

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS – INSTITUTO DE LETRAS
COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM
ÉCOLE DOCTORALE CONNAISSANCE, LANGAGE, MODÉLISATION
UNIVERSITÉ DE NANTERRE PARIS OUEST LA DÉFENSE

MAYALU MOREIRA FELIX

A REFERENCIAÇÃO E A DÊIXIS: um estudo do signo verbal e do não-verbal em
histórias em quadrinhos

Niterói

2012

MAYALU MOREIRA FELIX

A REFERENCIAÇÃO E A DÊIXIS: um estudo do signo verbal e do não-verbal em histórias em quadrinhos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal Fluminense como pré-requisito para a obtenção do grau de Doutora em Estudos de Linguagem, na linha de pesquisa Teorias do Texto, do Discurso e da Interação e à l'École Doctorale Connaissance, Langage, Modélisation, da Université de Nanterre Paris Ouest La Défense, para a obtenção do grau de Docteur em Sciences du Langage.

Orientadora: Dr.^a Mônica Maria Guimarães Savedra
Co-orientador: Dr. Jean-François Jeandillou

Niterói

2012

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

F316 Felix, Mayalu Moreira.

A referência e a dêixis: um estudo do signo verbal e do não-verbal em histórias em quadrinhos / Mayalu Moreira Felix. – 2012.

403 f. ; il.

Orientador: Mônica Maria Guimarães Savedra.

Co-orientador: Jean-François Jeandillou.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Université de Nanterre Paris Ouest La Défense, École Doctorale Connaissance, Langage, Modélisation, 2012.

Bibliografia: f. 365-372.

1. Linguística. 2. História em quadrinhos. 3. Semiologia (Comunicação).
I. Savedra, Mônica Maria Guimarães. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. III. Título.

CDD 410

MAYALU MOREIRA FELIX

A REFERENCIAÇÃO E A DÊIXIS: um estudo do signo verbal e do não-verbal em histórias em quadrinhos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal Fluminense como pré-requisito para a obtenção do grau de Doutora em Estudos de Linguagem, na linha de pesquisa Teorias do Texto, do Discurso e da Interação e à l'École Doctorale Connaissance, Langage, Modélisation, da Université de Nanterre Paris Ouest La Défense, para a obtenção do grau de Docteur em Sciences du Langage.

Aprovada em 21/09/ 2012.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Mônica Maria Guimarães SAVEDRA (Orientadora)
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Jean-François JEANDILLOU (Co-orientador)
Université de Nanterre Paris Ouest La Défense – Paris X, França

Profa. Dra. Maria Penha PEREIRA LINS (Relatora)
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Guy Achard-BAYLE (Relator)
Université de Lorraine, França

Profa. Dra. Telma Cristina de Almeida SILVA PEREIRA
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Mariângela RIOS (Suplente)
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Edson Rosa da SILVA (Suplente)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

A nosso Senhor Jesus Cristo, sem o qual nada é.

“Creio que não existe nada de mais belo, de mais profundo, de mais simpático, de mais viril e de mais perfeito do que o Cristo; e eu digo a mim mesmo, com um amor cioso, que não existe e não pode existir. Mais do que isto: se alguém me provar que o Cristo está fora da verdade e que esta não se acha n'Ele, prefiro ficar com o Cristo a ficar com a verdade.” [Fiodor Dostoievski, em carta a Natalia Dimitrievna Fonvizina]

« Je crois qu'il n'y a rien de plus beau, de plus profond, de plus attachant, de plus viril et de plus parfait que le Christ. Et ce n'est pas tout ; si quelqu'un me démontrait que le Christ est hors de la Vérité, et qu'en effet la Vérité n'est pas dans le Christ, je préférerais rester avec le Christ plutôt qu'avec la Vérité. » [Fedor Dostoievski, en lettre à M^{me} Fonvizine].

AGRADECIMENTOS

Este espaço é dedicado àqueles que deram a sua contribuição para que esta tese fosse realizada. A todos eles deixo aqui o meu agradecimento sincero.

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, Pai, Filho e Santo Espírito, pela força da fé e pelo amparo em todas as horas.

Também sou grata a meus pais, Wilson Paulo e Edite, pelo incentivo.

A minha avó, Maria Amélia, por existir. A meus avós Aurora, João Moreira e Wilson Paulo, que, se vivos fossem, estariam felizes por essa conquista.

Meu muito obrigada e meus melhores pensamentos a Cláudia Roncarati [*in memoriam*], que me acompanhou incansavelmente durante três anos e meio dessa caminhada. Meu profundo agradecimento a Mônica Savedra, que gentilmente aceitou o convite de me orientar, tão competentemente, nesta última etapa, e a Jean-François Jeandillou, pour ses conseils précis lors de mon stage à Paris.

Sou grata à Universidade Estadual do Maranhão, especialmente aos meus colegas do Departamento de Letras, que me possibilitaram esses anos de aperfeiçoamento. Também reconheço a importância do trabalho dos docentes e funcionários técnico-administrativos do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense e a significativa contribuição da CAPES, que me concedeu a bolsa para o estágio de pesquisa na França, assim como da Université de Nanterre Paris-Ouest La Défense, où je suis revenue, après mon DEA [mestrado], pour ce stage de recherche qui m'a tellement aidé.

Deixo também uma palavra de agradecimento aos meus professores do curso de graduação em Letras – Língua Portuguesa e respectivas literaturas da UnB e a Michèle Perret – há um pouco de cada um de vocês neste trabalho.

A Do Carmo, Pierre Le Breton, Jean-Paul et Marie-Clotilde Le Breton, Sandrine Chriqui, Patricia Bonose, Júnia Valério, Virgínia Buarque, Paula Biar, Amy James, D. Edith, Aldo Adler, Paulo Jorge Sabá Neto, Erina Moreira, minha tia querida, e todos e todas que de alguma maneira me ajudaram na logística desses anos de curso [perdoem-me os que injustamente não citei]. Minha gratidão a Rodrigo Albea, por ter feito todo o esforço da matrícula em Nanterre em 2000 – isso tudo frutificou agora, finalmente. Et mes remerciements à Jean-Paul Meyer, qui m'a gentilement envoyé par la poste des copies de quelques articles qu'il a écrit qui ont été importants pour ce travail. Nous tenons à remercier également le personnel du Centre de Documentation et de Recherche de la BD de la ville d'Angoulême, en France.

São também dignos de uma nota de apreço os amigos de oração, irmãos e irmãs de fé de Niterói, Rio de Janeiro, com quem compartilhei momentos de ansiedade, mas também de alegria.

“Unique est la condition de l'homme dans le langage”

(BENVENISTE, 1966, p. 260)

“O texto, como sabemos, não é uma simples soma de elos que se interligam, é um universo criado e criativo”.

(RONCARATI, 2010, p. 37)

RESUMO

O estudo apresenta uma nova proposta para a compreensão dos mecanismos de referenciação em histórias em quadrinhos [HQ], em edições de *Astérix le gaulois* e *Tintin le repórter*. O uso de dêiticos espaciais [os advérbios locativos *ici*, *là* e *là-bas*] é tratado como estratégia inovadora de progressão textual ao lado da ocorrência de alguns tipos de anáfora. O aporte teórico-metodológico contempla alguns conceitos norteadores de Linguística Textual desenvolvidos nos últimos 20 anos por pesquisadores da Alemanha, da Inglaterra, da França e do Brasil na concepção de texto. Para a análise das estratégias e dois mecanismos relativos a dêixis e espacialidade, são adotados conceitos da Filosofia da Linguagem, com destaque para Marcel Vuillaume, Jean-Claude Pariente, Georges Kleiber e Lorenza Mondada. A descrição do funcionamento da linguagem icônica das HQ em referência está embasada nas teorias da Semiótica de Charles Sanders Peirce e a Semiologia. As hipóteses do estudo são confirmadas. Os processos de referenciação ocorrem mediante uma associação inferencial entre os objetos-de-discurso introduzidos num quadrinho e as representações de objetos de mundo [elementos iconográficos] presentes no mesmo quadrinho, em um quadrinho anterior ou em um posterior. Por meio dessa associação, ocorrem diferentes estratégias de referenciação, cujas retomadas, anafóricas ou catafóricas, possibilitam estabelecer elos coesivos entre os quadrinhos, geradores da narração. Confirma-se também que, na HQ, a interpretação referencial da designação ostensiva [mostradora] dos dêiticos locativos franceses *là* e *là-bas*, também chamados de embreadores, é lacunar, no sentido de que o advérbio, introduzido em um quadrinho, necessariamente não indica o espaço dentro da cena enunciativa, mas, em geral, estabelece um elo de coesão com o quadrinho imediatamente subsequente, provendo seu sentido.

Palavras-chave: Linguística textual. Referenciação. Dêixis. História em quadrinhos. Semiologia.

RÉSUMÉ

L'étude présente une nouvelle approche pour comprendre les mécanismes de référence dans les bandes dessinées [BD], dans les éditions d'Astérix le gaulois et Tintin le reporter. L'utilisation de déictiques spatiaux [les adverbes locatifs *ici*, *là* et *là-bas*] est considérée comme nouvelle stratégie de progression textuelle ainsi que l'occurrence de certains types d'anaphore. Le cadre théorique et méthodologique comprend certains concepts directeurs de la Linguistique textuelle développés au cours des 20 dernières années par des chercheurs de l'Allemagne, de l'Angleterre, de la France et du Brésil dans la conception du texte. Pour l'analyse des stratégies et des mécanismes liés à la deixis spatiale sont adoptées des concepts de la Philosophie du langage, en particulier de Marcel Vuillaume, Jean-Claude Pariente, Georges Kleiber et Lorenza Mondada. La description du fonctionnement du langage iconique des BD analysées est fondée sur les théories de la Sémiotique de Charles Sandres Peirce et de la Sémiologie. Les hypothèses de l'étude sont confirmées. Les processus de référentiation se font par une association d'inférence entre les objets-de-discours introduits dans une case et les représentations du monde [éléments iconographiques] présents dans la même case, dans une case précédente ou dans une case suivante. Grâce à cette association, il existe différentes stratégies de référentiation, dont les renvois, anaphoriques et cataphoriques, permettent d'établir des liens de cohésion entre les cases, qui engendrent le récit. Il est également confirmé que, dans la BD, la référence de la désignation ostensive à un nom [un acte monstratif] des déictiques locatifs français *là* et *là-bas*, aussi appelés embrayeurs, est incomplète dans le sens que l'adverbe, introduit dans une bande dessinée, pas nécessairement indique l'espace à l'intérieur de la scène énonciative, mais en générale établit une liaison cohésive avec la case immédiatement subséquente, fournissant son sens.

Mots-clés: Linguistique textuelle. Référentiation. Deixis. Bande dessinée. Sémiologie.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Almanach O Tico-Tico, 1936, capa (não encadernado e não paginado).....	33
Figura 2	Almanach O Tico-Tico, 1936 - Santos católicos do mês de novembro e mulheres famosas	33
Figura 3	Almanach O Tico-Tico, 1936, quadrinhos: “As proezas do Gato Félix”.....	33
Figura 4	Almanach O Tico-Tico, 1936, "A Origem do Palito"	33
Figura 5	Almanach O Tico-Tico, 1936 - história em quadrinhos: "As Aventuras do Camundongo Mickey"	33
Figura 6	Almanach O Tico-Tico, 1936 - história ilustrada: "O Doente à Força", baseada em obra de Molière.	33
Figura 7	Semanário Infantil "O Tico-Tico" (volume encadernado, não paginado), 1916, n. 577, de 25/10/1916 - Capa.....	34
Figura 8	Almanach O Tico-Tico, 1936 - Partitura da música "O Acalanto" e fábula "O Macaco e A Raposa"	34
Figura 9	Semanário Infantil "O Tico-Tico" (volume encadernado, não paginado), 1916, n. 579, de 08/11/1916 - Moda para as leitoras - modelos de vestidos	34
Figura 10	Semanário Infantil "O Tico-Tico" Almanach O Tico-Tico, 1936 - Publicidade de Ovomaltine em forma de quadrinhos.....	34
Figura 11	Semanário Infantil "O Tico-Tico", 1916, n. 579, de 08/11/1916 - História ilustrada seriada: "O Caracol Correio"	34
Figura 12	Semanário Infantil "O Tico-Tico", 1916, n. 584, de 13/12/1916 - Reportagem com fotos: "Um Presente de Natal"	34
Figura 13	Semanário Infantil "O Tico-Tico", 1916, n. 581, de 22/11/1916 - Seção de esportes: "Sports d'O Tico-Tico" – “Campeonato Infantil de Foot-ball para 1916” – vista parcial da página.....	35
Figura 14	Semanário Infantil "O Tico-Tico", 1916, n. 581, de 22/11/1916 - Seção de esportes: "Sports d'O Tico-Tico" – “Campeonato Infantil de Foot-ball para 1916” - página inteira	35
Figura 15	Semanário Infantil "O Tico-Tico", 1916, n. 582, de 29/11/1916 - História em quadrinhos seriada: "As Aventuras de Chiquinho" - vista parcial da página.....	35
Figura 16	Pico Bogue, de Dominique Roques e Alexis Dormal, álbum "Question d'Équilibre", p. 7, t. 3 e 4 (2010).	73
Figura 17	<i>Le Tour de Gaule d'Astérix</i> [TG], p. 7	77
Figura 18	TG, p. 7, t. 3, q. 5-6	78
Figura 19	TG, p. 7, t. 4, q. 7-8	78
Figura 20	<i>L'Île Noire</i> [IN], p. 16	79
Figura 21	IN, p. 16, t. 1-2, q. 1-7	80
Figura 22	IN, p. 16, t. 3, q. 8.....	80
Figura 23	IN, p. 16, t. 4, q. 9-11	80
Figura 24	<i>Astérix et Cléopâtre</i> [AC], p. 11.....	82

