



**TEMPO FICCIONAL E NARRATIVA N'O ALIENISTA:
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES EM PERSPECTIVA COMPARADA**

**FICTIONAL TIME AND NARRATIVE IN THE *O ALIENISTA*:
SOME CONSIDERATIONS IN COMPARATIVE PERSPECTIVE**

Lucas Piter Alves Costa¹ & Mônica Santos de Souza Melo²
UFV - Universidade Federal de Viçosa

RESUMO: Consciente da relação do tempo narrativo com os sujeitos da enunciação, este trabalho visa a examinar os mecanismos do tempo ficcional numa análise comparativa da obra machadiana *O Alienista* com a sua adaptação em quadrinhos, de Fábio Moon e Gabriel Bá. Esta abordagem do texto ficcional parte de um viés dos estudos da linguagem na tentativa de construir um raciocínio sobre os múltiplos sujeitos na narrativa, além de se embasar nas teorias de Scott McCloud (1995) sobre os aspectos de tempo na leitura de quadrinhos. Este artigo integra a pesquisa *Encontro de Gerações: O Tempo Narrativo n'O Alienista* (PIBIC/CNPq, 2009-2010).

PALAVRAS-CHAVE: *O Alienista*; Machado de Assis; Fábio Moon; Tempo Narrativo; Patrick Charaudeau.

ABSTRACT: Aware of the relation of the narrative time with the subject of enunciation, this study analyzes the mechanisms of fictional time a comparative analysis of Machado's work *O Alienista* with the adaptation in Graphic Novel, by Fabio Moon and Gabriel Bá. This approach to the fictional text portion of a bias of language studies in an attempt to build an argument on the multiple subjects in the narrative, and to be linked in the theories of Scott McCloud (1995) on aspects of time reading comics. This work integrates research *Encontro de Gerações: O Tempo Narrativo n'O Alienista* (PIBIC / CNPq, 2009-2010).

KEYWORDS: *O Alienista*; Machado de Assis; Fábio Moon; Narrative time; Patrick Charaudeau.

1. Introdução

As histórias em quadrinhos – HQs –, há muito, vêm aperfeiçoando-se e diversificando-se, de maneira que, devido às suas especificidades, elas têm se aproximado de outras áreas da ficção, como a Literatura e o Cinema. Diversos autores de quadrinhos têm se apropriado de recursos narrativos dessas duas artes. Portanto o mecanismo de atribuição de

¹ Estudante de Letras na Universidade Federal de Viçosa. Bolsista de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq 2009-2010). Contato: johannlufter@yahoo.com.br

² Doutora em Estudos Linguísticos pela UFMG, professora do Departamento de Letras da UFV. Contato: monicamelo@ufv.br

sentido das histórias em quadrinhos é peculiar: por trás da leitura dos requadros (da sua forma e disposição), do texto escrito (quando presente) e das imagens das HQs (constituídas, entre outros, por traços, cores e angulações), há um conjunto de técnicas específicas que o quadrinista aplica para narrar sua história. Em um conto ou em qualquer outra obra literária narrativa, não é diferente: o escritor também emprega técnicas de linguagem e estilos para estabelecer diferentes contatos com o leitor, para criar diferentes efeitos e significados de leitura, enfim, para compor o seu quadro narrativo. É a partir desses conjuntos de técnicas narrativas que o autor estabelece seu contato com o leitor, e é sobre esses recursos que a Teoria Literária se debruça para conceituar os tipos de narradores conhecidos.

No cerne da interação autor/leitor, narrador/narratário, vê-se que a velocidade com que o **mundo** se **move** atualmente alterou a maneira de ler e o gosto pela leitura, modificando, assim, a configuração das narrativas.³ Com a linguagem do cinema muito presente na mente de vários leitores, pouco espaço têm, nas listas do leitor comum, obras com predomínio de descrições – como do cenário, por exemplo – que, porventura, venham a atrasar a ação na história – salvo raras exceções nas quais os autores **querem** usar tais elementos como maneira de influenciar o estado emocional do leitor em parênteses com a cena em questão. Sobre essa experiência de leitura pautada na fluidez, na noção interna do tempo em andamento, segundo A. A. Mendilow (1972, p.137), poder-se-ia afirmar que “a duração psicológica do leitor, a velocidade com que o tempo passa para ele enquanto está lendo, é talvez o mais claro índice de quão interessante ele acha o romance”.

Assim, dentre todos os aspectos genéricos pertinentes à obra de ficção, um dos que ainda é fonte de muitas indagações é o **tempo** – sobretudo em sua instância discursiva, o **tempo da enunciação**.⁴ Por ser assunto complexo, ou **relativamente** complexo, na concepção einsteiniana, é escassa a bibliografia nessa área. Isso considerando, este trabalho propõe apontar, de maneira bem inicial, como se dão os mecanismos de **tempo ficcional** na obra *O Alienista*, de Machado de Assis, por meio de uma análise comparativa com sua adaptação em HQ, de estilo *graphic novel*, de autoria de Fábio Moon e Gabriel Bá.

Consciente da relação ínsita desse **tempo ficcional** com os sujeitos da enunciação, este estudo parte das teorias semiolinguísticas de Patrick Charaudeau (1999, 2008), e entra em consonância com outros autores que estudaram o tempo na narrativa. O material pesquisado se constitui, basicamente, do capítulo IV, *Uma Teoria Nova*, do conto machadiano, e das páginas 21 a 23 da HQ. O recorte feito nas duas obras se refere à mesma cena do enredo de *O Alienista*, respeitando as devidas adaptações, já que a HQ não foi dividida em capítulos como o conto. Este trabalho integra a pesquisa *Encontro de Gerações: O Tempo Narrativo n'O Alienista* (PIBIC/CNPq, 2009-2010).

