em todos os seus níveis de funcionamento, em especial o legissigno. Pois, como signo de lei, de convenção, os signos são empregados pelo legissigno e o legissigno determina as regras de emprego do signo[162], mas não o seu valor (Saussure, 2006 [1916], p. 39; 82). É por isso que, segundo Meschonnic (1982, p. 147 *apud* Veshagem, 2020, p. 659), formas idênticas podem apresentar diferentes sentidos.

Assim, no traduzir poético intersemiótico, é possível assumir que o ritmo, como organização dos modos de significar no discurso, é responsável por determinar os valores a partir dos quais o legissigno convenciona a forma e o modo como o signo estético, em um novo sistema de signos, pode ser traduzido intersemioticamente (Plaza, 2013 [1987], p. 43). Daí o ritmo ser (também) a unidade de equivalência no traduzir (intersemiótico) (Meschonnic, 2010 [1999], p. LXIII).

Na medida em que os legissignos são responsável pelo movimento de estruturação do signo e que, como significância, ritmo e prosódia são inseparáveis do signo (Neumann; Chacon, 2022, p. 342), é possível pensar, no traduzir poético intersemiótico, o ritmo como determinante dos (legi)signos e de seus valores (eixos associativo e sintagmático) e a prosódia como recitativo, isto é, como força da significância do signo — aquilo que permite que o signo seja bem-sucedido no valor que lhe foi determinado. A voz do ritmo, por sua vez, está em sua oralidade, como "a subjetivação máxima do discurso" (Meschonnic, 2010 [1999], p. 63), ou seja, como invenção de novos modos de significar e que, igualmente, só é acessível "a

[161] Segundo Plaza (2013 [1987], p. 34-35), a natureza do signo estético é a incompletude. Assim, mesmo com o valor estabelecido e a significância determinada, ele nunca será completo.

[162] É importante lembrar que os legissigno, conforme explicado por Nöth e Santaella (2021, p. 81-82), "não tem materialidade concreta porque ele é uma mera lei ou uma regra, que só existe na sua aplicação". Consequentemente, "um legissigno usado como signo numa situação concreta não é mais apenas uma lei, mas se mistura com um sinsigno" e, logo, com um qualissigno, caso semelhante ao do símbolo, do índice e do ícone.

partir do signo" (Meschonnic, 2006, p. 66).

Como signos de lei que determinam a forma, Plaza (2013 [1987], p. 97) adota os legissignos como os principais elementos que interferem no traduzir poético intersemiótico. Assim, além de serem responsáveis pela norma na forma e, consequentemente, por sua organização interna e externa (intracódigo e extracódigo, ou aparência), os legissignos também "emprestam um significado a essa forma, ou seja, fazem dela uma 'forma significante'" — a partir dos valores determinados pelo ritmo — e permitem "estabelecer uma ordem sígnica que nos faz discernir entre o que é igual, semelhante e o que é diferente" entre original e tradução (Plaza, 2013 [1987], p. 71-72).

> É o legissigno, por assim dizer, que regulamenta o processamento interno de uma estrutura, garantindo sua coerência e otimização. Sem o legissigno, por exemplo, um ícone não passaria de mera possibilidade irrealizada. Para se realizar, ele necessariamente tem não só de se materializar num meio, enfrentando, em primeira instância, as leis que são próprias ao meio ele mesmo, como também deve gerar as leis de sua própria configuração (Plaza, 2013 [1987], p. 77-78).

Nas palavras de Plaza (2013 [1987], p. 72), na "passagem de uma forma a outra", o legissigno "fornece a relação da [in]variância na equivalência entre dois signos". Deste modo, como norma na forma, o teórico desenvolve uma metodologia que possibilita compreender o processo tradutor intersemiótico.

Dado que um sistema rígido demais se quebra e um sistema maleável demais não se sustenta, na busca de uma metodologia de análise aplicável, mas não exaustiva, acredita-se que, como fio condutor a ser seguido, o legissigno torna-se, como proposto por Plaza (2013 [1987]), a melhor ferramenta para analisar e desembolar a trama dos signos no traduzir poético intersemiótico.

Assim, segundo Plaza (2013 [1987], p. 72), como norma na forma, o legissigno estabelece três papéis complementares:

(1) como transductor (convenção), o legissigno busca conservar a "carga enérgica do signo original" — sua significância — e manter "a [in]variância na equivalência", ou seja, manter a equivalência na perda e no ganho da informação estética. Deste modo, torna-se o responsável por estabelecer "uma rede de relações e conexões internas entre forma e significação", isto é, estabelecer as regras organizativas para, a partir do repertório de signos no original, configurar os signos na tradução, "estabelecer as relações semânticas e, finalmente, organizar os percursos de leitura" (Plaza, 2013 [1987], p. 73; 76) — o que lhe atribui o papel primário de legissigno;

(2) como paramorfismo (semelhança), o legissigno é responsável por preservar a identidade nas relações de referência e diferença entre signos; e,

(3) como otimização (coerência), o legissigno é responsável por estabelecer continuidade interpretativa na reelaboração, reforçando a convenção (legissigno transductor).

No nível da convenção organizadora da norma na forma, o legissigno (transductor) se divide em três grupos igualmente complementares (Plaza, 2013 [1987], p. 76):

(1) como icônico (representação), organiza os signos conforme a convenção de modo a privilegiar a potencialidade da significância e da representação;

(2) como indicial (diferenciação), estabelece na organização as relações de semelhança e diferença entre um signo e outro; e,

(3) como simbólico (correlação), privilegia "os caracteres de [in]variância nas equivalências" estabelecendo a convenção que orienta a correlação interpretativa do conjunto de elementos constitutivos do signo em sua passagem para outro signo — o que também lhe atribui o papel primário de legissigno transductor.

> O importante para se inteligir as operações de trânsito semiótico é se tornar capaz de ler, na raiz da aparente diversidade das linguagens e suportes, os movimentos de passagem dos caracteres icônicos, indiciais e simbólicos não apenas nos intercódigos, mas também no intracódigo. Ou seja, não é o código (pictórico, musical, fílmico etc.) que define *a priori* se aquela linguagem é *sine qua non* icônica, indicial ou simbólica, mas os processos e leis de articulação de linguagem que se efetuam no interior de um suporte ou mensagem (Plaza, 2013 [1987], p. 67).

A partir dos grupos nos quais o legissigno (transductor) se divide, Plaza (2013 [1987], p. 89-90) estabelece uma tipologia do traduzir poético intersemiótico:

(1) a tradução icônica (semelhança), ou transcriação, estabelece uma relação de semelhança entre original e tradução que pode apresentar uma organização equivalente e composição de signos diferente (isomórfica), ou vice-versa (paramórfica), e que permite à tradução existir de forma autônoma como um novo original (Plaza, 2013 [1987], p. 94);

(2) a tradução indicial (continuidade), ou transposição, estabelece uma relação de contiguidade entre tradução e original — em sua correspondência total (topológica-homeomórfica) ou parcial (topológica-metonímica) —, de forma que os signos são reorganizados espacial e contextualmente na tradução, produzindo, por um princípio de causa-efeito ou referência, a sua singularização. Assim, a tradução indicial está sempre apontando para o original (Plaza, 2013 [1987], p. 91-92); e,

(3) a tradução simbólica (convenção), ou transcodificação, estabelece uma relação simbólica entre original e tradução por meio do emprego de uma convenção, sem a qual se torna impossível (Plaza, 2013 [1987], p. 94).

Independentemente da tipologia — tradução icônica, indicial ou simbólica —, todo traduzir intersemiótico é atravessado pelo legissigno (transductor) como convenção (transductor), semelhança (paramorfismo), coerência (otimização), representação (icônico), diferenciação (indicial) e correlação (simbólico).

Não se pode perder de vista, contudo, que os (legi)signos, inseridos na composição do discurso, só convencionam a forma e o modo como o signo estético é traduzido intersemioticamente a partir dos valores determinados pelo ritmo no discurso, este como unidade do traduzir e aquele como unidade de equivalência (Meschonnic, 2010 [1999], p. XX; LXIII).

Uma vez que "o sentido está ligado à forma do sentido", no traduzir intersemiótico, o ritmo — no qual também se inserem a prosódia e a oralidade — deve buscar "produzir um *equivalente*", isto é, "traduzir os valores" dos signos (Meschonnic, 2010 [1999], p. 31; 232, grifo nosso). Pois mesmo onde o signo parece não ser modificado, "o ritmo transforma o modo de significar" (Meschonnic, 2010 [1999], p. 46). Assim, cabe seguir o princípio que Meschonnic (2010 [1999], p. 31) chama de "traduzir o marcado pelo marcado, o não marcado pelo não marcado", isto é, parafraseando-o, fazer no traduzir poético intersemiótico, com as qualidades de sua nova materialidade, o que o original fez (2010 [2007], p. 15-16).

Ao não escutar o ritmo, em vez da equivalência no traduzir intersemiótico, pode-se incorrer, conforme alerta Meschonnic (2010 [1999], p. XXXIV-XXXV), nas "quatro formas de teratologia em tradução": (1) a supressão de signos; (2) o acréscimo de signos; (3) o deslocamento de signos; e, (4) a não concordância de signos — em que um mesmo signo é traduzido como vários signos — e a anticoncordância de signos, ou contraconcordância — em que vários signos são transformados em um único signo. Nesta última, como resultado têm-se o apagamento da oralidade (Meschonnic, 2010 [1999], p. XXXVI), dado que "cada repetição tem uma característica única na sua ocorrência singular no espaço e no tempo" (Nöth; Santaella, 2021, p. 58).

Deste modo, acredita-se que tomando o discurso como unidade do traduzir, a escuta do ritmo do original — junto da prosódia e da oralidade — como unidade de equivalência que determina os valores dos legissignos para que a norma na forma seja estabelecida, isto é, as relações de (in)variância na equivalência, torna-se possível se chegar, pelo diálogo em relação de continuidade entre a Tradução Poética Intersemiótica de Plaza (2013 [1987]; 1981) e a

Poética do Traduzir de Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a), a um pensamento do semiótico *pelo* semântico.

> [...] uma teoria da Tradução Poética Intersemiótica deve estar atenta ao operar da "fala" como ato singular e individual e, sobretudo, como operação artística onde se inscrevem as diferenças individuais. A operação tradutora poética é essencialmente poético-artística. Uma teoria da Tradução Intersemiótica, em ritmo poético, ocupa-se de casos singulares de criação e trata de generalizá-los (2013 [1987], p. 210).

Além disso, aliada à teratologia da tradução, a metodologia de análise dos legissignos pode ser capaz de fornecer as "aparelhagens" necessárias, ainda que rudimentares, para a escuta do ritmo no traduzir poético intersemiótico[163] (Martins, 2021, p. 41).

> [...] o ritmo é tomado como aberto, é infinito, no sentido de que não se podem prever todas as possibilidades de leituras de um texto, todas as possibilidades de construções rítmicas que podem ser construídas em diferentes discursos [...] (Neumann, 2023, p. 13).

Assim, a análise a seguir consiste na busca de escutar o ritmo — e problematizá-lo — nas traduções intersemióticas de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).

5.2 A ANÁLISE DO RITMO NAS TRADUÇÕES INTERSEMIÓTICAS DE *FULLMETAL ALCHEMIST*

Em continuidade a Plaza (2013 [1987]) e Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a), e no horizonte do pensamento de um semiótico *pelo* semântico, a presente análise lança mão da escuta do ritmo, aliada à teratologia da tradução, e da metodologia de análise dos legissignos para investigar de que modo a (re)organização do discurso e de seus modos de significar, isto é, o ritmo nas traduções intersemióticas de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) impacta os legissignos responsáveis pela norma na forma, ou seja, responsáveis por estabelecer as relações de (in)variância na equivalência entre os sistemas de signo. Além disso, dada a especificidade dos meios, também serão utilizadas na análise conceitos de Eisner (1989 [1985]), McCloud (1995), Postema (2018), Groensteen (2013 [2011]) e Bordwell; Thompson (2013 [2010]).

[163] Do mesmo modo que "nenhum dos componentes de um filme pode ter qualquer significado autônomo" e "só podemos falar dos seus componentes de uma forma muito arbitrária, decompondo-o artificialmente para facilitar a discussão teórica" (Tarkovski, 1998, p. 135), também só podemos falar do ritmo no discurso a partir dos componentes que o compõem e aos quais atribui valor, os signos.

Conforme visto no capítulo anterior, dado que há discurso na narrativa e narrativa no discurso, é possível escutar o ritmo na narrativa. No caso do mangá e do cinema, analisar o ritmo na narrativa é também analisar a sua forma, compreendendo o modo como são estabelecidos seu tempo e sua significância.

Deste modo, como recorte delimitado por relevância analítica são selecionados quatro personagens de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) — os irmãos Edward e Alphonse Elric, King Bradley e Scar — e suas respectivas introduções à narrativa, em especial no que diz respeito ao aspecto temporal. Além de cada um poder ser compreendido como um signo dotado de uma significância própria na narrativa — pois "particularizam conceitos e situações através da personificação" (Silva; Calvet, 2019, p. 18), ou seja, atuam como "signos mediadores dos argumentos narrativos" (Souza, 2006, p. 5) — e cada um representar um arquétipos e/ou sua subversão — o(s) herói(s), o anti-herói e o ditador —, o recorte se justifica pelo fato de os personagens, como "agentes de causa e efeito" (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 149), serem, tanto no mangá quanto no cinema, "um ponto de referência para criar coesão" no fluxo da narrativa, o que permite o estabelecimento e a compreensão da própria passagem do tempo (Postema, 2018, p. 90). Acredita-se que a escolha do momento de introdução dos personagens seja relevante por introduzir o discurso e estabelecer as relações entre os demais elementos da narrativa, inclusive as temporais.

Assim, assumindo o discurso como unidade de tradução e o ritmo como unidade de equivalência, parte-se da totalidade do mangá de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) para analisar, nos recortes delimitados deste, do *anime* — *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010) — e dos *live-action* — *Fullmetal Alchemist* (2017) e *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022)[164] —, respectivamente, (1) a organização dos modos de significar do discurso na narrativa e da narrativa no discurso, que atravessam e transbordam os (legi)signos, e (2) o modo como sua (re)organização determina os valores dos legissignos e impacta as relações de (in)variância na equivalência entre as traduções intersemióticas.

5.2.1 Introdução dos irmãos Edward e Alphonse Elric

[164] Na medida em que o recorte delimitado por relevância analítica é estabelecido a partir da introdução de quatro personagens arquétipos da narrativa, a análise não abarcará o terceiro *live-action* *Fullmetal Alchemist: a alquimia final* (2022), pois, como continuação do segundo *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022), os personagens em questão já tiveram sua introdução.

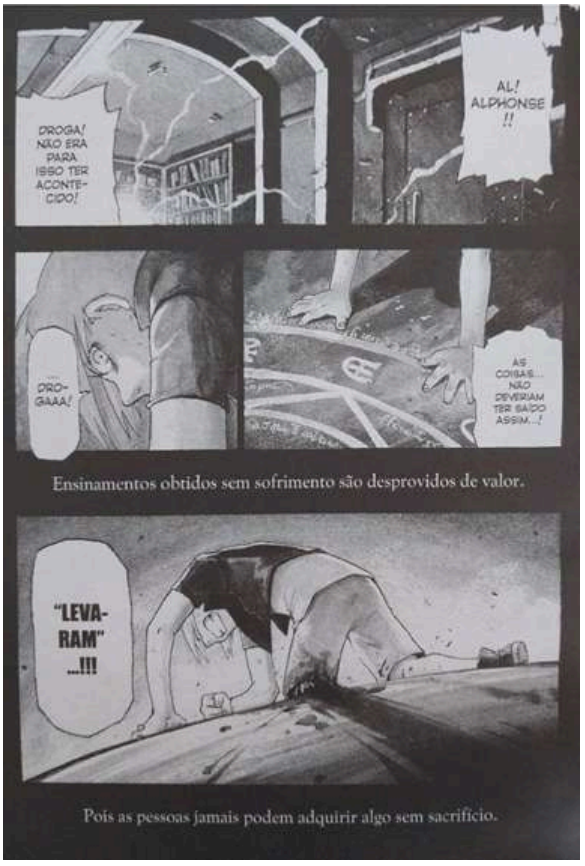
Como protagonistas de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), os irmãos Edward e Alphonse Elric podem ser considerados os elementos mais significantes da narrativa, pois é ao redor deles que todos os outros são organizados.

Conforme mencionado no capítulo 1, diferentemente do arquétipo do herói, ambos os irmãos iniciam o enredo como alquimistas experientes e habilidosos — o que é comprovado pela licença de alquimista federal de Edward e por seu título Alquimista de Aço —, mas cuja "nobreza de caráter" é construída "pelas cicatrizes deixadas pelos seus erros" (Machado, 2016, p. 56). Essencialmente bom e altruístas, a pureza de seus corações é colocada à prova, no caso de Edward, pela arrogância e pela sede de conhecimento, e, no caso de Alphonse, pelo medo de perder aqueles que ama — a ponto de ser conivente, mesmo sabendo que era errado, com a tentativa de trazer sua mãe de volta por meio da transmutação humana. O que resulta na perda de seus corpos e, por conseguinte, os aproxima da dualidade do monstro: no caso de Edward, pela culpa de ter sido responsável pela perda do corpo de Alphonse — simbolizado por seus *automails* e pela armadura —, e no caso de Alphonse, pelo questionamento constante de sua natureza humana. É com o objetivo de se redimir de seus erros e de recuperar seus corpos que os irmãos Elric iniciam sua busca pela lendária pedra filosofal.

Em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), o enredo começa *in media res*, no ano de 1914, com a introdução dos irmãos Elric na cidade de Liore, na região Leste de Amestris, onde se encontram para investigar os boatos sobre a pedra filosofal. Assim, nos primeiros dois capítulos do mangá "Os dois alquimistas" e "O preço da vida" são fornecidas as peças-chave sobre os irmãos, seu futuro e seu passado.

Segundo Arakawa (2018 [2005], p. 144), "o passado é revelado pouco a pouco" em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010). Esta afirmação se torna relevante quando, na primeira página do mangá, é apresentada a seguinte cena:

Figura 23 – Edward Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2002], v. 1, p. 3)

Na página, com lacunas pretas, observa-se que cada quadro possui uma atmosfera marcada por um forte contraste entre sombra e luz. No primeiro quadro, com raios se projetando de um ponto de luz, há uma voz, exaltada, chamando por Alphonse e dizendo que aquilo não deveria acontecer. No quadro seguinte, reafirmando que as coisas saíram do controle, sobre um círculo de transmutação encontram-se apoiadas duas mãos, cujo dono, Edward, é revelado no quadro ao lado, olhando para trás antes de, no último quadro, ser mostrado, em um meio primeiro plano, com um punho fechado e os dentes serrados, seu corpo apoiado no chão, sem parte da perna, produzindo um rastro de sangue, enquanto ele grita que algo foi levado. Entre as lacunas, servindo como recordatório[165], os dizeres "ensinamentos obtidos sem sofrimento são desprovidos de valor" "pois as pessoas jamais podem adquirir algo sem sacrifício", intensificam a dramaticidade da cena, levantando uma série de questões sobre como se chegou àquilo, o que aconteceu, quando aconteceu e o que foi levado.

Sem fornecer qualquer resposta, no capítulo 1 "Os dois alquimistas", a página seguinte mostra a cidade de Liore, com um programa religioso sendo emitido por rádios espalhados por todos os lados. Os irmãos Elric, sentados em um balcão — enquanto Edward faz uma

[165] Segundo Postema (2018, p. 123), os recordatórios atuam como segmentações do tempo e do espaço.

refeição — e ouvindo o rádio, perguntam-se sobre o programa e comentam achar estranho o tal "profeta de deus". Percebendo que os irmãos não são dali, o balconista questiona se os dois estão de viagem, ao que Edward confirma, dizendo estar em busca de alguma coisa. Voltando ao assunto do rádio, o balconista pergunta se eles não conhecem o pai Cornello, o profeta do deus Leto capaz de fazer milagres. Não se importando com o assunto religioso, Edward chama o irmão para irem embora. Ao levantar, Alphonse acaba derrubando o rádio no chão, o que provoca um ataque de raiva no balconista. Edward então pede que ele se acalme porque eles vão consertar o aparelho. Curioso sobre como o fariam, o balconista observa enquanto Alphonse desenha um círculo alquímico ao redor das peças do rádio, junta as mãos e produz um grande clarão com raios e fumaça. O balconista se assusta, mas então vê, por entre a fumaça, o rádio inteiro de novo. Edward pergunta se estava bom, e o balconista fica impressionado, ouvindo o rádio voltar a transmitir o programa religioso. Ele diz, exaltado, que os irmãos também são capazes de fazer milagres, o que deixa Edward frustrado. Os irmãos então dizem que são alquimistas e perguntam se ninguém ali nunca tinha ouvido falar deles já que são famosos. As vozes dos habitantes começam a dizer que já tinham ouvido falar sobre os irmãos Elric e o "Alquimista de Aço". Eles então se reúnem em torno de Alphonse, perguntando se o título era por causa de sua armadura, ao que ele responde que na verdade era o irmão do Alquimista de Aço e aponta para Edward. Confusos, um deles pergunta se era "aquele baixinho", o que provoca um ataque de ira em Edward. Alphonse então se apresenta, seguido de Edward, que, com uma expressão irritada, enfatiza ser o Alquimista de Aço.

Figura 24 – Os irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2002], v. 1, p. 13)

Como pode-se observar, diferentemente da primeira página (figura 23), as lacunas aqui são brancas, marcando uma alternância significativa na cadência do mangá (Groensteen, 2013 [2011], p. 145). Além disso, o contraste entre luz e sombra e o tom dramático dão lugar a um tom mais cômico e a tonalidades menos contrastadas, com a presença do fundo branco e de muitas linhas de velocidade, indicando, por exemplo, a projeção da voz dos habitantes no primeiro quadro, enfatizando a figura de Alphonse no segundo e tornando mais dinâmico o ataque de raiva de Edward no quarto quadro. No caso do segundo, o que temos é um contraste chamando a atenção para Alphonse, na área clara, explicando que Edward é o Alquimista de Aço, ao passo que Edward está nas sombras, irritado por ter sido ignorado e por terem lhe chamado de baixinho. Assim, já de início, nesses quadros, vê-se a personalidade de cada irmão: com Edward, orgulhoso, arrogante e facilmente irritável; e Alphonse, gentil e mais tímido.

Contudo, a cena em que os irmãos Elric são, de fato, introduzidos, se dá um pouco mais adiante, quando, após conhecerem Rose — uma das seguidoras do letoísmo que acredita que o pai Cornello é capaz de trazer seu namorado de volta à vida — e tentarem alertá-la de que estava sendo enganada, pois é impossível trazer alguém de volta —, eles descobrem que o profeta está usando uma pedra filosofal para ignorar a lei da troca equivalente e criar seus supostos "milagres" ludibriando seus seguidores.

Com a ajuda de Rose, os irmãos conseguem marcar um encontro com o pai Cornello, mas descobrem que se trata de uma emboscada. Um dos seguidores do profeta, saca uma arma escondida e aponta para Alphonse. Ao atirar, o capacete da armadura é arremessado pelo impacto e Edward e Rose observam, perplexos, enquanto ele sai rolando pelo chão.

Figura 25 – A introdução de Alphonse Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2002], v. 1, p. 29)

Conforme McCloud (1995, p. 102), "um quadro sem contorno pode assumir uma qualidade atemporal", o que é enfatizado pelo contraste entre o quadro da queda do capacete e os anteriores com contorno, produzindo uma sensação de desaceleração do tempo. No quadro seguinte, o retorno do contorno, por sua vez, produz o efeito do retorno da velocidade, que acaba adquirindo uma qualidade mais acentuada pelas linhas de velocidade de quando o corpo de Alphonse atinge o chão junto do capacete.