Figura 25	AC, p. 11, t. 1-2, q. 1-4.....	83
Figura 26	<i>Tintin au Tibet</i> [TT], p. 1.....	85
Figura 27	O Triângulo de Ogden & Richards.....	90
Figura 28	O Caligrama de Apollinaire.....	92
Figura 29	<i>La Grande Traversée</i> [GT], p. 15, t. 1-2, q. 1-4.....	93
Figura 30	GT, p. 15, t. 2, q. 4.....	93
Figura 31	Esquema de advérbios locativos franceses de Kerbrat-Orecchioni (1999, p. 50).....	95
Figura 32	Ilustração de René Magritte (1928-29).....	96
Figura 33	GT, p. 22, t. 2, q. 4-5.....	97
Figura 34	GT, p. 22.....	99
Figura 35	GT, p. 22, t. 1-2, q. 1-5.....	99
Figura 36	GT, p. 22, t. 2, q. 4-5.....	99
Figura 37	<i>Les Cigares du Pharaon</i> [CP], capa.....	112
Figura 38	<i>Le Lotus Bleu</i> [LB], capa.....	113
Figura 39	<i>Tintin au Tibet</i> [TT], capa.....	114
Figura 40	<i>L'Île Noire</i> [IN], capa.....	115
Figura 41	<i>Le Tour de Gaule d'Astérix</i> [TG], capa.....	116
Figura 42	<i>Astérix et Cléopâtre</i> [AC], capa.....	117
Figura 43	<i>La Grande Traversée</i> [GT], capa.....	118
Figura 44	<i>Astérix Légionnaire</i> [AL], capa.....	119
Figura 45	Esquema de eixos.....	127
Figura 46	<i>Le Lotus Bleu</i> [LB], p. 1, t. 1-2, q. 1-3.....	131
Figura 47	CP, p. 5, t. 3, q. 9.....	133
Figura 48	CP, p. 9, t. 3, q. 10.....	133
Figura 49	CP, p. 9, t.4, q. 11.....	133
Figura 50	LB, p. 5, t. 4, q. 18.....	133
Figura 51	CP, p. 1, t. 2, q. 5.....	140
Figura 52	CP, p. 5, t. 1-3, q. 1-10.....	147
Figura 53	CP, p. 6, t. 1-2, q. 1-5.....	148
Figura 54	CP, p. 7, t. 1-2, q. 1-7.....	149
Figura 55	CP, p. 5, t.2, q. 6.....	150
Figura 56	CP, p. 11, t. 1, q. 1-3.....	151
Figura 57	CP, p. 13, t. 1-2, q. 1-6.....	152
Figura 58	CP, p. 14, t. 2, q. 4-6.....	152
Figura 59	CP, p. 15, t. 3, q. 7-9.....	154
Figura 60	CP, p. 16, t. 2, q. 4.....	154
Figura 61	CP, p. 17, t. 3, q. 7.....	155
Figura 62	CP, p. 18.....	156
Figura 63	CP, p. 21, t. 3, q. 9.....	157
Figura 64	CP, p. 22, t. 2, q. 6.....	158
Figura 65	CP, p. 25, t. 3-4, q. 8-13.....	159
Figura 66	CP, p. 27, t. 3, q. 8.....	159
Figura 67	CP, p. 30, t. 1, q. 3.....	160

Figura 68	CP, p. 30, t. 4, q. 11	160
Figura 69	CP, p. 36, t. 2, q. 5	162
Figura 70	CP, p. 36, t. 3, q. 9	162
Figura 71	CP, p. 38, t. 1, q. 2	163
Figura 72	CP, p. 45, t. 1, q. 3	163
Figura 73	LB, t. 2, q. 8	164
Figura 74	LB, p. 5, t. 4, q. 13	164
Figura 75	LB, p. 11, t. 1-2, q. 1-7	165
Figura 76	LB, p. 12, t. 4, q. 13-15	166
Figura 77	LB, p. 17, t. 3, q. 8	166
Figura 78	LB, p. 17, t. 4, q. 10-11	167
Figura 79	LB, p. 22, t. 2, q. 8	167
Figura 80	LB, p. 27, t. 2-3, q. 4-10	168
Figura 81	LB, p. 29, t. 1, q. 3	169
Figura 82	LB, p. 29, t. 4, q. 14-15	169
Figura 83	LB, p. 36, t. 3, q. 9	170
Figura 84	LB, p. 32, t. 4, q. 11-15	170
Figura 85	LB, p. 33, t. 1-3, q. 1-13	171
Figura 86	LB, p. 36, t. 3, q. 11	171
Figura 87	LB, p. 39, t. 2, q. 5	172
Figura 88	LB, p. 41, t. 4, q. 12-13	173
Figura 89	LB, p. 45, t. 2, q. 8	173
Figura 90	LB, p. 45, t. 3-4, q. 9	174
Figura 91	LB, p. 46, t. 2, q. 4-5	174
Figura 92	LB, p. 55, t. 4, q. 12	175
Figura 93	LB, p. 55, t. 4, q. 14	175
Figura 94	LB, p. 56, t. 1-2, q. 1-6	176
Figura 95	LB, p. 56, t. 4, q. 12-15	176
Figura 96	LB, p. 58, t. 4, q. 11-13	177
Figura 97	TT, p. 1, t. 4, q. 9	180
Figura 98	TT, p. 2, t. 1, q. 1-2	180
Figura 99	TT, p. 1, t. 1-2, q. 1-3	181
Figura 100	TT, p. 3, t. 3-4, q. 7-12	182
Figura 101	TT, p. 5, t. 4, q. 12	184
Figura 102	TT, p. 6, t. 1, q. 1	185
Figura 103	TT, p. 9, t. 4, q. 12-14	185
Figura 104	TT, p. 14, t. 1, q. 3	186
Figura 105	TT Br, p. 14, t. 1, q. 3	186
Figura 106	TT, p. 14, t. 4, q. 1	186
Figura 107	TT Br, p. 14, t. 4, q. 14	186
Figura 108	TT, p. 15, t. 1, q. 1	187
Figura 109	TT Br, p. 15, t. 1, q. 1	187
Figura 110	TT, p. 16, t. 2, q. 3-5	187
Figura 111	TT, p. 17, t. 1, q. 1	188

Figura 112	TT Br, p. 17, t. 1, q. 1	188
Figura 113	TT, p. 18, t. 1, q. 1-4.....	188
Figura 114	TT, p. 22, t. 1-3, q. 1-10	189
Figura 115	TT, p. 27, t. 4, q. 11-13.....	189
Figura 116	TT, p. 28, t. 2-4, q. 4-8	190
Figura 117	TT, p. 29, t. 3, q. 12-13.....	191
Figura 118	TT, p. 30, t. 1-3, q. 1-12	192
Figura 119	TT, p. 40, t. 2-3, q. 5-11	194
Figura 120	TT Br, p. 40, t. 2-3, q. 5.....	195
Figura 121	TT, p. 41, t. 2, q. 8	195
Figura 122	TT, p. 43, t. 1, q. 1	196
Figura 123	TT, p. 43, t. 4, q. 11-12.....	196
Figura 124	TT, p. 47, t. 4, q. 10-11.....	197
Figura 125	TT, p. 48, t. 4, q. 10	198
Figura 126	TT, p. 52, t. 2-3, q. 4-9	199
Figura 127	TT, p. 53, t. 3, q. 8	200
Figura 128	TT, p. 53, t. 4, q. 10	201
Figura 129	TT, p. 54, t. 4, q. 12	201
Figura 130	TT, p. 55, t. 3-4, q. 7-12	202
Figura 131	TT, p. 58, t. 1, q. 3	202
Figura 132	TT, p. 61, t. 4, q. 7	203
Figura 133	IN, p. 3, t. 4, q. 13-15	204
Figura 134	IN, p. 10, t. 4, q. 13.....	204
Figura 135	IN, p. 12, t. 1, q. 2-4	205
Figura 136	IN, p. 13, t. 2, q. 8	205
Figura 137	IN, p. 13, t. 3, q. 9-10	205
Figura 138	IN, p. 24, t. 2, q. 5-8	206
Figura 139	IN, p. 25, t. 4, q. 12-14	206
Figura 140	IN, p. 29, t. 4, q. 11.....	207
Figura 141	IN, p. 34, t. 3, q. 9.....	207
Figura 142	IN, p. 34, t. 1-4, q. 1-12	208
Figura 143	IN, p. 39, t. 1-2, q. 1-8	209
Figura 144	IN, p. 40, t. 2, q. 7.....	209
Figura 145	IN, p. 40, t. 4, q. 11.....	210
Figura 146	IN, p. 47, t. 3, q. 7-9	210
Figura 147	IN, p. 48, t. 1, q. 1-4	210
Figura 148	IN, p. 50, t. 3, q. 8.....	211
Figura 149	IN, p. 56, t. 2, q. 5-8	212
Figura 150	IN, p. 56, t. 2, q. 8.....	212
Figura 151	IN, p. 57, t. 3, q. 9.....	212
Figura 152	IN, p. 57, t. 4, q. 10.....	212
Figura 153	IN, p. 56, t. 3, q. 9.....	212
Figura 154	IN, p. 60, t. 4, q. 9-10	213
Figura 155	IN, p. 61, t. 2, q. 8.....	214

Figura 156	IN, p. 62, t.1-1, q. 1	214
Figura 157	TG, p. 5, t. 3, q. 4.....	216
Figura 158	TG, p. 10, t. 1, q. 1.....	217
Figura 159	TG, p. 10, t. 2, q. 4.....	217
Figura 160	TG, p. 15, t. 3, q. 7.....	218
Figura 161	TG, p. 18, t. 1, q. 1.....	218
Figura 162	TG, p. 19, t. 1, q. 3	219
Figura 163	TG, p. 19, t. 2, q. 4.....	219
Figura 164	TG, p. 20, t. 3, q. 6-7	219
Figura 165	TG, p. 25, t. 4, q. 9.....	220
Figura 166	TG, p. 26, t. 1, q. 1.....	220
Figura 167	TG, p. 26, t. 3, q. 9.....	221
Figura 168	TG, p. 26, t. 4, q. 10.....	221
Figura 169	TG, p. 27, t. 1, q. 2.....	221
Figura 170	TG, t. 2-3, q. 4-6.....	222
Figura 171	TG, p. 29, t. 1, q. 1.....	222
Figura 172	TG, p. 32, t. 3, q. 5-6	223
Figura 173	TG, p. 37, t. 1, q. 1-2	224
Figura 174	TG, p. 39, t. 4, q. 8-9	224
Figura 175	TG, p. 40, t. 2, q. 4.....	225
Figura 176	TG, p. 42, t. 2, q. 3.....	225
Figura 177	TG, p. 44, t. 2-3, q. 3-7	226
Figura 178	AC, p. 5, t. 1, q. 1	227
Figura 179	AC, p. 5, t. 3, q. 6	227
Figura 180	AC, p. 6, t. 3 , q. 5	227
Figura 181	AC, p. 12, t. 3, q. 6-7	228
Figura 182	AC, p. 22, t. 1, q. 2-3	229
Figura 183	AC, p. 23, t. 4, q. 9	229
Figura 184	AC, p. 25, t. 1, q. 1-2	230
Figura 185	AC, p. 25, t. 2, q. 5	230
Figura 186	AC, p. 27, t. 1, q. 2	231
Figura 187	AC, p. 27, t. 2-3, q. 3-5.....	231
Figura 188	AC, p. 36, t. 2, q. 3	232
Figura 189	AC, p. 38, t. 4, q. 7	232
Figura 190	GT, p. 5.....	233
Figura 191	GT, p. 11.....	233
Figura 192	GT, p. 33.....	234
Figura 193	GT, p. 17, t. 1-2, q. 1-3	234
Figura 194	GT, p. 16, t. 4, q. 9.....	234
Figura 195	GT, p. 20, t. 1, q. 1.....	235
Figura 196	GT, p. 23, t. 1, q. 2.....	236
Figura 197	GT, p. 27, t. 4, q. 9.....	236
Figura 198	GT, p. 39, q. 4-5	237
Figura 199	GT, p. 39, t. 3, q. 6.....	237

Figura 200	GT, p. 44, t. 3, q. 7.....	237
Figura 201	GT, p. 46, t. 1, q. 1.....	238
Figura 202	AL, p. 10, t. 1-2, q. 1-4	238
Figura 203	AL, p. 11, t. 4, q. 10.....	239
Figura 204	AL, p. 15, t. 1, q. 1.....	239
Figura 205	AL, p. 16, t. 1, q. 2.....	240
Figura 206	AL, p. 18, t. 3, q. 7.....	240
Figura 207	AL, p. 21, t. 1, q. 1.....	241
Figura 208	AL, p. 30, t. 3, q. 6.....	241
Figura 209	AL, p. 38, t. 1, q. 1.....	241
Figura 210	AL, p. 25, t. 1, q. 2.....	242
Figura 211	AL, p. 37, t. 2-4, q. 3-10	243
Figura 212	AL, p. 37, t. 3, q. 6-7	243
Figura 213	AL, p. 37, t. 4, q. 8-10	244
Figura 214	AL, p. 44, t. 3, q. 5-6	244
Figura 215	CP, p. 2, t. 1, q. 1-3.....	248
Figura 216	CP, p. 8, t. 4, q. 10-13.....	249
Figura 217	CP, p. 9, t. 1, q. 1-2.....	249
Figura 218	CP, p. 11, t. 2, q. 4-5.....	249
Figura 219	CP, p. 24, t. 3, q. 8-9	250
Figura 220	CP, p. 24, t. 4, q. 10-12.....	250
Figura 221	CP, p. 29, t. 2, q. 6-7.....	250
Figura 222	CP, p. 30, t. 2, q. 6.....	251
Figura 223	CP, p. 40, t. 2, q. 4-5.....	251
Figura 224	CP, p. 50, t. 4, q. 14-15	252
Figura 225	CP, p. 51, t. 1, q. 1-2.....	252
Figura 226	CP, p. 51, t. 2, q. 5	252
Figura 227	CP, p. 2, t. 4, q. 9-11.....	253
Figura 228	CP, p. 3, t. 1, q. 1-2.....	254
Figura 229	CP, p. 15, t. 3, q. 7	255
Figura 230	CP, p. 19, t. 2, q. 4-5.....	255
Figura 231	CP, p. 38, t. 3, q. 7	256
Figura 232	CP, p. 3, t. 3, q. 8	256
Figura 233	CP, p. 25, t. 4, q. 12	257
Figura 234	CP, p. 38, t. 3, q. 10	257
Figura 235	CP, p. 38, t. 4, q. 11	257
Figura 236	CP p. 59, t. 1, q. 4	258
Figura 237	CP, p. 59, t. 2, q. 5	258
Figura 238	CP, p. 41, t. 1, q. 1	258
Figura 239	LB, p. 4, t. 4, q. 16.....	259
Figura 240	LB, p. 19, t. 4, q. 14-16.....	259
Figura 241	LB, p. 20, t. 2, q. 5.....	261
Figura 242	LB, p. 29, t. 4, q. 13-14.....	262
Figura 243	LB, p. 35, t. 3, q. 13	263

Figura 244	LB, p. 42, t. 1, q. 1-3.....	263
Figura 245	LB, p. 43, t. 4, q. 14-15.....	263
Figura 246	LB, p. 44, t. 4, q. 13-15.....	264
Figura 247	LB, p. 51, t. 4, q. 18.....	264
Figura 248	LB, p. 52, t. 1, q. 1-2.....	264
Figura 249	LB, p. 57, t. 1, q. 2.....	264
Figura 250	LB, p. 37, t. 4, q. 12-14.....	265
Figura 251	LB, p. 38, t. 2, q. 8.....	266
Figura 252	LB, p. 38, t. 3-4, q. 9-16.....	266
Figura 253	LB, p. 41, t. 1, q. 1-3.....	266
Figura 254	LB, p. 60, t. 4, q. 7-9.....	268
Figura 255	LB, p. 54, t. 3, q. 9.....	268
Figura 256	TT, p. 1, t. 4, q. 8.....	269
Figura 257	TT Br, p. 1, t. 4, q. 8.....	269
Figura 258	TT, p. 1, t. 3-4, q. 4-9.....	270
Figura 259	TT, p. 4, t. 4, q. 11.....	270
Figura 260	TT Br, p. 4, t. 4, q. 11.....	270
Figura 261	TT, p. 15, t. 2, q. 4.....	271
Figura 262	TT Br, p. 15, t. 2, q. 4.....	271
Figura 263	TT, p. 20, t. 1, q. 5.....	272
Figura 264	TT Br, p. 20, t. 1, q. 5.....	272
Figura 265	TT, p. 20, t. 1-2, q. 1-8.....	272
Figura 266	TT, p. 20, t. 4, q. 12-14.....	272
Figura 267	TT, p. 20, t. 4, q. 13.....	273
Figura 268	TT Br, p. 20, t. 4, q. 13.....	273
Figura 269	TT, p. 22, t. 3, q. 9-10.....	273
Figura 270	TT Br, p. 22, t. 3, q. 9-10.....	273
Figura 271	TT, p. 52, t. 2, q. 5.....	274
Figura 272	TT, p. 53, t. 3, q. 7.....	274
Figura 273	TT Br, p. 53, t. 3, q. 7.....	274
Figura 274	TT, p. 54, t. 2, q. 6-7.....	275
Figura 275	TT, p. 58, t. 1, q. 3.....	275
Figura 276	TT, p. 58, t. 2, q. 4.....	275
Figura 277	TT, p. 58, t. 3, q. 9.....	276
Figura 278	TT, p. 59, t. 4, q. 12.....	277
Figura 279	TT, p. 55, t. 3, q. 9.....	277
Figura 280	TT Br, p. 55, t. 3, q. 989.....	278
Figura 281	TT Br, p. 59, t. 4, q. 12.....	278
Figura 282	TT, p. 60, t. 3, q. 9.....	278
Figura 283	TT, p. 60, t. 4, q. 10.....	279
Figura 284	TT Br, p. 60, t. 4, q. 10.....	279
Figura 285	TT, p. 60, t. 3-4, q. 7-12.....	279
Figura 286	TT, p. 62, t. 1, q. 1.....	280
Figura 287	TT, p. 62, t. 1/2, q. 3.....	280