³ Sugerimos a leitura de *O Narrador*, de Walter Benjamin (1994), para uma comparação de como a configuração narrativa se alterou, desde a Antiguidade Clássica até as narrativas modernas. O elemento principal dessa mudança é a distância entre os pólos da narração: dizendo de maneira geral, nas narrações orais, o papel social dos sujeitos envolvidos era de Narrador/Ouvinte, nas narrativas literárias, esse papel foi substituído pelo do Autor/Leitor, alterando assim a figura do Narrador/Narratário.

⁴ Consideramos o Tempo Narrativo como um conceito totalizante do ato de linguagem narrativo, englobando o Tempo Real, o Tempo Enunciativo ou da Enunciação, o Tempo Ficcional ou da História. Cada uma dessas instâncias do processo narrativo abriga sujeitos interlocutores específicos.

2. Considerações gerais

O diálogo entre objetos tão diferentes em um estudo comparado, seja de qual natureza for, exige um mínimo de contato com pressupostos teóricos das duas instâncias, a saber, da ficção literária e da narrativa em quadrinhos. Independentemente da orientação que uma pesquisa dessa natureza deve seguir, é importante saber que:

As obras literárias nos convidam à liberdade da interpretação, pois propõem um **discurso com muitos planos de leitura** e nos colocam diante das ambiguidades da linguagem e da vida. Mas para poder seguir neste jogo, no qual cada geração lê as obras literárias de modo diverso, é preciso ser movido por um profundo respeito para com aquela que eu, alhures, chamei de intenção do texto. (ECO, 2003, p.12, grifo nosso).

A abordagem do texto ficcional aqui proposta, a partir de um viés dos estudos da linguagem (Teoria da Enunciação, Análise do Discurso, Teoria Semiolinguística) pode parecer um despropósito. Acreditamos, no entanto, em que essas teorias nos ajudam a visualizar os múltiplos sujeitos que compõem o quadro narrativo literário e, portanto, a explicitar as relações temporais da narrativa entre esses sujeitos e diferenciar as instâncias Autor/Narrador e Leitor/Narratário.

Alguns autores, como Umberto Eco (1986), Tzvetan Todorov (1971) e Roland Barthes (1971), perceberam que o discurso literário pode ser entendido a partir de sua estrutura comunicativa, levando-se em conta seus aspectos discursivos (MELLO, 2003). Vendo a narrativa como discurso, esses autores se colocam acima da forma – postura muito oportuna para esta análise – e tornam possível enxergar as deformações temporais na história como característica do discurso e não da história em si. Isso coloca em evidência os sujeitos na **encenação narrativa**, sobretudo o doador da narrativa (BARTHES, 1971). Na presente leitura comparada, a importância de tais premissas se faz ao atentar que os planos de narração da história são alterados, possivelmente modificando também os sujeitos da encenação narrativa. Sabe-se que os narradores de Machado não são meros porta-vozes da história. São tipos complexos, dotados de peculiaridades que ainda não foram esgotadas pela produção literária dos séculos seguintes. No caso específico de tais narradores, já considerando as tendências narrativas machadianas, deve-se ter em mente que o “tempo da enunciação torna-se um elemento literário a partir do momento em que é introduzido na história: caso em que o narrador nos fala de sua própria narrativa” (TODOROV, 1971, p.238), ou seja, o tempo da enunciação se torna tempo ficcional nesse caso.

O tempo ficcional é a **duração cronológica do tema** do romance de acordo com Mendilow (1972). Ele distingue essa duração da **duração cronológica do escrever** e da **duração cronológica da leitura** (ambas constituintes do tempo da enunciação, ou tempo enunciativo). Com isso, divide-se o discurso narrativo externa (tempo enunciativo) e internamente (tempo ficcional). Esses limites não serão precisos se não forem separados os sujeitos da encenação narrativa e bem determinada a relação desses com o objeto narrado. Nem mesmo quando se separam os níveis narrativos externo e interno, pode-se negar que suas especificidades determinam um ao outro, como no caso de romances metalinguísticos ou autobiográficos.

Essa relação implícita da materialidade da escrita/leitura com a noção de tempo lembra a ideia de Scott McCloud (1995) de que, nos quadrinhos, o espaço percorrido pelos

olhos nas páginas nos traz a sensação de tempo. As imagens presentes nas histórias em quadrinhos não são **estáticas** e o seu significado não se resume em si, mas em relações dialógicas, quadro a quadro, teoria chamada por McCloud (1995) de **Conclusão** e que resume o processo de leitura das HQs, o qual consiste em ler as partes e formar o todo, atribuindo sentido àquilo que os teóricos dos quadrinhos chamam de **calha**, ou **sarjeta**, o espaço entre os quadros. Essa proposição é a base para entender o mecanismo de tempo interno das histórias em quadrinhos, ou seja, o tempo ficcional. No entanto vê-se que esses recursos compõem o tempo enunciativo.

Nos quadrinhos, o ato de enquadrar ou emoldurar a ação “não só define seu perímetro, mas estabelece a posição do leitor em relação à cena e indica a duração do evento. Na verdade, ele ‘comunica’ o tempo.” (EISNER, 1990, p.28). Assim, ao estabelecer a posição do leitor, fica evidente que a utilização dos quadros é um dos mecanismos discursivos do autor (do Autor-Escritor, como veremos adiante, em seu tempo enunciativo). Mas, no caso específico de *O Alienista*, há inicialmente um fator que pode influenciar na análise do tempo *in opera* entre o conto e a *graphic novel*: as digressões machadianas – o que, obrigatoriamente, leva à análise profunda de outro elemento: o narrador.

3. A encenação narrativa

A análise do tempo ficcional de um conto e de uma *graphic novel* perpassa por métodos diferentes, pois, partindo da ótica de Mendilow (1972), o **tempo** assume, de acordo com a teoria da relatividade, diferentes significados em diferentes sistemas, além de variar de um plano de referência para o outro. Em outras palavras, nenhum tempo será comum a duas pessoas, conceito que pode ser facilmente aplicável à ficção, mais precisamente, neste caso, à leitura de ficção. Essa ideia nos permite afirmar que a mínima tradução intersemiótica de uma narrativa já altera o seu significado do tempo, pois muda o sistema e seus planos de referência. Ademais, isso nos permite também perceber que os característicos desdobramentos dos sujeitos da encenação narrativa (CHARAUDEAU, 1999) constituem igualmente outros sistemas dentro do **sistema narrativo total** (a nossa concepção de Tempo Narrativo). Assim, é possível que, em cada plano narrativo nesses desdobramentos, exista o seu próprio tempo isoladamente e que este pode se relativizar em comparação com os outros tempos de outros planos, falando de maneira genérica.