Na página seguinte, Edward é imobilizado por dois outros seguidores de Cornello. Rose questiona as ações de seus colegas, que alegam que os irmãos Elric estavam tentando difamar o letoismo. Incrédula, a mulher diz que o profeta nunca permitiria tamanha violência, ao que o atirador de Alphonse afirma que foram ordens diretas do pai Cornello e volta a apontar a arma, desta vez para Edward. Segundo ele, as palavras do profeta são as palavras de deus e essa é a vontade divina. Antes que pudesse fazer qualquer coisa, uma mão agarra a arma dizendo que aquele é um deus muito cruel. No quadro seguinte, é revelado que a mão

pertence à armadura de Alphonse, que está vazia. Apavorado, o seguidor de Cornello abaixa a guarda permitindo um golpe de Alphonse e, simultaneamente, dando abertura para que Edward se livre dos outros seguidores.

Figura 26 – A introdução de Alphonse Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2002], v. 1, p. 31)

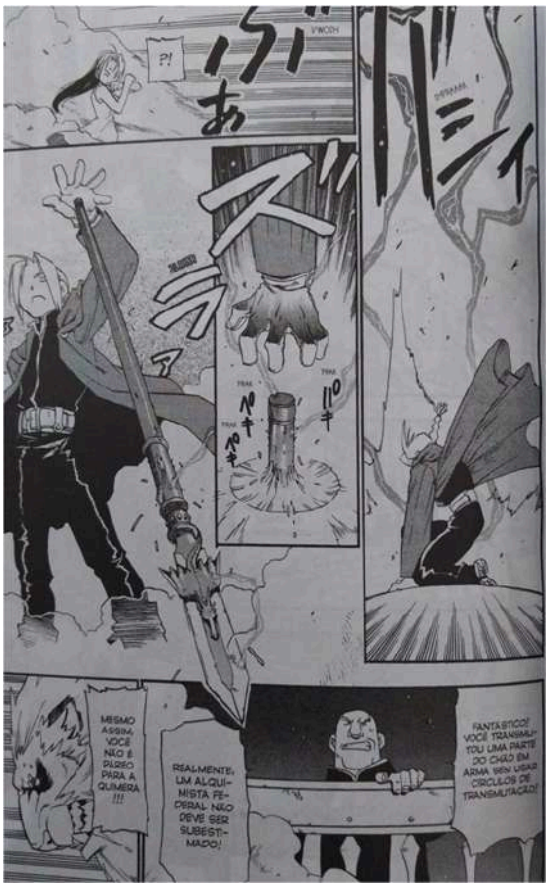
Um deles tenta fugir, mas é atingido pelo capacete de Alphonse arremessado por Edward. Em pânico com a armadura vazia, Rose questiona o que é aquilo, ao que os irmãos Elric respondem que é exatamente o que ela está vendo, com Edward batendo na armadura de Alphonse, produzindo um som oco. Ainda apavorada, na página seguinte, Alphonse responde que aquela é a punição recebida por terem pisado "no território divino que deus proibiu o homem de entrar" (Arakawa, 2016 [2002], v. 1, p. 34). Ao questionar sobre Edward, ele se esquiva, perguntando a ela se agora via a verdadeira face de seu "deus". Acreditando que tudo não passava de um engano, o Alquimista de Aço então pergunta a ela se tem coragem suficiente para testemunhar a verdade.

Na cena seguinte, os irmãos Elric entram na sala do profeta e Edward consegue fazê-lo revelar que seus milagres não passam da obra da pedra filosofal em seu anel. Cobiçando-a, agora que a havia encontrado, Cornello pergunta o que o Alquimista de Aço pretende caso bote as mãos nela, ao que Edward rebate a pergunta. O profeta então conta sobre seus planos de criar um exército de fiéis dispostos a dar a vida por ele para que conquiste o país, ao que Edward dá de ombros, dizendo que não se importa nem com o governo nem com o exército. O Alquimista de Aço o ameaça dizendo que caso lhe entregue a pedra não contará nada sobre os planos do profeta. Gargalhando, Cornello diz que ninguém acreditaria por confiarem cegamente nele. Batendo palmas, animado, Edward agradece o profeta pelas palavras e então

Alphonse abre sua armadura revelando Rose escondida dentro dela. Desacreditada, Rose pergunta se tudo era mentira e Cornello consegue ludibriá-la novamente, dizendo que poderia trazer seu namorado de volta.

Em seguida, Cornello puxa uma alavanca liberando uma quimera monstruosa para atacar os irmãos Elric. Sem esboçar praticamente nenhuma reação, Edward diz que lutar de mãos vazias pode não ser uma boa ideia, juntando as mãos e encostando-as no chão, deixando o profeta curioso. Uma luz então é emitida, lançando raios para cima e produzindo fumaça, das quais Rose tenta se proteger. A mão de Edward aparece transmutando uma empunhadura que se revela como uma enorme lança. Preocupado, Cornello fica admirado com a habilidade de um alquimista federal, mas acredita que sua quimera é o suficiente para derrotá-lo.

Figura 27 – A introdução de Edward Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2002], v. 1, p. 47)

Em seu primeiro ataque, a quimera é capaz de destruir a lança do Alquimista de Aço e arranhá-lo na perna esquerda. Cornello ri dizendo que as garras da quimera são capazes de cortar aço e Rose grita, apavorada. No quadro seguinte, Edward aparece, sorrindo, desafiador, no que é mostrado a quimera com as garras partidas e Cornello, perplexo, quando o

Alquimista de Aço estica a perna revelando o *automail* por trás do tecido rasgado da calça. O profeta ordena que a quimera continue o atacando, com o que ela morde o braço direito de Edward. Contudo, sem conseguir feri-lo, o Alquimista de Aço a chuta pelos ares, liberando fragmentos de tecido rasgado e expondo seu braço de *automail*. Cornello pede a Rose que abra bem os olhos e veja a aparência de pecadores que ousam entrar nos domínios proibidos de deus. Edward começa a arrancar a blusa destroçada, evidenciando ainda mais seu *automail* de aço, de modo que o profeta entende sua alcunha.

Figura 28 – A introdução de Edward Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2002], v. 1, p. 52-53)

Do mesmo modo que no caso de Alphonse, a repetição no formato dos três primeiros quadros, com o fundo branco, mostrando Cornello de um lado, Rose do outro, e o braço de Edward, em uma transição de aspecto-pra-aspecto, de progressão estática (McCloud, 1995, p. 72), acabam por compor uma suspensão e produzir um efeito de desaceleração temporal. Os quadros em que os irmãos Elric aparecem, lado a lado, olhando em direções opostas, separados por uma fina lacuna, com o fundo preto, contrastando com os demais quadros, estabelece um paralelo entre eles e reforça a informação do balão sobre os pecadores, principalmente, na página seguinte, quando as cicatrizes de Edward são expostas junto do *automail*.

Em uma página dupla, tem-se então a figura integral do Alquimista de Aço, de costas, com a quimera derrotada ao fundo atingindo o chão com um estrondo, e a blusa voando por sobre a nuvem de poeira levantada, chamando a atenção para Edward. Por ser um quadro longo, detalhado e sem contorno, exige um maior tempo de leitura, alongando o tempo e desacelerando a batida do ritmo. Na sequência, com a expressão irritada e o *automail* à frente, o Alquimista de Aço desafia o profeta para um combate.

Figura 29 – A introdução de Edward Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)

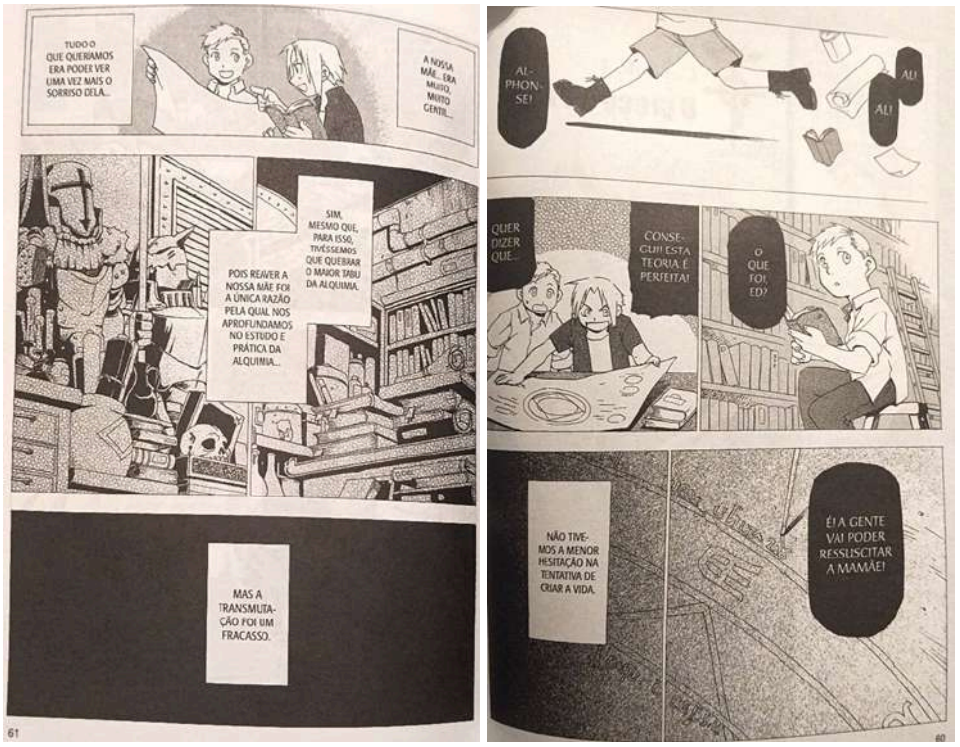


Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2002], v. 1, p. 52-53)

No capítulo seguinte, 2 “O preço da vida”, Cornello diz finalmente ter entendido o motivo pelo qual a alcunha de “Aço” foi dada para uma criança e conta para Rose que os irmãos haviam violado o maior tabu da alquimia, a transmutação humana.

Na sequência, Edward aparece correndo, chamando por Alphonse — ambos crianças — e dizendo ter encontrado a teoria perfeita para que pudessem trazer a mãe deles de volta. Como se pode observar, diferentemente da primeira página e das páginas anteriores, os balões são pretos, exceto pelo recordatório, que assume o papel de narração. Percebe-se, assim, se tratar de uma lembrança dos irmãos Elric.

Figura 30 – Os irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2002], v. 1, p. 60-61)

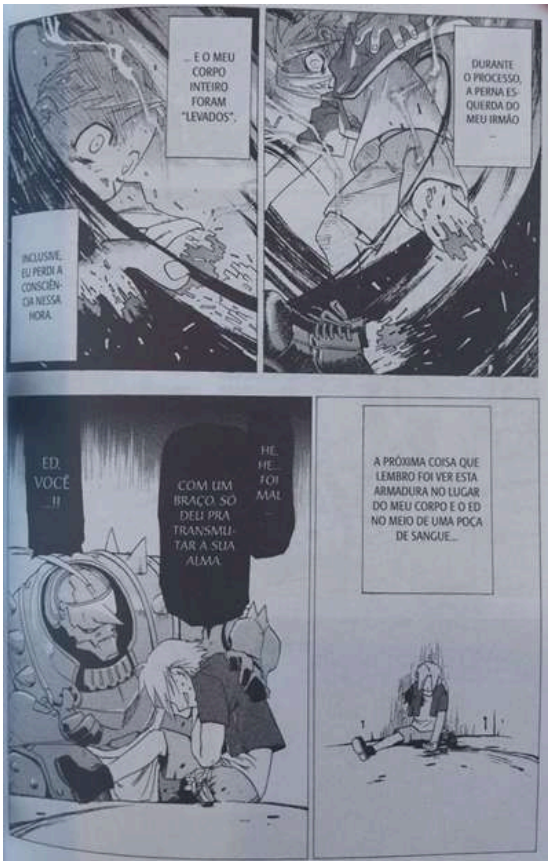
Narrado por Alphonse, verifica-se como o sombreado dos quadros do cenário — especialmente nos com o círculo de transmutação e com o escritório do pai dos irmãos —, para além de um tom dramático, fornece um aspecto difuso, como memórias cujos detalhes carecem de certitude.

Conforme explica o irmão mais novo, não houve a menor hesitação por parte deles sobre trazer a mãe de volta à vida — nem mesmo sobre quebrar o maior tabu da alquimia —, mas a transmutação humana fracassou e, como consequência, foram "levados", no caso de Edward, a perna esquerda, e no caso de Alphonse, todo o corpo. No último quadro, o fundo preto evidencia uma suspensão temporal antes de, nos quadros seguintes, os irmãos Elric serem envolvidos por raios da alquimia e correntes circulares pretas — atuando como linhas de velocidade —, ao passo que seus corpos vão sendo desconstruídos. Contudo, a transição aspecto-pra-aspecto, de progressão estática, acompanhada do recordatório, em vez de uma cena dinâmica, acaba produzindo o efeito de congelar o tempo. O contraste entre luz e sombra, por sua vez, causa um maior impacto e dramaticidade na cena.

Após perder a consciência, o irmão mais novo conta se lembrar de ver a armadura no lugar do corpo e Edward em uma poça de sangue. É aqui que as peças para compreender a primeira página (figura 23) do mangá se juntam, mostrando que se tratava de um momento do passado. Todavia, é interessante notar que, por mais que Alphonse diga que seus corpos foram levados na lembrança, na cena passada de Edward não se especifica o que "levaram", abrindo

margem para a interpretação de que se tratava de sua perna ou de Alphonse — ou mesmo de ambos.

Figura 31 – Os irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)



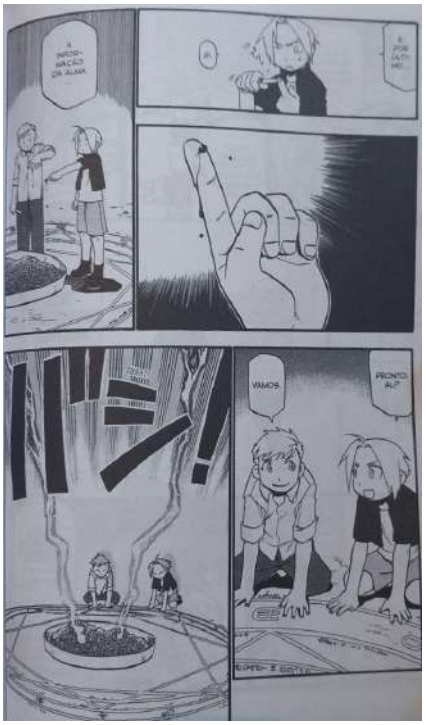
Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2002], v. 1, p. 62)

A partir de Silva e Calvet (2019, p. 15; 19), pode-se entender que todas as convenções estabelecidas por Arakawa passam a atuar como legissignos transductores simbólicos dentro da narrativa. Assim, quando investigadas as referências à infância dos irmãos Elric, elencam-se três convenções, na medida em que "permite[m] que o leitor relacione os acontecimentos" à diferentes dimensões espaciais e temporais: (1) a infância como passado, (2) a infância como lembrança e (3) a infância como pesadelo — com as duas últimas se dando na dimensão psicológica.

Em relação à primeira, contudo, convém chamar a atenção, pois, embora apresentada na primeira página (figura 23) com lacunas pretas e um forte contraste entre luz e sombra — dada a dramaticidade da cena —, em outras ocorrências ao longo da narrativa, a convenção é a mesma adotada no tempo presente, com a única distinção do crescimento dos irmãos Elric, conforme pode ser observado na figura 32 que retrata o dia em que os irmãos fazem a

transmutação humana. Nota-se aqui que a repetição, isto é, a alteração da frequência na inserção deste episódio o revela como um momento-chave da narrativa.

Figura 32 – Os irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2002], v. 6, p. 70)

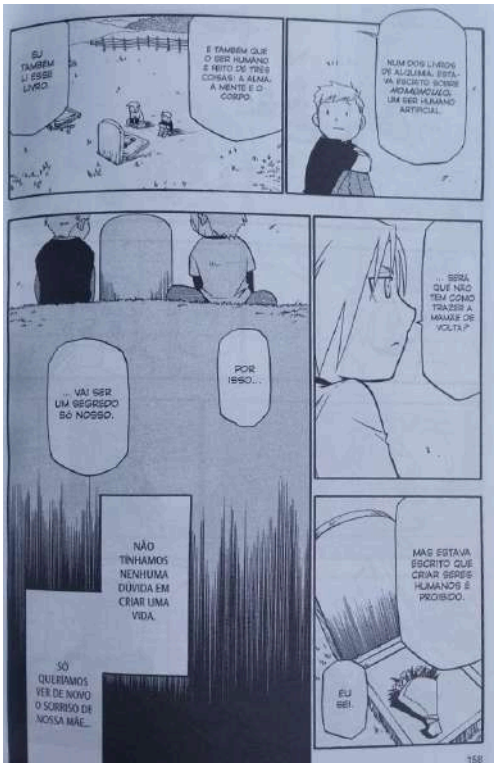
Nesta medida, cabe observar que o crescimento dos irmãos atua como um "índice da passagem do tempo" (Silva; Calvet, 2019, p. 6), ou seja, como um legissigno transductor indicial, pois organiza as relações entre as diferentes dimensões temporais ao mesmo tempo que preserva a identidade dos personagens e, por conseguinte, fornece a especificidade de cada momento do tempo.

Uma vez que o crescimento dos irmãos Elric é adotado como convenção para diferenciar o presente do passado, mas os demais elementos permanecem tal como no presente, é possível conceber que o passado é dado como o presente, ou seja, como se estivesse se desenrolando no momento em que é contado.

Para além do crescimento, todavia, em raros momentos também é adotada a narração pelo recordatório, em especial em saltos temporais, chamando a atenção para o fato de que se trata de um evento passado, como pode ser verificado na figura 33, quando os irmãos Elric estão no cemitério, de frente para o túmulo da mãe, e resolvem tentar trazê-la de volta. No recordatório, Edward, como narrador-personagem, explica que eles não tinham dúvidas sobre

fazer a transmutação humana para poder ver novamente o sorriso da mãe, indicando o que viria a se seguir.

Figura 33 – Os irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)

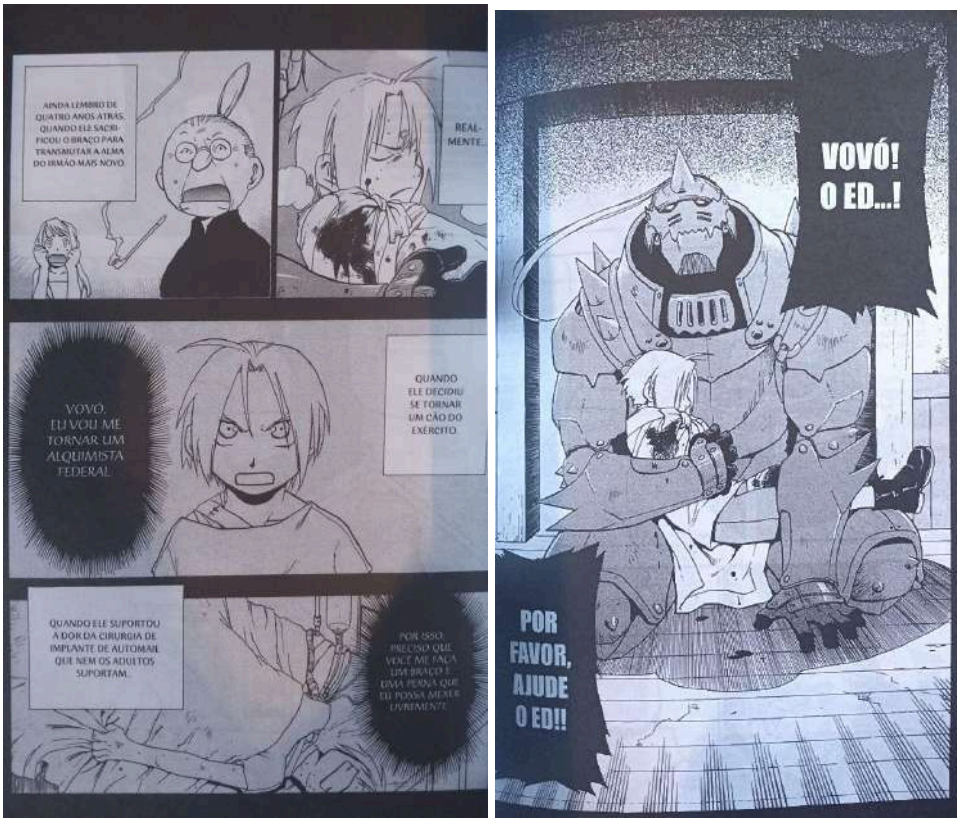


Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2002], v. 5, p. 158)

Complementarmente, ainda sobre a primeira página (figura 23), é importante apontar que as lacunas pretas acabam por funcionar como um recordatório que, em vez de narrar informações do presente, dado que se trata do passado, acabam por atuar como um aspecto futuro, advertindo para o que está por vir, ou melhor, para o que está por ser revelado sobre o passado no presente.

De forma semelhante, a infância como lembrança também pode ser apresentada com lacunas pretas e alto contraste entre luz e sombra para enfatizar a dramaticidade, conforme apresentado na figura 34, quando Pinako — a avó de Winry, que acolheu os irmãos Elric após a morte da mãe deles —, relembra, conversando com o major Alex Louis Armstrong — o Alquimista dos Braços Fortes —, os acontecimentos de quatro anos atrás, quando Alphonse aparece como armadura, segurando Edward ferido nos braços e implorando por ajuda, e quando Edward resolve se tornar alquimista federal para encontrar um meio de recuperar seus corpos.

Figura 34 – Os irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)

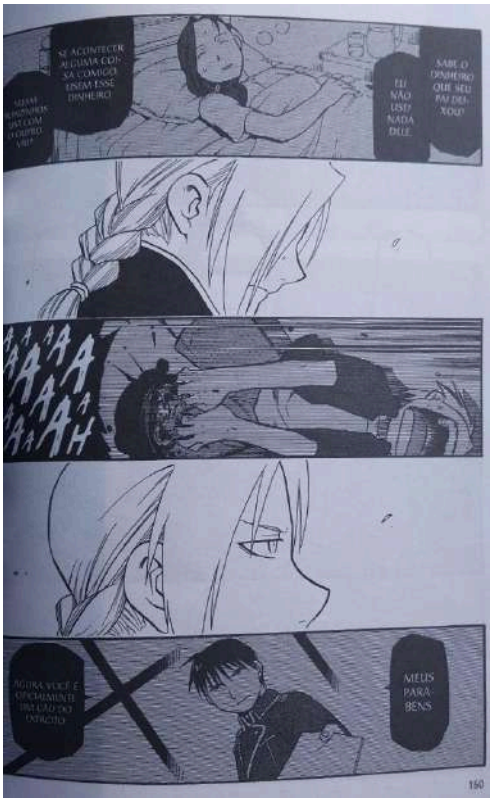


Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2002], v. 3, p. 22-23)

Contudo, observa-se, nestes casos (figuras 30, 31 e 34), a incidência da narração em recordatórios — nem sempre utilizada, mas responsável por estabelecer um forte vínculo com o presente — e de balões pretos — principal especificidade deste caso e que também aparece em outras situações em que os personagens se lembram de algo que aconteceu ou foi mencionado anteriormente.

O melhor exemplo para identificar a relação entre presente e lembrança se encontra na figura 35, em que Edward está se lembrando do passado para contar o que aconteceu com ele e Alphonse a Izumi Curtis, sua mestra. Observa-se aqui que a sombra e o contorno dos quadros referentes às lembranças do passado — marcadas por balões pretos — estabelecem uma relação contrastiva com o momento presente, que — com quadros sem contorno e transição de aspecto-pra-aspecto, de progressão estática, cortados pelos demais quadros —, acaba indicando um alongamento do tempo e uma alternância na cadência do ritmo.

Figura 35 – Os irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2002], v. 5, p. 150)

Já no caso da infância como pesadelo, há uma reconstituição do passado como presente, mas este passado é distorcido. Conforme demonstrado na figura 36, além da figura de Edward criança, indiciando a diferença da dimensão temporal, os balões de fala são brancos, como acontece no presente e no passado como presente. O que permite diferenciá-lo dos dois, contudo, é a transição do fundo branco para o preto e a sombra difusa que recobre sua mãe, no último quadro, provocando uma desaceleração temporal que resulta em Edward acordando na página seguinte.