Figura 288	TT Br, p. 62, t. 1/2, q. 3	280
Figura 289	TT, p. 10, t. 4, q. 11	281
Figura 290	TT Br, p. 10, t. 4, q. 11	281
Figura 291	TT, p. 13, t. 1, q. 1	281
Figura 292	TT Br, p. 13, t. 1, q. 1	281
Figura 293	TT, p. 18, t. 4, q. 13-17	282
Figura 294	TT Br, p. 18, t. 4, q. 17	282
Figura 295	TT, p. 23, t. 3, q. 7	282
Figura 296	TT Br, p. 23, t. 3, q. 7	282
Figura 297	TT, p. 33, t. 2, q. 5-6	283
Figura 298	TT Br, p. 33, t. 2, q. 5-6	283
Figura 299	TT, p. 52, t. 2, q. 5	283
Figura 300	TT Br, p. 52, t. 2, q. 5	283
Figura 301	TT, p. 5, t. 1, q. 1-2	285
Figura 302	TT Br, p. 5, t. 1, q. 1-2	285
Figura 303	TT, p. 53, t. 2, q. 6	285
Figura 304	TT Br, p. 53, t. 2, q. 6	285
Figura 305	TT, p. 9, t. 4, q. 13	286
Figura 306	TT Br, p. 9, t. 4, q. 13	286
Figura 307	TT Br, p. 24, t. 3, q. 9	286
Figura 308	TT, p. 24, t. 3, q. 9	286
Figura 309	TT, p. 32, t. 3, q. 8-9	287
Figura 310	TT, p. 32, t. 4, q. 10	287
Figura 311	TT Br, p. 32, t. 3, q. 9	287
Figura 312	TT, p. 33, t. 1, q. 1	287
Figura 313	TT Br, p. 33, t. 1, q. 1	287
Figura 314	TT, p. 35, t. 1, q. 1	288
Figura 315	TT Br, p. 35, t. 1, q. 1	288
Figura 316	TT, p. 36, t. 2, q. 5-6	288
Figura 317	TT Br, p. 36, t. 2, q. 5-6	288
Figura 318	TT, p. 43, t. 3, q. 8-9	289
Figura 319	TT Br, p. 43, t. 3, q. 9	289
Figura 320	TT, p. 54, t. 2, q. 6-7	290
Figura 321	TT, p. 56, t. 1, q. 1-4	290
Figura 322	TT Br, p. 56, t. 1, q. 2	290
Figura 323	TT, p. 56, t. 2, q. 7	291
Figura 324	TT Br, p. 56, t. 2, q. 7	291
Figura 325	TT, p. 58, t. 1, q. 3	291
Figura 326	TT BBr, p. 58, t. 1, q. 3	291
Figura 327	IN, p. 7, t. 1, q. 2-4	292
Figura 328	IN, p. 42, t. 1, q. 1	293
Figura 329	IN, p. 54, t. 1, q. 3-4	293
Figura 330	IN, p. 54, t. 2, q. 5	293
Figura 331	IN, p. 61, t. 1, q. 1-3	294

Figura 332	IN, p. 3, t. 3, q. 9-11	294
Figura 333	IN, p. 36, t. 2, q. 4-5	294
Figura 334	IN, p. 9, t. 1, q. 1-2	295
Figura 335	IN, p. 25, t. 2, q. 5-7	295
Figura 336	IN, p. 37, t. 1, q. 3	295
Figura 337	IN, p. 37, t. 2, q. 4-5	295
Figura 338	IN, p. 37, t. 1-3, q. 1-8	296
Figura 339	TG, p. 5, t. 4, q. 8.....	298
Figura 340	TG, p. 7, t. 3, q. 5.....	298
Figura 341	TG, p. 10, t. 3, q. 6-7	299
Figura 342	TG, p. 11, t. 3, q. 6-8	299
Figura 343	TG, p. 13, t. 2, q. 4.....	299
Figura 344	TG, p. 13, t. 4, q. 7-8	300
Figura 345	TG, p. 27, t. 1, q. 2.....	301
Figura 346	TG, p. 27, t. 3 e 4, q. 9.....	301
Figura 347	TG, p. 31, t. 1, q. 1-2	302
Figura 348	TG, p. 10, t. 2, q. 4.....	303
Figura 349	AC, p. 5, t. 1, q. 1-2	304
Figura 350	AC, p. 5, t. 2, q. 3	304
Figura 351	AC, p. 13, t. 1, q. 3	304
Figura 352	AC, p. 45, t. 4, q. 7-8	305
Figura 353	AC, p. 46.....	305
Figura 354	AC, p. 6, t. 4, q. 8-9	306
Figura 355	AC, p. 9, t. 3, q. 7	306
Figura 356	AC, p. 9, t. 4, q. 8	306
Figura 357	AC, p. 7, t. 2, q. 3	307
Figura 358	AC, p. 7, t. 2, q. 3-4	307
Figura 359	AC, p. 23, t. 3, q. 6-7	308
Figura 360	AC, p. 30, t. 1, q. 2	308
Figura 361	AC, p. 31, t. 2, q. 3-4	308
Figura 362	GT, p. 18, t. 2, q. 5.....	309
Figura 363	GT, p. 18, t. 3, q. 6.....	309
Figura 364	GT, p. 24, t. 2-3, q. 3-5	310
Figura 365	GT, p. 48, t. 2, q. 2-4	311
Figura 366	AL, p. 10, t. 1-2, q. 1-4.....	312
Figura 367	AL, p. 11, t. 2, q. 5.....	312
Figura 368	AL, p. 11, t. 3-4, q. 6-11	312
Figura 369	AL, p. 26, t. 1, q. 1-2	313
Figura 370	AL, p. 26, t. 1, q. 2.....	313
Figura 371	AL, p. 26, t. 2, q. 3.....	313
Figura 372	AL, p. 33, t. 1, q. 2.....	314
Figura 373	AL, p. 33, t. 2, q. 3.....	314
Figura 374	AL, p. 47, t. 2, q. 3-4	315
Figura 375	AL, p. 34, t. 2, q. 2-3	315

Figura 376	AL, p. 46, t. 4, q. 9.....	315
Figura 377	AL, p. 47, t. 1, q. 1.....	315
Figura 378	AL, p. 37, t. 2, q. 3-4.....	316
Figura 379	AL, p. 40, t. 1, q. 2.....	316
Figura 380	AL, p. 42, t. 2, q. 5.....	316
Figura 381	AL, p. 45, t. 1, q. 1.....	317
Figura 382	CP, p. 10, t. 2, q. 4.....	318
Figura 383	CP, p. 25, t. 1, q. 3-4.....	319
Figura 384	CP, p. 25, t. 2, q. 5-7.....	319
Figura 385	CP, p. 25, t. 3, q. 8-9.....	320
Figura 386	CP, p. 32, t. 1, q. 3.....	320
Figura 387	CP, p. 32, t. 2, q. 4-6.....	320
Figura 388	CP, p. 7, t. 2, q. 5-6.....	321
Figura 389	CP, p. 14, t. 1, q. 1-3.....	322
Figura 390	CP, p. 14, t. 2, q. 4.....	322
Figura 391	CP, p. 19, t. 2, q. 4-5.....	322
Figura 392	CP, p. 58, t. 1, q. 1-3.....	322
Figura 393	CP, p. 58, t. 2, q. 4.....	323
Figura 394	LB, p. 17, t. 1, q. 3.....	323
Figura 395	LB, p. 18, t. 2, q. 4-5.....	324
Figura 396	LB, p. 22, t. 3, q. 14-15.....	324
Figura 397	LB, p. 21, t. 4, q. 12-14.....	325
Figura 398	LB, p. 22, t. 1, q. 1-4.....	325
Figura 399	LB, p. 32, t. 2, q. 5-6.....	325
Figura 400	TT, p. 3, t. 1, q. 3.....	326
Figura 401	TT, p. 3, nota de rodapé referente ao q. 3.....	326
Figura 402	TT Br, p. 3, t. 1, q. 3.....	326
Figura 403	TT Br, nota de rodapé referente ao q. 3.....	326
Figura 404	TT, p. 4, t. 1, q. 3.....	327
Figura 405	TT Br, p. 4, t. 1, q. 3.....	327
Figura 406	TT, p. 10, t. 2, q. 4.....	328
Figura 407	TT Br, p. 10, t. 2, q. 4.....	328
Figura 408	TT, p. 53, t. 2, q. 5.....	328
Figura 409	TT Br, p. 53, t. 2, q. 5.....	328
Figura 410	TT, p. 7, t. 2, q. 7.....	328
Figura 411	TT, p. 7, t. 3, q. 8-10.....	329
Figura 412	TT Br, p. 7, t. 2, q. 7.....	329
Figura 413	TT, p. 28, t. 1, q. 3.....	329
Figura 414	TT Br, p. 28, t. 3, q. 3.....	329
Figura 415	TT, p. 28, t. 2/3, q. 4.....	329
Figura 416	TT, p. 31, t. 3, q. 8-10.....	330
Figura 417	TT, p. 31, t. 4, q. 11-12.....	330
Figura 418	TT Br, p. 31, t. 3, q. 8-10.....	330
Figura 419	TT, p. 42, t. 3, q. 9.....	331

Figura 420	TT, p. 42, t. 4, q. 10-12.....	331
Figura 421	TT Br, p. 42, t. 3, q. 9.....	331
Figura 422	TT, p. 47, t. 3, q. 7.....	332
Figura 423	TT Br, p. 47, t. 3, q. 7.....	332
Figura 424	TT, p. 13, t. 4, q. 10.....	332
Figura 425	TT Br, p. 13, t. 4, q. 10.....	332
Figura 426	TT, p. 27, t. 3, q. 8-9.....	333
Figura 427	TT, p. 36, t. 1, q. 2.....	333
Figura 428	TT, p. 36, t. 1, q. 5.....	333
Figura 429	TT, p. 36, t. 1, q. 3.....	333
Figura 430	TT, p. 36, t. 4, q. 12.....	334
Figura 431	TT, p. 36, t. 4, q. 13.....	334
Figura 432	TT, p. 37, t. 1, q. 1.....	335
Figura 433	TT Br, p. 37, t. 1, q. 1.....	335
Figura 434	TT, p. 38, t. 4, q. 12.....	336
Figura 435	TT, p. 40, t. 2/3, q. 8.....	336
Figura 436	IN, p. 19, t. 1, q. 1-3.....	338
Figura 437	IN, p. 37, t. 3, q. 7.....	339
Figura 438	IN, p. 37, t. 3-4, q. 6-11.....	339
Figura 439	IN, p. 24, t. 4, q. 13-15.....	339
Figura 440	IN, p. 38, t. 1, q. 1-3.....	340
Figura 441	IN, p. 61, t. 3, q. 9-10.....	341
Figura 442	IN, p. 22, t. 3, q. 7-10.....	342
Figura 443	IN, p. 58, t. 3-4, q. 8-14.....	342
Figura 444	TG, p. 10, t. 2, q. 5.....	344
Figura 445	TG, p. 11, q. 10.....	344
Figura 446	TG, p. 12, t. 1, q. 1.....	344
Figura 447	TG, p. 16, t. 4, q. 8.....	345
Figura 448	TG, p. 19, t. 2, q. 4.....	346
Figura 449	TG, p. 19, t. 1-3, q. 1-8.....	346
Figura 450	TG, p. 29, t. 3, q. 5-6.....	347
Figura 451	TG, p. 20, t. 3, q. 6-7.....	347
Figura 452	TG, p. 23, t. 2, q. 4-6.....	347
Figura 453	TG, p. 38, t. 2, q. 3.....	348
Figura 454	AC, p. 14, t. 4, q. 8-9.....	349
Figura 455	AC, p. 36, t. 1, q. 2.....	349
Figura 456	AC, p. 36, t. 1, q. 3-4.....	349
Figura 457	AC, p. 21.....	351
Figura 458	AC, p. 21, t. 3, q. 6.....	351
Figura 459	AC, p. 23, t. 3, q. 6-7.....	352
Figura 460	GT, p. 18, t. 4, q. 8.....	352
Figura 461	GT, p. 22, t. 2, q. 4.....	353
Figura 462	GT, p. 22, t. 3-4, q. 4-8.....	353
Figura 463	GT, p. 46, t. 2, q. 4.....	354

Figura 464	GT, p. 46, t. 2-3, q. 4-7	354
Figura 465	AL, p. 7, t. 3, q. 9.....	355
Figura 466	AL, p. 43, t. 3, q. 5-6	355
Figura 467	AL, p. 43, t. 4, q. 7.....	356

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1	Usos de ici em Tintin.....	358
Gráfico 2	Usos de ici em Astérix.....	358
Gráfico 3	Usos de ici em Tintin e Astérix	359
Gráfico 4	Usos de là em Tintin	359
Gráfico 5	Usos de là em Astérix	360
Gráfico 6	Usos de là em Tintin e Astérix	360
Gráfico 7	Usos de là-bas em Tintin	361
Gráfico 8	Usos de là-bas em Astérix	362
Gráfico 9	Usos de là-bas em Tintin e Astérix.....	362
Gráfico 10	Ocorrências de advérbios locativos em Tintin e Astérix [362]	363

LISTA DE ABREVIATURAS

AC	<i>Astérix et Cléopâtre</i>
AL	<i>Astérix Légionnaire</i>
BD	<i>Bande dessinée</i>
BN	Biblioteca Nacional
EI	Espaço Imediato
EP	Espaço Próximo
ED	Espaço Distante
HQ	História em Quadrinhos
IN	<i>L'Île Noire</i>
GT	<i>La Grande Traversée</i>
LB	<i>Le Lotus Bleu</i>
TG	<i>Le Tour de Gaule d'Astérix</i>
CP	<i>Les Cigares du Pharaon</i>
LF	Língua francesa
LP	Língua portuguesa
LPB	Língua portuguesa do Brasil
LT	<i>Linguística Textual</i>
TT	<i>Tintin au Tibet</i>
TT Br	<i>Tintim no Tibete</i> [edição brasileira, 1972]
p.	página
q.	quadrinho
t.	tira