Por isso, deve-se ter em mente que, mesmo sendo um processo comunicacional, a leitura de um texto de ficção difere substancialmente de uma conversa cotidiana: os sujeitos estão distanciados um do outro no tempo e no espaço. (MELLO, 2004). Em outras palavras, os valores temporais dos sujeitos da organização narrativa se relacionam de maneira complexa e simultânea. Toda e qualquer representação de tempo em um romance será sempre uma ilusão, um processo de troca de percepção de um tempo real pelo fictício, que depende do manuseio hábil de recursos linguísticos por parte do romancista que conta com a cooperação do leitor.

Uma análise básica da estrutura narrativa de *O Alienista* permite constatar que há mais de um plano de narração. Partindo da teoria de Charaudeau (2008) sobre os modos de organização do discurso, sabe-se que, na **encenação narrativa**, tanto em seu espaço externo quanto interno, há correlação dos sujeitos: “**eu** e **tu** são totalmente pressupostos um pelo outro; [...] não pode haver narrativa sem narrador e sem ouvinte (ou leitor). Isto talvez seja banal, no entanto ainda é mal explorado.” (BARTHES apud CHARAUDEAU, 2008, p.183). Vê-se que a transposição desse conto para HQ altera esses planos de narração

(provavelmente, alterando também os sujeitos da **encenação**), uma vez que a nova obra se configura em texto imagético e texto escrito, ambos essenciais para a totalidade da narrativa.

Faz-se necessária uma reflexão sobre o dispositivo da encenação narrativa de Charaudeau (2008). Em sua teoria, Charaudeau divide o **autor** (EUc) em Autor-Indivíduo (AI) e Autor-Escritor (AE), colocando ambos no espaço externo do ato de linguagem, junto com o **leitor real** (TUi). No espaço interno, ele situa o Narrador (EUE) e o Narratário (TUD). Porém Mello (2004), em uma análise do texto teatral com base nesses pressupostos charaudeaurianos, coloca entre o EUc e o EUE o *scriptor*, que tem muita equivalência com o AE de Charaudeau.⁵ Assim, essas correlações ocorrem por meio de desdobramentos dos sujeitos da encenação narrativa, dividindo o discurso narrativo em níveis até chegar ao nível da história. Por se tratar de níveis discursivos, é interessante analisarmos o AE como um desdobramento do autor real (AI), que é socialmente marcado. Desse modo, teremos as seguintes correlações entre os sujeitos da situação narrativa: Autor-Indivíduo (AI) ↔ Leitor Real (LR); Autor-Escritor (AE) ↔ Leitor-Possível (LP), configurando a categoria de **Autor** em dois níveis em vez de um.

O quadro comunicacional proposto por Mello (2004) sobre o texto de teatro pode ser adaptado às HQs, devido a algumas similaridades entre o texto de quadrinhos e a encenação teatral, no que o autor diz sobre a interação dos personagens como parte de uma dupla enunciação em circuito interno. Os diálogos dos personagens teriam como sujeitos destinatários o público. Porém, sobre as **didascálias** do teatro, deve ficar claro, desde já, que a única semelhança entre essas e as **caixas de diálogo**⁶ das HQs é que, genericamente, estas servem também às indicações cênicas. No entanto, logo no primeiro quadro do recorte analisado na *graphic novel*, há uma exceção de como as caixas de diálogo não fazem só indicações cênicas: “**Um dia de manhã – eram passadas três semanas** –, estando Crispim Soares ocupado em temperar um medicamento, vieram dizer-lhe que o alienista o mandava chamar.” (MOON, 2007, p.21. Grifos nossos). Somente as partes grifadas constituem uma indicação cênica característica das HQs. Elas são comumente usadas para indicar tempo e/ou espaço. As demais partes constituem um discurso narrativo. De certo modo, optou-se, na adaptação, por manter o discurso narrativo característico do conto.⁷

Então, é importante distinguir autor real, escritor e narrador, pois a base teórica dessa separação pressupõe a atividade narrativa como uma encenação em que os sujeitos são posicionados, ou seja, uma ação de posicionamento do autor real frente ao exercício literário (MAINGUENEAU, 2006) que se reflete nos desdobramentos aqui citados, formando várias identidades enunciativas – o que pode ser aplicado a outros discursos também.

Quem conta (uma história) não é **quem escreve** (um livro) nem quem é (na vida). Dito de outra forma, embora aparentemente seja uma mesma pessoa,

⁵ Ou com o **Autor-Implicado** de G. Genette (1983 *apud* REIS & LOPES, 1988); a **Função Autor** de M. Foucault (1992); o **Autor-Criador** de M. Bakhtin (FARACO, 2005), salvaguardando as especificidades de cada reflexão teórica.

⁶ Didascálias: indicações cênicas. As didascálias não fazem parte da ficção. São textos que orientam a interpretação da peça. Não se destinam ao público, por essência. As caixas de diálogo, também chamadas de recordatários, são aquelas mensagens trazidas nas HQs fora dos **balões de fala**. Trazem, geralmente, a voz de um narrador, mesmo se for de um personagem. Elas se destinam ao LP, e fazem parte da história. Nesse caso, as indicações cênicas trazidas pelas caixas de diálogo são falas de um narrador, por mais distantes que estejam.