Neste caso, o fundo preto pode ser pensado como parte da convenção do pesadelo na medida em que, em outra ocorrência, no capítulo 43 "Rio de lama", a cena é predominante marcada por ele — além do quadro com o Alquimista de Aço acordando. Contudo, no mangá, há apenas uma ocorrência da infância como pesadelo.

Figura 36 – Os irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2002], v. 2, p. 53-54)

Quando essas convenções e dimensões temporais — e espaciais — são ordenadas, observa-se uma incidência intercalada que corrobora com a afirmação de Arakawa (2018 [2005], p. 144) de que o passado em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) vai se revelando aos poucos, fornecendo a cada vez novas pistas — biográficas e psicológicas — sobre os protagonistas. Além de revelarem seu próprio ritmo.

Tabela 4 – A infância dos irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist*

Volume 1	Capítulo 1 “Os dois alquimistas”	Infância como passado
Volume 1	Capítulo 2 “O preço da vida”	Infância como lembrança
Volume 2	Capítulo 6 “A mão direita da destruição”	Infância como pesadelo
Volume 3	Capítulo 9 “A casa onde a família espera”	Infância como lembrança
Volume 4	Capítulo 15 “Coração de aço”	Infância como lembrança
Volume 5	Capítulo 20 “O pavor chamado mestre”	Infância como lembrança
Volume 5	Capítulo 21 “Um segredo só nosso”	Infância como lembrança
		Infância como passado
Volume 6	Capítulo 22 “O homem de máscara”	Infância como passado

Volume 6	Capítulo 23 “Batendo na porta do céu”	Infância como passado
Volume 6	Capítulo 24 “Alquimista de Aço”	Infância como passado
Volume 8	Capítulo 30 “Dentro da armadura; o fundo da verdade”	Infância como lembrança[166]

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Assim, conforme observado em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), a introdução os irmãos Elric é marcada por uma série de modos de significar que estabelecem a correlação entre os protagonistas e o arquétipo do herói, subvertendo-o e aproximando-os da dualidade do monstro. Além disso, verificam-se diferentes convenções utilizadas por Arakawa para explorar a introdução dos personagens, como a apresentação da infância como passado e como lembrança.

No caso de *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010), por mais que os irmãos Elric vão para Liore na busca da pedra filosofal e confrontem o pai Cornello, de forma muito semelhante à do mangá, isso só se dá no episódio 3 “Cidade da heresia”. Além disso, verifica-se que, após o profeta revelar que os irmãos haviam violado o maior tabu da alquimia, o confronto tem continuidade, sem qualquer menção ao passado dos irmãos — assim como no começo do episódio. A justificativa para essas mudanças decorre do fato de que o *anime*, a partir dos modos de significar do discurso, *acrescenta* no episódio 1 “O Alquimista de Aço” um evento inexistente no mangá para introduzir a narrativa, seguido pela revelação do passado dos irmãos no episódio 2 “O começo de tudo”.

> A abertura fornece uma base para o que está por vir e nos introduz na narrativa. Em alguns casos, o enredo buscará incitar a curiosidade nos inserindo em uma série de ações que já começaram. (Isso se chama abertura in medias res, expressão latina que significa ‘no meio das coisas’.) O espectador especula sobre as causas possíveis dos eventos apresentados. [...] Muito do restante do filme lida com a maneira como esses eventos ocorreram. Em outros casos, o filme começa nos contando sobre as personagens e suas situações antes de qualquer ação importante ocorrer (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 162).

Consequentemente, o primeiro episódio de *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2001-2010) lança mão do *deslocamento* de elementos significantes do discurso para criar uma nova introdução à narrativa, o que inclui os protagonistas.

No episódio 1 “O Alquimista de Aço”, a cena da primeira aparição dos irmãos Elric se inicia com uma música de tensão e um plano geral de Central City, seguido pelo

[166] Inclui-se a lembrança de Alphonse de seu encontro com a Verdade uma vez que o episódio tenha ocorrido em sua infância.

primeiríssimo plano de uma mão desenhando um círculo alquímico no chão. A fusão entre o plano geral de Central City e o primeiríssimo plano do círculo já apontam para o fato de que o primeiro episódio funciona como uma alegoria para toda a narrativa.

Figura 37 – *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2001-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2001-2010, ep. 1)

Na sequência, em primeiro plano, revela-se como dono da mão Isaac McDougal, o Alquimista de Gelo — personagem criado exclusivamente para a introdução da narrativa de *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010). Da figura de McDougal desaparecendo dentro de um dos becos da cidade, a câmera se movimenta em uma panorâmica vertical até centralizar o Quartel-General Central, momento em que a música ganha um tom heroico em *crescendo* e a *voz-off* do coronel Roy Mustang, o Alquimista das Chamas, pergunta se se trata do Alquimista de Gelo. A informação é confirmada pela *voz-off* do führer King Bradley, que continua explicando sobre McDougal no plano seguinte, no qual é mostrada uma ficha com informações sobre o Alquimista de Gelo.

Na sequência, há um plano geral com o führer no canto inferior esquerdo e, centralizado, ocupando a maior parte do plano, há um mapa do país de Amestris. Ao nomeá-lo para que se encarregasse da captura de McDougal, corta-se para o plano geral onde se encontra a figura de Mustang. O diálogo entre os dois permanece no mesmo plano, com a *voz-off* do führer, até ele mencionar que o "garoto" também está na cidade e que o coronel poderia usá-lo em sua missão. Observando a confusão de Mustang, Bradley confirma estar falando do Alquimista de Aço, ao que, de um primeiro plano do coronel, com a expressão séria, corta-se para um primeiríssimo plano de Edward, com a lua cheia atrás dele e a expressão chateada, reclamando sobre Mustang abusar da boa vontade das pessoas. No primeiro plano seguinte, Alphonse aparece, concordando com o irmão, por terem sido obrigados a ficar na cidade quando estavam de passagens compradas para Liore. Com a música de tom heroico em *crescendo*, em um plano geral, com a lua cheia atrás deles, os

irmãos surgem em cima de um telhado, onde Edward ficando em pé diz ao irmão para concluírem logo a missão.

Figura 38 – Os irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 1)

De acordo com Bordwell e Thompson (2013 [2010], p. 221), "muito do impacto de uma imagem vem do uso da iluminação", compondo os planos e orientando a atenção, seja para enfatizar ou esconder algo.

No caso da primeira aparição dos irmãos Elric, observa-se a eleição do contraste criado pela luz da lua cheia iluminando-os e, ao mesmo tempo, escondendo-os em sombras para demarcar sua importância na narrativa e o mistério que os envolve. O mesmo acontece no último plano em que as figuras integrais de Edward e Alphonse estão centralizadas de costas para a lua, com a diferença de que, aqui, os protagonistas se distinguem da escuridão ao serem circundados pela luz.

Nesta medida, é possível dizer que, em um primeiro momento, a significância no discurso elege, no traduzir intersemiótico, o contraste entre luz e escuridão como convenção para introduzir os personagens, isto é, como legissigno transductor simbólico, dado que, por meio da correlação interpretativa dos signos empregados — a lua, sua iluminação e o sombreamento provocado por ela —, é buscada a manutenção dos modos de significar das personagens, em sua dualidade do monstro.

A música na cena, conforme apontou Tarkovski (1998, p. 191), "não é apenas um complemento da imagem", mas altera o tom de modo tal que, sem ela, a imagem seria lida de outra forma. Assim, ela impede o tom sombrio que poderia ser produzido pelo contraste entre luz e sombra e fornece um tom heróico à cena e, consequentemente, um tom mais amistoso aos personagens — o que se torna ainda mais significativo na medida em que Edward está com uma expressão séria. Neste caso, a música atua então como otimização da convenção, direcionando e reforçando sua interpretabilidade — aproximando os irmãos do arquétipo do herói.

No lugar de um tom mais cômico e tonalidades menos contrastadas, em que de início já são indiciadas as personalidades de cada irmão, como no mangá, o *anime* opta por estabelecer, a princípio, um tom mais misterioso e tonalidades mais contrastadas, em que — exceto pela rivalidade com o Alquimista das Chamas — quase nada é revelado sobre os protagonistas.

Na medida em que a significância no discurso elege no traduzir intersemiótico uma nova convenção para estabelecer as relações de (in)variância na equivalência, um novo modo de significar e uma nova potencialidade de significância são produzidas, ou seja, uma nova oralidade e uma nova prosódia. O que, consequentemente, produz também um novo ritmo.

Figura 39 – Os irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: Fu*llmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 1)

A introdução dos irmãos Elric tem início, de fato, quando ocorre o primeiro confronto entre eles e o Alquimista de Gelo. Na cena em questão, logo após assassinar militares em um beco, com um som metálico, uma lança desce do céu à toda velocidade na direção de McDougal, que salta para trás evitando ser atingido. Observando ao redor da lança os raios azuis característicos da alquimia, o Alquimista de Gelo fica em estado de alerta.

No plano seguinte, a *voz-off* de Edward menciona, enquanto seus pés passam pela mão de um dos militares assassinados, que o Alquimista de Gelo havia feito coisas terríveis. Ao ouvir isso, McDougal sorri, dizendo que sacrifícios são necessários para grandes feitos, conforme a lei da troca equivalente. O que o Alquimista de Aço, em um meio primeiro plano, saindo das sombras e andando em direção à luz, com a expressão irritada, rebate dizendo que isso não é a troca equivalente.

Assim como em sua primeira aparição, observa-se aqui a adoção do contraste entre luz e sombra para introduzir a personagem de Edward.

Figura 40 – A introdução de Edward Elric em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 1)

Dando início a uma música de ação, Edward bate as mãos produzindo raios azuis de alquimia e transmuta a lança em uma clava, com a sua caricatura na ponta. McDougal fica curioso com a habilidade de produzir alquimia sem círculo de transmutação, ao que Edward aproveita para atacá-lo. Distraído, Alphonse aparece atrás do Alquimista de Gelo no beco, atacando-o e dando uma maior abertura para o golpe do irmão. Ainda assim, McDougal consegue se desvencilhar do ataque de Alphonse e ataca o braço de Edward, que recua para trás, enquanto o irmão é derrubado. Perplexo pela falha do seu ataque, McDougal vê Edward, em primeiro plano, com a expressão irritada e a manga do casaco rasgado, revelando o braço de *automail*. Ainda perplexo, o Alquimista de Gelo observa Edward tirar o casaco, revelando todo o braço, enquanto Alphonse se recupera de pé ao lado dele.

Juntando o fato de que Edward era habilidoso, capaz de fazer alquimia sem círculo de transmutação e tinha um *automail* como braço direito, McDougal, apreensivo — e com a música de fundo atingindo seu ápice —, o identifica como o Alquimista de Aço.

Figura 41 – A introdução de Edward Elric em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 1)

Inicialmente, é possível observar que o *anime*, na busca de estabelecer as relações de (in)variância na equivalência, lança mão, dentre os modos de significar no discurso, da transmutação da lança sem o círculo alquímico e da exposição do *automail* como convenções no traduzir intersemiótico para orientar a identificação de Edward como o Alquimista de Aço — e também para a indicialização de seu passado, dado que esses elementos simbolizam a violação do tabu da alquimia. Nesta medida, é possível depreender que esses elementos assumem o papel de legissignos transductores simbólicos, pois é a partir deles que as correlações interpretativas e as relações de (in)variância na equivalência são estabelecidas.

Conforme aponta Meschonnic (2001 [1999], p. 79), mesmo quando o sentido parece ser mantido, "o ritmo transforma o modo de significar". Assim, o fato da perna de *automail* de Edward ser *suprimida* na cena incorre no enfraquecimento da força da significância, isto é, da prosódia em sua introdução na narrativa. Já no caso da transmutação da lança, em que, em vez de transmutá-la, ela é transmutada em uma clava, observa-se o aspecto de paramorfismo do legissigno, dado que a significância da transmutação sem o círculo da alquimia é preservada, mas há divergência no modo como ela é apresentada.

Figura 42 – A introdução dos irmãos Elric
em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)

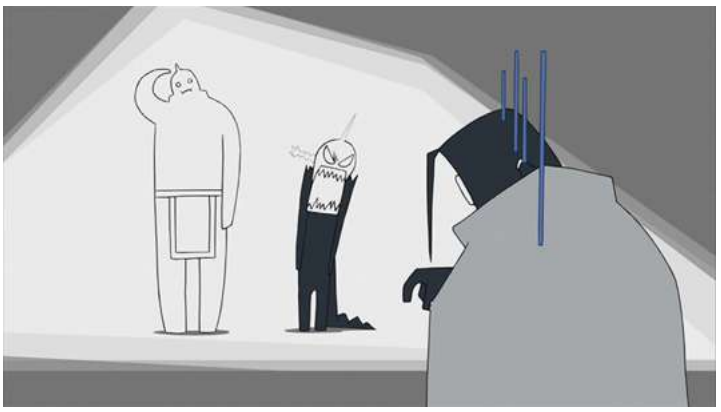


Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 1)

Na sequência, verifica-se que a comicidade também é elegida como legissigno transductor simbólico na introdução dos irmãos Elric, como quando McDougal se decepciona acreditando que Alphonse era o Alquimista de Aço e não o irmão "baixinho", despertando um ataque de fúria em Edward que lhe permite capturar o Alquimista de Gelo. Conforme demonstrado nas figuras 42 e 43, a comicidade como convenção é o que orienta o contraste entre as personalidades dos irmãos Elric.

É importante pontuar que o anime, como forma de animação, possibilita a incorporação de recursos típicos do mangá, como símbolos de emoção — emanatas — e expressões ou fisionomias exageradas, que passam a atuar como otimização da comicidade. Contudo, explicita-se que, diferentemente de cenas cômicas envolvendo outros personagens — como McDougal na figura 43 —, na introdução dos irmãos Elric essa incorporação reforça a interpretabilidade da significância.

Figura 43 – A introdução dos irmãos Elric
em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 1)

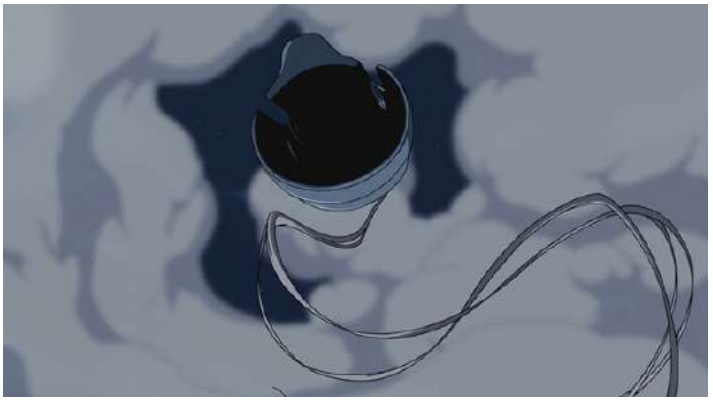
Posteriormente, em outra cena, após a fuga de McDougal e outros confrontos, os irmãos Elric cercam o Alquimista de Gelo em um beco. Contudo, McDougal afirma não precisar fugir e dá início a um processo alquímico que lança raios vermelhos para cima, iluminando todo o beco, e também afetando os outros círculos alquímicos que havia espalhado por Central City — o que é mostrado junto de uma música de tensão. Perplexos, Edward e Alphonse percebem que a reação alquímica em cadeia está relacionada à pedra filosofal — daí os raios avermelhados.

Então, uma luz azul, com correntes de vento e umidade, começa no centro do beco, acompanhada por um zumbido agudo, produzindo um paredão de gelo que vai se espalhando. De costas para o paredão de gelo, McDougal alerta Edward de que ele não faz ideia do que o país está tentando fazer. Aqui, novamente, há uma referência direta ao que vai se desenrolando e se revelando ao longo da narrativa — o fato de o país de Amestris ter sido construído na forma de um círculo de transmutação para que o Homunculus pudesse transmutar todos os habitantes e atingir sua forma perfeita.

Após Edward dizer não se importar, Alphonse salta por cima do paredão de gelo, atravessando-a, e ataca McDougal, que é jogado para fora do beco. Ao questionarem se ele estava com a pedra filosofal, ele nega, com uma risada nervosa e, então a água do rio às costas dele se ergue formando um novo paredão de gelo, do qual ele tira proveito para escapar. Com o gelo consumindo todo o plano, os irmãos Elric fogem assustados e correm na direção de Armstrong, que tenta impedir o avanço do paredão de gelo, mas não consegue. Ele e os irmãos então se dividem na tarefa de impedir McDougal de atacar o Quartel-General Central: Armstrong se encarrega de destruir os círculos de transmutação espalhados pela cidade, enquanto Edward e Alphonse capturam o Alquimista de Gelo.

No alto de um dos paredões de gelo, aproximando-se do Quartel-General Central, McDougal grita destruir o führer, quando escuta a voz de Edward ordenando que ele pare. O Alquimista de Aço, com a expressão séria, cria uma ponte de alquimia para chegar ao topo do paredão — o que é repetido por Alphonse, após terminar de desenhar o círculo alquímico, juntando-se ao irmão. Com uma música de ação, o confronto entre eles tem início. Após produzir uma chuva de água quente que cai sobre Edward, McDougal aproveita a distração dos irmãos para atacar Alphonse, de modo que, no meio do vapor, seu capacete sai voando, lentamente, e sua armadura cai para trás, segurando Edward nos braços. Quando tenta se aproximar deles, contudo, McDougal quase é acertado pela perna de Alphonse e se afasta, permitindo que os irmãos voltem a ficar de pé. Então, em um primeiro plano, aparece a armadura vazia de Alphonse, seguido do primeiríssimo plano de seu selo da alma. Atônito, McDougal vai lentamente juntando as peças e, então, com uma feição orgulhosa, diz ter entendido que os irmãos tinham violado o maior tabu da alquimia.

Figura 44 – A introdução de Alphonse Elric
em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)

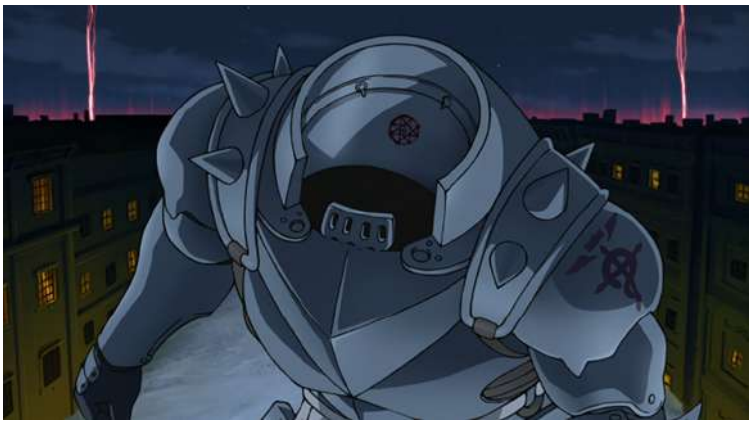


Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 1)

Como no caso de Edward, observa-se que o anime também adota como legissignos transductores simbólicos a queda do capacete e a exposição da armadura vazia decorrente dela para a identificação de Alphonse — e de seu passado —, assim como o *acréscimo* do selo da alma — o qual também consiste em um *deslocamento*, dado que só é apresentado posteriormente no mangá.

Diferentemente do caso de Edward, contudo, observa-se a busca da equivalência na suspensão temporal da queda do capacete de Alphonse (figura 24), com a diferença de que no *anime* a desaceleração do tempo acontece na projeção do capacete para cima, circundado por uma nuvem de vapor e acompanhado de um acorde mais alto da música. Ao estabelecer uma relação de semelhança na diferença, enfatiza-se assim um caráter de paramorfismo do legissigno. Por sua vez, o rápido movimento vertical no enquadramento da armadura vazia, seguido pelo primeiríssimo plano do selo da alma — de duração mais longa e acompanhado pelo *crescendo* da música —, potencializam a força da significância e sua oralidade.

Figura 45 – A introdução de Alphonse Elric
em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 1)

Na mesma cena, em um crescendo da música, o Alquimista de Gelo completa seu raciocínio revelando que os irmãos Elric haviam realizado a transmutação humana, a maior proibição da alquimia, o que provoca um olhar cada vez mais irritado de Edward, a partir do qual o *fade-in* — a transição em branco — de um plano para outro, revela um evento de sua infância.

Assim, têm-se um cenário escuro, iluminado pelos raios azuis da alquimia. Em primeiríssimo plano, surgem pequenas mãos ensanguentadas, próximas às linhas de um círculo de transmutação, e a *voz-off* de Edward chamado Alphonse. Com uma vibração tensa e os sons dos raios alquímicos, Edward aparece, criança, em um primeiro plano, de perfil, com

lágrimas nos olhos, voltados para trás, e o rosto iluminado pela luz azulada. Na sequência, com os olhos não visíveis e uma expressão de dor, ele aparece em um meio primeiro plano, apoiado no chão, sem parte da perna, de onde escorre uma poça de sangue, e gritando que algo foi levado. Então, após a armadura cair no chão, com uma música lírica e tensa, em primeiríssimo plano, a mão de Edward desenha o selo da alma em seu interior e, chorando, com o rosto em primeiro plano, implora para que o irmão seja devolvido, juntando as mãos e dando início a um processo alquímico de cujas luzes é projetado o *fade-in* para outro plano, em que Edward, de perfil, com os olhos encobertos pelo cabelo, afirma que o Alquimista de Gelo deu um passo em direção ao inferno antes de continuar a confrontá-lo com ajuda de Alphonse.

Figura 46 – Edward Elric em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 1)

Observa-se com a cena que o anime *deslocou* a referência ao passado dos irmãos Elric na primeira página do mangá (figura 23) para o momento em que é revelado que eles haviam quebrado o maior tabu da alquimia. Além disso, foi *acrescentado* à cena a transmutação de fixação da alma de Alphonse na armadura com o selo de sangue. Ainda assim, a significância no silêncio da fala de Edward quanto ao que foi levado é preservada.

Conforme mencionado anteriormente, o crescimento dos irmãos Elric atua como um legissigno transductor indicial, na medida em que indica a passagem do tempo e organiza as relações entre diferentes dimensões temporais. Como legissigno transductor indicial, logo está diretamente vinculado a um legissigno transductor simbólico, o qual, neste caso, está relacionado à infância dos irmãos Elric.

Assim, a presença de Edward criança é o maior indicador de que a cena é uma referência à infância. Mas é em conjunto com os outros elementos que é estabelecido o modo como a infância se relaciona com o presente da narrativa e se distingue dele.

Em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), Arakawa estabeleceu como legissignos transductores simbólicos da narrativa três convenções sobre a infância dos irmãos Elric: (1) a infância como passado, (2) a infância como lembrança e (3) a infância como pesadelo. Em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010), foram incluídas as três convenções, mas cada uma utiliza os recursos próprios ao meio para estabelecerem as relações de (in)variância na equivalência.

No caso da infância como passado, o legissigno transductor simbólico no *anime* também faz uso no passado dos mesmos recursos utilizados no presente, recorrendo às vezes à narração, em especial em saltos temporais — como era feito pelos recordatórios no mangá, estabelecendo um forte vínculo com o presente —, e ao uso da legenda, conforme pode ser visto na figura 47 — indicando se tratar de 10 anos antes, em Resembool, cidade natal dos irmãos Elric.

Figura 47 – *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 2)

Conforme Tarkovski (1998, p. 83), "'opacidade' e 'inefabilidade' não significam uma imagem indistinta, mas a impressão específica criada pela lógica do sonho: combinações insólitas e inesperadas de elementos inteiramente reais e situações de conflito entre eles". Deste modo, no caso da infância como pesadelo, em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010) o passado também é dado tal como o presente, mas com distorções nos elementos mostrados.

A diferença em relação ao mangá é que, em vez da transição do fundo branco para preto e o sombreamento difuso, as cores desempenham um papel importante nessa distinção: cores vívidas — como passado — passam a dar lugar a cores apagadas — como pesadelo —, indicando uma nova significância e, por conseguinte, um novo legissigno transductor simbólico. É relevante apontar também que, no caso do *anime*, a infância como pesadelo

insere elementos que antes não faziam parte da infância, como é o caso da transformação de Nina e Alexander em quimera (figura 48).