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	25
1.1	Definição do Tema	26
1.2	Hipóteses	42
1.3	Objetivos	43
1.3.1	Geral	43
1.3.2	Específicos	43
2	CONCEITOS NORTEADORES DA LINGUÍSTICA TEXTUAL	44
2.1	Noções gerais	44
2.2	Noção de referenciação	52
2.3	Noção de dêixis	55
3	HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: estratégias e mecanismos	63
3.1	A história em quadrinhos e sua importância cultural e histórica	63
3.2	Estratégias e mecanismos da HQ	76
3.2.1	Anáforas e outros mecanismos de progressão textual na HQ.....	76
3.2.2	A dêixis como estratégia e mecanismo de progressão textual na HQ	102
4	REFERENCIAL METODOLÓGICO DA ANÁLISE	109
4.1	Seleção do corpus	111
4.1.1	<i>Les Cigares du Pharaon</i>	112
4.1.2	<i>Le Lotus Bleu</i>	113
4.1.3	<i>Tintin au Tibet</i>	114
4.1.4	<i>L'Île Noire</i>	115
4.1.5	<i>Le Tour de Gaule d'Astérix</i>	116
4.1.6	<i>Astérix et Cléopâtre</i>	117
4.1.7	<i>La Grande Traversée</i>	118
4.1.8	<i>Astérix Légionnaire</i>	119
4.2	Categorias de análise	120
5	ANÁLISE DO CORPUS	122
5.1	Um texto multimodal em análise	125
5.2	Análise de <i>ici</i> nas HQ <i>Tintin le reporter</i>	132
5.2.1	<i>Les Cigares du Pharaon</i> [CP].....	132
5.2.2	<i>Le Lotus Bleu</i> [LB].....	164
5.2.3	<i>Tintin au Tibet</i> [TT]	177

5.2.4	<i>L'Île Noire</i> [IN].....	203
5.3	Análise de <i>ici nas HQ Astérix le gaulois</i>	214
5.3.1	<i>Le Tour de Gaule d'Astérix</i> [TG].....	216
5.3.2	<i>Astérix et Cléopâtre</i> [AC]	226
5.3.3	<i>La Grande Traversée</i> [GT]	233
5.3.4	<i>Astérix Légionnaire</i> [AL].....	238
5.4	Análise de <i>là nas HQ Tintin le reporter</i>	244
5.4.1	<i>Les Cigares du Pharaon</i> [CP].....	246
5.4.2	<i>Le Lotus Bleu</i> [LB].....	258
5.4.3	<i>Tintin au Tibet</i> [TT]	268
5.4.4	<i>L'Île Noire</i> [IN].....	291
5.5	Análise de <i>là nas HQ Astérix le gaulois</i>	297
5.5.1	<i>Le Tour de Gaule d'Astérix</i> [TG].....	297
5.5.2	<i>Astérix et Cléopâtre</i> [AC]	303
5.5.3	<i>La Grande Traversée</i> [GT]	309
5.5.6	<i>Astérix Légionnaire</i> [AL].....	311
5.6	Análise de <i>là-bas nas HQ Tintin le reporter</i>	317
5.6.1	<i>Les Cigares du Pharaon</i> [CP].....	318
5.6.2	<i>Le Lotus Bleu</i> [LB].....	323
5.6.3	<i>Tintin au Tibet</i> [TT]	325
5.6.4	<i>L'Île Noire</i> [IN].....	337
5.7	Análise de <i>là-bas nas HQ Astérix le gaulois</i>	342
5.7.1	<i>Le Tour de Gaule d'Astérix</i> [TG]	342
5.7.2	<i>Astérix et Cléopâtre</i> [AC]	348
5.7.3	<i>La Grande Traversée</i> [GT]	352
5.7.4	<i>Astérix Légionnaire</i> [AL].....	354
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	357
	REFERÊNCIAS.....	365
	ANEXO.....	373

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho nasceu da necessidade de ampliar os estudos linguísticos que levassem em conta a construção de textos multimodais, especificamente de histórias em quadrinhos [doravante, HQ¹], e sua inserção nas análises linguísticas. Com a midiaticização crescente da sociedade, esses textos ocupam, hoje, espaço relevante na cena social.

Durante grande parte da história da Linguística como ciência moderna, seu objeto foi limitado ao texto verbal, o que excluía abordagens metodológicas que levassem em conta textos que mesclassem imagem, som e outros elementos semiológicos. Em artigo publicado na revista de Linguística francesa DRLAV, número 39, de 1988, Dominique Maingueneau questiona “a unidade do objeto da linguística” – unidade que é, tendo em vista a pluralidade dos estudos linguísticos, uma ilusão. Ele argumenta que alguns estudos linguísticos se colocam dentro de um quadro analítico visto como “puro”, distanciando o fazer linguístico de propostas de análise que aproximam o objeto da Linguística de outros objetos que, não raro, conformam com a linguagem verbal fenômenos significativos da vida social. Em outro extremo da linha constituinte da Linguística, estão abordagens que tratam da mescla entre o estudo da linguagem e os diferentes campos que o perpassam, como a etnografia, a análise do discurso e – por que não dizer? – a semiologia. Essa bipartição do campo linguístico ocorre em razão de sua heterogeneidade, frequentemente desprezada pelos que advogam por uma Linguística voltada unicamente para as análises da língua. D. Maingueneau (1988) identifica, nesse sentido, basicamente duas abordagens, ligadas à “linguística da língua” e à “linguística do discurso”. A segunda abordagem, inclusiva, volta-se para a troca interdisciplinar, construindo pontes entre diferentes campos do conhecimento.

Ainda que a Linguística permaneça como centro epistemológico de todas as abordagens, a segunda, chamada de “abordagem A”, permite que uma visão heurística de outros campos do conhecimento permeie os estudos linguísticos. Sob essa perspectiva, D. Maingueneau classifica três disciplinas exploratórias: “as disciplinas de aplicação, as disciplinas conexas, as disciplinas filológicas”². A existência de uma disciplina de aplicação no seio da ciência linguística é “a consequência de uma necessidade extralinguística, a

¹ Neste trabalho não há terminação designadora de flexão de número [plural] em siglas com menos de três letras, com o acréscimo da letra “s” minúscula ao final da sigla, como se percebeu em alguns textos lidos. Assim, ter-se-á: a HQ/as HQ, sendo a sigla graficamente invariável.

² Tradução nossa para: *Les disciplines d'application, les disciplines connexes, les disciplines philologiques.*

resposta a uma demanda social que espera resultados verificáveis”³ (MAINGUENEAU, 1988, p. 27). As disciplinas de aplicação, portanto, aproximam-se do viés deste trabalho.

Como disciplina de aplicação, além da Semiologia os estudos da HQ também podem ser tratados, nos Estudos da Linguagem, pela Linguística do Texto, onde se considera que a HQ é um gênero textual. Neste estudo, tratamos a HQ como gênero textual-discursivo na Linguística Textual [doravante, LT], no âmbito dos estudos de referenciação, que englobam tanto a análise dos dêiticos espaciais quanto a construção endofórica na narrativa das obras analisadas.

Além de considerarmos a HQ como gênero textual, portanto passível de ser estudada por uma ciência que analisa textos, devemos compreendê-la também em seu contexto cultural, como produto oriundo de uma indústria cultural, recente e inovador. Cabe à linguística explorar esse campo que durante muito tempo foi relegado a uma linguística considerada pouco séria e pouco “linguística”. Como diz Eco (2006, p. 48):

[...] não é verdade que os meios de massa sejam estilística e culturalmente conservadores. Pelo fato mesmo de constituírem um conjunto de novas linguagens, têm introduzido novos modos de falar, novos estilemas, novos esquemas perceptivos (basta pensar na mecânica da percepção da imagem, nas novas gramáticas do cinema, da transmissão direta, na estória em quadrinhos, no estilo jornalístico...): boa ou má, trata-se de uma renovação estilística, que tem, amiúde, constantes repercussões no plano das artes chamadas superiores, promovendo-lhes o desenvolvimento.

1.1 Definição do Tema

A compreensão dos mecanismos de construção de sentidos e da linguagem específica das HQ foi o que norteou a constituição desta tese. Como sugere Eco (2006, p. 61), “é possível estabelecer uma análise científica dos mass media, também ao nível da pesquisa universitária”. Foram objeto de estudo alguns mecanismos de referenciação e de dêixis em HQ, em edições de *Astérix⁴ le gaulois* e *Tintin le repórter*. Estudamos de que modo esses mecanismos se comportam na progressão textual nas HQ, tendo em vista o aporte que as imagens concedem às narrativas sob a luz das teorias da LT. Sobre isso, diz Pierre Fresnault-Deruelle⁵:

³ Tradução nossa para: [...] *la conséquence d'une nécessité extralinguistique, la réponse à une demande sociale qui attend des résultats contrôlables* (MAINGUENEAU, 1988, p. 27).

⁴ Os nomes dos personagens principais das HQ estão na grafia original em francês e, por isso, grafados sempre em itálico.

⁵ Doutor em Letras e professor emérito na Universidade de Paris I (Panthéon Sorbonne), ensina semiologia da imagem e é uma das vozes, no universo acadêmico linguístico, que defende o estudo da HQ como importante e necessário no âmbito linguístico.

A Semiótica, ou Semiologia aplicada à literatura (trata-se, aqui, de paraliteratura) considera a obra [a HQ] como um sistema coerente de signos e suas leis de organização, vendo nelas elementos constitutivos que “funcionam” como as partes dos diversos níveis de interpretação oferecidos pela leitura.

Como vamos perceber facilmente, a Semiótica encontra seu ponto de aplicação em todos os componentes das obras porque cabe a eles, primeiramente, amplos conjuntos essencialmente significantes. Como estudamos a história em quadrinhos, além do aspecto linguístico o campo escolhido para nossa pesquisa incide especialmente sobre os desenhos. Ou seja, para tentar dar conta do significante e do significado, recorreremos a noções de estética, estilo, psicologia ou sociologia, ou todos os domínios em que incorpora-se o processo de significação, e isso em diferentes graus, dependendo de como lidamos com denotação ou conotação. (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 12)⁶.

Além de autores como Gunther R. Kress e Theo Van Leeuwen – que trabalham com a semiótica social definindo o que é um texto multimodal, no qual a HQ pode ser inserida – Pierre Fresnault-Deruelle (1972, 1993), Roland Barthes (1981), Umberto Eco (1996, 2006, 2007), Jean-Paul Meyer (1998, 2002, 2003) e Claude Moliterni (1996) e Thierry Goensteen (1999), entre outros, trouxeram luz aos estudos linguísticos e semióticos da HQ. Nosso recorte teórico, no que concerne noções de gênero e tipo textual e relações textuais anafóricas, dêiticas e, de modo geral, referenciais, contempla, em princípio, estudos de LT que vêm sendo desenvolvidos por Jean-Michel Adam (1994, 1999, 2005), Francis Corblin (1995), Jean-François Jeandillou (1997), Georges Kleiber (1986, 1991, 1994), Lorenza Mondada (1994, 2003), Ingedore Koch (1998, 2002, 2003, 2004), Antonio Marcuschi (2002, 2008) e Cláudia Roncarati (2004).

Eco (2006, p. 62), ao discorrer sobre os meios de comunicação de massa, propõe “uma pesquisa técnico-retórica sobre as linguagens típicas dos meios de massa e sobre as novidades formais por elas introduzidas”. Especificamente sobre a HQ, ele enumera possibilidades ininteressantes de pesquisa na área de estudos da linguagem [frase em negrito soblinhada por nós]:

Estórias em quadrinhos: a sucessão cinematográfica das strips. Ascendências históricas. Diferenças. Influências do cinema. Processos de aprendizagem implicados. Possibilidades narrativas conexas. **União palavra-ação, realizada mediante artifícios gráficos.** Novo ritmo e novo tempo narrativo derivado. Novos estilemas para a representação do movimento (os autores de estórias em quadrinhos

⁶ Tradução nossa para: *La sémiotique ou sémiologie appliquée à la littérature (il s'agit ici de para-littérature) considère l'oeuvre comme un système cohérent de signes et leur lois d'agencement, voyant dans ceux-ci des éléments constitutifs 'fonctionnant' comme les parties des divers niveaux d'interprétation offerts par la lecture. On le comprendra aisément, la sémiotique trouve son point d'application dans toutes les composantes des oeuvres puisqu'il revient à ces dernières d'être, avant tout, de vastes ensembles essentiellement signifiants. Comme nous étudions la bande dessinée, outre l'aspect linguistique, le terrain d'élection de notre recherche s'est porté plus spécialement sur les dessins. C'est-à-dire que pour tenter de rendre compte du signifiant et du signifié, nous avons eu recours à des notions d'esthétique, de style, de psychologie, voire de sociologie, tous les domaines où s'incarnent les procès de sens, et cela à des degrés divers selon que nous traitons de dénotation ou de connotation* (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 12).

copiam na moviola não de modelos imóveis, mas de fotogramas que fixam um momento do movimento). Inovações na técnica da onomatopéia. Influências da experiências pictóricas precedentes. Nascimento de um novo repertório iconográfico e de padronizações que agora funcionam como *topoi* para a *koiné* dos fruidores (destinadas a tornarem-se elementos da linguagem adquirida pelas novas gerações). Visualização da metáfora verbal. estabilização de tipos caracterológicos, seus limites, suas possibilidades pedagógicas, sua função mitopoiética (ECO, 2006, p. 62, grifo nosso).

O autor, ao realizar uma “leitura de ‘Steve Canyon’” (ECO, 2006, p. 129), capítulo de *Apocalípticos e Integrados* no qual analisa uma das narrativas da HQ de Milton Caniff, volta-se para o termo “gênero” quando define “a linguagem da estória em quadrinhos” (ECO, 2006, p. 144). Ora, ao falar de uma “iconografia”, Eco (2006, p. 144) trabalha com a ideia de “uma simbologia figurativa elementar” que formaria, afinal uma “semântica da estória em quadrinhos” (ECO, 2006, p. 145). A concepção da HQ como gênero textual a faz entrar no rol de possibilidades de estudo da ciência da linguagem, especificamente da LT.

Ao desenvolver teorias que dão conta de mecanismos de progressão e construção dos sentidos, a LT ampliou seus limites de análise, contemplando linguagens que suplantam o verbal, caso este dos *textos multimodais*, nos quais a HQ insere-se. Ao estudar a construção desses textos, a LT diversificou ainda mais sua atuação e enriqueceu suas bases teóricas, alargando o conceito de texto e incluindo, na noção de gênero textual, construções que comportam signos outros além dos verbais e dizem respeito a esquemas de encadeamento e estratégias de referenciação presentes na narrativa dos quadrinhos.

Nesse sentido, os estudos ora desenvolvidos acerca de HQ no Brasil, como o recente trabalho de Maria da Penha Pereira Lins (2008), acerca da continuidade tópica na linguagem dos quadrinhos, são relevantes para a LT na medida em que estabelecem ligações com as imagens e as artes gráficas, como enfatiza Duc (1982) sobre o caráter plural da tessitura da HQ:

[...] ela se situa precisamente no cruzamento de muitos meios de expressão artística: a arte gráfica, a arte cinematográfica e a literatura. Ela é ao mesmo tempo desenho, cinema, escrita, conjugando-se entre si para formar uma nova arte, dotada de um conjunto de meios de expressão extremamente completos e variados (DUC, 1982, p. 6)⁷.