⁷ Embora não seja o foco da análise, vale observar um dos mecanismos discursivos típicos das HQs – a caixa de diálogos – adaptando-se para atender às necessidades da história, através da variação de seu uso normal. O processo de adaptação é, portanto, dialógico. É uma negociação entre o texto original e a obra ulterior.

como na autobiografia, não se pode confundir o **indivíduo**, ser psicológico e social, o **autor**, ser que escreveu, por exemplo, um romance, e o **narrador**, “ser de papel” que conta uma história. (CHARAUDEAU, 2008, p.183, grifo nosso).

Analisando as obras machadianas, deve-se atentar que alguns dos seus narradores são bem marcados com nome, personalidade e biografia ficcional, chegando até a metalinguagem, o que nos obrigaria, em uma análise do tempo narrativo, a levar em consideração também os sujeitos da encenação narrativa dentro da história – narrador e narratário – uma vez que eles se reconfiguram no processo da adaptação intersemiótica.

Portanto há uma observação que precisa ser feita acerca do tempo da enunciação como elemento literário (TODOROV, 1971): com base nas teorias de Charaudeau, mesmo que o tempo da enunciação passe a ser um elemento literário, isso não faz com que os outros sujeitos da encenação narrativa (AE e seus correlatos) passem a permanecer no nível interno do discurso (ou da **história**). A metalinguagem não elimina seus papéis, apenas modifica o modo de organização discursiva. O que é preciso ressaltar com essas reflexões é que o Autor-Escritor pode se situar entre os níveis externo e interno do discurso, e a tipologia de narradores, mesmo com suas falhas, pode situar o AE em um desses níveis mais que o outro. AI e LR ainda estariam no nível externo do discurso, ou seja, no tempo real. Dependendo da relação do AE com o Narrador (considerando sua metalinguagem e outras marcas discursivas), os sujeitos AE e LP poderiam ser confundidos com **seres de fala**, portanto, no nível interno do discurso.

4. Sobre o(s) narrador(es)

O conto inicia sua narrativa assim: “As crônicas da vila de Itaguaí dizem que em tempos remotos vivera ali um certo médico, o Dr. Simão Bacamarte, filho da nobreza da terra...” (ASSIS, s.d., p.17). Mais à frente, no capítulo XI, o narrador continua: “E agora prepare-se o leitor para o mesmo assombro em que ficou a vila ao saber um dia que os loucos da Casa Verde iam ser todos postos na rua” (ASSIS, s.d., p.48). Esses dois trechos são suficientes para esboçar uma análise do tipo de narrador de *O Alienista*. Começemos pelo primeiro trecho.

A partir da terminologia de Salvatore D’Onofrio (1999), há dois tipos de narrador segundo os quais poderia ser classificado o narrador de *O Alienista*. O primeiro é o **Narrador-testemunha**, sobre o qual, enquanto personagem, D’Onofrio (1999, p.63) afirma que “podemos chamá-la de personagem *ad hoc* (só para isso, para contar a história), pois pertence apenas ao plano do discurso, ou de ‘testemunha’, porque ela narra o que viu, o que ouviu, ou o que leu em algum lugar”. Isso também se ajusta ao narrador de *O Alienista*, pois ele narra o que leu nas crônicas.

Com base no segundo trecho, o outro narrador poderia ser o **Narrador onisciente intruso**, por, explicitamente, interromper a narrativa e tecer considerações pessoais. O próprio D’Onofrio afirma que essa terminologia não é totalmente segura, uma vez que ela não é estanque e que o seu oposto, o **Narrador onisciente neutro** (outra tipologia que suas teorias incorporam), por exemplo, não é exatamente passível de neutralidade.

Os textos de Machado, como um todo, colocam em questionamento muitas dessas tipologias que tentam categorizar os narradores sem levar em conta que as diversas tendências temporais da narrativa podem aparecer em uma mesma obra em vários pontos. E

isso é importante frisar. Quase é possível afirmar que essas tendências variam devido à variedade dos assuntos que um narrador aborda e que cada variação no seu foco narrativo refletiria uma posição ideológica. Mas essa seria outra análise.

Outro fato que testa a classificação do narrador machadiano é a própria tipologia de narradores ao tentar ser categórica. Um dos motivos dessa afirmação é que o narrador de *O Alienista*, no **plano do enunciado**, ou seja, no espaço interno do ato de linguagem, dialoga diretamente com um receptor – o seu leitor. Assim, esse leitor se torna também uma espécie de personagem, um **ser de fala**, ou **de papel**. Ora, o ato de linguagem é encenado por duas entidades, ambas desdobradas em sujeitos agentes (EUc/TUi) e sujeitos de fala (EUe/TUd). Devido a esses desdobramentos, pode-se dizer que o ato de linguagem compõe-se de dois circuitos (ou planos) de produção:

[...] **o circuito da fala configurada (espaço interno)** no interior do qual se encontram seres de fala, que são instituídos como imagem de sujeito enunciator (EUe) e de sujeito destinatário (TUd), [...]; **o circuito externo à fala configurada (espaço externo)** onde se encontram os seres agentes que são instituídos como imagem de sujeito comunicante (EUc) e de sujeito interpretante (TUi), conforme um saber ligado ao conhecimento da organização do "real" (psicossocial) que sobredetermina estes sujeitos. (CHARAUDEAU, 2008, p.53, grifo nosso).

Em outras palavras, para o narrador intruso principalmente, seu interlocutor nunca será o leitor no plano real da realidade e do tempo (o espaço externo). O tempo *in lectura* sempre será uma ficção do presente.

Até aqui, sobre o narrador do conto, traçou-se uma linha que o levaria de Narrador-personagem (narrador-testemunha) a Narrador pressuposto (onisciente intruso). Sobre o narrador na *graphic novel*, foi preciso aplicar as mesmas teorias de D'Onofrio, pois não há explícita uma tipologia de narradores com base em McCloud ou Eisner. Nota-se que o narrador da HQ não se dirige ao seu Narratário, enquanto **personagem destinatário** (ou TUd), pelo menos não de maneira tão clara que possa ser caracterizado como Narrador-personagem ou onisciente intruso, como no conto, mas sim como Narrador onisciente neutro⁸ em relação ao texto narrativo (presente nas caixas de diálogo), que é muito frequente nessa adaptação.