Figura 48 – *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 5)

No caso da infância como lembrança, por sua vez — na impossibilidade do uso de balões pretos, e no lugar de um sombreamento difuso —, também é observada uma relação significativa quanto às cores. Na cena analisada, por exemplo, verifica-se a prevalência da cor azul vívida, ocasionada pelo conjunto de planos selecionados pela montagem[167], ao passo que em outras ocorrências (figura 49), verifica-se o uso de filtros mais foscos, iluminados ou avermelhados[168].

Figura 49 – *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)

[167] Os mesmos planos que fazem referência à infância no episódio 1 "O Alquimista de Aço" estão presentes na infância como passado no episódio 2 "O começo de tudo". Contudo, na montagem do segundo episódio, são inseridos outros planos entre aqueles presentes na cena do primeiro episódio, de modo que a cor azul vívida não tem prevalência em relação às demais.

[168] Na infância dos irmãos Elric, o vermelho sempre está relacionado ao anúncio de eventos trágicos, como a morte da mãe e a transmutação humana.

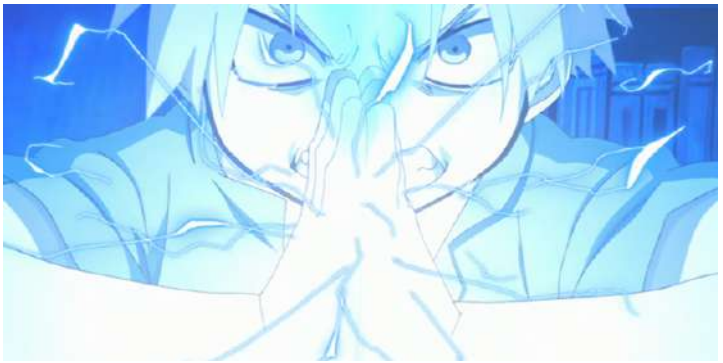


Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 12)

Nesta medida, a variação em seu uso aponta para as cores como legissignos transductores indiciais, dado que estabelecem relações de semelhança e diferença, mas mantêm a identificação de que se trata da infância como lembrança. A constância no uso do *fade-in* para a entrada e a saída dos quadros referente à convenção, por sua vez, torna-o um legissigno transductor simbólico — pois é o principal elemento que a caracteriza em relação às demais convenções.

Deste modo, no *anime*, dado que a cena do episódio 1 lança mão do *fade-in* e da cor azul vívida ao estabelecer a referência à infância de Edward, é possível identificá-la não como passado — igual ao mangá —, mas como lembrança.

Figura 50 – Edward Elric em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 1)

Assim como no mangá, quando essas convenções e dimensões temporais — e espaciais, na medida em que se dão no espaço "concreto" e no psicológico — são

investigadas, observa-se em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010) uma incidência intercalada entre o presente e a infância dos irmãos Elric, seja como passado, como lembrança ou como pesadelo. Contudo, a organização de cada incidência é significativamente alterada, *deslocando* as pistas sobre a história de Edward e Alphonse para o começo, de modo a afastar-se da concepção de um passado revelado aos poucos (Arakawa, 2018 [2005], p. 144) e a criar um novo ritmo.

Tabela 5 – A infância dos irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood*

Episódio 1 “O Alquimista de Aço”	Infância como lembrança
Episódio 2 “O começo de tudo”	Infância como passado
Episódio 5 “A chuva da tristeza”	Infância como pesadelo
Episódio 12 “Um é tudo, tudo é um”	Infância como lembrança
	Infância como passado

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

De acordo com Bordwell e Thompson (2013 [2010], p. 156-157), a (re)organização das cenas em uma obra cinematográfica pode produzir efeitos complexos ou enfatizar acontecimentos. Assim, quanto à introdução dos irmãos Elric, verifica-se que os modos de significar estabelecem uma correlação entre os protagonistas e o arquétipo do herói, subvertendo-o de forma mais explícita após a revelação da transmutação humana — em especial pelo *deslocamento* e (re)inserção da infância como lembrança —, deste modo, aproximando-os da dualidade do monstro. Neste *deslocamento*, para além de um novo ritmo, vê-se nitidamente a inscrição da prosódia e da oralidade de *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010).

No caso do *live-action Fullmetal Alchemist* (2017), adota-se a convenção do cinema de expor já nas primeiras cenas as “informações históricas sobre as personagens e a ação” (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 116), segundo uma ordenação linear do tempo que inicia a narrativa com a infância dos protagonistas.

Assim, acompanhado por uma música fantasiosa, em plano geral vê-se a mãe dos irmãos Elric pendurando lençóis brancos no quintal de uma casa, com um céu azul ao fundo. Na sequência, corta-se para um plano com vários objetos dentro de um círculo alquímico, os quais vão se transformando em um novo objeto. A música vai ficando mais tensa, a mãe reaparece pendurando as roupas e, após alguns segundos com o rodapé da porta em primeiríssimo plano, a porta da casa se abre, dando início a uma música mais suave e

revelando os irmãos Elric correndo e chamando pela mãe. Então, em um plano geral, eles aparecem com os braços levantados, segurando alguma coisa e correndo em direção à mãe a quem mostram os brinquedos criados por eles a partir da alquimia. A mãe abraça os filhos, elogiando-os. Ao mencionarem o pai, ela responde que um dia ele vai voltar. Os irmãos Elric então saem correndo e gritando animados. Mas, quando a mãe começa a pedir que tomem cuidado, interrompe-se, esticando o braço e lentamente caindo no chão. Com o fim da música, eles param de correr e se voltam para trás, chamando a mãe. Por alguns segundos, sem reação, Edward então grita alto, novamente chamando-a, mas sem resposta.

De um plano geral da casa, com uma música melancólica e lírica, corta-se para vários planos do velório da mãe de Edward e Alphonse. Os irmãos aparecem entre as pessoas; Alphonse chorando, e Edward olhando para baixo, para a lápide da mãe, por algum tempo, até aparecer um primeiríssimo plano dos dois de mãos dadas. Corta-se, então, para o cemitério, onde os irmãos, sentados de frente para a lápide da mãe, decidem trazê-la de volta. Na sequência, são mostrados vários planos com os irmãos Elric estudando alquimia, no escritório do pai, repleto de estantes, objetos e armaduras, e Edward explicando os ingredientes para a transmutação. Juntando os ingredientes em uma bacia, posicionada no centro de um círculo de alquimia, os irmãos dão início à transmutação.

Todavia, quando o processo alquímico começa — acompanhado por uma música tensa —, raios azuis vão sendo emitidos, os objetos nas estantes vão balançando e um vento forte vai sendo criado, até que as paredes vão sendo arrancadas formando um grande furacão. Por mais que os irmãos se abaixem e tentem se proteger, o pedaço do piso em que Alphonse estava é arrancado e o furação começa a puxá-lo para longe. Edward, gritando pelo irmão, tenta segurar a mão dele, mas Alphonse desaparece antes que seja possível. Em seguida, o pedaço do piso de Edward também é puxado e ele é levado, desaparecendo nas sombras.

Figura 51 – A introdução dos irmãos Elric em *Fullmetal Alchemist* (2017)





Fonte: *Fullmetal Alchemist* (2017)

Como pode ser observado, logo de início a infância dos irmãos Elric é apresentada no *live-action*, exceto pelas consequências de terem quebrado o maior tabu da alquimia — o que, ao "apresentar causas mas ocultar os *efeitos*", conforme Bordwell e Thompson (2013 [2010], p. 152, grifos da autoria), "gera suspense e incerteza".

Dado que a narrativa segue uma ordem linear do tempo, ao apresentar a infância, não como passado, mas como presente, o *live-action* não lança mão de nenhum dos recursos utilizados pelo *anime*, incluindo legendas e narração — mesmo em saltos temporais. Para a introdução dos irmãos Elric, contudo, há um salto temporal, possibilitado pelo título do filme, que localiza espacialmente a narrativa, por meio de uma legenda, na cidade de Liore — assim como no mangá.

De início, tem-se então a figura do pai Cornello fugindo pelas ruas da cidade quando, acompanhado por uma música de ação, o Alquimista de Aço entra no plano, correndo pelo telhado dos prédios, até se lançar sobre o profeta. Os dois rolam pelo chão e Edward, sorrindo, menciona a pedra interessante no anel de Cornello, que se levanta e, com o braço para cima, fazendo o anel brilhar com uma luz vermelha, cria uma série de colunas de pedra que se projetam do chão em direção ao Alquimista de Aço. Enquanto ele foge das colunas que surgem das paredes e começam a persegui-lo, a música vai adquirindo um tom mais animado e fantasioso. Então Edward corre direto para uma coluna, sendo atingido em câmera lenta, e, com um pouco de sangue voando do nariz, cai para trás, escapando das colunas que colidem um pouco acima dele. No chão, entre os escombros, ele ri, falando consigo mesmo sobre o poderio da pedra filosofal.

Na sequência, ele se levanta e, com a retomada da música de ação, corre pela cidade em busca de Cornello. Quando o encontra, o profeta está parado no alto de uma ladeira e usa o poder da pedra para produzir com o chão uma onda que vai carregando o Alquimista de Aço para longe, até finalmente parar, caído no chão, e, em primeiríssimo plano, olhar irritado na direção de Cornello. No plano seguinte, Cornello chega à porta da igreja e tenta abri-la

rapidamente com a chave quando é encurralado por Edward. Então, com o anel, o profeta faz surgirem do chão quimeras de pedra. O Alquimista de Aço fica maravilhado com o poder da pedra filosofal e confiante de que finalmente encontrou aquilo que procurava. Juntando as mãos e colocando-as no chão, Edward produz círculos compostos por grãos de matéria que vão se unindo e dando forma a uma lança. Cornello encara, perplexo, a transmutação sem círculo alquímico realizada pelo Alquimista de Aço.

Figura 52 – A introdução de Edward Elric em *Fullmetal Alchemist* (2017)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (2017)

Como se pode observar, assim como no *anime*, os modos de significar no discurso também se organizam no *live-action* de modo a adotar no traduzir intersemiótico a comicidade e a transmutação da lança como legissignos transductores simbólicos na introdução do Alquimista de Aço. Contudo, aqui há uma maior ênfase na comicidade, com o *acréscimo* dos episódios de Edward sendo atingido por uma coluna e sendo jogado longe por ondas de pedra — os quais são otimizados por uma música de ação animada. Complementarmente, seus comentários, ações e risadas evocam uma personalidade muito mais audaciosa, bem-humorada e trapalhona do que no *anime* ou no mangá.

Na sequência, uma das quimeras rosna e corre para atacar o Alquimista de aço, que a acerta com a lança destruindo-a. Observa-se aqui uma repetição, de modo que, duas vezes, em ângulos diferentes, Edward atinge a quimera transformando-a em escombros de pedra, com a diferença de que, na segunda vez, há uma desaceleração do tempo. A partir de Bordwell e

Thompson (2013 [2001], p. 364), é possível depreender que a repetição, além de "expandir o tempo da história" e "prolonga[r] a ação", em uma montagem sobreposta, também acaba funcionando como um "poderoso recurso de montagem" para enfatizar a força do Alquimista de Aço, dando-lhe um ar de heroísmo.

Logo em seguida, outra quimera ataca Edward, que desvia rolando para o lado, de modo que ela é destruída ao bater na parede atrás de onde ele estava. Então mais e mais quimeras emergem do chão em sua direção até que uma consegue encurralá-lo. Impedindo-a com sua lança, o Alquimista de Aço percebe que outra quimera, vinda da lateral, está prestes a atacá-lo. Quando está quase o atingindo, ela é esmagada na parede provocando uma densa nuvem de poeira, da qual surge a figura de Alphonse.

Com a transição de uma música tensa para uma música de ação animada, Edward sorri e agradece o irmão, conseguindo finalmente destruir a quimera que o estava encurralando. No plano seguinte, Alphonse aparece no centro da praça, em uma posição de luta, enquanto quimeras o atacam de diversos lados. Ele destrói uma a uma habilmente, até que uma quimera, vinda de um telhado, acaba derrubando o capacete de sua armadura, que sai rolando pelo chão, interrompendo a música e produzindo um som metálico. Confuso, vê-se no plano a armadura dele, oca, procurando pelo capacete. Observando a cena, Cornello fica ainda mais perplexo, perguntando-se quem são os irmãos.

Figura 53 – A introdução de Alphonse Elric em *Fullmetal Alchemist* (2017)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (2017)

Conforme já havia sido apontado, novamente verifica-se a adoção dos legissignos transductores simbólicos da comicidade — quando Alphonse fica perdido procurando a "cabeça" — e da queda do capacete resultando na exposição de sua armadura vazia. Contudo, em vez de criar o contraste entre as personalidades dos irmãos Elric, como no mangá e no *anime*, a comicidade em Alphonse se assemelha da de Edward — na medida em que lhe dá um aspecto meio trapalhão. Já no caso do capacete, diferentemente de uma suspensão temporal ou de uma desaceleração do tempo, a velocidade da queda não sofre nenhuma alteração, consistindo em um primeiríssimo plano em que o barulho de metal do capacete rolando incorre na pausa da música — não alcançando a mesma prosódia dos demais casos.

É importante pontuar que o *live-action* também buscou enfatizar a correlação dos protagonistas com o arquétipo do herói, quando, na aparição de Alphonse, em que ele salva o irmão da quimera e surge de uma nuvem de poeira, cria-se uma atmosfera de heroísmo. O mesmo também pode ser dito da montagem sobreposta de Edward derrotando a primeira quimera.

Figura 54 – A introdução de Edward Elric em *Fullmetal Alchemist* (2017)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (2017)

Na continuidade da cena, uma quimera morde a perna de Edward e, logo depois, outra morde seu braço, sem que ele esboce qualquer reação. Então, soltando a lança, ele brinca como se estivesse com dor, rindo, e depois, sério, destrói rapidamente as duas quimeras. Por trás da nuvem de poeira, ele revela o braço e a perna de *automail*, com o que Cornello o identifica como o Alquimista de Aço.

Neste momento, Edward também emerge da nuvem de poeira, expondo os *automails*, em planos de maior duração, com a *voz-off* de Cornello juntando as peças para identificá-lo, acompanhada de uma música de tom heroico em crescendo. Aqui, observa-se novamente, conforme Tarkovski (1998, p. 191), o papel intrínseco da música, como otimização, no estabelecimento da atmosfera de heroísmo. Nesta medida, é possível depreender que o

live-action também lança mão da atmosfera de heroísmo como legissigno transductor simbólico, a partir do surgimento dos protagonistas pela nuvem de poeira, do alongamento dos planos e da montagem sobreposta.

Diferentemente do mangá e do *anime*, após a revelação de Edward como o Alquimista de Aço não há qualquer referência à sua infância, tendo em vista que grande parte da infância dos irmãos já havia sido revelada no início do *live-action*. Ainda assim, mantém-se o suspense, dado que o *como* da relação causa-efeito ainda é ocultado (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 152).

Posteriormente, com a prisão de Cornello e a escolta do Alquimista de Aço ao Quartel-General do Leste, Alphonse fica responsável por desfazer o caminho de destruição deixado pelo irmão durante a perseguição ao profeta. Assim, o *live-action desloca* para esta cena o encontro de Alphonse com os habitantes de Liore, que ao testemunharem sua alquimia com o círculo de transmutação, confundem-no com o Alquimista de Aço — no que ele tenta desfazer a confusão, aproveitando para explicar como funciona a alquimia.

Por meio da introdução à alquimia, é estabelecido o contraste entre as personalidades dos irmãos, mas sem o uso da comicidade. O que parece indicar que, como legissigno transductor simbólico, a comicidade estabelece, na realidade, um contraste com a atmosfera de heroísmo, funcionando como uma quebra de expectativa do arquétipo do herói.

Figura 55 – A introdução de Alphonse Elric em *Fullmetal Alchemist* (2017)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (2017)

Quanto ao como da causa-efeito, uma vez que o *live-action* se propõe a seguir uma ordem linear do tempo, em vez da infância como passado, adota-se como legissigno transductor simbólico a infância como pesadelo. Contudo, a infância como pesadelo atua, na realidade, como lembrança, na medida em que, após supostamente acordar e se dirigir à porta, ao abri-la, Edward se depara com uma forte luz branca oscilante, como raios acompanhados de uma ventania — vagamente parecido com o *fade-in* adotado pelo *anime* —, a partir da qual

corta-se para o final da cena inicial, em continuidade ao furacão causado pela transmutação humana.

Como visto anteriormente, o crescimento dos irmãos Elric atua como um legissigno transductor indicial, ao indicar a passagem do tempo e organizar as relações entre as diferentes dimensões temporais. Todavia, na infância como pesadelo, em vez de criança, Edward aparece adolescente tal como no presente da narrativa, de modo que a infância como pesadelo, em vez de distorcer os fatos, distorce o tempo, trazendo a infância como (re)vivência.

Figura 56 – Edward Elric em *Fullmetal Alchemist* (2017)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (2017)

Assim, após atravessar a porta, Edward se encontra novamente na parte do piso arrancada e levada pelo furacão até aparecer nos domínios da Verdade, que, como punição, toma uma de suas pernas. Quando acorda no escritório, assim como na primeira página do mangá (figura 23), Edward grita pelo irmão, dizendo que levaram embora — sem especificar o quê —, e então, aflito e aos prantos, acaba se deparando com a criatura resultante da transmutação, que se movimenta brevemente e dá alguns suspiros antes de morrer. Desesperado, ele diz que não era aquilo que ele queria e que era tudo sua culpa. Escorregando da parede em que se apoiou, Edward derruba a armadura e decide trazer o irmão de volta com o selo da alma, implorando que Alphonse seja devolvido. Após juntar as mãos para a transmutação, corta-se para a Verdade com o braço dele, e então Edward acorda.

Aqui, observa-se que, assim como no mangá e no *anime*, é preservada no traduzir intersemiótico a significância no silêncio da fala de Edward sobre o que foi levado, pois, embora grite pelo irmão e não olhe para trás, em uma referência à perna, a inserção na montagem do plano de seu corpo restabelece a ambiguidade, em uma tradução do marcado pelo marcado.

Diferentemente do mangá e do *anime*, *Fullmetal Alchemist* (2017), em sua especificidade — incluindo a limitação do tempo de duração em tela —, organiza-se segundo uma ordem linear do tempo, conforme dita a convenção cinematográfica, estabelecendo apenas uma incidência intercalada entre o presente e a infância dos irmãos Elric, como pesadelo, ou (re)vivência. Por mais que seja preservado o suspense, o deslocamento da história de Edward e Alphonse para o começo se afasta da concepção de um passado revelado aos poucos (Arakawa, 2018 [2005], p. 144) e produz novas relações entre as dimensões temporais. Além disso, os legissignos transductores simbólicos elegidos pelos modos de significar no discurso acabam por aproximar os irmãos Elric do arquétipo do herói — mas sem subvertê-lo de modo a aproximá-los também da dualidade do monstro.

5.2.2 A introdução de King Bradley

Em oposição ao arquétipo do rei, King Bradley enquadra-se no arquétipo do ditador, na medida em que é uma figura autoritária, impassível, movida por "desejos e crenças pessoais" e a quem "todos esperam obediência total e inquestionável" (Machado, 2016, p. 62).

Ao longo da narrativa, é revelado que, desde bebê, ele havia sido criado pelo exército com o intuito de se tornar führer — o que só conseguiu por ter sido, dentre os demais candidatos, o único bem-sucedido ao ter a pedra filosofal injetada em seu sangue. Somente ao ser nomeado líder de Amestris que Bradley recebeu seu nome, refletindo o papel que lhe foi determinado a desempenhar — mesmo em seus momentos finais, no penúltimo volume, em que se compara à figura de um rei (Arakawa, 2018 [2010], p. 113).

Como um dos homunculi, o Ira, Bradley se orgulha em ser de uma raça superior. Além disso, como representante da ira, é notável que esta emoção esteja, de alguma forma — assim como a emoção de superioridade —, sempre atrelada à sua figura.

Em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), a primeira aparição de Bradley se dá antes de sua introdução na narrativa, no capítulo extra "Festival Militar" (Arakawa, 2016 [2002], v. 3, p. 174), em que Mustang e Edward duelam amistosamente para determinar quem é o mais forte. Como um evento extra, de tom mais cômico, diferentemente da severidade esperada em

um ditador, Bradley quebra a expectativa com uma aparição amigável.

Figura 57 – King Bradley no capítulo “Festival Militar”



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2002], v. 3, p. 174)

Quando inserido na narrativa, contudo, observa-se um jogo de expectativas. No capítulo 15 “Coração de aço”, do volume 4, após a explosão do quinto laboratório, Edward está, no quarto de um hospital, reunido com Alphonse, o tenente-coronel Maes Hughes e o major Alex Louis Armstrong — o Alquimista dos Grandes Braços — discutindo sobre suas investigações acerca da pedra filosofal. Do lado de fora do quarto, os dois subordinados de Armstrong fazem a guarda, enquanto tentam ouvir a conversa pela porta. É quando há a mudança para um quadro com uma perna voltada para a direção dos militares e do quarto, acompanhada do sons de passos e de um balão perguntando, de forma polida, se aquele era o quarto do Alquimista de Aço. Com a atenção voltada para a direção da voz, a segunda-tenente Maria Ross começa a responder quando se interrompe e, no quadro seguinte, o rosto dos militares é enquadrado em primeiro plano, com expressões de medo, reforçadas por um efeito de tensão ao fundo. A largura mais extensa do quadro, em relação aos demais, exige um pouco mais de tempo de leitura para registrar a emoção ilustrada. De forma complementar, a lacuna mais grossa entre a cena do quadro atual e a cena do quadro seguinte, aumenta o suspense sobre a identidade da figura ainda desconhecida para a narrativa.

Figura 58 – A introdução de King Bradley em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)

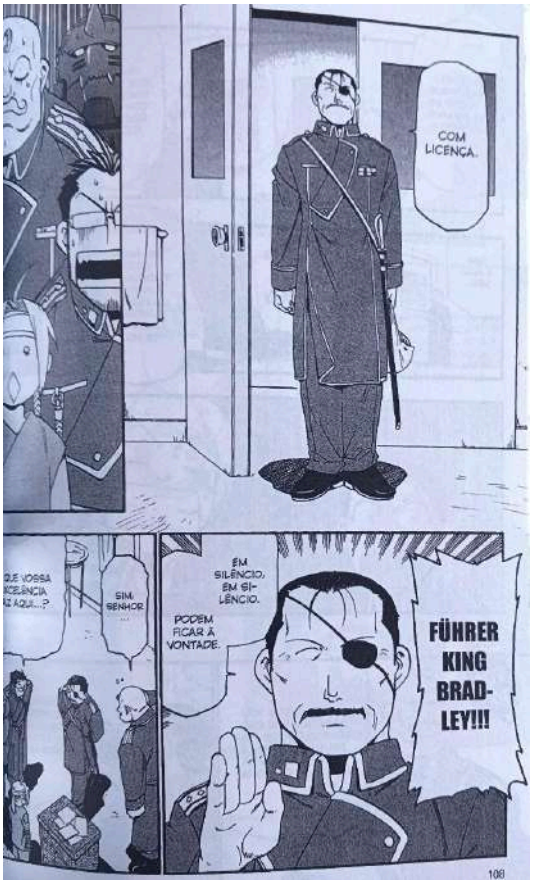


Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2003], v. 4, p. 107)

Nos quadros seguintes, têm-se a continuação da conversa entre os irmãos Elric, Hughes e Armstrong sobre a investigação da pedra filosofal, quando escutam alguém bater. Com a porta funcionando como requadro — embora o quadro em si seja sem moldura —, aparece a figura inteira de King Bradley — recurso comum na introdução de personagens nos mangás. O quadro ao lado revela a mesma expressão de medo no rosto dos demais personagens, acompanhada por um efeito de tensão ao fundo.

A revelação de quem era a figura na página anterior se completa no balão, no quadro seguinte, nomeando-a, em letras maiúsculas e negrito, com um contorno irregular, reforçando a emoção dos personagens em relação à presença de King Bradley. Dentro do quadro, a expressão do führer é serena, destacando-se por uma iluminação ao seu redor, criada pelo contraste com pequenas linhas escuras ao fundo. Com um movimento de mão, ele pede que todos se acalmem e fiquem à vontade, mas, no quadro seguinte, percebe-se, por trás do gesto de reverência de Armstrong e das palavras “senhor” e “vossa excelência”, a linha tremulada de medo nos balões dos militares.