A HQ é tecida com discurso verbal e imagens, material ao qual a Linguística ainda deve dedicar mais e pormenorizadas análises. A pesquisa linguística evidencia a

⁷ Tradução nossa para: [...] elle se situe précisément au carrefour de plusieurs moyens d'expression artistique : l'art graphique, l'art cinématographique et la littérature. Elle est tout à la fois dessin, cinéma, écriture, se conjuguant entre eux pour former un art nouveau, doté d'un ensemble de moyens d'expression extrêmement complet [sic] et variés [...] (DUC, 1982, p. 6).

escassez de abordagens que considerem o gênero textual da HQ um campo de análise essencial à compreensão de muitos fenômenos da linguagem. Nesse sentido, escreve Lins (2008, p. 13) que “os textos de quadrinhos têm uma expressiva aceitação em todas as camadas sociais, mas parece não constituírem objeto de estudo no que diz respeito à sua organização textual”. A autora, que em Tese de Doutorado estudou a “organização tópica de sequências de tiras de quadrinhos a partir da Linguística Textual” (LINS, 2008, p. 17), reconhece a particularidade da linguagem dos quadrinhos, que alia desenho e linguagem verbal coloquial, como possível motivo de sua marginalização no que diz respeito aos estudos linguísticos: “O texto de quadrinhos, buscando representar o coloquial, sem a preocupação com a correção gramatical típica da língua escrita, esteve sempre à margem dos estudos feitos por especialistas da linguagem” (LINS, 2008, p. 16).

Mais de 40 anos depois, Lins reafirma o que a socióloga francesa Evelyne Sullerot disse, em uma comunicação chamada *Bandes dessinées et culture*, no primeiro *Salon international des bandes dessinées* [“Bordighera”, 21 février-2 mars 1965]. Na ocasião, Sullerot (1966) tratou das condições de criação e consumo das HQ, abordando também os preconceitos da chamada cultura de elite a respeito do valor dos quadrinhos como produto cultural. Sullerot (1966) também discorreu sobre os mitos e tipos imaginários da HQ, sua linguagem particular, o movimento e o descontínuo e a universalidade dos quadrinhos. Essa palestra marcou definitivamente a inclusão dos debates sobre a HQ no mundo acadêmico francês, o mais vanguardista do mundo na década de 60.

Nossa pesquisa, sobre mecanismos de referenciação e de dêixis em HQ, recorta como objeto de análise dois títulos europeus, de língua francesa. A escolha de um corpus estrangeiro deu-se, além de outros motivos, em razão da escassez de obras nacionais similares, tanto em termos de formato e estilo quanto de linha gráfica e constituição discursiva.

Em junho de 2010, fizemos pesquisas na Biblioteca Nacional (BN) do Rio de Janeiro com o objetivo de encontrar HQ brasileiras contemporâneas das francófonas já escolhidas para análise e, quem sabe, incluí-las no corpus. O que descobrimos de mais próximo ao que se fez na Europa foi o *Almanaque Tico-Tico* e a *Revista O Tico-Tico*, ambos produzidos no Rio de Janeiro no início do século XX e dirigidos ao público infante-juvenil. A *Revista O Tico-Tico* [chamada de “Mensário Infantil”], do grupo “O Malho”, começou a ser editada em novembro de 1905 e teve sua última publicação em abril de 1962, e o *Almanaque Tico-Tico* surgiria depois, em janeiro de 1911, segundo apontam os registros da BN, que indicam dezembro de 1958 como a data da última edição. Segundo Goida e Kleinert (2011),

Embora a tradição da narrativa figurada existisse em nosso país desde o final do século XIX, os quadrinhos só foram surgir em 1905, com a publicação da revista infantil *O Tico-Tico*. O personagem mais apreciado era Chiquinho, cópia descarada do Buster Brown, criado pelo norte-americano R. F. Outcault. Em *O Tico-Tico*, que por muitos anos foi a única publicação dedicada somente às crianças, formou-se uma geração de quadrinhistas como, por exemplo, Alfred e Osvaldo Storni, Max Yantok, Luis Sá e J. Carlos. O humor era a principal característica das histórias em quadrinhos dessa revista. Nela também publicavam-se contos, páginas didáticas, brincadeiras e jogos de armar. Assim, a grande aventura dos quadrinhos no Brasil teve que esperar até 1934, quando Adolfo Aizen, depois de uma visita aos Estados Unidos, criou o *Suplemento Juvenil*. Nessa publicação, em formato de tablóide, que circulava três vezes por semana, apareceram os grandes heróis das daily strips norte-americanas. A garotada vibrou com Tarzan, Flash Gordon, Brick Bradford, Mandrake, o Mágico, O Rei da Polícia Montada, Jim das Selvas, X-9, Dick Tracy e muitos outros (GOIDA; KLEINERT, 2011, p. 12).

O que fica evidente é que o Brasil não teve, de fato – há raras exceções – criações de HQ genuinamente nacionais no início desse mercado no país. É certo que houve tentativas, mas os quadrinhistas nacionais não tiveram incentivos que fortalecessem e ampliassem seu trabalho. Como dizem Goida e Kleinert (2011, p. 13), “[...] como no Brasil ainda não havia uma lei de reserva de mercado, era bem mais barato importar do que produzir aqui”. Sendo bem mais ampla que um problema de “criatividade nacional”, a baixa produção de HQ do Brasil envolve questões culturais, políticas governamentais e demanda social. Moacy Cirne, em *A Linguagem dos Quadrinhos*, de 1973, já detectava “alguns problemas editoriais, econômicos, ideológicos e crítico” (CIRNE, 1973, p. 9) sobre a HQ nacional. Para Cirne, “os quadrinhos brasileiros – e/ou os quadrinhos no Brasil – nunca foram levados a sério” (CIRNE, 1973, p. 9). Não à toa o autor defendia, já na década de 70, uma nova crítica de quadrinhos, apoiando-se nos movimentos culturais de época cujas novas abordagens deram salto de qualidade à crítica literária e ao cinema. Para Cirne (1973, p. 18), somente uma crítica nova atenderá criativamente às exigências de um processo novo. No cinema, na música, no poema. E nos quadrinhos”. No curso desses 40 anos, foi feita essa nova crítica? De que modo a Academia tem se portado diante da linguagem dos quadrinhos? Essas são questões que se impõem diante do marasmo de um mercado que movimenta cada vez menos recursos, gerando poucos empregos e seguindo, com raras exceções, a trilha marginal do mercado cultural brasileiro.

As publicações nacionais pioneiras, o Almanaque e a Revista *O Tico-Tico*, são bastante similares em formato, seções, conteúdo etc. Ecléticas, seu conteúdo variado vai de histórias em quadrinhos [algumas contadas em episódios] a contos, curiosidades, textos sobre História, receitas culinárias, poesias e fotografias de crianças [que eram “apresentadas” à sociedade mediante uma espécie de página que fazia as vezes de coluna social], charadas,

páginas com bonecas para recortar, manuais de como montar brinquedos de fabricação artesanal, histórias de leitores etc. Além de *O Tico-Tico*, Almanaque e Revista semanal, também encontramos no acervo da Biblioteca Nacional publicações esparsas de quadrinhos, muitas de caráter regional e não mais lançadas no mercado editorial, como *Maturi: quadrinhos potiguares*, publicada em Natal, Rio Grande do Norte, na década de 80 (sem data específica), e *O Idílio – revista mensal para moças e rapazes*, publicada no Rio de Janeiro entre 1948 e 1977. É curioso o fato de que há extensa e recente publicação de mangás em São Paulo, além de animês, ambas de origem japonesa quanto ao formato, mas já inseridas no contexto brasileiro. A obra de Goida [Hiron Cardoso Goidanich], de 1990 [já atualizada, com edição de 2011 em parceria com André Kleinert], uma enciclopédia brasileira de quadrinhos, traz exaustiva citação de nomes nacionais da HQ. Segundo nota dos editores [L&PM], a edição de 1990 “privilegia a história dos quadrinhos brasileiros, geralmente esquecida por outros especialistas, ganhando aqui importância e relevo”. Na publicação de 1990, no capítulo “Pequena História das Histórias em Quadrinhos”, no subtópico dedicado ao Brasil (1905-1990), o autor ressalta que os quadrinhos surgiram no país em 1905, com a Revista *O Tico-Tico*. Também cita a publicação *Suplemento Juvenil*, da Adolfo Aizen, como introdutora dos heróis norte-americanos. Além desse, houve outros suplementos de sucesso, vinculados a grandes jornais, como *O Globo Juvenil*, de 1937. Nos anos 40, o sucesso dos comic books chega ao Brasil com *O Gibi Mensal*, *O Gury*, *O Lobinho*, *O Globo Juvenil Mensal* etc. Na década de 50, Victor Civita introduz no mercado nacional as histórias de Walt Disney, além de HQ italianas e argentinas. “Foi o começo da hoje muito poderosa Editora Abril” (GOIDA, 1990, p. 14). O autor ressalta que na década de 50 houve editoras que

[...] trabalhavam quase exclusivamente com material nacional, a *La Selva*, a *Salvador Bentivegna*, a *GEP*. Mas não havia uma Lei de Reserva de Mercado e era bem mais barato importar que produzir aqui mesmo. Assim, até hoje, os quadrinhos brasileiros nunca chegaram a firmar-se [na edição de 2011 da *Enciclopédia dos Quadrinhos* essa frase é retirada]. Claro, houve alguns curtos períodos de ebulição, principalmente o final da década de 70/início da década de 80. (GOIDA, 1990, p. 14).

O autor ressalta o nascimento da produção de Maurício de Souza, na década de 70, assim como o trabalho de Angeli, Henfil, Glauco, Laerte etc. na década de 70/80. Apesar de uma revalorização do mercado de quadrinhos e do surgimento de talentos nacionais, na década de 80, Goida (1990, p. 15) afirma que “a rigor, porém, o quadrinhista nacional continua um pária”. Isso não impediu que alguns artistas nacionais triunfassem longe do Brasil, na Europa. Foi o caso de Alain Voss e Sérgio Macedo, e outros que já ganharam

publicações no exterior, como Mozart Conto, Watson Portela e Deodato Filho. Goida (1990, p. 15) frisa que “talento e criatividade nós temos. Falta é um espaço definido e garantido para os quadrinhistas brasileiros”. É o caso de Ziraldo, exceção, que de 1960 a 1964 produziu a revista mensal *Pererê*, com personagens genuinamente brasileiros, inspirados no folclore nacional e em tipos nacionais. Na década de 70, o relançamento de *Pererê* se deu pela ed. Abril. O personagem *Menino Maluquinho* é o carro-chefe da *Turma do Pererê*, tendo inclusive dado origem a dois filmes de longa metragem. Outro quadrinlista brasileiro que obteve sucesso em todo o país e internacional é Maurício de Souza, que lançou sua primeira tira, com o personagem Bidu, em 18/07/1959. Inspirado nas filhas Mônica e Magali, criou personagens que se tornaram famosos na Turma da Mônica. Em 1970, Maurício de Souza foi para a Ed. Abril, tendo, na década de 90, migrado para a ed. Globo. Suas histórias são no formato *comic book*, curtas e dirigidas ao público infantil. O sucesso de suas criações alcançou o licenciamento de produtos diversos, a construção de um parque temático, desenhos animados, filmes e vendas dos direitos para o exterior.

É importante sublinhar que o acesso difícil e burocrático ao acervo da coleção da Revista e do Almanaque *O Tico-Tico* foi uma dificuldade que encontramos nesse processo de pesquisa a respeito de HQ nacionais. A BN não pôde nos disponibilizar os exemplares da Revista e do Almanaque *O Tico-Tico* em razão de seu péssimo estado físico de conservação. Funcionários da BN se dispuseram a entrar em contato com Arnaldo Niskier, que em sua coleção particular tem todo o acervo de *O Tico-Tico* digitalizado. Entretanto, como se tratava de uma coleção particular, não era certo que os exemplares nos seriam disponibilizados. Além disso, nosso foco não era essa produção de HQ, razão pela qual nos contentamos com o material a que a BN nos deu acesso. Fomos autorizados a tirar fotografias de capas e seções da Revista e do Almanaque *O Tico-Tico* a que nos foram permitidos o acesso. As imagens evidenciam a disparidade gráfica e de conteúdo em relação a nosso corpus e ao trabalho ora desenvolvido.



Figura 1 - Almanach O Tico-Tico, 1936, capa (não encadernado e não paginado)



Figura 2 - Almanach O Tico-Tico, 1936 - Santos católicos do mês de novembro e mulheres famosas



Figura 3 - Almanach O Tico-Tico, 1936, quadrinhos: "As proezas do Gato Félix"



Figura 4 - Almanach O Tico-Tico, 1936, "A Origem do Palito"



Figura 5 - Almanach O Tico-Tico, 1936 - história em quadrinhos: "As Aventuras do Camundongo Mickey"



Figura 6 - Almanach O Tico-Tico, 1936 - história ilustrada: "O Doente à Força", baseada em obra de Molière.



Figura 7 - Semanário Infantil "O Tico-Tico" (volume encadernado, não paginado), 1916, n. 577, de 25/10/1916 - Capa



Figura 8 - Almanach O Tico-Tico, 1936 - Partitura da música "O Acalanto" e fábula "O Macaco e A Raposa"



Figura 9 - Semanário Infantil "O Tico-Tico" (volume encadernado, não paginado), 1916, n. 579, de 08/11/1916 - Moda para as leitoras - modelos de vestidos



Figura 10 - Semanário Infantil "O Tico-Tico" Almanach O Tico-Tico, 1936 - Publicidade de Ovomaltine em forma de quadrinhos



Figura 11 - Semanário Infantil "O Tico-Tico", 1916, n. 579, de 08/11/1916 - História ilustrada seriada: "O Caracol Correio"



Figura 12 - Semanário Infantil "O Tico-Tico", 1916, n. 584, de 13/12/1916 - Reportagem com fotos: "Um Presente de Natal"



Figura 13 - Semanário Infantil "O Tico-Tico", 1916, n. 581, de 22/11/1916 - Seção de esportes: "Sports d'O Tico-Tico" – "Campeonato Infantil de Foot-ball para 1916" – vista parcial da página



Figura 14 - Semanário Infantil "O Tico-Tico", 1916, n. 581, de 22/11/1916 - Seção de esportes: "Sports d'O Tico-Tico" – "Campeonato Infantil de Foot-ball para 1916" - página inteira



Figura 15 - Semanário Infantil "O Tico-Tico", 1916, n. 582, de 29/11/1916 - História em quadrinhos seriada: "As Aventuras de Chiquinho" - vista parcial da página

A miscelânea de assuntos que forma o conteúdo, de certa forma, assemelha-se, por exemplo, ao do suplemento belga semanal para jovens *Le Petit Vingtième*, do jornal *Le Vingtième*, onde as primeiras histórias de *Tintin* foram publicadas em janeiro de 1929, por episódios – cada prancha, ou página, correspondia a um episódio semanal, até serem lançadas, de modo independente, em formato álbum, com histórias completas. Em 1930, as aventuras de *Tintin* também foram publicadas, por episódios, na França, no semanário católico *Coeurs vaillants*, até 1948. O primeiro álbum com uma história completa, *Les Cigares du pharaon*, só seria lançado em 1934, em preto e branco, e, em 1955, em cores. Em 1934, Hergé, criador de *Tintin*, assina um contrato com a editora belga Casterman, que editará as aventuras do personagem até a morte de seu autor.