Mas também há outros dois aspectos da narrativa em quadrinhos que devem ser abordados. O primeiro diz respeito ao narrador pelas imagens, que D'Onofrio traz como **Narrador-câmera** no romance. "O narrador exerce o papel de um observador imparcial que analisa realisticamente a conduta e o meio enquanto **materialmente observáveis**." (D'ONOFRIO, 1999, p.61. Grifos nossos). Mais uma vez, a imparcialidade é questionável, pois, por trás da câmera, existe um responsável por selecionar e combinar as imagens a mostrar (LEITE, 1985). Mas o que é aproveitável nessa noção de narrador é o caráter material do foco narrativo, principalmente na HQ:

Os poucos centímetros que nos transportam de segundo pra segundo numa sequência podem nos levar por *centenas de milhões de anos* em outra. Assim sendo, como *leitores*, nós temos a vaga sensação de que, movendo-se pelo *espaço*, nossos olhos também estão se movendo pelo *tempo* – só não

⁸ Embora, como já se viu, essa neutralidade não exista.

sabemos o *quanto*. (McCLOUD, 1995, p.100, grifos do autor).

No conto, a linguagem pode criar ilusões de simultaneidade das imagens evocadas na mente do leitor. Entretanto o discurso só pode ordenar sucessivamente todas as representações, mesmo as simultâneas, pois ele é um meio formado de unidades consecutivas (NUNES, 1988), o que também se aplica à HQ, embora, por vezes, o quadrinista possa compor um quadro com inúmeros elementos simultâneos que precisariam ser descritos linearmente no conto. Assim, a diferença de ponto de vista é que, no conto, o leitor é parte da câmera, o que lhe dá mais liberdade de selecionar seu ponto de vista, mas não de ordená-lo; na HQ, ele seria um expectador para o qual narrador seleciona esses ângulos e permite-lhe ordenar os elementos de um mesmo quadro⁹. Aqui estamos lidando com uma tipologia narrativa divergente da do conto – nele não há, necessariamente, um narrador-câmera. Por mais que, no conto, o narrador-câmera direcione o olhar por meio das palavras, o leitor ainda pode visualizar suas próprias imagens ou ângulos. Na arte visual, cabe ao leitor apenas ler as imagens, ou seja, ele parte das imagens direto para um significado. No capítulo analisado, essas observações parecem relevantes, pois há a transposição de uma digressão machadiana para esse foco usado na HQ.

O segundo aspecto importante na narrativa em quadrinhos é o modo dramático.¹⁰ Nota-se a transposição do discurso indireto e do discurso indireto livre para o discurso direto, caracterizando uma ação essencialmente dramática, ou seja, mais vinculada ao presente. A influência que essa transposição exerce no tempo será abordada adiante. De qualquer modo, por ora, esses apontamentos bastam para nossa proposta de analisar o tempo ficcional nas duas narrativas.

5. O dispositivo do tempo narrativo

Aplicando o dispositivo da encenação narrativa nas duas obras, outras observações são possíveis. No conto, no espaço externo, estariam, correlativamente, o AI e o LR (seres psicossociais). No entremeio do espaço externo e do interno, estariam o AE (entidade assumida, ser com posicionamento enunciativo e literário) e o LP (entidade pressuposta pelo AE, seu destinatário, seu público-alvo); no espaço interno, já no plano do enunciado, estariam o Narrador (ND) e o seu Narratário (NT), ambos **seres de fala**. Porém uma análise mais apurada da obra permite situar o Narrador fora do tempo da história narrada (ele narra o que está nas Crônicas de Itaguaí). O lugar da enunciação deste narrador aparenta ser o mesmo lugar discursivo de escritura da obra (lugar de posicionamento do AE, o tempo enunciativo). Assim, pode o narrador ser confundido pelo leitor comum com o AE.

Na HQ, no espaço externo, estariam o AI (neste caso, dois autores, Fábio C. Araújo e Gabriel C. Araújo) e o LR. No entremeio, o AE (com os pseudônimos Fábio Moon e

⁹ Embora isso não seja sempre. Se houver a presença da representação do som – dos balões de fala –, a ordem dos elementos de um quadro será determinada por eles.

¹⁰ Neste caso, trata-se de uma questão de tradução, que foi trabalhada na pesquisa *A Contribuição das Histórias em Quadrinhos nas Análises Literárias: O Alienista, Machado de Assis, em Graphic Novel* (FUNARBIC/CNPq, 2007-2008), desenvolvida por Costa e Lopes (2008). Embora o texto d'*O Alienista* não seja dramático *per se*, as dificuldades de tradução são similares. Tanto o tradutor interlinguístico quanto o intersemiótico precisam interpretar visualmente os significados da cena antes de passá-los aos seus respectivos signos. Os dois precisam ter em mente o conhecimento contextual da cena e um repertório de representação, adquiridos da experiência de observador. Assim, o quadrinista, o tradutor de textos dramáticos e o ator compartilham de conhecimentos comuns quando se trata de representação.

Gabriel Bá) e o LP. Porém, no espaço interno, o ND e o NT estariam submetidos a algumas complicações.

Partindo da análise de Mello (2004) sobre o texto teatral, vê-se que os personagens no teatro são sujeitos enunciativos (EUE) que compõem o nível discursivo: eles têm como alvo os leitores/espectadores, embora não se dirijam a eles diretamente por razões miméticas a que está submetida a encenação teatral. O leitor/espectador seria, nessa organização, o TUD. Nesse caso, deve-se lembrar de que geralmente não há narrador no teatro.

Na adaptação d'*O Alienista*, enfrentamos a seguinte problemática: como já foi visto, a presença marcante de um narrador se dá por meio das caixas de diálogos – isso em toda obra (embora não seja o mesmo **narrador personagem intruso** do conto) –, e os personagens podem ser vistos atuando, literalmente, submetidos às mesmas regras de representação mimética.