Figura 59 – A introdução de King Bradley em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2003], v. 4, p. 108)

Na página seguinte, o führer justifica sua presença como uma visita ao Alquimista de Aço. No quadro em questão, há novamente uma iluminação circular branca por trás de Bradley, desta vez contrastada com uma borda regular de um pontilhado acinzentado, destacando o momento em que ele entrega a Edward um presente de recuperação. No lado esquerdo do mesmo quadro, o Alquimista de Aço aparece com a expressão incrédula e, simultaneamente, com a expressão exasperada, circundada por um efeito de tensão, que também se reproduz na parte superior, questionando a necessidade da visita. O führer revela, então, ter sido informado sobre as investigações dos oficiais superiores do exército, o que provoca interjeições exasperadas do Alquimista dos Grandes Braços, e gotas de suor em seu rosto e no rosto de Edward.

No quadro seguinte, quando Armstrong questiona como havia recebido a informação, Bradley, com o rosto cortado, dos olhos para baixo, diz que sua rede de informações não deve ser subestimada e revela, no quadro seguinte, também estar ciente da investigação sobre a pedra filosofal. A expressão nervosa de Edward sobre o fundo branco, contrasta com o próximo quadro, em que o führer, olhando-o de cima, com o olho coberto por sombras e sob um véu de escuridão, questiona o quanto o Alquimista de Aço havia descoberto, pois

“dependendo da resposta…”. Para além das sombras em Bradley, segundo Eisner (1989 [1985], p. 33), “quadrinhos longos e estreitos [...] realçam o ritmo crescente de pânico”.

Figura 60 – A introdução de King Bradley em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2003], v. 4, p. 109)

A supressão do final da fala reforça o clima de tensão que se mantém nos primeiros quadros da página seguinte. O fundo dos três primeiros quadros é preenchido por sombras e, entre Bradley e os irmãos Elric encontra-se uma fina lacuna, que os coloca em uma relação de confronto. Quando o fundo atinge o ápice de escuridão, a figura sombreada do führer destaca o som e o branco de seu sorriso, demonstrando divertimento com a situação. Logo em seguida, o fundo retorna ao branco, com poucas linhas escuras no canto inferior, destacando a gargalhada de Bradley, que afirma, de forma mais descontraída, conforme os contornos dos balões, que tudo não passava de uma brincadeira e deixa os irmãos sem reação.

Figura 61 – A introdução de King Bradley em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2003], v. 4, p. 110)

Todavia, conforme apontado, a fina lacuna que separou os irmãos Elric e Bradley — para além de uma transição aspecto-pra-aspecto, de progressão estática (McCloud, 1995) —, assim como o medo e a tensão constantes próxima de sua figura, revelam que o führer é alguém que, por mais que aparente polidez e amistosidade, deve — e gosta de — ser temido. Ademais, os momentos de suposta amigabilidade servem para contrastar e reforçar aqueles em que sua irritação e seu senso de superioridade são reveladas. O que se pode observar na continuidade do quadro, quando, após dizer que suspeitava de "algo nebuloso" dentro do exército, Bradley proíbe as investigações dos oficiais do exército e da pedra filosofal.

No primeiro quadro, com a figura entrecortada e sombreada, contrastada com o fundo branco, e os balões entre ele, observa-se Bradley dizer confiar plenamente nos presentes e querer sua segurança, justificando, no quadro seguinte, com o fundo completamente preto e a feição irritada, em primeiríssimo plano, a proibição das investigações. Cabe pontuar que este é o único quadro na cena em que o führer aparece com o olho aberto.

Figura 62 – A inserção de King Bradley em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2003], v. 4, p. 110)

Pelo fato de estar sombreado e entrecortado no momento em que diz julgá-los de "plena confiança" e querer "garantir [su]a segurança", entende-se que há algo encobrindo ou escondendo a verdade por trás de tais palavras. Novamente, entre o rosto irado do führer e os irmãos Elric, há uma fina lacuna dividindo-os e alertando Edward e Alphonse que "não sabemos identificar quem são nossos inimigos" e "não podemos confiar em ninguém".

A partir da análise da cena introdutória de King Bradley é possível identificar os modos de significar do discurso que estabelecem a correlação entre sua personagem e o arquétipo do ditador em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010).

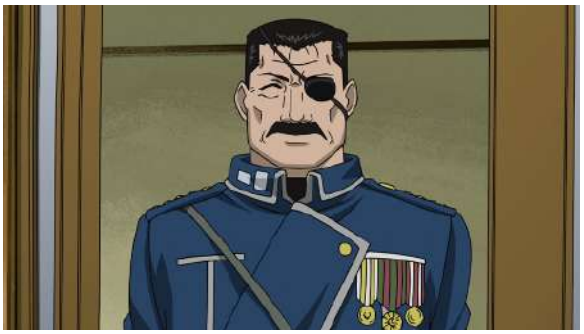
No caso do *anime*, antes da cena que o introduz à narrativa no mangá, há o *deslocamento* da inserção de King Bradley em uma cena *acrescida* no primeiro episódio — o qual, conforme mencionado anteriormente, a partir dos modos de significar do discurso, *acrescenta* um evento inexistente no mangá com o intuito de apresentar a história, *deslocando* elementos significantes na narrativa e produzindo um novo ritmo.

Contudo, a título de análise, primeiro, será feita uma comparação entre a cena introdutória do führer no mangá e a mesma cena em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010). Assim, no episódio 10 "O caminho de cada um", a entrada de Bradley na cena é anunciada pela expressão de medo no rosto dos militares que fazem a guarda do quarto de Edward no hospital e pela *voz-off* do próprio führer, que vai caminhando para dentro do plano, de costas para a tela e com a cabeça cortada para fora do plano. A tentativa de omitir sua identidade, todavia, cai por terra, uma vez que sua voz, sendo singular e característica, ou seja, um índice, aponta diretamente para ele, identificando-o. Já no quarto, a entrada é

anunciada pela batida na porta, que se abre, com o primeiríssimo plano de seus pés e o movimento vertical da câmera, de baixo para cima, até o enquadramento de seu rosto.

É interessante observar, como neste caso, temos a tradução intersemiótica do marcado pelo marcado: a expressão de medo dos militares; os passos de Bradley na abertura da porta; a visão de toda a sua figura pelo movimento vertical da câmera; e, a mesma expressão no primeiro plano, assim como no mangá (figura 59).

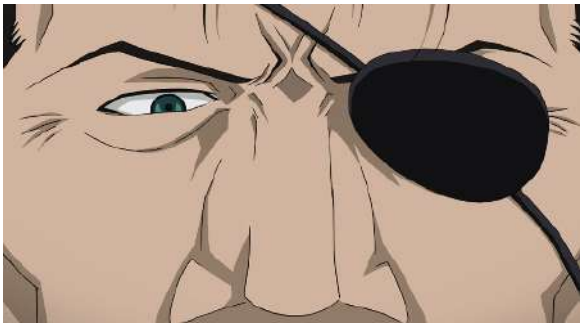
Figura 63 – King Bradley em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 10)

No decorrer da cena, quando Bradley menciona a investigação dos oficiais superiores do exército realizada pelo major Armstrong e o olha, com uma expressão irritada, têm início uma trilha sonora, de sons estridentes, e as expressões de medo no rosto dos personagens vêm à tona. Em sequência, a feição ameaçadora do führer é enfocada em primeiríssimo plano, com o olhar voltado para baixo, seguido rapidamente do enquadramento da expressão nervosa de Edward e, depois, por um plano em que Bradley olha o Alquimista de Aço de cima, com o olho coberto por sombras e os sons da trilha sonora em *crescendo*.

Figura 64 – King Bradley em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 10)

Neste caso, verifica-se que os modos de significar do discurso são organizados de forma que, no traduzir intersemiótico, o olhar de King Bradley atue como legissigno transductor simbólico, isto é, como regra convencionada para orientar a correlação

interpretativa do conjunto e estabelecer as relações de (in)variância na equivalência. A trilha sonora, assim como as expressões de medo ou tensão em sua presença, são adotadas como otimização, reforçando a interpretabilidade da significância. Nesta medida, em vez do jogo entre luz e escuridão, têm-se o jogo contrastivo entre o olhar fechado, acompanhado por uma expressão amistosa, como na figura 59, e o olhar semicerrado, acompanhado por uma expressão de irritação e/ou de superioridade, como na figura 60. A atuação do olhar como legissigno transductor simbólico na cena também se justifica por sua presença em momentos em que, no mangá, sua omissão constituia um significante, como nas figuras 62 e 63. Significância, em um meio, como ausência, e no outro, como presença: eis a transmutação do ritmo.

No anime, o único caso em que o elemento da escuridão aparece na cena é quando Bradley olha para Edward de cima, com o olho coberto por sombras. A disposição do führer, de frente para a tela, com o corpo ocupando a parte esquerda e superior do plano, se projetando sobre o Alquimista de Aço, no canto inferior direito — por causa do deslocamento vertical da câmera, de cima para baixo, que diminui a presença do último no plano e amplia a do primeiro —, contribui para reforçar o olhar opressivo e ameaçador. A escuridão, a disposição dos personagens e o movimento de câmera, neste caso, atuam como elementos que contribuem para a prosódia, isto é, a força da significância do olhar.

Figura 65 – King Bradley em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 10)

É importante observar que, no plano em questão, assim como no mangá — com balões de contornos estáveis —, a voz do führer não apresenta elevação nem variação em relação aos planos anteriores.

Na sequência, o corte de um plano para outro também estabelece uma relação de oposição entre os irmãos Elric e King Bradley. Em ambos os planos, fazem-se presentes as expressões de tensão no rosto dos personagens. Contudo, no *anime*, observamos o olhar do führer ainda voltado para baixo. No mesmo plano, ao fechar os olhos, com uma interjeição e

uma gargalhada — que põe fim ao ápice de sons estridentes da trilha sonora —, o führer reforça o jogo contrastivo do olhar.

Figura 66 – King Bradley em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 10)

Em seguida, uma nova trilha sonora começa, com um tom um pouco mais ameno e marcando um novo encaminhamento na conversa. A câmera se desloca horizontalmente no plano, com os militares e o führer de costas para a tela e os irmãos Elric de frente para eles. A composição estática dos personagens no decorrer do plano, além de desacelerar o tempo, permite que a atenção se prenda somente à fala de Bradley (Bordwell; Thompson, 2013 [2010], p. 258).

Antes do plano em que menciona a proibição da investigação, é interessante observar que, uma vez que não há omissão significante do olhar como no mangá, o führer se volta para a tela, de modo a não estabelecer contato visual com nenhum dos personagens. Contudo, em termos de prosódia, percebe-se uma redução na força da significância, isto é, na carga energética daquilo que o legissigno transductor almeja conservar, dado que não há mais nenhum elemento que otimize essa interpretabilidade.

Figura 67 – King Bradley em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 10)

Em seguida, Bradley, em primeiríssimo plano, está com o olhar semicerrado e a expressão irritada, voltada para a tela, quando proíbe os personagens de continuarem

investigando os oficiais superiores do exército e a pedra filosofal, como na figura 61. Todavia, mesmo com a trilha sonora, o olhar no *anime* não é capaz de produzir a mesma prosódia que o mangá.

No mesmo plano, Bradley se volta para a direção oposta em que os irmãos Elric aparecem no plano seguinte, marcando a relação de oposição entre eles — a qual é reforçada por sua *voz-off*, alertando-os sobre os inimigos serem desconhecidos e sobre ninguém ser confiável. Contudo, novamente, há uma redução na força da significância pela falta de contraste entre um plano e outro, como acontece no mangá (figura 62).

Figura 68 – King Bradley em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 10)

Como mencionado anteriormente, contudo, esta não é a cena introdutória de King Bradley em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010), o que pode contribuir para uma melhor inteligibilidade dos momentos de enfraquecimento prosódico.

No anime, a primeira aparição de Bradley se dá na cena inicial do primeiro episódio "O Alquimista de Aço", conforme foi apresentado na introdução dos irmãos Elric. Na cena, primeiro, têm-se a *voz-off* do führer, seguida, em plano geral, de sua figura, no canto inferior esquerdo, com um mapa do país de Amestris, centralizado, atrás dela, ocupando a maior parte do plano. Conforme Eisner (1989 [1985], p. 23), "o cenário é mais do que uma simples decoração, ele faz parte da narração". Assim, neste plano, observa-se que o mapa, para além de ambientar a narrativa, adquire um papel simbólico ao ser mostrado junto de Bradley, — que, somente a partir da fala de Mustang no plano seguinte, é revelado como — aquele que detém o poder do país. Mesmo com um segundo de duração, é perceptível no primeiro plano do führer o olhar atuando como legissigno transductor simbólico.

Figura 69 – King Bradley em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 1)

Apesar de já ser identificado logo na primeira cena, é em sua segunda aparição que há de fato a introdução à sua personagem. Também é nessa cena que se pode observar como os modos de significar de King Bradley se organizam em novos legissignos transductores.

A cena, em questão, dá-se quase no final do primeiro episódio e se inicia com Isaac McDougal, o Alquimista de Gelo, em meio plano, ferido pelo confronto com os irmãos Elric, entrando em um beco escuro, na direção da tela, acompanhado pela trilha sonora de tom lírico e aflitivo que já se seguia. O enquadramento, então, muda para o perfil do personagem em primeiro plano, respirando pesado e caminhando, com dificuldade. No mesmo plano, ele anda se apoiando na parede até adentrar um perímetro em que as cores dão lugar a um cinza monocromático, com exceção do vermelho no sangue que escorre pela lateral de sua boca. Assim que as cores transicionam, o Alquimista do Gelo fica estático, olhando para o plano geral que se apresenta de frente para a tela, em que nomeia, em *voz-off*, a figura de King Bradley.

Figura 70 – A introdução de King Bradley
em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 1)

Neste caso, a transição das cores para o cinza monocromático, possibilitada pela materialidade do *anime*, pode ser entendida como uma nova organização dos modos de significar que estabelecem como legissigno transductor simbólico, para além do olhar, um

jogo de contrastes, entre colorido e monocromático e entre luz e escuridão, similar ao do mangá. Contudo, como apontado por Plaza (2013 [1987], p. 33), "a similaridade já contém seu tom diferenciador".

No plano em questão, as pernas do Alquimista de Gelo, paralelas às paredes do beco, emolduram a figura do führer, centralizada, à distância, e distinguível da escuridão ao redor somente pelo feixe de luz que irradia atrás dele. Assim, em vez de estabelecer uma ambientação amistosa, como nas figuras 59 e 61, a iluminação serve como manutenção da sombra que recobre sua figura e, por conseguinte, esconde sua identidade, parecido com o que acontece na figura 62.

Figura 71 – A introdução de King Bradley
em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 1)

Na sequência, temos o rosto de King Bradley em primeiríssimo plano, em uma expressão ameaçadora, com o brilho do olho semicerrado destacando-o dos demais elementos. A iluminação nas paredes laterais do beco, servem de contraste com o preto por trás da figura do führer, destacando ainda mais o seu olhar.

Observa-se, aqui, que a sobreposição dos legissignos transductores simbólicos potencializam a prosódia e, simultaneamente, revelam, de forma mais nítida, a oralidade, inscrita no *anime*, produzindo novas significações: King Bradley se torna um personagem a ser temido não só por sua autoridade e por aquilo que esconde, mas por representar, de fato, uma grande ameaça. Em sua introdução, em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010), já se tem de início o arquétipo do ditador — o que, no mangá, só se revela no capítulo 29 "Os olhos do rei".

É importante lembrar que o olho de King Bradley, escondido sobre o tapa-olho, carrega o seu símbolo como homunculus, o ouroboros. Deste modo, o olho é um elemento

simbólico de sua personagem, o que lhe agrega ainda mais potencial de significância como legissigno transductor simbólico.

Figura 72 – A introdução de King Bradley
em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



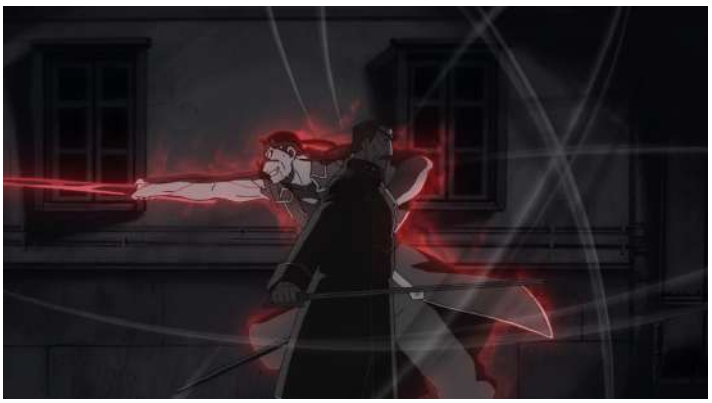
Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 1)

Na sequência, o enquadramento retorna ao meio plano do McDougal, que gargalha, e, em primeiríssimo plano, ordena que o outro se prepare para o confronto. Têm-se então o primeiro plano de sua mão transmutando seu próprio sangue, em um fluxo de energia e sangue vermelho vibrante e sonoro, que passa a contornar sua figura em um plano geral, com o sangue se solidificando, ao som de metal, em uma lança. O rosto do Alquimista de Gelo, sorrindo, em primeiríssimo plano, é seguido pelo primeiro plano de suas pernas, primeiro hesitantes, depois firmes e aceleradas, correndo, acompanhadas da fusão do som de passos, da transmutação e da trilha sonora, em direção ao führer, que surge em meio primeiro plano, estático. Novamente, há o primeiro plano do McDougal, extasiado, com a lança na mão, e circundado em energia vermelha, gritando enquanto corre pelo fundo borrado, cada vez mais perto do primeiro plano tremulante de King Bradley, até que a vibração vermelha ilumina seu rosto em primeiríssimo plano.

Em seguida, volta-se rapidamente para o primeiro plano do Alquimista de Gelo, seguido pelo plano de conjunto com ele à direita e Bradley, estático, no centro, ambos de perfil. McDougal, então, passa, veloz, pelo führer, atacando-o, ao mesmo tempo que este move o braço, com a espada desembainhada, produzindo sons metálicos e linhas movimentando-se em forma circular por todo o plano e que terminam sobre o Alquimista de Gelo, ambos agora em lados opostos do plano e estáticos. No enquadramento seguinte, o Alquimista de Gelo, em primeiro plano e de perfil, ainda sorrindo, começa a sangrar pelos cortes desferidos em seus ombros. Volta-se o plano de conjunto, com o führer ainda estático, com a espada em mão, e McDougal, ferido, com a lança estilhaçando-se e sons de engasgo,

caindo no chão, simultaneamente ao encerramento da trilha sonora e à transição do vermelho para o mesmo cinza monocromático do plano. No fim da cena, o primeiro plano do chão, com parte do cabelo do Alquimista de Gelo, mostra o sangue preto recobrindo o piso, produzindo um som semelhante ao de água corrente, e uma pedra filosofal vermelha sendo carregada por ele, até bater no cabelo com um som agudo que vai se esfarelando junto com ela e desaparecendo no ar.

Figura 73 – A introdução de King Bradley
em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 1)

Diferentemente do azul associado às relações alquímicas, o vermelho, única cor presente na cena, atua, não apenas como elemento de contraste com o cinza monocromático e como representação do sangue, mas como símbolo da pedra filosofal — a qual McDougal estava utilizando e, quando derrotado, resultou no apagamento da cor e na destruição da pedra. A pose estática, por sua vez, potencializa a velocidade das linhas de movimento pela tela que representam os golpes desferidos por King Bradley. Além disso, a alternância repetitiva entre os planos do führer e do Alquimista de Gelo contribuem para o alongamento do tempo na cena e, por conseguinte, para o *crescendo* do efeito de suspense e de expectativa sobre o confronto entre os dois.

Posteriormente, em outra cena, há o primeiro encontro entre Edward, Alphonse e King Bradley. Os irmãos Elric aparecem no beco, em meio primeiro plano, sendo que Edward está ofegante, com gotas de suor pelo rosto e a mão no ombro, indicando um ferimento causado no confronto anterior com o Alquimista de Gelo. O primeiro plano seguinte, com o movimento vertical, de cima para baixo, enquadra, primeiro, o corpo coberto do Alquimista de Gelo no fundo, por trás dos pés de um militar e do führer, pelos quais a câmera vai subindo até um plano de conjunto, com King Bradley, antes de costas, voltando-se para a tela, com um sorriso amistoso. No final da cena, o führer parabeniza o Alquimista de Aço pelo bom trabalho e, em

primeiro plano, diz que vai poder se vangloriar ao filho por tê-lo ajudado na missão de derrotar o Alquimista de Gelo.

Figura 74 – A introdução de King Bradley
em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 1)

Apesar de ser o primeiro encontro entre os irmãos Elric e o führer na narrativa, a expressão de medo no rosto de Edward não está necessariamente relacionada com a figura de King Bradley, uma vez que seu olhar se volta, de início, para o corpo coberto de McDougal no chão. Por conseguinte, também não é estabelecida uma relação de oposição entre os irmãos Elric e o führer pelo corte dos planos. Todavia, são mantidos os elementos marcados em sua introdução no mangá: o enquadramento nos sapatos, a identificação de Bradley pelo visual integral de sua figura e a expressão de amigabilidade. A presença das cores e do olhar fechado, amistoso, do führer no beco geram ainda mais contraste com a cena anterior, indicando que as cores encobrem o que é revelado na escuridão.

Assim, em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010), o ritmo do discurso na introdução de King Bradley potencializa, por meio da oralidade e dos legissignos transductores simbólicos, a significância de sua figura como ditador.

Na introdução da presente dissertação, foi mencionado que, na edição especial do aniversário de 20 anos de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), Arakawa comentou sobre o desenvolvimento dos *live-action*:

> O diretor Sori sempre disse que gostaria de fazer um longa live-action baseado em *Fullmetal Alchemist*. O filme, que nasceu dessa paixão, ampliou visualmente o mundo de Fullmetal, tornando-o diferente tanto do mangá como do anime… Essa sensação fez com que o longa-metragem ficasse muito divertido. [...] Como a imagem que tenho de Fullmetal é associada a viagens, então achei ótimo começar a cena no trem (Arakawa, 2024 [2021], p. 203).

A cena à qual ela se refere acontece no capítulo 4 “A batalha no trem”, presente no primeiro volume do mangá. No capítulo, o expresso de Youswell para New Optain é feito refém do Comando Revolucionário Azul, um grupo extremista da região leste de Amestris. Com o intuito de libertar seu líder, preso pelo exército, os membros do grupo ameaçam a vida do general Hakuro e de sua família, que estavam viajando no trem.

No *live-action*, diferentemente do *anime*, a cena de introdução de King Bradley em *Fullmetal Alchemist* (2009-2010) é *suprimida* como consequência de sua introdução ser *deslocada* para *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022), o segundo *live-action* da franquia. Na busca de uma nova cena para introduzir o führer, o *live-action* lança mão da cena do trem, tornando Bradley o alvo do ataque do Comando Revolucionário Azul. Assim, em *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022), após os irmãos Elric impedirem o sequestro do trem e chegarem à estação de Central City, tem-se a introdução do führer King Bradley.

Com a chegada do coronel Roy Mustang à estação, impedindo a fuga de um dos membros do Comando Revolucionário Azul, surgem, em um plano geral, fileiras de militares aos quais é ordenado o bater de continência em direção ao trem. Atraídos pela ordem, Edward e Alphonse, em primeiro plano, com a expressão mais séria, se voltam para a tela. No plano seguinte, tem-se uma desaceleração temporal, acompanhada de uma bateria militar de percussão, e o enquadramento em primeiríssimo plano de King Bradley, cuja figura vai saindo de dentro do trem, com a parte superior do rosto cortado, evidenciando apenas o bigode do nariz para baixo, até a parte do peito com o uniforme militar. Rapidamente Edward aparece, em primeiríssimo plano, com uma expressão de medo ao perceber que o führer era o “canalha do exército” do qual o Comando Revolucionário Azul estava à procura.