De modo semelhante a *Tintin*, *Astérix* foi lançado inicialmente em episódios semanais, em outubro de 1959, na revista francesa *Pilote*, dirigida ao público infanto-juvenil. Posteriormente, com o sucesso do personagem, veio também a autonomia editorial mediante

lançamentos de histórias completas por álbum, tendo sido o primeiro, *Astérix le Gaulois*, lançado em 1961.

Entretanto, isso não aconteceu com as histórias em quadrinhos brasileiras publicadas no *Almanaque Tico-Tico* e na *Revista O Tico-Tico*. Alguns personagens estrangeiros de HQ, como Mickey Mouse e o Gato Félix, estrearam nas páginas da *Revista O Tico-Tico*, mas a predominância era de personagens nacionais. Os mais recorrentes dos quadrinhos das publicações *Tico-Tico* são Chiquinho [inspirado no personagem norte-americano Buster Brown], Popoff [inspirado francamente no personagem norte-americano Popeye], Juquinha, Dr. Alpha, Manduca e o trio Réco-réco, Bolão e Azeitona, criado por Luis Sá na década de 30. Nenhum deles, entretanto, pôde ter desenvolvida caracterização psicológica própria de um personagem de histórias longas. Os quadrinhos nos quais eles se inseriam eram curtos, o que impedia que as histórias fossem tematicamente desenvolvidas, o que ocorreu na extensão das histórias de *Tintin* e *Astérix*.

Os diálogos dos quadrinhos brasileiros, curtos, e as histórias, também pequenas, não se assemelhavam em quase nada às elaboradas tramas das HQ escolhidas para nossa análise. Esses personagens, findadas as publicações em que eram veiculados, no final da década de 50, não tiveram força editorial nem mercadológica suficiente para prosseguir em publicações autônomas, o que já não ocorreu com o belga *Tintin* e o francês *Astérix*. Podemos atribuir a debilidade do mercado nacional de HQ a diversos fatores, entre eles a ausência de leis que incentivem a produção nacional. Na França, houve a Lei nº 49-956, de 16 de julho de 1949, destinada a proteger a juventude do país da má influência das HQ norte-americanas, cuja produção era também dirigida a adultos. Em outubro de 1934, o *Journal de Mickey* é editado na França, o que representou, na época, “uma transformação importante dos conteúdos e das formas da imprensa infantil e de sua antiga tradição [...]”⁸ (MÉON, 2004 [parágrafo 18, não paginada]). Na década de 30, do século XX, mudanças significativas do setor editorial das publicações da imprensa dirigida a crianças deu origem, de 1936 até pouco depois da Guerra, a ações de protesto de autores franceses, reunidos em associações de classe, que cobravam do Estado leis protecionistas. Tudo isso redundou na lei supracitada, sobre as publicações destinadas ao público infanto-juvenil. Essa lei estabeleceu restrições às publicações estrangeiras e fortaleceu o mercado interno e as produções nacionais. Nos EUA, apesar do forte mercado de HQ, não houve nada semelhante, sobretudo em virtude da tradição de não interferência do Estado em questões de mercado. No Brasil, nunca houve tradição de

⁸ Tradução nossa para: [...] *une transformation importante des contenus et des formes de la presse enfantine et de sa tradition ancienne [...]* (MÉON, 2004 [parágrafo 18, não paginada]).

produção de HQ, o que implica o não fortalecimento de iniciativas criadoras e a falta de expansão cultural, midiática e econômica. Para isso, contribuiu o fraco mercado consumidor decorrente de uma cultura pouco voltada para os quadrinhos, salvo exceções artesanais dirigidas a públicos restritos, como os chamados fanzines, e as raras obras voltadas para o público infantil que podem ser chamadas, de fato, de produções culturais de massa, como as revistas da *Turma da Mônica*, de Maurício de Sousa, praticamente as únicas a sobreviver por mais de quatro décadas com publicações ininterruptas.

Exemplares do *Almanaque Tico-Tico* e da *Revista O Tico-Tico* são objeto de preservação da memória da imprensa nacional, mas hoje não despertam outro interesse além da pesquisa histórica e acadêmica. Os exemplares que compõem o acervo da Biblioteca Nacional estavam bastante danificados, e na época da consulta estavam em vias de ser restaurados para, posteriormente, ser microfilmados. Isso limitou bastante o acesso às obras e impossibilitou a consulta a várias edições. As consultas foram feitas nos dias úteis compreendidos entre 12 jun. 2010 e 30 jun. 2010, nos horários da BN destinados à consulta. Tanto o *Almanaque* quanto a *Revista* têm dimensões próximas a uma folha A4. Algumas páginas são coloridas e a variedade de assuntos, como já ressaltamos, é marcante. O público alvo é o infantil, mas eventualmente há textos direcionados a pais e professores. As HQ ocupam papel secundário em seções de ambas as publicações, e raramente trazem a autoria ao final da página. Em geral, elas ocupam uma página apenas, e algumas trazem a chamada para a continuação da leitura da história na edição seguinte do veículo. Algumas histórias em quadrinhos não têm diálogos, e outras não podem ser consideradas HQ, mas sim histórias ilustradas, com imagens não delineadas em quadrinhos, narrações mais extensas em terceira pessoa, desenhos mais amplos, cujo foco não é necessariamente os personagens, e ausência de diálogos [balões] e onomatopeias. Desta forma, foi descartada a hipótese de trabalharmos com HQ nacionais, ainda que seja significativo e necessário que pesquisadores, sob outro viés investigativo, estudem o que nos resta de memória das primeiras HQ brasileiras.

Por meio de pesquisa realizada na BN, no Rio de Janeiro, e de sondagem em sites da Internet e nos bancos de teses de três universidades consideradas de grande porte no Brasil [Unicamp, USP e UFRJ], constatamos que o nosso país carece de estudos significativos acerca da HQ no que diz respeito a seu mercado editorial e sua influência socioeconômica em relação às mídias escrita e eletrônica, tais como o perfil dos consumidores, a absorção de mão-de-obra especializada advinda do ensino superior e do médio, a relação com taxas de desemprego, a existência e capacidade de parques gráficos, o consumo de material, como celulose e tinta, e seu impacto sobre o meio ambiente, o consumo de HQ com fins

educacionais, o recolhimento de impostos de serviços e industrialização etc. No Brasil, a produção é ainda tímida e esporádica, ancorada no formato *comics* dos EUA e voltada, sobretudo, para o público infantil. Como já dissemos, exemplo de produção nacional bem sucedida são as HQ da *Turma da Mônica* [*Mônica*, o carro-chefe, *Cebolinha*, *Magali*, *Cascão* etc.], de Maurício de Souza. Dirigidas às crianças, essas HQ dominam quase totalmente o mercado brasileiro desde os anos 70. Apesar do tamanho do Brasil e de sua potencialidade cultural, tanto a produção monotemática infantil de HQ quanto seu baixo consumo evidenciam a incipiência desse mercado editorial, no contexto brasileiro, para a geração de empregos e renda, a educação, a ampliação de salas de leitura etc. A produção nacional, ainda que dotada de potencial, é limitada, frustrando um público que se alimenta de traduções do que é produzido no exterior. Nesse sentido, a produção científica nacionais a respeito da HQ andam a passos lentos. No entanto, é importante que a comunidade acadêmico-científica brasileira invista em pesquisas e estudos nessa área, visando a desenvolver domínios dos quais se tem passado ao largo.

Apesar das dificuldades, é também evidente que o Brasil é dono de vasto potencial criativo e vocação editorial própria: é de se esperar que o mercado de HQ também chegue ao nível de progresso que hoje experimenta a indústria cinematográfica nacional, que ostenta renascimento reconhecido internacionalmente. Ainda pouco explorado, o universo das HQ poderá ocupar um espaço de direito na indústria cultural dos meios de comunicação de massa do Brasil.

Reportagem de Alain Beuve-Méry, publicada no jornal francês *Le Monde* de 29/01/2009, intitulada “*La bande dessinée, un secteur en bonne santé*” [“A história em quadrinhos, um setor em boa saúde”] chama de estável o mercado de HQ na França, tendo movimentado, em 2007, 320 milhões de euros. Somente em 2008 foram lançados 4.413 HQ, incluídas aí novidades e reedições. A progressão, em relação a 2007, foi de 9%. De 2003 a 2008, a produção de HQ na França mais que dobrou. Segundo a reportagem, a cada ano são vendidas, em média, 33,6 milhões de HQ na França.

Pierre Fresnault-Deruelle, semiólogo francês da linha estruturalista semiológica de Roland Barthes, discute em um dos mais importantes trabalhos sobre a HQ, *La bande dessinée* (1972), a importância de se dedicar estudos ao gênero, que ele chama de “paraliteratura”. Os autores cujo trabalho ele analisa, entre eles Hergé, autor de *Tintin*, deixam de produzir uma técnica, engendrando um meio de comunicação, para dar nascimento a uma arte, um meio de expressão. Não somente isso: ao justificar a escolha do corpus de seu trabalho, composto por obras de Hergé, Jacques Martin e Edgard-Pierre Jacobs, P. Fresnault-

Deruelle leva em conta dois aspectos de suma importância para a compreensão também da nossa escolha. Primeiro, o autor afirma algo que endossamos, ao longo de todo o trabalho, mas principalmente na Introdução, visando justificar que um trabalho que analisa a HQ pode fazer parte do quadro de trabalhos linguísticos. Ao sublinhar a escassez de trabalhos consagrados à HQ na França, Fresnault-Deruelle não deixa de assinalar um fenômeno que ocorre também no Brasil, em maiores proporções – ainda que pontualmente surjam trabalhos sobre o tema. O segundo ponto importante nas considerações de Fresnault-Deruelle (1972, p. 11) é o fato de que para o autor a HQ parece ser “um dos domínios mais importantes da literatura mundial”⁹, que merece ser mais investigada em sua estrutura significativa – opinião de que compartilhamos.

A Europa, segundo Moliterni et al. (1996), tem uma extensa e diversificada produção de HQ, superando os EUA em qualidade editorial e variedade de gêneros literários [aventura, infantil, adulto, terror, erótica etc.], mas não deixa de ser evidente que, em pouco mais de uma década, a situação de monopólio da Europa, produtora de um estilo muito peculiar de fazer HQ, tenha mudado.

Segundo ainda Moliterni et al. (1996), enquanto os EUA tendem a produzir HQ para crianças e adolescentes, a Europa volta-se para todos os agrupamentos e setores sociais. O nascimento da HQ moderna deu-se na Europa e sua produção voltou-se, no início, para o público infantil. Mas, progressivamente, a HQ europeia passou a abranger um público diverso, com títulos como *Tintin, le reporter*, de Hergé; *Astérix, le gaulois*, de Goscinny e Uderzo, e *Lucky Luke*, de Morris e Goscinny. A Escola franco-belga destaca-se por ter iniciado, nos anos 40 e 50, um movimento gráfico inovador, frequentemente associado à técnica singular definida como “linha clara” pelo desenhista e estudioso da área Joost Swarte (apud MOLITERNI et al., 1996, p. 35). A HQ europeia é frequentemente associada à escola de Charleroi, cidade belga, de quem *Spirou*, de Rob-Vel e Jijé é um dos maiores exemplos, e à Escola de Bruxelas, com títulos como *Tintin, le reporter*, de Hergé, e *Blake et Mortimer*, de E.-P. Jacobs.

Em estudos anteriores (FELIX, 2000), demonstramos que os países europeus francófonos [França, Bélgica e Suíça] são, desde o século XIX, celeiros de criação e produção de HQ. A França, por suas condições econômicas, políticas e culturais, surge como um dos países que mais produz e consome HQ na Europa e em todo o mundo. A produção francesa

⁹ Tradução nossa para: [...] *un des domaines les plus importants de la littérature mondiale* [...] (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 11).

aparece no mercado editorial moderno como uma das mais inovadoras, com desenvolvimento gráfico e qualidade artística surpreendentes.

Atualmente, são pólos mundiais de produção de HQ EUA, Europa e Japão, e, entre esses, escolhemos a Europa, que tem na França o mais fértil e sólido mercado editorial, além de um dos maiores parques gráficos do continente, demonstrando níveis de consumo elevados. Os EUA, outro produtor respeitável, distingue-se da Europa, sobretudo, em virtude da diferença de formato na produção de HQ: mais baratos e descartáveis, os *comic books*, ou *comics*, de custo reduzido e criados nos anos 30, têm formato pequeno – em torno de 17,5cm x 28cm – e, em média, 28 páginas, com quatro ou cinco histórias completas por revista. O público dos *comics* é formado, em sua maioria, por adultos, o que não exclui crianças e adolescentes. Por outro lado, a produção europeia moderna adotou quase totalmente o formato *álbum*, próximo às medidas de uma folha A4, impresso em papel de qualidade superior, tendo em média de 48 [*Astérix*] a 64 páginas [*Tintin*] e destinando-se a colecionadores, com formato menos descartável, tendo em vista seu custo. Os mangás, modelos produzidos pelo Japão, são atualmente um fenômeno em todo o mundo. Tanto o formato quanto as temáticas são bastante específicos da fonte oriental, descolando-se dos EUA e da Europa em quase todos os aspectos. Só em 1987, o Japão movimentou algo em torno de três milhões de dólares com o mercado de HQ, segundo Moliterni et al. (1996). Essa produção, atualmente, ultrapassou as fronteiras nipônicas e é feita também no Brasil, nos EUA, na Europa e em toda a Ásia. Com estilo cinematográfico, as histórias dos mangás possuem ritmo narrativo rápido, precisão dos cenários, amplitude de planos e, a exemplo da produção norte-americana, frequentes cenas de violência. A mudança de *design* das HQ dos principais heróis dos EUA, nos anos 90, atesta a influência do estilo japonês sobre o mercado norte-americano. A França privilegia o público infanto-juvenil, o que não significa deixar de atingir o público adulto. HQ frequentemente associadas à temática infantil, como *Astérix*, são lidas por adultos com novo viés analítico, já que aspectos da história, caracterização de personagens e diálogos formam camadas significativas outras que as lidas pelo público infanto-juvenil. Com frequência, políticos de destaque na França são caricaturizados em algum personagem das HQ, assim como fatos da vida política e da História, mediante paródias que compõem as narrativas. Essa camada significativa é dirigida ao público adulto, mas sua não compreensão, pela criança ou pelo adolescente, não prejudica sua leitura. Do mesmo modo, o não francês que tem acesso a versões traduzidas das histórias consegue compreender as significações triviais da narrativa. Essa característica é marcante nas HQ francesas, e faz com que as temáticas das HQ não sejam separadas de modo estanque por faixa etária. Outro aspecto importante para corroborar

a vocação europeia para a produção de HQ infanto-juvenil é a identidade gráfica. A maioria das HQ segue a tradição dos desenhos básicos, limpos, com formas arredondadas e cores claras, seguindo a linha belga clara, da qual falaremos mais adiante. Obviamente, há HQ dirigidas exclusivamente ao público adulto, com base narrativa de violência e sexo, mas este não é o mercado predominante na França, muito menos na Europa.