Se separarmos o EUE em duas instâncias discursivas – o EUE-narrador e o EUE-personagens –, como parece instituir a obra em quadrinhos, seremos obrigados a assumir que dois sujeitos da encenação narrativa dividem o mesmo sujeito correlato como TUD, o que invalidaria a teoria charaudeauriana que aí subjaz. Mas, se superarmos a suposta comodidade da análise desses elementos separadamente – texto escrito e imagem – e considerarmos a linguagem dos quadrinhos produto dessa junção, e não como elementos isolados, podemos manter a teoria da encenação narrativa sem prejuízos, embora arquem com a dificuldade em caracterizar o narrador e situar os recursos enunciativos do AE.

Esquemmatizando o que foi dito, o quadro da encenação narrativa em sua totalidade ficaria assim:



Quadro 1. Dispositivo do Tempo Narrativo

Vale lembrar que o texto escrito nas caixas de diálogo, nos **balões de fala** e as imagens estão constituindo um único elemento discursivo, portanto são recursos de um só Narrador. A forma do quadro exposto aqui não permite considerar os tipos de narradores. Por isso, por meio do quadro somente, não há como situar o AE e LP, pois isso dependeria da relação desses sujeitos com o tipo de narrador, embora o quadro ainda possibilite visualizar a área em que esses sujeitos se inserem no ato de linguagem narrativa, ou seja, o tempo

enunciativo.

6. Leitura dos aspectos de tempo ficcional

Como foi visto, o narrador de *O Alienista* não parece contar sua história com base em experiências vividas, ele conta o que leu nas crônicas, daí ficar mais difícil atestar a veracidade ou os detalhes dos fatos. Acontece que mais uma camada de leitura é inserida na história em relação aos fatos acontecidos: a leitura dos cronistas. Porém não fica claro se ele conta apenas o que leu ou se inventa algo (ele é um **intruso**). Não parece, mas é relevante, para a questão do tempo que levantamos aqui, distinguir, na análise comparada, a fonte e o modo de acesso ao relato, pois preveem que a narrativa seja um processo de reiteração do passado e que a memória tem **má reputação** como forma específica de acesso a ele (RICOEUR, 1997).

Os estatutos do objeto narrado e do narrador têm estreita relação, e a alteração de um implica a alteração do outro. Isso fica explícito na análise comparada, se considerarmos, de maneira genérica, que “nos quadrinhos, [...] é sempre *agora*. [Cada quadro] representa [sozinho] o *presente*” (McCLOUD, 1995, p.104, grifos do autor). Logo se vê que, no conto, o objeto narrado não tem garantia de verdade em termos de **verdade** dentro do mundo da história, por causa da má reputação da memória (o narrador pode estar deturpando a verdade intencionalmente ou não); nos quadrinhos, a menos que algo específico o contradiga, tudo será uma **verdade** ficcional, pois será **presenciado** pelo leitor de forma visualmente dramática.

Agora, o problema que a análise específica enfrenta é que a adaptação tem muitas caixas de diálogo, onde a voz de um narrador é realçada e a menção às crônicas de Itaguaí é feita. No entanto o uso dessas caixas nos quadrinhos é, geralmente, restrito a indicações cênicas. Por causa dessa exceção, n'*O Alienista*, acerca do uso das caixas de diálogo, aparentemente há uma disparidade entre o tempo da história representada pelas imagens e o tempo da história narrada nessas caixas. Ademais, no conto, ao se dirigir ao leitor, o narrador dá provas plenas de sua consciência da narração e de seu papel assumidamente intruso, o que não ocorre na HQ.

Viu-se que os quadros constituem o ícone mais importante da linguagem dos quadrinhos. Eles estabelecem o relacionamento do leitor com o evento narrado. São, portanto, um mecanismo discursivo do autor. Estudar o tempo narrativo dos quadrinhos deve levar em consideração esse aspecto de sua linguagem. Assim, faz-se necessária uma breve leitura comparada para evidenciar como se dão alguns desses mecanismos discursivos nos quadros, na tentativa de evidenciar os elementos do tempo ficcional em detrimento dos elementos do tempo enunciativo (recursos do Narrador e do Autor, respectivamente).

A narrativa, na HQ, salta as passagens referentes à D. Evarista e aos hábitos de Dr. Bacamarte e passa para o seguinte trecho (em **caixa de diálogo**, ou seja, na voz do narrador): “Um dia de manhã, – eram passadas três semanas, – estando Crispim Soares ocupado em temperar um medicamento, vieram dizer-lhe que o alienista o mandava chamar.” (MOON, 2007, p.21). No conto, em seguida, o narrador descreve o estado de Crispim ao receber repentinamente o chamado do alienista. Inicia sua digressão com um discurso indireto livre – “Que negócio importante podia ser, se não alguma notícia da comitiva, e especialmente da mulher?” (ASSIS, s.d., p.25) – o qual é rebatido pelos fatos seguintes relatados. O narrador se apropria do discurso do personagem e discorre sobre o tópico em que os cronistas insistiram, sobre Crispim e sua mulher que estava ausente (cf. Anexo B, linhas

11-13). Finaliza a digressão descrevendo o monólogo do boticário, criando uma ilusão de presente, ou melhor, de presentificação – por causa do estatuto de insegurança da memória como forma de acesso ao passado –, por meio do advérbio de tempo **agora**: “Assim se explicam os monólogos que ele fazia **agora**, e que os fâmulos lhe ouviam muita vez: – 'Anda, bem feito, quem te mandou consentir na viagem de Cesária? Bajulador, torpe bajulador! [...]’”. (ASSIS, s.d., p.25, grifo nosso).

Na HQ, exclui-se também a explicação que o narrador faz dos monólogos de Crispim, e a narrativa continua a partir do modo dramático, com Bacamarte dizendo “Estou muito contente” (MOON, 2007, p.21) no momento em que Crispim chega à sua casa. Na caixa de texto, o narrador introduz o cenário e o tempo decorrido – processo muito comum em HQs quando da mudança significativa de tempo e espaço, aspecto nomeado por McCloud de **conclusão cena-para-cena**. Depois disso, a ação é dramática até à hora em que Bacamarte explica “compridamente a sua ideia” (MOON, 2007, p.22), o que será analisado adiante.