Figura 75 – A introdução de King Bradley
em *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022)





Fonte: *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022)

Com isso, o som do instrumento de percussão vai sendo substituído por uma melodia tensa, acompanhada pelo primeiríssimo plano, em câmera lenta, do passo de King Bradley, seguido pelo primeiro plano de Alphonse, que o identifica. Então, há o primeiro plano desacelerado do rosto do führer, com os olhos semicerrados e uma expressão de irritação, voltando-se lentamente em direção à tela, onde surge o plano de conjunto com os irmãos Elric, o coronel Mustang e a primeira-tenente Hawkeye, que batem continência à medida que ele entra no plano, com som de passos e o encerramento da melodia tensa. A todo momento, a expressão de tensão em Edward permanece.

Observa-se que, neste caso, a desaceleração do tempo e a trilha sonora atuam como otimização dos legissignos transductores simbólicos determinados pela organização dos modos de significar do discurso de *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022): a expressão de King Bradley e a expressão de medo e tensão de Edward Elric.

Diferentemente do olhar que se mantém constante, há modificação na expressão do führer, o que a torna significância. O único caso em que o olhar não se encontra presente é no primeiríssimo plano de Bradley, ao sair do trem. Contudo, como observado anteriormente, a ausência também é significante e, nesse plano, serve para ocultar a identidade do führer e produzir o efeito de suspense, reforçado pelo primeiríssimo plano de seus passos — do mesmo modo que sua introdução no mangá. A retomada desses elementos pode ser explicada pelo caráter icônico e indicial do legissigno responsável por produzir estruturação e semelhança.

Contudo, por mais que no primeiro plano de Bradley haja um contraste entre a sombra no trem, à frente, do lado esquerdo, e a claridade da estação de Central City, ao fundo, à direita, não parece haver potencial de significância suficiente nestes elementos para estabelecer um jogo de contraste como no mangá e no *anime* — além de ser a única ocorrência na cena. Assim, o que estabelece esse jogo de contraste, em conjunto com a expressão do führer, são as expressões do Alquimista de Aço, enfatizadas em vários planos ao longo da cena, como nas figuras 75 e 76.

Figura 76 – A introdução de King Bradley
em *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022)

Na sequência, durante os cumprimentos de Mustang, com uma expressão séria, o enquadramento muda para o führer, em primeiro plano, com uma expressão mais amistosa. De volta para o plano de conjunto, King Bradley se dirige aos irmãos Elric, que, nervosos, se atrapalham na hora de bater continência. Em seguida, tem-se o enquadramento em plano de

conjunto, com Edward no centro, Alphonse a direita e o führer à esquerda, desfocado. Ao ouvir do führer que o incidente havia sido divertido, o olhar do Alquimista de Aço, com a expressão antes séria e agora atônita, se dirige a ele. Então, King Bradley assume o primeiro plano, com um sorriso e uma risada, antes de se virar dando lugar novamente ao plano de conjunto e sair dele, deixando apenas o ecoar de seus passos que são acompanhados pelo movimento da cabeça dos irmãos e pela mudança gradativa na expressão de Edward, de um sorriso forçado para uma feição de tensão.

Nestes planos, vê-se, com mais nitidez, as expressões do führer e do Alquimista de Aço atuando como legissignos transductores simbólicos. Especialmente porque, sem a presença das expressões de Edward, o olhar de Bradley não seria capaz de sustentar toda a força da significância, ou seja, a prosódia do discurso, dado que não haveria mais nenhum elemento que otimizasse sua interpretabilidade.

Por mais que a imagem do führer esteja desfocada, a disposição dos personagens no plano de conjunto não parece indiciar uma relação de oposição entre eles — nem mesmo no plano em que Edward aparece de costas, desfocado, e Bradley aparece em primeiro plano, voltado para a tela. A risada do führer, no plano, também não parece indiciar para um divertimento com a tensão dos personagens — o que é reforçado por sua fala ao se referir ao episódio do confronto com o Comando Revolucionário Azul ocorrido na cena anterior. Assim, observa-se que a *omissão* de significantes presentes no mangá e no *anime*, como o diálogo sobre a presença de um inimigo desconhecido e a oposição provocada pelas lacunas e pelo corte dos planos sobrepõe o aspecto de diferença no paramorfismo do legissigno.

Figura 77 – A introdução de King Bradley
em *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022)





Fonte: *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022)

No final da cena, um plano aberto centraliza a figura de King Bradley de costas, com o quepe militar, sendo recebido pelo bater de continência de uma fileira de militares enquanto caminha pela estação. Edward então aparece em primeiro plano, mais uma vez com um sorriso forçado, e vai abaixando lentamente a mão, que havia permanecido em sinal de continência. Ao abaixá-la totalmente, ele solta o ar, revelando uma expressão de medo.

No plano aberto do führer, tem-se a marcação de sua figura integral, conforme apresentada no mangá e no *anime*. É importante apontar, contudo, que o modo como a iluminação da estação de Central City se projeta sobre a sua figura parece se opor à forma como o jogo de luz e escuridão vinha atuando simbolicamente — o que pode, inclusive, ocasionar uma interpretabilidade diferente da esperada para a figura do ditador, aproximando-a mais da figura do rei. Essa possibilidade de leitura se encontra no fato de que a parte sem iluminação, e que apresenta uma espécie de névoa, não potencializa a significância do contraste entre a luz e a escuridão a ponto de correlacionar o führer à parte sombria. Na sequência, a transição do sorriso forçado de Edward para expressão de medo, por mais que busque atingir essa potencialização, também incorre no enfraquecimento prosódico, pois — sendo o único personagem a apresentar essa expressão — tudo parece apontar que o medo dele se relaciona à figura de autoridade de Bradley e não à sua figura de ditador.

A única passagem que parece indiciar o contrário se encontra no *flashback* da campanha de extermínio de Ishval, em que Bradley aparece rapidamente em um meio primeiro plano, sentado à mesa, de costas para uma janela, o que o associa, pelo contraste entre luz e escuridão, a um aspecto sombrio.

Figura 78 – King Bradley em *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022)

Assim, em *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022), o que encontramos na introdução de King Bradley na narrativa é um ritmo e uma oralidade que não apontam, de forma significante, para a figura do ditador.

5.2.3. A introdução de Scar

Em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), diferentemente do(s) herói(s) e do ditador, Scar é associado ao arquétipo do anti-herói, dado que seus "métodos e ações são reprovadas, mas os motivos por trás dessas ações as justificam" (Machado, 2016, p. 65-66).

Criado como um monge guerreiro em Ishval, após sobreviver a campanha de extermínio empreendida pelo exército amestrino, Scar jura vingança no nome do deus Ishvala e começa a assassinar alquimistas federais. Como ishvaliano, possui a pele morena, cabelos brancos e olhos vermelhos — característica singular da etnia —, mas se distingue pela cicatriz na testa e pela tatuagem no braço direito, que lhe serve como arma — dado que ele faz justiça com as próprias mãos.

A primeira aparição de Scar no mangá se dá no capítulo 5 "As angústias do alquimista", localizado no volume 2, logo após o episódio em que o Alquimista da Trama Vital, Shou Tucker, transmuta uma quimera a partir de seu cachorro, Alexander, e de sua filha, Nina, o que, na impossibilidade de ajudá-la, deixa os irmãos Elric em uma situação de desesperança e impotência. Na cena, com um clima chuvoso e militares fazendo a guarda da casa de Tucker, onde ele está retido, vê-se passos se aproximando e uma figura irreconhecível em sombras, o que faz com que os militares questionem o motivo de sua presença, explicando que se estivesse procurando o Alquimista da Trama Vital não seria possível encontrá-lo dada a interdição da casa. Então, em primeiríssimo plano, distingue-se um homem, com a mão tensionada, levantada um pouco acima dos ombros, a expressão séria, sem os olhos aparentes,

ordenando que eles saiam, deixando os guardas confusos. Na sequência, corta-se para um grande quadro vertical em que é mostrada, ao fundo, uma janela iluminando, com a luz de um relâmpago, Tucker, sentado em uma cadeira, e a quimera de Nina e Alexander de frente para ele, ambos olhando para o chão. O Alquimista da Trama Vital pergunta à Nina por que ninguém o entende, no que se interrompe ao perceber uma figura parada à porta, quase completamente escondida pelas sombras, não fosse o relâmpago iluminando seu casaco e os olhos. Em primeiríssimo plano, o homem, com uma cicatriz em forma de "x" na testa, os olhos encobertos por óculos escuros, pele morena e cabelos claros, pergunta se quem está diante dele é Shou Tucker.

Figura 79 – Scar em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2002], v. 2, p. 42)

Na figura 79, como pode ser observado, o fato de os quadros serem estreitos e longos produz uma batida lenta e uma atmosfera de tensão (Eisner, 1989 [1985], p. 33), que é reforçada pelo contraste entre a luz do trovão e a escuridão que encobre a figura do homem da cicatriz. Na medida em que a iluminação destaca a figura, as sombras, que se projetam em sua direção, acompanhadas pelas onomatopeias do relâmpago com linhas pontiagudas, ampliam seu aspecto sombrio. No quadro seguinte, o fundo preto contribui para preservar a tensão e relação de Scar com a escuridão.

Na sequência, rebatendo a pergunta, em vez de uma resposta, Tucker observa os passos do homem da cicatriz se aproximarem, com um ritmo constante, o que o faz levantar e questionar o que o homem quer dele, já que não se parece com nenhum dos militares.

Nervoso, o Alquimista da Trama Vital pergunta como ele entrou em sua casa, enquanto, simultaneamente, é mostrado os militares caídos e ensanguentados sob a chuva do lado de fora. Então, em um primeiríssimo plano, o homem da cicatriz, com uma expressão furiosa e os dedos estalando e se tencionando na direção de Tucker, diz que os alquimistas que menosprezam as leis de deus devem ser exterminados. No que ele agarra a cabeça do Alquimista da Trama Vital e, na página seguinte, sem requadro, fornecendo "uma qualidade atemporal" (McCloud, 1995, p. 102), e com uma onomatopeia de líquido sendo espirrado, ele produz raios com a mão que fazem Tucker expelir jatos de sangue por todo lado.

Figura 80 – Scar em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2002], v. 2, p. 43-44)

Na página, com o quadro dos militares mortos, observa-se que há uma transição de cena-pra-cena — de progressão espacial, produzindo um deslocamento no espaço —, ao mesmo tempo que as palavras combinadas à imagem adquirem um caráter aditivo, dado que a imagem agrega sentido às falas de Tucker. Também é possível perceber, no decorrer dos quadros, como seus balões de fala vão ficando cada vez menos estáveis, com os contornos tremidos.

Como alertado por Eisner (1989 [1985], p. 21), "expressões faciais que afetam a narrativa exigem *close-ups*". Nesta medida, o quadro com o rosto de Scar, sua mão e sua fala religiosa destaca-se, exigindo mais tempo de leitura — pelo alongamento do quadro — e adquirindo significância. De forma complementar, como apontado anteriormente, a mão

assume um caráter simbólico, dado que o personagem busca fazer "justiça" com as próprias mãos. Assim, com a ênfase na mão agarrando a cabeça de Tucker, tem-se então um quadro grande, indicando maior duração, mas sem contorno, causando uma hemorragia temporal que "escapa pro espaço infinito" (McCloud, 1995, p. 103). No quadro, verifica-se também que, ao julgá-lo, Scar é disposto de forma a assumir uma posição mais alta que Tucker, olhando-o de cima — mas, diferentemente de Bradley, aqui não há qualquer relação com soberania, mas com o julgamento que faz em nome de deus.

Em seguida, com o rosto coberto por sombras, das quais apenas a cicatriz e o brilho das lentes se destacam, ele solta a cabeça ensanguentada do Alquimista da Trama Vital. O corpo cai com um baque no chão, onde seu braço inerte espirra sangue perto das patas da quimera, que, observando a mão ensanguentada, chama pelo pai, enquanto o rosto do homem permanece escondido nas sombras, com o "x" branco da cicatriz aparecendo. Cheirando a mão do pai, com lágrimas nos olhos, e clamando por ele, o homem lamenta pela criatura, dizendo que não existem meios de transmutá-la de volta. Em um fundo preto, com o rosto coberto por respingos de sangue, e os olhos cortados do quadro, ele afirma que, pelo menos, pode ajudá-la a partir sem sofrimento. Corta-se então para a chuva caindo por sobre o topo das casas, seguido pelo homem da cicatriz caminhando para longe dos corpos em uma poça de sangue e saindo da casa enquanto faz uma prece pedindo a deus que acolha as almas que está lhe enviando. Após passar pelo portão de entrada, ele vira a cabeça para cima e retira os óculos, revelando seus olhos sob o cair da chuva, cujo barulho atravessa a lacuna até o outro quadro, onde se observa o brilho de uma janela iluminar Edward.

Figura 81 – Scar em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2002], v. 2, p. 48)

Como se pode observar, a todo momento a figura do homem da cicatriz aparece relacionada à escuridão — o que, para além do suspense quanto à sua identidade, também aponta para o aspecto sombrio que o envolve. Complementarmente, na maior parte dos quadros, verifica-se que seus olhos são escondidos, seja pelos óculos, pelas sombras ou pelo corte dos quadros — com raras exceções em que aparecem através das lentes ou quando, no final, ele remove os óculos —, o que contribui para o suspense e indica algo a ser ocultado. Além disso, marcado por uma expressão de seriedade ou de raiva, com os lábios comprimidos para baixo, a fúria que sente e o desgosto pelo que faz apontam que suas atitudes tem uma motivação significativa como plano de fundo. Já no final da cena, o contraste entre os quadros de Edward e de Scar, olhando para lados opostos e separados por uma fina lacuna, indicia a relação de oposição entre eles — entre herói e anti-herói.

Conforme apontado por Bergo (2024, p. 13), dado que o mangá é preto e branco, ao tirar os óculos na cena, não há qualquer possibilidade de relacionar os olhos de Scar aos olhos vermelhos característicos dos ishvalianos, carecendo da "especificidade das palavras" (McCloud, 1995, p. 135). Contudo, na narrativa, ainda não havia sido fornecida nenhuma informação sobre Ishval, de modo que a carência de especificidade não resulta necessariamente em uma perda de significância.

São nos capítulos seguintes, o 6 "A mão direita da destruição" e o 7 "Depois da chuva", que se dá a introdução de Scar. Assim, no capítulo 6, o tenente-coronel Hughes e o major Alex Louis Armstrong, o Alquimista dos Braços Fortes, são enviados de Central City

para levar Tucker a julgamento quando descobrem que ele foi assassinado. Após examinarem o corpo, o tenente-coronel pergunta se os guardas também morreram da mesma forma. O coronel Mustang confirma respondendo que era como se tivessem explodido de dentro para fora. Ao pedir a opinião do major, Armstrong fala que não restavam dúvidas de quem havia feito aquilo, no que é mostrado, próximo a um poste, a figura do homem da cicatriz de perfil, sob a chuva. Em um salto espacial, na página seguinte, tem-se os homunculi instaurando o caos em Liore e conversando sobre os planos do "Pai", quando Inveja menciona a morte de Tucker ser obra "daquele cara". Com o Alquimista de Aço na mesma cidade, Luxúria diz a eles para irem a East City e evitarem a morte de seu "precioso sacrifício". Ao perguntar o nome do homem, em um novo salto espacial, Mustang questiona o fato de o chamarem de Scar, ao que Hughes e Armstrong informam ser uma referência à cicatriz, a única informação de que dispõem sobre ele. O tenente-coronel explica que só naquele ano Scar já tinha assassinado 5 alquimistas federais em Central City e cerca de 10 em todo país, incluindo, cinco dias atrás, o general Gran, o Alquimista do Sangue de Ferro — o que deixa Mustang em choque, dado o poderio do general. Hughes afirma com isso que Scar é extremamente perigoso e que sendo o alquimista mais famoso da região, Mustang deveria tomar todo cuidado possível. Ouvindo isso, preocupado, o coronel pede, com urgência, a todos os seus subordinados que procurem pelos irmãos Elric.

Nas páginas seguintes, Edward e Alphonse estão sentados aos pés do relógio da cidade, sob a chuva, se questionando sobre a alquimia, a quimera e a busca por recuperarem seus corpos. Na sequência, um militar aparece sob a chuva e, encontrando-os, vai em direção ao relógio chamando por Edward. No caminho, ele passa por Scar, que para e então volta o olhar para trás. Enquanto o militar conversa com os irmãos Elric, explicando que eles devem voltar imediatamente ao Quartel por causa de um assassino em série, Scar aparece às costas deles, em um quadro sem contorno, olhando-os de cima, e chama por Edward. Quando ambos se viram, Scar fuzila Edward com olhar, identificando-o como o Alquimista de Aço, que aparece, no quadro seguinte, com o fundo preto e uma onomatopeia de calafrios, esboçando uma expressão intensa de medo.

Figura 82 – A introdução de Scar em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2002], v. 2, p. 77-78)

De forma semelhante ao quadro do assassinato de Tucker, no encontro de Scar com o Alquimista de Aço, observa-se um quadro sem contorno que sangra o tempo, adquirindo uma qualidade atemporal, e a disposição de Scar acima dos demais personagens, o que é complementado no próximo quadro, com o fundo preto, em que olha Edward de cima. O olhar de Scar sob a lente fornece um aspecto ameaçador que recobre de medo o Alquimista de Aço, cujo quadro, sendo mais longo e estreito, instaura um "ritmo crescente de pânico" (Eisner, 1989 [1985], p. 33).

Reconhecendo a cicatriz, o militar saca a arma, mas quando Edward tenta alertá-lo, Scar o ataca com a mão, produzindo raios e fazendo jatos de sangue serem expelidos pelo corpo do militar, que cai no chão com um baque. Na página, verifica-se que, a predominância das imagens e das linhas de velocidade estabelecem uma relação temporal acelerada. Conforme Postema (2018, p. 137), nos quadrinhos, "a ação é dominada pela imagem", de modo que as palavras passam a assumir uma função secundária. Mais uma vez, observa-se a posição de Scar mais alta do que aqueles julgados por ele.

Na página seguinte, com sangue espirrado no rosto, Edward aparece com os olhos arregalados em um quadro separado por uma fina lacuna do de Scar, com a mão tensionada e os olhos escondidos por sombras. Então, em uma série de transições de aspecto-pra-aspecto, de progressão estática, observa-se os personagens, em diferentes ângulos, também estáticos.

Nos quadros, Edward, apavorado, pensa — por meio de balões brancos com o contorno borrado em preto — sobre quem é Scar, o quão perigoso ele é, a sua incapacidade de fugir e a certeza de sua morte iminente. Na sequência, quando o relógio badala, sangrando com a onomatopeia os contornos do quadro e quebrando a progressão estática, dado que o som "só pode existir no tempo" (McCloud, 1995, p. 95), Edward se assusta e reage, chamando Alphonse para fugirem, ao passo que Scar os persegue, dizendo que não conseguirão escapar. A prevalência das linhas de velocidade contribui para estabelecer uma relação temporal acelerada e um ritmo dinâmico.

Figura 83 – A introdução de Scar em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010)



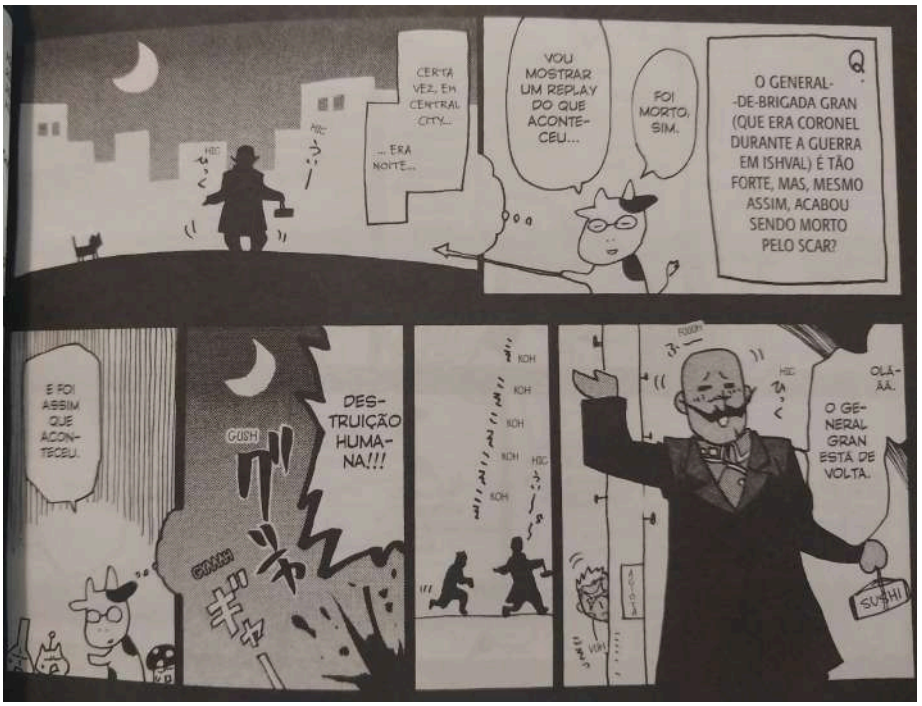
Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2016 [2002], v. 2, p. 79-80)

Assim, conforme a análise, a introdução de Scar no mangá é marcada por uma sequência de cenas de ação e tensão e um forte contraste entre suspensão, desaceleração e aceleração temporal — o que, por consequente, estabelece um ritmo dinâmico e irregular. Também se observa a presença constante de sombras em sua figura e do *close-up* de seu rosto, além de uma disposição elevada em relação aos demais personagem. Nesta medida, por mais que em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) a personagem seja associada ao arquétipo do anti-herói, a partir da análise da cena introdutória de Scar, verifica-se que os modos de

significar do discurso o aproximam, inicialmente, de um antagonismo ao arquétipo do herói que não necessariamente aponta para ele como anti-herói. Isso também se justifica pelo fato de que, mesmo no final do capítulo, quando Mustang revela que ele é um sobrevivente de Ishval e, por isso, sua vingança seria legítima, Edward nega dizendo que não existe legitimidade em uma vingança que tira a vida de inocentes. Ademais, é apenas no decorrer da narrativa, com a revelação do passado de Scar e sua aliança com os irmãos Elric para salvar o país, que suas ações passam a ser justificadas e passam a aproximá-lo do arquétipo do anti-herói, resultando em sua redenção.

No caso de *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010), embora as cenas da introdução de Scar no mangá sejam mantidas no traduzir intersemiótico, também há o *acréscimo* do assassinato do general Gran, o Alquimista do Sangue de Ferro — assassinato o qual era apenas mencionado na narrativa e em um paratexto.