A HQ, objeto de estudo e pesquisa em diferentes áreas [estudos linguísticos e literários, Semiótica, Artes gráficas, Psicologia, Sociologia, Economia, História etc.], sobretudo nos países desenvolvidos, recebe ainda pouca atenção por parte da comunidade acadêmico-científica brasileira. A Europa destaca-se na pesquisa semiótica sobre a comunicação visual, e pesquisadores europeus têm contribuído de forma dinâmica com o desenvolvimento dos estudos acerca da HQ. Os EUA, nas áreas da Sociologia e da Psicologia, estudam com apuro a influência desse meio de comunicação sobre o comportamento individual e social, segundo Eco (1972, p. 130-131). O Japão, por sua vez, transfere as aventuras dos mangás para a tecnologia dos jogos eletrônicos, esfera em que é campeão mundial de produção.

Tanto a Europa quanto os EUA e o Japão, este último com menor tradição, promovem eventos científicos e mercadológicos internacionais relevantes, como festivais, feiras e congressos, mas alguns eventos que se pretendem científicos, em especial os festivais, por exemplo, exibem caráter amador. Segundo Peeters (1993), mesmo os debates são improvisados. Não obstante os problemas, a cada ano esses festivais se aperfeiçoam, e os mais tradicionais dão mostras de plena evolução. Os EUA promovem um dos mais importantes festivais anuais da HQ, desde 1975: o *San Diego Gate Comic-Con*, que ocorre em San Diego, Califórnia, e é considerado pela crítica europeia o melhor festival de HQ norte-americano. Por isso, ele é lembrado com frequência nos livros especializados sobre HQ. Na Itália, destaca-se o *Salão Internacional de Lucca*, o mais antigo realizado no mundo – desde 1965. Além dele, há a *Convenção da HQ*, em Paris, desde 1969, e o tradicional *Salão Internacional da HQ de Angoulême*, na França, inaugurado em 1974. Nessa cidade, aliás, encontra-se uma importante base de pesquisa, o *Centro Nacional da História em Quadrinhos e da Imagem de Angoulême*, um museu único, com exposições e biblioteca especializada. O estágio no exterior, na forma de bolsa-sanduíche, ou *doctorat en cotutelle*, como ele é chamado na França, foi imprescindível ao ampliar significativamente o cabedal de leituras sobre o tema.

Como já foi salientado, o campo que até hoje mais se dedicou a explorar a linguagem da HQ foi a Semiótica. A Teoria da Comunicação também se debruçou sobre a

HQ, e ainda hoje o faz, por ser ela um fenômeno de comunicação de massas da era moderna, mas não tem se aprofundado no que diz respeito à sua condição de textualidade.

É preciso, portanto, que os teóricos da LT atentem para a riqueza dos chamados textos multimodais e de suas interrelações com os elementos gráficos e imagísticos: a imagem forma com a palavra outro texto, no qual signos verbais e signos não-verbais “dialogam”. Como adverte Lins (2008, p. 14), “não há conhecimento de uma descrição da ‘linguagem dos quadrinhos’, no que se refere ao caráter de complementaridade entre componentes verbais e visuais”. Nesse sentido, cabe citar a observação de Fresnault-Deruelle (1972, p. 45):

Porque tudo o que é facilitado pela estreita relação de texto e desenho, a leitura das histórias em quadrinhos tem uma reputação de "pobreza" intelectual. Este é um erro muito grande. É como chamar uma mulher de feia porque ela é fácil. Não é porque a informação é "preguiçosa" que ela é pobre. A carga contida no projeto informativo é diretamente acessível porque é analógica (é nisso que a informação é fácil) [...].¹⁰

Tendo em vista o vigor da produção europeia, seu formato mais narrativo e sua projeção cultural e econômica, justifica-se que a amostra deste estudo contemple as HQ produzidas nesse continente – particularmente os títulos *Tintin, le reporter*, belga, e *Astérix, le gaulois*, francês, voltados para o público adulto e jovem.

Isto posto, este estudo está delimitado da seguinte maneira: a identificação das estratégias e mecanismos de referenciação nas HQ *Tintin* e *Astérix*. Nesse tema, iremos tratar do uso de alguns dêiticos como estratégia inovadora de progressão textual ao lado da ocorrência de diferentes tipos de anáfora.

1.2 Hipóteses

- 1) Na HQ, os processos de referenciação ocorrem mediante uma associação inferencial entre os objetos de discurso introduzidos num quadrinho e as representações de objetos de mundo [elementos iconográficos] presentes no mesmo quadrinho, em um quadrinho anterior ou em um posterior. Por meio dessa associação, ocorrem diferentes estratégias de referenciação, cujas

¹⁰ Tradução nossa para: *Parce que tout est facilité par les liens étroits du texte et du dessin, la lecture de la bande dessinée a une réputation de « pauvreté » intellectuelle. C'est là une bien grossière erreur. Autant reprocher à une femme d'être laide parce qu'elle est facile. Ce n'est pas parce que l'information est « paresseuse » qu'elle est pauvre. La charge informative contenue dans le dessin est directement accessible parce qu'analogique (c'est en cela que l'information est aisée) [...]* (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 45).

retomadas, anafóricas ou catafóricas, possibilitam estabelecer elos coesivos entre os quadrinhos, geradores da narração.

- 2) Na HQ, a interpretação referencial da designação ostensiva [mostradora] dos dêiticos locativos franceses *là* e *là-bas*, também chamados de embreadores, é lacunar, no sentido de que o advérbio, introduzido em um quadrinho, necessariamente não indica o espaço dentro da cena enunciativa, mas, em geral, estabelece um elo de coesão com o quadrinho imediatamente subsequente, provendo seu sentido.

1.3 Objetivos

1.3.1 Geral

Identificar e analisar o funcionamento de alguns mecanismos de referenciação e de dêixis no texto multimodal da HQ, em edições de *Astérix le gaulois* e *Tintin le reporter*.

1.3.2 Específicos

- a) Verificar de que forma, no texto multimodal da HQ, os processos de referenciação são construídos em conjugação com os elementos iconográficos.
- b) Examinar, no texto multimodal da HQ, de que modo a atividade de designação ostensiva dos dêiticos *ici*, *là*, *là-bas* ocorre.
- c) Identificar que elementos gráficos compõem, na HQ, mecanismos textuais endofóricos.

2 CONCEITOS NORTEADORES DA LINGUÍSTICA TEXTUAL

2.1 Noções gerais

Faremos aqui uma revisão bibliográfica de alguns conceitos norteadores da LT. Essa área da Linguística tem como objeto de estudo o texto. Traz para o centro da análise não um morfema, ou um sintagma, mas um conjunto textual dotado de sentido pleno. O texto é examinado como uma estrutura organizacional e são verificados especialmente os critérios de textualidade (KOCH, 2004). Os estudiosos da área tomam como “unidade básica”, como “objeto particular de investigação”, o texto (FÁVERO; KOCH, 2002). Isso ocorre por serem os textos “a forma específica de manifestação da linguagem” (FÁVERO; KOCH, 2002, p. 11). A LT tem como objeto de estudo o texto e privilegia, sobretudo, o discurso escrito, compreendido como um “produto acabado de base discursiva” (KOCH, 2004, p. XII [introdução]).

A noção de texto é ampla e varia segundo cada corrente linguística. Neste trabalho, entretanto, adota-se a concepção de texto da LT. Dentre as várias concepções de texto que dão base aos estudos da LT, pode-se destacar as seguintes, com ênfase à concepção sociocognitiva-interacionista, linha adotada por Koch (2004, p. XII [introdução]):

1. texto como frase complexa ou signo lingüístico mais alto na hierarquia do sistema lingüístico [concepção de base gramatical];
2. texto como signo complexo [concepção de base semiótica];
3. texto como expansão tematicamente centrada de macroestruturas [concepção de base semântica]
4. texto como ato de fala complexo [concepção de base pragmática];
5. texto como discurso ‘congelado’, como produto acabado de uma ação discursiva [concepção de base discursiva];
6. texto como meio específico de realização da comunicação verbal [concepção de base comunicativa];
7. texto como processo que mobiliza operações e processos cognitivos [concepção de base cognitivista];
8. texto como lugar de interação entre atores sociais e de construção interacional de sentidos [concepção de base sociocognitiva-interacional].

Particularmente, são interessantes as noções aqui listadas nos itens dois, cinco e oito, relativas ao escopo teórico adotado. Em quaisquer dessas concepções, o texto não é considerado um amontoado de elementos, sejam frases ou imagens. Todo texto é, *a priori*, uma unidade significativa, que tem como pressupostos de sua própria constituição a coesão e a coerência. Como ressalta Buin (2006), em tese de doutorado sobre a coerência textual, a LT tem tratado a construção da coerência como um “processo de construção de pistas e a sua

decifração, elementos primordiais para o entendimento de um texto” (BUIN, 2006, p. 25). Para a LT, a coerência está diretamente ligada à possibilidade de o sujeito atribuir sentidos a um texto. Segundo E. Buin, “trata-se do estabelecimento de uma relação, tanto semântica como pragmática, entre os elementos de uma sequência lingüística [e, em nosso caso, também icônica], criando uma unidade de sentido” (BUIN, 2006, p. 29). Já a coesão diz respeito à estrutura propriamente material dos elementos que “ligam” as partes de um texto, como os operadores argumentativos, os elementos de referência, de substituição, as elipses, as conjunções e alguns elementos do léxico. No caso da HQ, os elementos de coesão ampliam-se, sendo também icônicos: personagens, objetos, signos gráficos, mas, principalmente, o modo como esses elementos icônicos se organizam e são apresentados no espaço cênico do quadrinho, ou seja, o plano, a apresentação, a repetição, as cores etc. Embora os conceitos de coerência e coesão se sobreponham, sabemos que um texto coeso nem sempre é coerente, e vice-versa, tendo em vista que o estabelecimento da coerência liga-se mais à interação entre o leitor e o texto e à demanda de conhecimentos prévios e exteriores ao texto que necessariamente aos aspectos internos da estrutura textual. É mediante a interação que as pistas dadas em uma sequência lingüística adquirem sentido para o leitor, já que a linguagem é resultante das relações interpessoais. O “tecido” formado com sentidos vários é eminentemente social, e nele atuam elementos verbais e não verbais. Os textos que analisamos, em especial, evidenciam essa plurissemiotividade.

A definição explícita na obra de Chreaudeau e Maingueneau (2004, p. 466-467) é oportuna:

A palavra “texto”, apesar da definição corrente – “todo discurso fixado pela escritura” (Ricoeur, 1986:137) -, não se remete prioritariamente à escrita. Opor texto escrito a discurso oral reduz a distinção ao suporte ou meio e dissimula o fato de que um texto é, na maioria das vezes, plurissemiótico. Uma receita de cozinha, um outdoor ou um artigo de jornal, um discurso político, um curso universitário ou uma conversação não comportam apenas signos verbais, eles são igualmente feitos de gestos, de entonações e de imagens [fotografias e fotogramas, desenhos e infografias]. Por outro lado, é preferível distinguir **texto** e **discurso** como duas faces complementares de um objeto comum tomado pela lingüística textual – que privilegia a organização do co-texto e da coesão como coerência lingüística, [...] Se existem regras de boa formação, estas regras são certamente relativas aos gêneros de discurso, ou seja, às práticas sociodiscursivamente reguladas (grifo do autor).

Reconhecendo o atraso da França em relação aos países anglo-saxões, Adam (1999b) traça um bom panorama da Lingüística Textual de viés francês, ressaltando o papel de Roland Barthes e reconhecendo o papel de duas forças criadoras de uma tensão inerente ao texto: as forças centrípetas, que asseguram a coesão, e as centrífugas, que são criadas pela polissemia e pela intertextualidade da qual fala Barthes em artigo publicado no *Dictionnaire*

des genres et notions littéraires e na *Encyclopædia Universalis*, citado por Adam como pioneiro na área da LT, pois define todo texto como um intexto. Outro autor de primordial importância foi Genette, de quem Adam reconhece a autoria do conceito de transtextualidade. Particularmente, Adam reconhece a contribuição decisiva de Halliday e Hasan, no significativo *Cohesion in English*, de 1976. Nessa obra, os autores sublinham que o sujeito reconhece na linguagem as macroestruturas do texto, tratado como uma unidade significativa coesa e coerente, e não como um ajuntamento de pequenas peças, signos, palavras. T. A. van Dijk, por sua vez, elaborou o modelo cognitivista, formado por três níveis que ele chamou de macroestruturas semânticas. De modo resumido, Adam (1999b, p. 9) lista esses três níveis:

No primeiro nível, um significado (valor proposicional) e um valor ilocucionário (tipo de ato de fala) são atribuídos às proposições. No segundo nível, pacotes de proposições são, por ciclos de tratamento, condensados para serem armazenados na memória de trabalho, tendo em vista os limites da capacidade de retenção da memória humana. Isso permite a continuação do tratamento dos demais enunciados. Estes são níveis que T. A. Van Dijk chama de “macroestruturas semânticas”. Trata-se de “uma espécie de transformação semântica, que associa as sequências de proposições do texto às macroproposições de um conteúdo mais abstrato, mais geral, mais global”(1985, p. 116). Em um último nível, o custo cognitivo do estabelecimento dessas macroestruturas pode ser facilitado pelo reconhecimento de um gênero e de esquemas textuais (esquemas narrativos, argumentativos etc., ou simples planos de textos associados a esse gênero). São essas organizações convencionais que T. A. Van Dijk propõe chamar de “superestruturas”.¹¹

Mais adiante, nesse breve histórico, Adam (1999b) cita a primeira obra em francês de fato abrangente na LT, a tese de Lita Lundquist, de 1980, sobre a coerência textual. A autora define seis níveis de análise textual, ancorando boa parte de suas definições no trabalho de Charles Morris, de 1938. Posteriormente, Adam cita duas obras de Bronckart, a primeira de 1997, *Activités langagières, textes e discours*, e a segunda, de 1985, *Le fonctionnement des discours*, ambas baseadas no interacionismo social. Depois, o autor cita obras significativas para o desenvolvimento da LT, entre as quais ressaltamos o trabalho de Beaugrande e Dressler, *Introduction to Textlinguistics* (Londres, 1981), e *L’analyse textuelle*, de Jean-François Jeandillou (1997). No capítulo primeiro, Adam (1999b) continua a defender a ideia

¹¹ Tradução nossa para: À un premier niveau, les propositions se voient assigner un sens (représentation propositionnelle) et une valeur illocutoire (type d’acte de discours). Au deuxième niveau, les capacités de rétention mémorielle humaines étant particulièrement limitées, des paquets de propositions sont, par cycles de traitement, condensés pour être stockées dans la mémoire de travail et permettre la poursuite du traitement des énoncés successifs. Ce sont ces parquets que T. A. Van Dijk nomme “macrostructures sémantiques”. Il s’agit “d’une sorte de transformation sémantique, associant les séquences de propositions du texte à des macropositions d’un contenu plus abstrait, plus général, plus global” (1985 : 116). À un dernier niveau, le coût cognitive de l’établissement de ces macrostructures peut être facilité par la reconnaissance d’un genre et de schémas de texts (schémas narratives, argumentatifs, etc., ou simples plans de textes associés à ce genre. Ce sont ces organisations conventionnelles que T. A. Van Dijk a proposé d’appeler ‘superstructures’ (ADAM, 1999b, p. 9).

de que a análise textual deve ser uma combinação de diversas disciplinas dentro do estudo da linguagem, sendo o estudo do texto um procedimento que ultrapassa a análise das partes de um texto tomadas individualmente para se tornar o cruzamento de análises complexas em diversos níveis de um todo que envolve aspectos semióticos, pragmáticos, sociais, psicológicos etc. Por isso, o autor fala em translinguística, termo utilizado por T. Todorov (1966) para traduzir a idéia de Bakhtine acerca do que ele chamou de metalinguística. Cabe ressaltar que o *Dicionário de Linguística*, de Dubois et al. (2001), não registra o termo “Linguística Textual”, mas, no verbete “Linguística” o autor fala do “caráter social da língua”, lembrando que “a linguística, após um período de fundação caracterizado por uma limitação estreita e rigorosa do objeto ‘língua’ e um recuo para aquém de fronteiras precisas, anexa agora a fala, o discurso, as relações da língua com o indivíduo e o mundo [...]” (DUBOIS et al., 2001, p. 394).