No segundo quadro, um pouco maior, mostrando parte do laboratório de Bacamarte, há um elemento muito importante e que não constava no início do capítulo no conto: sentado em uma poltrona está o Vigário Lopes, que só apareceria, no conto, no final do capítulo, na voz do narrador: “O Vigário Lopes, a quem ele confiou a nova teoria, **declarou** lisamente que não chegava a entendê-la, que era uma obra absurda, e, se não era absurda, era de tal modo colossal que não merecia princípio de execução.” (ASSIS, s.d., p.26, grifo nosso). Nesse excerto, não podemos afirmar que a cena ainda é a mesma em que se inseria Crispim, que não tem participação a partir daí, pois as ações acontecem entre Bacamarte e o Vigário até encerrar o capítulo. Na HQ, a inserção do Vigário Lopes no início da cena, a atribuição do **discurso indireto** ao **discurso direto** e a colocação de Crispim em um papel secundário no desfecho da cena possibilitaram manter o ritmo e a fluidez das ações na HQ, que são majoritariamente dramáticas. Outro recurso foi inserir o Vigário no meio da fala anterior de Bacamarte, o que anula o pressuposto de que o médico havia confiado sua nova teoria ao Vigário antes do início da cena, o que geraria confusões na narrativa do **Narrador-câmera** (cf. Anexo B, figura 3).

Prosseguindo da fala em que Bacamarte disse estar muito contente, tem-se uma série de três quadros grandes, que possibilitam maior envolvimento do leitor no cenário – como se ele estivesse presente – e maior tempo de leitura das imagens, criando o suspense para a revelação da teoria nova, motivo do capítulo.

Em seguida, em grande quadro, surge a voz do narrador, mais uma vez, na **caixa de diálogo**: “Depois explicou compridamente a sua ideia [...] E porque o boticário se admirasse de uma tal promiscuidade, o alienista disse-lhe que era tudo a mesma coisa, e até acrescentou sentenciosamente...”¹¹. (MOON, 2007, p.22). Esse texto completo consiste em apenas uma ilustração. Chamamos ilustração porque, desse ponto até antes da fala de Bacamarte “A ferocidade, Sr. Soares, é o grotesco à sério.” (MOON, 2007, p.22) em um outro quadro, não houve nenhuma atribuição do discurso direto, e existiu até, como fundo da conversa, a visualização, possivelmente, dos pensamentos dos interlocutores (cf. Anexo A, figura 2, 1º quadro).

Depois, a leitura da digressão sobre a matraca – que o leitor conseguirá identificar claramente nas duas obras – é precedida por uma série de três quadros simétricos,

¹¹ Em algumas partes do discurso do narrador, os cortes e/ou as mudanças de estrutura na adaptação são tão sutis que são irrelevantes para a análise. Por isso, optou-se pela transcrição dos elementos que podem, de alguma forma, influenciar no tempo ficcional.

visivelmente menores e marcados temporalmente pelo som das falas de Crispim. O ponto de vista do leitor também é basicamente regular, alterando muito pouco, o que mostra pouca movimentação da **câmera**. A descrição do **movimento do olhar** é importante por causa do processo de **conclusão** entre os quadros – movimentos bruscos de um quadro ao outro podem demonstrar mais tempo, se demonstrarem espaços distantes. Sobre a **forma e conteúdo** dos quadros, Eisner também diz que:

[...] requadros retangulares com traçado reto [...], a menos que a parte verbal da narrativa o contradiga, geralmente sugerem que as ações contidas [...] estão no tempo presente. O *flashback* (mudança de tempo ou deslocamento cronológico) muitas vezes é indicado por meio da alteração do traçado do requadro. (EISNER, 1999, p.44).

Eisner (1999) e McCloud (1995) concordam que “a ausência de requadro expressa espaço ilimitado. Tem o efeito de abranger o que não está visível, mas que tem existência reconhecida” (EISNER, 1999, p.44). Em outros termos, o **quadro** sem contorno pode dar uma ilusão de atemporalidade que, conjugada com o conteúdo específico (em termos de traços e cores dos desenhos), pode ser ideal para narrar as digressões machadianas, como mostrou a *graphic novel* (cf. Anexo A, figura 2, 6º quadro). A narrativa prossegue com o diálogo entrecortado pela fala do Vigário Lopes, conforme já foi dito, até a narração “Itaguaí e o universo ficavam à beira de uma revolução” (MOON, 2007, p.23), que corresponde exatamente ao fim do capítulo no conto.

7. Algumas considerações finais

A teoria do modo de organização narrativo de Patrick Charaudeau é uma ferramenta flexível para o estudo da narrativa. Mesmo que se façam adaptações, sua essência permanece. Desse modo, sua proposta aparenta-se eficiente na análise do tempo narrativo, pois, por meio de um processo dialógico, considera o(s) leitor(es) como parte indissociável da situação narrativa. A teoria literária tem dado muita atenção ao autor e ao doador da narrativa, mas é muito mais tímida quando se trata de estudar o leitor nesses meios. (BARTHES, 1971). Assim mesmo, “o problema não é de interiorizar os motivos de narrador nem os efeitos que a narração produz sobre o leitor; é o de descrever [os códigos] através [dos quais] narrador e leitor são significados no decorrer da própria narrativa.” (BARTHES, 1971, p.45). Acreditamos em que a relação entre tempo enunciativo e tempo ficcional faça parte desses códigos.