Figura 84 – Paratexto de Arakawa em *Fullmetal Alchemist*



Fonte: *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2017 [2006], v. 15, p. 176)

Assim, no *anime*, a primeira aparição de Scar se dá no começo do episódio 4, "A angústia dos alquimistas". A cena tem início com um plano geral de Central City, mostrando o Quartel-General Central ao fundo, no lado direito, e a lua, ocupando quase todo o lado esquerdo. No plano geral seguinte, o general Gran, o Alquimista do Sangue de Ferro, entra no enquadramento pelo lado direito e caminha ao longo do cenário, com a sombra projetada diminuindo na parede e o som de seus passos. Em seguida, o general é enquadrado em

primeiro plano, com uma interjeição de questionamento, e então aparece, em outro plano, ao lado direito, à distância, com a sombra projetada pela lua até o lado esquerdo, onde se encontra, fora de foco, a mão de Scar, que busca confirmar a identidade de Gran. Após o general questionar quem é, a mão entra em foco e tem-se um primeiríssimo plano dela subindo até a altura do rosto de Scar, ao fundo, nas sombras. Ao dizer que os alquimistas que contrariam as leis de deus devem ser aniquilados, sua mão se contrai em uma posição de ataque. Em primeiro plano, o general Gran, movimentando as mãos e produzindo um barulho metálico, identifica Scar como o assassino que ataca alquimistas federais e assume uma posição de luta que revela, em primeiríssimo plano, suas manoplas de ferro, brilhando com um som estridente. Então o Alquimista do Sangue de Ferro junta as mãos, produzindo raios azuis e sons similares aos de trovões, e toca o chão criando, após um momento de silêncio, um estrondo de onde surgem um conjunto de canhões, que começam a disparar, produzindo clarões e fumaça. Em um plano geral, Scar se movimenta velozmente e em zigue-zague na direção da tela, desviando das bolas de canhão lançadas sobre ele. Os estrondos dos canhões iluminam a cena com cores quentes e enchem o plano de fumaça. Em seguida, Gran realiza uma nova transmutação que faz correntes com pontas de ferro se projetarem do meio dos canhões e cruzarem o plano até onde surge Scar, de perfil, correndo por um fundo borrado e desviando-as facilmente com as mãos. Irritado, o Alquimista do Sangue de Ferro toca o chão novamente e, em um plano conjunto, com Scar correndo em sua direção, faz paredes de ferro se projetarem cercando-o em uma espécie de prisão. Vangloriando-se de que tinha sido muito fácil, o general Gran vai até a parede, de onde começam a surgir raios azuis. Enquadrado em um primeiro plano, o general Gran, com a expressão assustada, é omitido do plano por uma nuvem escura de fumaça, que, no plano de conjunto seguinte, com a câmera quase à pino, se dispersa e revela um buraco na parede da prisão, com a mão de Scar saindo por ele e agarrada ao rosto do Alquimista do Sangue de Ferro. Em primeiro plano, junto de uma música de tensão, o general Gran, com a mão de Scar agarrada ao seu rosto e fumaça recobrindo o cenário no fundo, produz falas ininteligíveis, ao passo que, também em primeiro plano, parcialmente oculto pela fumaça e pelas sombras, exceto pelo braço à esquerda e pelo brilho da lente dos óculos, Scar diz para o general desaparecer, dando lugar a um primeiríssimo plano do olhar assustado do Alquimista do Sangue de Ferro, seguido pelo meio primeiro plano deste, de costas, com raios azulados e sangue expelindo de seu corpo, que cai com um baque surdo no chão. No final da cena, aparece Scar, em primeiro plano, na mesma posição, em um ângulo visto de baixo para cima, e, então, em primeiríssimo plano, acompanhado por uma música estridente, reaparece com o olhar para baixo, evidenciado através da lente.

Figura 85 – Scar em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 4)

Antes de tudo, acredita-se ser importante pontuar que esta cena *acrescentada* no *anime* se utiliza de elementos presentes na cena da campanha de extermínio de Ishval, no volume 15 do mangá, em que é introduzido o general Gran (Arakawa, 2017 [2006], p. 97-99) — e que acontece no episódio 30 "A guerra de aniquilação de Ishval". Da mesma forma, são *acrescentados* o *close-up* de Scar (figura 80) e sua disposição elevada. A diferença, contudo, é que, em ambos os momentos, Scar aparece recoberto por sombras — exceto, em um plano, pelo brilho das lentes, como na figura 79.

Assim, dentre os modos de significar no discurso, observa-se na primeira aparição de Scar *no anime* a adoção da escuridão, do *close-up* e da disposição elevada como legissignos transductores simbólicos, dado que orientam a correlação interpretativa do conjunto e preservam os modos de significar do personagem no traduzir intersemiótico.

Dado o *acrécimo* do assassinato do general Gran, também são *acrescidas* duas novas cenas mencionando Scar. Na primeira, em que o tenente-coronel Hughes e o major Armstrong investigam o assassinato do general Gran, o führer é inserido, dizendo que os traidores devem ser severamente punidos — o que acaba apontando Scar como um opositor ao governo. Em outra, Hughes e Armstrong estão conversando no escritório do Quartel-General Central e questionam o motivo do homem da cicatriz só atacar alquimistas federais, não o exército de um modo geral, o que leva Armstrong a considerar que o motivo reside no fato de que, em vez de servir ao povo, os alquimistas federais se tornaram armas do governo, especialmente na guerra de Ishval, tornando-se odiados por muitos.

Nesta medida, as cenas *acrescentadas* — incluindo o assassinato do Alquimista do Sangue de Ferro — contribuem para fornecer pistas da identidade de Scar e reforçá-la, atuando como otimização, ao mesmo tempo que modificam o ritmo (Bergo, 2014, p. 17).

Ainda no mesmo episódio, a segunda aparição de Scar no *anime* tem início com um enquadramento em plano geral, de cima para baixo, do topo de uma janela descendo até

centralizar o Alquimista da Trama Vital e a quimera, um de frente para o outro, enquanto a *voz-off* de Edward, que estava presente na cena anterior, diz, em tom afligido e choroso, que eles não passam de meros seres humanos. Acompanhado do som da chuva, o rosto de Tucker é enquadrado, em primeiro plano, de perfil, com um curativo na bochecha e a lente do óculos trincada, contrastando com a janela em tom claro no fundo. Enquanto pergunta porque não é compreendido, o enquadramento corta para o primeiro plano da quimera. Há então o som de passos no piso de madeira e o primeiríssimo plano de sapatos, molhados, entrando no cômodo. A atenção do Alquimista da Trama Vital, em meio primeiro plano, volta-se para a tela, questionando o barulho. Então tem-se um plano geral com o som de raios e a iluminação momentânea, em semi-círculo, projetada da janela, destacando a figura de Scar, cujo rosto está escondido na escuridão, com exceção do brilho nas lentes dos óculos.

Figura 86 – Scar em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 4)

Quando a iluminação volta ao normal, Scar entra em foco, questionando a identidade de Shou Tucker. O plano de conjunto mostra o homem da cicatriz, ocupando todo o canto esquerdo, ao passo que o Alquimista da Trama Vital e a quimera ocupam a centralidade do lado direito. Tucker questiona quem é e se levanta, assustado, da cadeira em que estava sentado, enquanto Scar vai se aproximando ao centro do plano. A voz de Tucker perguntando como o vingador havia entrado ali continua em *voz-off* no meio primeiro plano, com a câmera à pino, mostrando sob a chuva os corpos ensanguentados dos guardas mortos do lado de fora. Scar entra em primeiríssimo plano, centralizado, caminha em direção à tela, ao som de passos. Com a fala de que os alquimistas que contrariam as leis de deus devem ser exterminados atravessando os planos, ele assume sua posição de ataque e, no plano seguinte, agarra o rosto de Tucker, com sua mão ocupando todo o centro do plano. Em seguida, no plano de conjunto, o Alquimista da Trama Vital aparece de costas para a tela, com Scar à sua frente, no centro, a cadeira no canto inferior direito e a porta ao fundo, à esquerda. Terminando a fala, Scar

começa a destruição humana, o que balança suas vestes e produz raios azulados que, com um som elétrico, passam de seu braço e envolvem o corpo de Tucker. Com sons de dor e agonia, o Alquimista da Trama Vital, simultaneamente ao desaparecimento dos raios azulados, expele sangue e cai no chão com um baque seco. Tem-se o plano de conjunto, com a janela ao fundo, a quimera voltada para a tela, do lado esquerdo, e o corpo de Tucker caído no lado direito, atrás das pernas de Scar, de costas. A quimera se aproxima do corpo no chão, em um primeiríssimo plano de seu focinho encostado na mão ensanguentada e inerte, clamando pelo pai. Com lágrimas nos olhos e escorrendo pelo rosto, em um primeiríssimo plano, a quimera continua a clamar por ele, inúmeras vezes. Então Scar é enquadrado em primeiro plano, à direita, lamentando a situação da quimera. Com o som da chuva mais alto e o enquadramento do cômodo pelo lado de fora da janela, em um plano geral, observa-se parcialmente, entre os vidros e a grade, o corpo ensanguentado de Tucker ao centro, com Scar, ao lado, caminhando em direção à quimera e apoiando a mão em sua cabeça, dizendo que, ao menos, poderia fazer com que ela descansasse em paz. O som de raios soa e vai iluminando todo o plano até ficar completamente branco por alguns segundos, em *fade-in* para um plano geral, com a câmera quase à pino, mostrando a chuva caindo sobre Scar caminhando para fora da casa. Com a *voz-off* de Scar e o som de raios, corta-se rapidamente para um plano geral, à pino, dos corpos ensanguentados de Tucker e da quimera, centralizados e enfatizados sob o feixe de luz da janela em diagonal de uma ponta à outra. O feixe rapidamente dá lugar à iluminação mais sombria do cômodo. Volta-se novamente para o plano médio, com o ângulo um pouco mais alto e Scar andando sob a chuva, passando pelo portão até parar do lado de fora. Encerrando a sua prece para que deus acolha as duas almas enviadas por ele, Scar então tira os óculos e olha para cima. Com um novo som de raios, corta-se para um primeiríssimo plano dos olhos vermelhos e a cicatriz de Scar e, após alguns segundos, a cena termina com o plano geral de Edward e Alphonse, em outro lugar, ao longe, sob a chuva.

Figura 87 – Scar em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 4)

Diferentemente da primeira aparição de Scar, exceto pelo momento em que é recoberto pelas sombras por causa da luz do relâmpago (figura 86), em nenhum outro momento sua figura é associada à escuridão — mesmo na exceção é possível questionar essa associação, dado que em outra ocorrência o relâmpago serve como otimização da dramaticidade na cena. Nesta medida, prevalecem os legissignos transductores simbólicos do *close-up* e da disposição elevada.

Verifica-se também que não há a manutenção da qualidade atemporal no assassinato do Alquimista da Trama Vital, embora a cena faça grande uso do deslocamento espacial — como quando os militares são mostrados caidos e ensanguentados agregando sentido à fala de Tucker, assim como no mangá, ou quando são mostrados os corpos dele e da quimera em uma poça e sangue, ou então, no final, quando é retomada a cena dos irmãos Elric sob a chuva — o que, por sua vez, também não estabelece uma relação de oposição entre eles e Scar.

Do mesmo modo que no mangá, embora haja a especificidade dos olhos vermelhos no *close-up* de Scar, como nenhuma informação sobre a etnia dos ishvalianos é fornecida — apesar de já ter sido mencionada a campanha de extermínio de Ishval —, não há perda na significância, ou melhor dizendo, há uma nova significância, dada a ênfase agregada ao seu olhar pelo *close-up*.

Figura 88 – Scar em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 4)

Assim como no mangá, a cena é seguida pela menção a Scar intercalada entre os planos com Mustang, Hughes e Armstrong em East City e os homunculi em Liore. No final da cena, nervoso, o coronel solta uma interjeição de preocupação, e corta-se para um plano com irmãos Elric sentados sob a chuva aos pés do relógio da cidade. Com uma música lírica e lamuriosa, Edward fala sobre a sua ignorância e a sua impotência em relação à tentativa de transmutar a mãe e a não poder desfazer a transmutação de Nina e Alexander. Em complemento ao sentimento de tristeza do irmão, Alphonse comenta sequer poder sentir as

gotas da chuva — ao que uma gota da chuva escorre por um dos olhos da armadura — e querer recuperar seu corpo mesmo que isso vá contra o ciclo do mundo. Assim que termina sua fala, em um plano de conjunto, aparecem os irmãos Elric, Alphonse do lado esquerdo, Edward no centro, ambos sentados aos pés do relógio, e do lado direito, Scar, parado, de costas, olhando para eles.

Em um primeiro plano, olhando-os de cima, Scar confirma se Edward é o Alquimista de Aço. Quando Edward se vira para ele, com a música em *crescendo*, surge o primeiríssimo plano de Scar com a mão, na altura de seus óculos, em forma de ataque. Novamente com o olhar de Edward em primeiríssimo plano, a *voz-off* de Alphonse desperta a sua atenção, ao que ele é puxado para fora do plano onde rapidamente a mão de Scar assume a sua posição. No lugar da música, o relógio então soa com várias badaladas e, lentamente, enquanto Alphonse continua a puxar Edward para fora do caminho, Scar vai se aproximando. Com o fim das badaladas, o Alquimista de Aço, em velocidade regular, reage batendo as mãos e criando com uma transmutação, de luzes azuis, uma caixa aprisionando Scar. No plano seguinte, Edward, caído no chão, pergunta o que aconteceu, mas mal termina sua fala quando há o som de transmutação e a parede da caixa explode sobre os irmãos, revelando por trás da fumaça o rosto de Scar que, em primeiríssimo plano, os encara com o cenho franzido — recomeçando uma música de tensão. Apavorado, Edward observa quando, em primeiríssimo plano, os passos de Scar vão se aproximando e, em choque, tremendo, continua no chão, sem saber o que fazer. Entre seus enquadramentos assustados, é mostrado em primeiríssimo plano a mão de Scar novamente se preparando para o ataque, aumentando ainda mais seu medo. Então, com a música atingindo um *crescendo*, o Alquimista de Aço grita para o irmão fugir e sai correndo, seguido de Alphonse.

Figura 89 – A introdução de Scar em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 5)

Neste momento, a primeira coisa a ser observada é a *anticoncordância* na tradução do militar para o próprio Scar, que passa a desempenhar a função de identificar o Alquimista de

Aço (Bergo, 2024, p. 16), resultando em uma nova oralidade. Ainda assim, apesar da *supressão* do militar e de sua morte, é mantida a disposição elevada de Scar olhando para Edward de cima.

Conforme apontado por Bergo (2024, p. 17), a manutenção da música lírica e melodiosa durante a aparição de Scar, agrega novos modos de significar à cena. Além disso, na tradução da qualidade atemporal presente no mangá, em vez de uma progressão estática, há "um efeito de alargamento da estrutura temporal" (Tarkovski, 1998, p. 129) — com uso da câmera lenta —, otimizado pelo badalar do relógio, criando uma nova prosódia e enfatizando a oralidade própria do *anime*.

Diferentemente do mangá (figura 83), é apenas quando as badaladas do relógio terminam que Edward volta a reagir. Ainda assim, após a fuga de Scar da caixa que havia criado, têm-se novamente uma desaceleração temporal, na medida em que a montagem entre os planos de Edward e os planos de Scar alongam o tempo e aumentam a tensão. Observa-se aqui um *deslocamento* dos pensamentos de Edward, que se davam antes do badalar do relógio, e a junção com a sua reação de medo (figura 82). Ademais, no lugar do aparecimento de sua figura integral, como no mangá, ou como em sua primeira aparição, no episódio anterior, aqui é priorizado o *close-up* de Scar quando a parede explode.

Figura 90 – A introdução de Scar em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010, ep. 5)

Assim, em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010), verifica-se que o ritmo do discurso na introdução de Scar, por meio dos legissignos transductores simbólicos da escuridão, do *close-up* e da disposição elevada, potencializa um antagonismo ao arquétipo do herói, em vez de aproximá-lo do arquétipo do anti-herói. As cenas acrescentadas, por sua vez, atuam como otimização de sua identidade, fornecendo novas pistas e reforçando-as. Na medida em que são *deslocados* e *acrescidos* elementos também tem-se a transformação do ritmo.

Já no caso do *live-action*, é fundamental apontar que, devido aos *acréscimos*, *supressões* e *deslocamentos* realizados em *Fullmetal Alchemist* (2017), a personagem de Scar é *deslocada* para *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022). Além disso, tendo em vista que Shou Tucker, o Alquimista da Trama Vital, se revela um dos grandes vilões do primeiro *live-action* e acaba morrendo, o traduzir intersemiótico lança mão de outra cena para introduzir Scar à narrativa, o assassinato do Alquimista de Prata, Giolio Comanche, no capítulo 43 "Rio de lama", presente no volume 11 do mangá — e no episódio 15 "Os emissários vindos do leste" do *anime*.

Dando início ao *live-action*, a cena começa com a perna de pau de Comanche em primeiríssimo plano tocando o chão, acompanhada por uma música de mistério. Em um plano geral, o Alquimista de Prata, de costas para a tela, vai caminhando pela ponte, produzindo um barulho de metal toda vez que pisa no chão, até que para e, tirando a cartola dos olhos, observa, à frente, em plano geral, uma figura escondida nas sombras, com o rosto encoberto pelo capuz do sobretudo, se aproximando — no caso do mangá, a figura está sob a luz de um poste. Então, em primeiro plano, Scar, com o rosto escondido pelo capuz, pergunta se se trata de Giolio Comanche. Em plano geral, com a câmera alta, mostrando os dois de lados opostos da ponte, um de frente para o outro, Comanche confirma sua identidade. Na sequência, em primeiro plano, Scar remove o capuz, expondo a cicatriz e os olhos vermelhos, por mais que seu rosto ainda esteja escondido nas sombras — no mangá, seu rosto é iluminado pela luz do poste. Em seguida, o Alquimista de Prata o identifica como ishvaliano, ao que Scar remove o sobretudo, lentamente, evidenciando as tatuagens do braço direito, e, em primeiro plano, o encara, dizendo que os alquimistas que desafiam a deus devem morrer. Removendo as luvas, Comanche pergunta, sério, se o ishvaliano tem a audácia de lutar sozinho contra ele, o Alquimista de Prata, revelando as tatuagens de círculos alquímicos em suas mãos. Abaixando-se para fazer uma transmutação e emitindo raios azuis, ele cria correntes com setas nas pontas que saem do chão e — com uma música de suspense em *crescendo* — vão em direção a Scar, que facilmente se desvia delas. Enquanto menciona a nostalgia dos tempos

de batalha, Comanche, então, manipula sobre as mãos lâminas circulares e giratórias que são lançadas em Scar, que novamente se desvia com habilidade. Girando, com o casaco rodando ao seu redor, o Alquimista de Prata se projeta para cima de Scar, o qual dá uma cambalhota no chão para sair do caminho. Chegando até a beirada da ponte, Comanche se apoia com a perna de pau em cima do guarda-corpo, enquanto, sob a luz do poste, Scar vacila por um momento, com um ferimento na perna. O Alquimista de Prata reclama de tê-lo ferido apenas de raspão, ao que Scar, sério, rebate, voltando o olhar do chão para a perna de pau, desfocada próxima à tela. Confuso, Comanche emite uma interjeição antes de sua perna se quebrar e ele despencar da ponte, dando fim a música de mistério que estava em seu ápice. Após o impacto, o Alquimista de Prata começa a afundar na água quando ouve um novo impacto. De olhos arregalados, em primeiríssimo plano, vê-se uma mão agarrando seu rosto. Scar então aparece, em primeiro plano, também afundando lentamente, com a mão emitindo raios azuis que iluminam seus olhos vermelhos, antes de eles desaparecerem no fundo das águas.

Figura 91 – Scar em *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022)

Na cena, assim como em *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), Scar faz uso de um capuz e revela seus olhos vermelhos sendo identificado como ishvaliano por Comanche. No mangá, dado que a cena acontece no volume 11, Scar já havia perdido os seus óculos no confronto com Edward, Mustang e Armstrong e já havia sido identificado como um sobrevivente de Ishval. Na medida em que é a primeira aparição de Scar no *live-action* e não houve nenhuma menção a etnia dos ishvalianos, a fala de Comanche acaba atuando como uma pista sobre a identidade do personagem. Contudo, a remoção dos óculos e a não especificidade sobre os olhos vermelhos modificam os modos de significar, ao não apontarem para o fato de Scar tentar esconder sua identidade nem relacionar o simbolismo da cor de seus olhos com a característica singular dos ishvalianos. Apenas no momento quando o Alquimista de Prata é assassinado é destacada especificamente as cores de seus olhos — o que é reforçado pela câmera lenta, produzindo "um efeito de alargamento da estrutura temporal" (Tarkovski, 1998, p. 129). O mesmo pode ser dito quando ao revelar o braço tatuado também há uma desaceleração temporal. Todavia, como logo em seguida são mostradas as tatuagens do Alquimista de Prata, é possível estabelecer uma correlação entre as tatuagens de Scar e o uso da alquimia, o que demonstra a contradição em seu propósito — dizendo que os alquimistas devem ser eliminados — e modifica os modos de significar.

Como visto no *anime*, por sua vez, observam-se no *live-action* os mesmos legissignos transductores simbólicos da escuridão, do *close-up* e da disposição elevada. Diferentemente do mangá, também se observa, como no assassinato do Alquimista do Sangue de Ferro, uma maior preocupação com a associação de Scar às sombras — indiciando seu antagonismo ao arquétipo do herói.

Após o assassinato do Alquimista de Prata e a cena do trem, os irmãos Elric são informados por Mustang sobre o assassino em série com uma cicatriz na testa, chamado de Scar, que está atrás dos alquimistas federais e recebem a escolta de militares. Insatisfeitos, Edward e Alphonse correm pela cidade na tentativa de despistá-los quando se deparam, em um beco, com May Chang, a princesa de Xing — que, no mangá, assim como Lin Yao, seu meio irmão, príncipe de Xing, vai a Amestris na busca da pedra filosofal para assumir o trono do imperador.

É importante observar que o *deslocamento* da introdução de May Chang se dá no *live-action* da mesma forma que a introdução de Lin Yao — ambos originalmente introduzidos no capítulo 32 "Os enviados do oriente" do mangá e no episódio 15 "Os

emissários vindos do leste" do *anime*. Em parte, isso se deve ao fato de que, no *live-action*, a introdução de Lin é, por sua vez, *deslocada* para a cena do trem.

Assim, após alimentarem-na em um restaurante e May Chang chamar Edward de baixinho, ambos iniciam uma perseguição pela cidade. No meio do caminho, Scar aparece parado no meio da rua e encapuzado. Então, a princesa de Xing se esconde atrás dele e pede sua ajuda — é importante lembrar que no mangá ela e Scar se tornam aliados. Nesta medida, é May Chang a responsável por cruzar os caminhos do Alquimista de Aço e de Scar no *live-action*.

Na sequência, ao perceber que ela havia pedido ajuda, Edward para de correr e faz uma cara assustada, voltada para um primeiríssimo plano de Scar, sério, em que é possível vislumbrar seus óculos sob o capuz. May e Edward trocam então uma série de expressões de careta e de irritação. Quando Edward se vira, irritado, e sai andando, a princesa de Xing agradece Scar e vai embora, deixando-o no mesmo lugar. Então um militar passa ao seu lado, em direção à Edward, chamando-o. Ao ouvir o nome, Scar levanta o rosto e se aproxima dos dois, que estão de costas para ele e de frente para a tela. Em um primeiro plano, às costas de Edward, Scar chama-o com os olhos encobertos pelo capuz. Ao confirmar sua identidade quando o Alquimista de Aço se volta para ele, em um primeiríssimo plano, Scar remove o capuz, expondo a cicatriz em sua testa, de modo que o militar e Edward o identificam imediatamente.

Figura 92 – A introdução de Scar em *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022)





Fonte: *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022)

Uma música de tensão começa a tocar. O militar pega a arma e, antes que Edward possa impedi-lo, Scar agarra o rosto do militar com a mão e produzindo raios azuis faz com que ele caia com um baque no chão. Edward troca um olhar assustado com Scar, e o retumbar dos passos de metal de Alphonse se aproximando e entrando no plano de conjunto até estar centralizado, entre Edward à esquerda e Scar à direita, intensifica a música de tensão. Edward, em primeiro plano, grita, apavorado, para que Alphonse fuja, e corre, seguido por Alphonse e depois por Scar, que diz que não vai deixá-lo fugir.

Por mais que May Chang seja *deslocada* para a introdução de Scar, como no mangá e no *anime*, observa-se que o elemento responsável pela identificação do Alquimista de Aço continua sendo o militar. Ainda assim, seu *deslocamento* implica a modificação do ritmo.

Diferentemente do que havia sido apontado em sua primeira aparição, aqui, com o capuz e os óculos, percebe-se a preocupação em manter a identidade de Scar como ishvaliano encoberta. Contudo, conforme visto anteriormente, Edward já havia sido informado sobre o assassino em série de alquimistas federais, de modo que reage de imediato para impedir o militar de atacá-lo. Somente depois de sua morte que o Alquimista de Aço esboça uma reação de medo, responsável pela manutenção da progressão estática, otimizada — em vez do badalar do relógio, como no *anime* — pelo som dos passos de Alphonse se aproximando — embora não haja de fato uma suspensão temporal, produzindo, tal como o *anime*, uma nova prosódia e marcando a oralidade própria do *live-action*. Entretanto, de forma semelhante, também não houve a manutenção da suspensão temporal no momento em que Scar identifica o Alquimista de Aço.