E por falar em adaptações, parece que meios narrativos distintos têm modos de organização temporal diferentes, se considerarmos como a forma afeta a estrutura. A abordagem inicial das duas obras permitiu notar que o tempo narrativo – considerando os espaços externo e interno – toca na questão das suas condições de enunciação, que são, por natureza, diferentes. A análise da narrativa de quadrinhos precisa levar em conta seu caráter multimodal, e, assim, seus narradores devem ser vistos em consonância com essa multimodalidade, pois discriminar os planos narrativos dos quadrinhos em imagético e textual e, a partir daí, efetuar uma análise separadamente parece desconsiderar a linguagem própria do gênero. Em outras palavras, o senso comum tem alimentado a ideia de que os quadrinhos são obras feitas da junção de texto escrito e imagem. De fato, essa proposição não está de todo errada, mas é muito mais que isso. Deve-se ter em mente que a junção configura uma

linguagem própria e que separar esses elementos descaracteriza a obra.

Mas não é fácil evitar o método da separação quando se analisa uma adaptação literária, sobretudo uma em que o texto escrito mantém muitos dos recursos estilísticos do texto de origem, trazidos para espaços específicos de enunciação, como as caixas de diálogo, comuns aos quadrinhos. Ademais, sobre a linguagem dos quadrinhos, deve-se saber que os quadros constituem o ícone mais importante. Eles estabelecem o relacionamento do leitor com o evento narrado. São, portanto, o principal mecanismo discursivo do autor. Estudar o tempo narrativo dos quadrinhos deve levar em consideração esse aspecto de sua linguagem.

Sobre as ilusões de tempo, pode-se dizer que, enquanto o conto analisado passa a sensação de um presente focando o passado (o narrador contando, em um presente fictício, um passado deste presente fictício), a HQ pode transmitir a sensação de **presença no passado**. O leitor presencia as ações da história por meio de seu caráter dramático. As intervenções do narrador muitas vezes funcionam para contextualizar, de modo que as digressões não atrapalham o fluxo da história (que continua sendo linear no plano dramático), pois aparecem na forma de *flashback*. Talvez o segredo esteja exatamente na forma. No discurso do conto, nem sempre é possível distinguir as marcações de tempo; as referências no plano do enunciado são sutis e podem variar.

Algumas adaptações têm o potencial de inovar a linguagem dos quadrinhos, pois seu uso difere daquele que normalmente ocorre numa criação totalmente independente. O texto adaptado tem, por vezes, um relacionamento com o texto da sua origem, e esse confronto de linguagens acaba por evidenciar, no produto final, as características particulares de cada meio. Isso quer dizer que um quadrinho comum não teria que se submeter aos mesmos processos metodológicos que a *graphic novel* aqui estudada se fosse feita uma análise de seu tempo narrativo, pois sua linguagem não teria, provavelmente, fragmentos estilísticos de outra fonte, de outro sistema, como é o caso de uma adaptação.

Além do mais, a partir do momento em que se olha para a obra como parte de um mecanismo discursivo, é possível considerar as variações do tempo da história como variações do discurso. Daí a importância de uma análise dos narradores e de sua relação com o objeto narrado (verificar se ele conta o que viu, o que ouviu, leu, viveu, ou inventou). A proximidade do Autor-Escritor com o narrador em algumas obras em que este não é marcado como um narrador-personagem ou um narrador-onisciente-intruso, por exemplo, pode ser a causa que leva os leitores comuns a atribuírem ao autor o estatuto de narrador da história, não a um narrador diferenciado por meio do processo de desdobramento discursivo.

A análise empreendida aqui não se esgotou, pelo contrário, muitos elementos carecem de uma análise mais apurada, como a questão do narrador da HQ. Também não foi abordada a diferenciação dos discursos em seus diferentes espaços (interno e externo), ou seja, não se pôde diferenciar, nesta análise, o tempo real, o tempo enunciativo e o tempo da história. Como foi dito, este trabalho integra uma pesquisa de âmbito maior. Mas o mérito destas observações foi possibilitar entender que os estudos literários e os estudos linguísticos têm muito para contribuir um com o outro no que diz respeito ao estudo da narrativa.

Referências bibliográficas

ASSIS, M. de. O alienista e outras histórias. Coleção Prestígio. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. _____ . Uma nova teoria. In: ASSIS, M. **O alienista e outras histórias**. Coleção Prestígio. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. p. 48-51.

BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Seleção de ensaios da revista

- Communications. 2ª.ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Ltda, 1971.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.
- CHARAUDEAU, P. **Linguagem e discurso: modos de organização**. São Paulo: Editora Contexto, 2008.
- _____. **Fundamentos e dimensões da análise do discurso**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- COSTA, L. P. A.; LOPES, E. C. **A contribuição das histórias em quadrinhos nas análises literárias: O Alienista, de Machado de Assis, em graphic novel**. Relatório Final de Pesquisa de Iniciação Científica. Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, MG, 2008-2009.
- D'ONOFRIO, S. **Teoria do texto 1: Prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1999.
- ECO, U. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- _____. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- EISNER, W. **Quadrinhos e a Arte Sequencial**. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 3ª edição, 1999.
- FARACO, C. A. Autor e autoria. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005, p.37-60.
- FOUCAULT, M. **O que é um autor?**. 2ª ed. Lisboa: Passagens, 1992.
- GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1895.
- LEITE, L. C. M. **O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão**. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- MAINGUENEAU, D. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.
- McCLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. Tradução Hércio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.
- MELLO, R. de. Teatro, gênero e análise do discurso. In: MACHADO, I. L.; MELLO, R. de (Org.). **Gêneros: reflexões em análise do discurso**. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004, p.87-106.
- _____. Os múltiplos sujeitos do discurso no texto literário. In: MARI, H. *et al.* **Análise do discurso em perspectivas**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003, p.33-50.
- MENDILOW, A. A. **O tempo e o romance**. Trad. de Flávio Wolf. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.
- MOON, F.; BÁ, G. **O Alienista / Machado de Assis: adaptação de Fábio Moon e Gabriel Bá**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- REIS, C.; LOPES, A. C. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- RICOEUR, P. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papirus, 1997.
- TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Seleção de ensaios da revista Communications. 2ª. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes Ltda., 1971, p.211-256.