Assim, como no *anime*, também se observa na cena a adoção dos legissignos transductores simbólicos do *close-up* — como quando Scar remove o capuz e se volta para Edward — e da disposição elevada — como mostrado no assassinato do militar.

Figura 93 – A introdução de Scar em *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022)



Fonte: *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022)

Deste modo, em *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022), verifica-se que o ritmo na introdução de Scar, assim como em *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010), por meio dos legissignos transductores simbólicos da escuridão, do *close-up* e da disposição elevada, potencializa um antagonismo ao arquétipo do herói, em vez de aproximá-lo do arquétipo do anti-herói. Contudo, diferentemente do acréscimo de cenas, há o *deslocamento* de informações, cenas e personagens, o que transforma o ritmo.

Quando investigadas as transformações do ritmo entre o mangá, o *anime* e o *live-action*, observa-se uma (re)organização do enredo que, por sua vez, incorre na (re)organização do tempo e na (re)organização dos modos de significar.

Tabela 6 – Scar em *Fullmetal Alchemist*

Fullmetal Alchemist (2001-2010)	*Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010)	*Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022)

Assassinato do Alquimista da Trama Vital	Assassinato do Alquimista do Sangue de Ferro	(Morte do Alquimista da Trama Vital)[169]
Menção a Scar	Menção a Scar	Assassinato do Alquimista de Prata
Confronto com o Alquimista de Aço	Assassinato do Alquimista da Trama Vital	Menção a Scar
Assassinato do Alquimista de Prata	Menção a Scar	Encontro com May Chang
Encontro com May Chang	Confronto com o Alquimista de Aço	Confronto com o Alquimista de Aço
	Assassinato do Alquimista de Prata	
	Encontro com May Chang	

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

5.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação, em continuidade a Plaza (2013 [1987]) e Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a), e no horizonte do pensamento de um semiótico *pelo* semântico, assume que, no traduzir intersemiótico, o ritmo, como organização dos modos de significar no discurso e como unidade de equivalência, é responsável por determinar os valores a partir dos quais o legissigno convenciona a norma da forma entre diferentes sistemas de signos.

Dado que um sistema rígido demais se quebra e um sistema maleável demais não se sustenta, na busca de uma metodologia de análise aplicável, mas não exaustiva, analisou-se, de forma qualitativa e comparativa, por meio da escuta do ritmo — junto da prosódia e da oralidade, aliada à teratologia da tradução — e da metodologia de análises dos legissignos, de que modo a (re)organização do discurso e de seus modos de significar, isto é, o ritmo nas traduções intersemióticas de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) impactou os legissignos responsáveis pela norma na forma, ou seja, pelas relações de (in)variância na equivalência.

Pelo recorte da introdução dos quatro personagens de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) no *anime* — *Fullmetal Alchemist: Brotherhood* (2009-2010) — e nos *live-action*

[169] Cena presente em *Fullmetal Alchemist* (2017).

— *Fullmetal Alchemist* (2017) e *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022)[170] —, observou-se que a reorganização dos modos de significar no discurso, por meio de *acréscimos*, *supressões* e *deslocamentos*, elegeu legissignos, no traduzir intersemiótico, que, na busca pela (in)variância na equivalência, modificaram as convenções temporais, transformaram a significância dos personagens — aproximando-os ou afastando-os de seus arquétipos — e contribuíram para a criação de novos modos de significar.

Na medida em que o ritmo é responsável por determinar os valores a partir dos quais o legissigno convenciona a norma da forma e a sua reorganização dos modos de significar no discurso impacta as relações de (in)variância na equivalência, como resultado, o ritmo pode ser considerado o fator responsável por estabelecer os legissignos e, por conseguinte, estabelecer as relações de (in)variância na equivalência no traduzir (poético) intersemiótico.

É assim que por meio da análise do ritmo nas traduções intersemióticas de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) se estabelece a relação "alquímica" entre Meschonnic e Plaza.

[170] Na medida em que o recorte delimitado por relevância analítica é estabelecido a partir da introdução de quatro personagens arquétipos da narrativa, a análise não abarcou o terceiro *live-action* *Fullmetal Alchemist: a alquimia final* (2022), pois, como continuação do segundo *Fullmetal Alchemist: a vingança de Scar* (2022), os personagens em questão já tiveram sua introdução.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação teve por objetivo e questão norteadora o estudo e a problematização do ritmo em traduções intersemióticas de *Fullmetal Alchemist* (Arakawa, 2001-2010), a partir do diálogo entre a Tradução Poética Intersemiótica de Julio Plaza (2013 [1987]) e a Poética do Traduzir de Henri Meschonnic (2010 [1999]).

Conforme os objetivos específicos, no segundo capítulo foi introduzido o objeto, o mangá *Fullmetal Alchemist* (2001-2010), por meio da apresentação de sua autoria, a mangaká Hiromu Arakawa, de sua narrativa, correlacionando-a ao gênero ficcional da fantasia científica e à demografia *shounen*, e de suas traduções intersemióticas, em especial as cinematográficas.

No terceiro capítulo, abordou-se a Tradução Poética Intersemiótica de Plaza (2013 [1987]; 1981), primeiro problematizando a divergência terminológica entre tradução e adaptação nas diferentes correntes teóricas dos Estudos da Tradução (Intersemiótica), dos Estudos Interartes e dos Estudos da Adaptação, seguido da apresentação da Tradução Poética Intersemiótica e sua metodologia de análise da (in)variância na equivalência.

No quarto capítulo, apresentou-se, inicialmente, a Poética do Traduzir e a Teoria do Ritmo de Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a), relacionando-as com as concepções de ritmo, tempo e narrativa nos quadrinhos e no cinema (Postema, 2018; Groensteen, 2013 [2011]; Eisner, 1989 [1985]; McCloud, 1995; Tarkovski, 1998; Bordwell; Thompson, 2013 [2010]).

Por fim, no quinto capítulo, no horizonte de conciliação entre o semiótico *pelo* semântico, é estabelecido o diálogo em relação de continuidade entre Plaza (2013 [2010]) e Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a), a partir de conceitos fundamentais de suas poéticas, em especial as noções de historicidade, de tempo(ralidade), de ritmo e de legissigno. Com base na escuta do ritmo e na metodologia de análise dos legissignos é realizada a análise, de natureza qualitativa e comparativa, do modo como a (re)organização do discurso e de seus modos de significar, isto é, o ritmo nas traduções intersemióticas de *Fullmetal Alchemist* (2001-2010) impacta as relações de (in)variância na equivalência entre os sistemas de signos.

Como resultado da análise, pôde-se concluir que o ritmo no traduzir (poético) intersemiótico é o fator responsável por estabelecer os legissignos e, por conseguinte, estabelecer as relações de (in)variância na equivalência.

Acredita-se, deste modo, que o diálogo entre Meschonnic (2006; 2010 [1999]; 2010 [2007]; Martins, 2023a) e Plaza (2013 [1987]), além de continuar suas poéticas, fornece, por meio do ritmo, uma nova possibilidade de analisar o discurso em traduções intersemióticas, contribuindo para os Estudos da Tradução (Intersemiótica).

Por fim, parafraseando Meschonnic (Martins, 2023, p. 201), ritmemos o traduzir poético intersemiótico: o ritmo nos dá mais dele.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marcel Alvaro de. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p. 15-33, jan./jun. 2013.

ARAKAWA, Hiromu. *Fullmetal Alchemist*. Trad. de Luiz Octavio Kobayashi; Karen Kazumi Hayashida. São Paulo: Editora JBC, v. 1-27, 2016-2018.

ARAKAWA, Hiromu. *Fullmetal Alchemist:* edição especial de aniversário. Trad. Karen Kazumi Hayashida. São Paulo: Japorama Editora e Comunicação, 2024 [2021].

ARAKAWA, Hiromu. *Guia completo Fullmetal Alchemist especial*. Trad. Karen Kazumi Hayashida. São Paulo: Editora JBC, v. 1, 2012 [2003].

ARAKAWA, Hiromu. *Guia completo Fullmetal Alchemist especial*. Trad. Karen Kazumi Hayashida. São Paulo: Editora JBC, v. 2, 2018 [2005].

ARAKAWA, Hiromu. *Silver Spoon*. Trad. Natália Rosa e Luis Libaneo. São Paulo: Editora JBC, v. 1-15, 2021-2024 [2011-2015].

ARAKAWA, Hiromu; TANAKA, Yoshiki. *A heroica lenda de Arslan.* Trad. Naguisa Kushihara. São Paulo: Editora JBC, v. 1, 2019 [2014].

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. *In:* HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. 2ª ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.

BERGO, Charlie Milo. *A alquimia da tradução – a transmutação do discurso cultural por intermédio da dublagem em Fullmetal Alchemist: Brotherhood.* Monografia em Letras Bacharelado em Tradução-Inglês. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2021.

BERGO, Charlie Milo. A alquimia do tempo e do discurso em Fullmetal Alchemist: problematizações do ritmo em tradução intersemiótica. *9ª Arte*, São Paulo, Dossiê da 8as Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, 2024.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema*: uma introdução. Trad. R. Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013 [2010].

BOYCE, Hope. L.. *The Perpetual Reminder: a Narrative Analysis of the Beginning and End of the Fullmetal Alchemist (2003) anime series by Hiromu Arakawa.* Dissertação de Mestrado em Comunicação. Tyler: Universidade do Texas, 2021.

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da Tradução*: uma nova proposta. 3 ed. Campinas: Pontes, 2020 [1990].

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. *In:* CAMPOS, Haroldo de Campos. *Metalinguagem & outras metas.* São Paulo: Perspectiva, 2006 [1963].

CATTRYSSE, Patrick. Adaptation Studies, Translation Studies, and Interdisciplinarity. Reflections on Siblings and Family Resemblance. *Adaptation*, v. 12, n. 3, set., 2018, pp. 206-221.

CATTRYSSE, Patrick. Translation and Adaptation Studies: More Interdisciplinary Reflections on Theories of Definition and Categorization. *TTR*, 33 (1), 21-53, 2020.

CHAO, Tien-Yi. Transmutation of Worlds: Adaptation and Transformation in Fullmetal Alchemist the Movie: Conqueror of Shamballa. *Studies in Comics*, v. 4, n. 1, pp. 159-170, 2013.

COBELO, Silvia. Um cometa chamado JOTA: Pesquisas recentes em Estudos da Tradução, Estudos da Adaptação e Intersemiótica. *TradTerm*, São Paulo, v. 38, fev. 2021, p. 1-19.

COSTA, Rafael Machado. Abstracionismo, montagem construtiva e militarismo na geração de Tagawa Suihou e do manga pré-Segunda Guerra Mundial. *Memorare*, Tubarão, v. 7, n. 3, set./dez., 2020.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência. In: CONGRESSO DA ABRALIC – Literatura e Diferença, 4, São Paulo, Anais, 1994, p. 1001-1004.
DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.
DRUMMOND-MATHEWS, Angela. What Boys Will Be: A Study of Shounen Manga. *In*: JOHNSON-WOODS, Toni (ed.). *Manga:* An Anthology of Global and Cultural Perspectives. Nova Iorque: Continuum, 2010.
EISNER, Will. Quadrinhos e arte seqüencial. Trad. de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1989 [1985].
FABRO, Alice Del. *Performing Masculinity in Shounen Anime*: A Look at Fullmetal Alchemist: Brotherhood. Dissertação de Mestrado em Encontros Interculturais. Helsinque: Universidade de Helsinque, 2022.
FALEIROS, Álvaro Silveira. Haroldo de Campos e Mário Laranjeira: Primeiros leitores da poética do traduzir de Henri Meschonnic. *Revista Criação & Crítica*, 37, 37, 2023, pp. 133-151.
FALEIROS, Álvaro Silveira; MENDES, Rafael; ZULAR, Roberto. Continuar Henri Meschonnic. *Revista Criação & Crítica*, 37, 37, 2023, pp. 1-3.
FERREIRA, Jerusa Pires. Prefácio. *In:* MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010, pp. XI-XVI.
FETCH, Amber. *More Than Alchemic Reactions: Playing with Gender Norms in Fullmetal Alchemist: Brotherhood*. Dissertação de Mestrado em Artes. Bowling Green: Universidade de Bowling Green State, 2014.
FLORES, Valdir do Nascimento. Continuar a *pensar* Henri Meschonnic. *Revista Criação & Crítica*, 37, 37, pp. 4-18, 2023.
Fullmetal Alchemist. Direção de Fumihiko Sori. Japão: Square Enix e Oxybot Inc., 2017. 1 vídeo (135 min.).
Fullmetal Alchemist. Direção de Seiji Mizushima. Japão: Estúdio Bones, 2003-2004. 13 DVDs (1224 min.).
Fullmetal Alchemist: A alquimia final. Direção de Fumihiko Sori. Japão: Square Enix e Oxybot Inc., 2022. 1 vídeo (143 min.).
Fullmetal Alchemist: A estrela sagrada de Milos. Direção de Kasuya Murata. Japão: Estúdio Bones, 2011. 1 DVD (110 min.).
Fullmetal Alchemist: A vingança de Scar. Direção de Fumihiko Sori. Japão: Square Enix e Oxybot Inc., 2022. 1 vídeo (125 min.).
Fullmetal Alchemist: Brotherhood. Direção de Yasuhiro Irie. Japão: Estúdio Bones, 2009-2010. 10 DVDs (1600 min.).
Fullmetal Alchemist: O conquistador de Shamballa. Direção de Seiji Mizushima. Japão: Estúdio Bones, 2005. 1 DVD (105 min.).
GENETTE, Genette. Cinco tipos de transtextualidade, dentre os quais a hipertextualidade. Trad. Luciene Guimarães. In: GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010 [1982], p. 13-21.
GORDEEFF, Eliane Muniz. Avaliação sobre Animação e Cinema de vida real: semelhanças e diferenças. *Diálogo com a Economia Criativa*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 24, set./dez., pp. 50-63, 2023.
GROENSTEEN, Thierry. *Comics and Narration*. Trad. Ann Miller. Jackson: University Press of Mississippi, 2013 [2011].
HATTNHER, Alvaro Luiz. Adaptação, tradução: o que há em um nome? *TradTerm*, São Paulo, v. 44, jun. 2023, p. 11-20.

HUTCHEON, Linda; O'FLYNN, Siobhan. *A Theory of Adaptation*. 2 ed. London: Routledge: 2013 [2006].
JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: BROWER, Reuben Arthur. *On Translation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1959, p. 232-239.
JALLES, Bruno. Do signo ao ritmo: o lugar da poética de Meschonnic. *Revista Criação & Crítica*, 37, 37, pp. 95-110, 2023.
KIM, Ji Yun. II – O menino vem no ritmo. *In*: MARTINS, Maria Sílvia Cintra (org.). *Henri Meschonnic: ritmo, historicidade e a proposta de uma teoria crítica da linguagem*. 1 ed. Campinas: Mercado de Letras, 2023, pp. 237-260.
KOVACH, Anastasiia. *Alchemists, Warriors, Soldiers: Re-imagining Militarism through Shounen Manga*. Dissertação de Mestrado em Relações Internacionais. Viena: Universidade Centro-Europeia, 2023.
KRASNOSCHECOFF, Andrêi. Ritmo, tradução e tripartição: procurando um ponto de encontro entre Meschonnic e Peirce. *TradTerm*, São Paulo, v. 38, fev., p. 169-193, 2021.
LEE, Youn H.; PARK, Myung Hae. A Study on Different Image Producing Methods in Remake Films: Live-Action and Cartoon Animation. *The International Journal of Visual Design*, v. 6, i. 1, pp. 69-76, 2013.
LUYTEN, Sonia Bide. *Mangá*: o poder dos quadrinhos japoneses. 3ª ed. São Paulo: Hedra, 2012.
MACHADO, Sara Joana Soares da Silva. *Intertextualidade endo e exoliterária em Fullmetal Alchemist de Hiromu Arakawa*: a reescrita de modelos e materiais narrativos e discursivos da Banda Desenhada Literatura e da História Ocidental num mangá. Dissertação de Mestrado em Mediação Cultural Literária. Braga: Universidade do Minho, 2016.
MALMGREN, Carl D. Towards a Definition of Science Fiction. *Science Fiction Studies*, v. 15, n. 3, nov., pp. 259-281, 1988.
MARCELINO, Rodrigo. A leitura de Jakobson: sobre Saussure e Peirce. *Questões Transversais* – Revista de Epistemologias da Comunicação, v. 11, n. 21, jan./jun., 2023, pp. 77-85
MARTINS, Maria Sílvia Cintra (org.). *Henri Meschonnic*: ritmo, historicidade e a proposta de uma teoria crítica da linguagem. 1 ed. Campinas: Mercado de Letras, 2023.
MARTINS, Maria Sílvia Cintra. Pensar Meschonnic e a historicidade radical da linguagem. *Revista Criação & Crítica*, 37, 37, pp. 36-53, 2023.
MARTINS, Maria Sílvia Cintra. Tecendo diálogos: Han Kang, Van Gogh e Henri Meschonnic. *TradTerm*, São Paulo, v. 38, fev./2021, p. 22-45.
MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Trad. H. Carvalho; M. N. Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.
MENDES, Rafael Costa. Traduzir o poema Henri Meschonnic. *Criação e Crítica*, 37, 37, 2023, pp. 117-132.
MESCHONNIC, Henri. *Para sair do pós-moderno*: questões de poética, de ética e de linguagem. Trad. Maria Sílvia Cintra Martins. Campinas: Mercado de Letras, 2023 [2009].
MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, ritmo e vida*. Trad. Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010 [1999].
MESCHONNIC, Henri. Traduire: Écrire ou désécrire/Traduzir: Escrever ou descrever. Trad. Claudia Borges de Faveri e Marie-Hélène Catherine Torres. *Scientia Traductionis*, n. 7, 2010 [2007], p. 2-22.
MILTON, John; COBELO, Silvia. Translation Studies and Adaptation Studies. In: MILTON, John; COBELO, Silvia. *Translation, Adaptation and Digital Media*. London: Routledge, 2023, p. 1-18.

MOLINÉ, Alfons. *O grande livro dos mangás*. São Paulo: Editora JBC, 2008 [2004].
MONIZ, Fábio Rúben de Sousa. *Representation of the Political Monster in Avatar: The Last Airbender (2005-2008) and in Fullmetal Alchemist* (2001-2010). Dissertação de Mestrado em Estudos Comparatistas. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2022.
NEUMANN, Daiane. À escuta do contínuo da linguagem: ritmo, discurso, enunciação. *Revista Criação & Crítica*, 37, 37, pp. 19-35, 2023.
NEUMANN, Daiane. Do sistema de signos à teoria do ritmo: Um olhar sobre os estudos da linguagem. Estudos da Língua(gem). v. 11, n. 2, p. 121-136, 2013.
NEUMANN, Daiane; CHACON, Lourenço. O ritmo como interpretante antropológico: uma análise de Bangladesh 24042013. *Humanidades & Inovação*, Palmas, v. 9, n. 4, 2022, p. 339-349.
NEUMANN, Daiane. O ritmo *no* e *pelo* discurso. *Diálogo das Letras*, Pau dos Ferros, v. 11, p. 1-15, 2022.
NEUMANN, Daina. Semântico sem semiótico. *Revista (Con)Textos Linguísticos*, v. 8 n. 10, 2014, p. 52-65.
NORD, Christiane. *Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática*. Coord. da Trad. e Adapt. de Meta Elisabeth Zipser. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.
NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lucia. *Introdução à semiótica: passo a passo para compreender os signos e a significação.* São Paulo: Paulus, 2021.
PIRES, Vera Lúcia. Da Semiosis de Saussure à Poiesis de Jakobson: o sistema linguístico funda o processo poético. *Nonada*: Letras em Revista, v. 1, n. 20., mai./set., 2013, pp. 119-138.
PLAZA, Julio. Reflection of and on Theories of Translation. Trad. Kevin Marc Benson Mundy. *Dispositio*, Revista Hispánica de Semiótica Literária, v. 6, n. 17-18, 1981, p. 45-91.
PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013 [1987].
POSTEMA, Barbara. *Estrutura narrativa nos quadrinhos: construindo sentido a partir de fragmentos*. Trad. Gisele Rosa. São Paulo: Peirópolis, 2018.
PYM, Anthony. Localization and the Changing Role of Linguistics. In: MEJRI, Salah; BACCOUCHE, Taieb; CLAS, André. GROSS, Gaston (eds.). *Traduire la langue, traduire la culture*. Paris and Tunis: Maisonneuve et Larose, Sud Editions, 2003, pp. 295-304.
RODENBURG, J. *About Fidelity — Exploring Fidelity Discourse through the Case of Fullmetal Alchemist*. Trabalho de Conclusão de Curso em Língua e Cultura Inglesas. Utreque: Universidade de Utreque, 2019.
SANTOS, Francisco Ewerton Almeida dos Santos. Tradução Intersemiótica/Estudos Intermídias (interartes)/Adaptação. In: SOUZA, Ivan Pereira de Souza; SANTOS, Francisco Ewerton Almeida dos; RODRIGUES, Johwyson da Silva (ed.). *Tradução nas Américas: perspectivas atuais*. Iguaçu: Claec Editora, 2022.
SARAIVA, José Américo Bezerra. Saussure e Peirce: dois conceitos de signo complementares. *In*: Beividas, Waldir; Lopes, Ivâ Carlos; Badir, Semir (Org.). *Cem anos com Saussure. Textos de Congresso Internacional*. 1 ed. São Paulo: Annablume, 2016, v. 1, p. 123-140.
SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüistica Geral*. Charles Bally e Albert Sechehaye (Orgs.). 27 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.
SILVA, Anna Lúcia dos Santos Vieira; CALVET, Lya Brasil. A Semiótica de Peirce como estrutura narrativa e conceitual de uma história em quadrinhos. *In:* Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, 6, 2019, São Paulo. Anais eletrônicos. Disponível em: https://jornadas.eca.usp.br/anais/6asjornadas/q_linguagem/anna_vieira.pdf. Acesso em: 05 jun. 2025.

SOUZA, Licia Soares de. Contribuições da Semiótica de Peirce para os estudos da narrativa. *Caligrama*, São Paulo, v. 2, n. 1, 2006.
TARKOVSKI. *Esculpir o tempo*. Trad. de Jefferson Luiz Camargo. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
TRUONG, Lauren. *Progression, Regression, and Equivalent Exchange*: How Fullmetal Alchemist Addresses Coping with Trauma. Trabalho de Conclusão de Curso em Inglês. Fort Worth: Texas Christian University, 2021.
VALENTIM, Kimberly Costa; SANTOS, Francisco dos. A fórmula da Jornada do Herói e a narrativa oriental de *Fullmetal Alchemist Brotherhood*. *In:* Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 44, 2021, on-line.
VESHAGEM, Marina Bento. A tradução do ritmo em Henri Meschonnic a partir da teoria de Émile Benveniste. *Revista Linguagem & Ensino*. Pelotas, v. 23, n. 3, p. 649-661, jul-set, 2020.
VENUTI, Lawrence. Adaptation, Translation, Critique. *Journal of Visual Culture*, n.1, v. 6, p. 25-43, 2007.
VENUTI, Lawrence. The Translator's Invisibility: A History of Translation. 2 ed. London: Routledge, 2008 [1995].
WALTER, Michelle Takashima. Fullmetal Alchemist (鋼の錬金術師): Diálogo entre diferentes mídias: do Mangá para o Animê. *In*: *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 32, 2009, Curitiba.
WITTKOWER, D. E. Human Alchemy and the Deadly Sins of Capitalism. *In*: STEIFF, J.; TAMPLIN, T. D. (Eds.). *Anime and Philosophy*. Chicago: Open Court, pp. 205-217, 2010.
ZHOU, Huang Jin. *Hero Tales*. Trad. Edward Kondo. São Paulo: Editora JBC, v. 1-5, 2011-2012 [2007-2010].
ZULAR, Roberto. Uma flor antieuclidiana: o ritmo e o tempo do signo entre Drummond e Meschonnic. Revista Criação & Crítica, 37, 37, 2023, pp. 54-67.