Koch (2004, p. 3) sublinha essa evolução nos conceitos da LT, colocando que quando surgiu, em meados da década de 60, ela se preocupou com os “mecanismos interfrásticos que são parte do sistema gramatical da língua”. O foco da teoria era a compreensão das articulações que engendravam o texto. Como salienta Koch, houve uma “virada” em meados da década de 70. Começou-se a levar em conta, então, o contexto: “já não se trata de pesquisar a língua como sistema autônomo, mas sim seu funcionamento nos processos comunicativos de uma sociedade concreta” (KOCH, 2004, p. 13). Por isso, a pragmática ocupa o centro das atenções e passa a permear o estudo textual. Na década de 80, outra “virada” ocorre: o cognitivismo é introduzido nos estudos de texto e esse “passa a ser considerado resultado de processos mentais” (KOCH, 2004, p. 21). O passo seguinte foi a adoção, por alguns teóricos, de conceitos sociointeracionais em cujo cerne está a ideia dos sujeitos como “atores/construtores sociais” (KOCH, 2004, p. 32). O texto, então, “passa a ser considerado o próprio *lugar* da interação e os interlocutores, sujeitos ativos que – dialogicamente – nele se constroem e por ele são construídos” (KOCH, 2004, p. 32). Bronckart (1999) reitera a visão sociointeracionista que passou a predominar na LT, sobretudo com o embasamento de Vygotsky, adepto do monismo de Spinoza. Daí nasce o conceito de que

a linguagem humana se apresenta, inicialmente, como uma produção interativa associada às atividades sociais, sendo ela o instrumento pelo qual os interactantes, intencionalmente, emitem pretensões à validade relativas às propriedades do meio em que essa atividade se desenvolve. A linguagem é, portanto, primeiramente, uma característica da atividade social humana, cuja função maior é de ordem comunicativa ou pragmática (BRONCKART, 1999, p. 34).

Com esse desenvolvimento, a LT passa a considerar textos não somente as formações unicamente verbais, mas aquelas híbridas de imagem, som, textura etc., dando a essas formações o nome de “textos multimodais”. Koch (2004, p. 167) ao tratar da questão dos gêneros no final de seu *Introdução à Linguística textual*, dá como exemplo de texto uma charge publicada em um jornal brasileiro. A charge é um texto que envolve em sua composição desenho e palavra, tal como a HQ.

O mais conveniente, quando falamos em composições textuais que vão além do verbal, é falar de gênero. A ideia dos gêneros está inserida na noção de texto. Segundo Chareaudeau e Maingueneau (2004, p. 249):

A noção de **gênero** remonta à Antiguidade. Volta-se a encontrá-la na tradição da crítica literária que assim classifica as produções escritas segundo certas características; no uso corrente, no qual ela é um meio para o indivíduo localizar-se no conjunto das produções textuais; finalmente, mas ainda submetida a debates, nas análises de discurso a análises textuais (grifos dos autores).

Os critérios de gênero, ainda de acordo com Chareaudeau e Maingueneau (2004), são diversos. Marcuschi, em *Produção Textual, Análise de Gêneros e Compreensão* (2008), faz um histórico ampliado a respeito do estudo dos gêneros textuais. Segundo a obra, o estudo dos gêneros não é novo e por meio dele pode-se compreender o funcionamento da sociedade:

O estudo dos gêneros textuais não é novo e, no Ocidente, já tem pelo menos vinte e cinco séculos, se considerarmos que sua observação sistemática iniciou-se em Platão. [...] A expressão “gênero” esteve, na tradição ocidental, especialmente ligada aos gêneros literários, cuja análise se inicia com Platão para se firmar com Aristóteles, passando por Horácio e Quintiliano, pela Idade Média, o Renascimento e a Modernidade, até os primórdios do século XX. [...] se usa a noção de gênero textual em etnografia, sociologia, antropologia, retórica e na lingüística. [...] há muito a discutir e tentar distinguir as idéias de que gênero é: uma categoria cultural, um esquema cognitivo, uma forma de ação social, uma estrutura textual, uma forma de organização social, uma ação retórica. Certamente, gênero pode ser isso tudo ao mesmo tempo, já que, em certo sentido, cada um desses indicadores pode ser tido como um aspecto da observação. Isso dá a noção mais aproximada da complexidade da questão e o porquê da ausência de trabalhos sistemáticos que até recentemente dessem conta do problema na perspectiva didática (MARCUSCHI, 2008, p. 147-149).

Bronckart (1999, p. 99) associa intimamente a “ação de linguagem” à existência do gênero textual. Para o autor, essa ação de linguagem “constitui uma unidade psicológica” (BRONCKART, 1999, p. 100), para a qual a escolha do gênero seria uma “decisão estratégica”:

O gênero adotado para realizar a ação de linguagem deverá ser eficaz em relação ao objetivo visado, deverá ser apropriado aos valores do lugar social implicado e aos papéis que este gera e, enfim, deverá contribuir para promover a “imagem de si” que o agente submete à avaliação social de sua ação (BRONCKART, 1999, p. 101).

Bronckart (1999) não concebe texto – e nem mesmo linguagem – sem que esses sejam fruto da própria existência da sociedade. Para ele, a integração social e a interação entre sujeitos sociais é o que faz existir o próprio fenômeno complexo da linguagem verbal. Para fundamentar seu ponto de vista, o autor cita: “[...] se os gêneros (do discurso) não existissem e se não os dominássemos, e se nos fosse necessário construir cada um de nossos enunciados, a troca verbal seria quase impossível” (BAKHTIN, 1984, p. 285 apud BRONCKART, 1999, p. 101).

Para Bronckart (1999, p. 103), lembrando a obra de Schneuwly (1994b), “os gêneros são meios sócio-historicamente construídos para realizar os objetivos de uma ação de linguagem”. Outros linguistas da área textual, como Chreaudeau e Maingueneau, Bronckart e Marcuschi, são de suma importância para a compreensão do fenômeno investigado, tendo em vista o caráter narrativo da HQ.

Chama a atenção de alguns estudiosos, entretanto, que a Linguística, quase sempre e não importa sob que critério ou em que corrente teórica, sustentará a noção de gênero textual como uma tipologia ou variante do discurso verbal escrito. Outras expressões discursivas, como as pictóricas ou icônicas, não se incluem em nenhum critério de “gênero textual”. Tendo em vista o caráter do objeto deste estudo, a definição de gênero textual deverá ser ampliada e levará em conta conceitos relativos à Arte gráfica e às teorias ligadas à imagem, no tratamento dos desenhos. A Semiótica greimasiana, assim como a Semiologia (PEIRCE, 1972), já há muito analisam a contribuição de outras linguagens na interação discursiva. Devemos lançar mão de ideias de teóricos da Semiologia, como Barthes (1981), que, para além da linguagem verbal, reconheceram nas construções discursivas com imagens complexas redes de relações significativas. Segundo Bakhtin (1984, p. 265 apud ADAM, 1999b, p. 88), e é oportuno realçar isso, “a riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas [...]”¹². Barthes (1981, p. 7), ao falar da narrativa, diz que elas ocorrem com uma “variedade prodigiosa de gêneros”¹³. No mesmo texto, Barthes cita alguns desses gêneros textuais que dão suporte às narrativas: “[...] os vitrais, o cinema, as HQ, as notícias, a conversa” (BARTHES, 1981, p. 7)¹⁴. Não se pode, portanto, aceitar como texto somente as composições verbais. Também Barthes (1981), que estudou o discurso da moda e da publicidade, muito endossou a afirmação, em obras como *Sistema da Moda*, publicado

¹² Tradução nossa para: *La richesse et la variété des genres du discours sont infinies [...]* (BAKHTIN, 1984, p. 265 apud ADAM, 1999b, p. 88).

¹³ Tradução nossa para: [...] *variedade prodigiosa de gêneros [...]* (BARTHES, 1981, p. 7).

¹⁴ Tradução nossa para: [...] *le vitrail, le cinéma, le fait divers, la conversation*” (BARTHES, 1981, p. 7).

originalmente em 1967, em Paris, de que texto é um todo dotado de sentido que, tendo base interpretativa na linguagem verbal, não depende dela, entretanto, para sua construção.

É importante, então, precisar que conceitos de gênero textual perpassam o objeto deste estudo. Segundo Rastier (1989 apud ADAM, 1999b, p. 82), é errôneo falar em “tipos” textuais, uma vez que “a unidade ‘texto’ é muito complexa e bastante heterogênea para apresentar regularidades linguisticamente observáveis e codificáveis, ao menos nesse nível de complexidade”.¹⁵ Ele observa, contudo, que os textos podem ter uma tipologia “dominante”: “Um texto que tem uma *dominante narrativa* é geralmente composto de relações de ações, de acontecimentos, de palavras ou de pensamentos; ele comporta momentos descritivos e dialógicos mais ou menos desenvolvidos”¹⁶ (ADAM, 1999b, p. 82). Por isso, Adam prefere a definição de “gênero”. Citando Rastier (1989, p. 40 apud ADAM, 1999, p. 83), “um gênero é o que liga um texto a um discurso”¹⁷, ou seja, o autor prefere falar em tipos de práticas discursivas, complexas e mais ligadas às formações sociais que às operações de categorização e julgamentos acadêmicos impostos, restritos aos estudos literários.

Essa concepção de Adam (1999), sustentada em idéias de Foucault, Bakhtine e Bronckart, entre outros, é própria da AD francesa, mas a LT tem seguido por esse mesmo caminho há algum tempo, ligando texto a seu contexto, às suas condições de produção, a seu cotexto e aos hipertextos e vozes [polifonia] que compõem e permeiam um texto. Além desses critérios, a construção composicional de um texto permite definir qual gênero é construído textualmente:

Todas” as esferas da atividade humana, por mais variadas que sejam, estão relacionadas com a utilização da Língua. Não é de surpreender que o caráter e os modos dessa utilização sejam tão variados como as próprias esferas da atividade humana (...). O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo temático e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da Língua – mas, também, e sobretudo, por sua construção composicional (BAKHTIN, [1953] 1992, p. 179 apud KOCH, 2003b, p. 53).

Marcuschi (2002) diferencia “tipo textual” e “gênero textual”. Apoiando-se em autores diversos, entre eles Adam, ele afirma que “tipo textual” é uma expressão usada para

¹⁵ Tradução nossa para: *L'unité « texte » est trop complexe et trop hétérogène pour présenter des régularités linguistiquement observables et codifiables, du moins à ce niveau de complexité* (RASTIER, apud ADAM, 1999b, p. 82).

¹⁶ Tradução nossa para: *Un texte à dominante narrative est généralement composé de relations d'actions, d'événements, de paroles et de pensées, il comporte des moments descriptifs et dialogaux plus ou moins développés* (ADAM, 1999b, p. 82).

¹⁷ Tradução nossa para: *Un genre est ce qui rattache un texte à un discours* (RASTIER, 1989, p. 40 apud ADAM, 1999b, p. 83).

designar uma espécie de construção teórica definida pela *natureza lingüística* de sua composição [aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais, relações lógicas]. Em geral, os *tipos textuais* abrangem cerca de meia dúzia de categorias conhecidas como: narração argumentação, exposição, descrição, injunção. (MARCUSCHI, 2002, p. 22).

Já a expressão ‘*gênero textual*’, de acordo com o autor, refere-se a:

[...] *textos materializados* que encontramos em nossa vida diária e que apresentam *características sócio-comunicativas* definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica. Se os tipos textuais são apenas meia dúzia, os gêneros são inúmeros. Alguns exemplos de gêneros textuais seriam: telefonema, sermão, carta comercial, carta pessoal, romance, bilhete, [...] etc. (MARCUSCHI, 2002, p. 22-23).

Ressalte-se que todos os exemplos citados por Marcuschi (2002), contudo, por mais variados que sejam, atêm-se à predominância física do texto verbal sobre qualquer outra linguagem. Considerando a HQ uma narrativa de características literárias e ficcionais, o recurso à imagem [ou ícone] não é “parte” ou “complemento” do texto escrito, tendo em vista que a HQ estrutura-se como amálgama discursivo, obra sincrética, texto multimodal, em que nenhum dos elementos tem primazia sobre o outro.

Diante do exposto, podemos considerar a HQ texto e gênero textual? É importante que situemos a HQ em relação à sua tipologia textual. Não só por seu um texto híbrido, um amálgama discursivo que imbrica imagem – signo icônico – e palavra – signo verbal – como também porque as imagens são pouco ou quase nada estudadas na Linguística, cabendo à Semiologia e à Semiótica a tarefa de sistematizar sua leitura e caracterizar sua linguagem.

Não obstante o fato de que a imagem, não inserida num texto multimodal, não é objeto de estudo da Linguística, a HQ, sendo um texto multimodal e obtendo *status* de gênero textual, deve ser tratada como um texto de fato, ou seja, um todo composicional dotado de sentido cujas partes se articulam entre si. Ela pode ser analisada segundo categorias de investigação próprias do texto, na LT. Como texto multimodal, contudo, a HQ tem suas especificidades, que devem ser investigadas à luz de cabedal teórico nem pertencente somente aos estudos da imagem nem tampouco exclusivos da ciência que investiga a linguagem verbal.

2.2 Noção de referenciação

O escopo teórico deste trabalho diz respeito, especificamente, às teorias atuais acerca dos processos de referenciação. Como observa Cavalcante (2003), os referentes – chamados de objetos de discurso (MONDADA, 1994),

[...] são construtos culturais, representações constantemente alimentadas pelas atividades linguísticas. E, sob tal pensamento, seria então mais adequado falar de referenciação, e não de referência, de modo a ressaltar a idéia de processo que caracteriza o ato de referir (CAVALCANTE, 2003, p. 10).

As teorias da referenciação são fundadas sobre os pilares da LT que, hoje, abrange não só os aspectos ligados à estruturação do texto, como coesão e coerência, mas outros, decorrentes de sua evolução e dos acréscimos e mudanças ocorridas nas décadas de 70, 80 e 90, ligados à Pragmática, à Interação e a outras áreas da Linguística (KOCH, 2004). A LT tem se dedicado de modo aprofundado ao estudo da referenciação no texto verbal escrito, e constrói sua base teórica com elementos da Semântica, da Pragmática, da Filosofia da linguagem e da Análise do Discurso. Entretanto, isso ainda não foi suficiente para que fosse criado um consenso a respeito da idéia de referente dos dêiticos, como afirma Kleiber (1986), em seu artigo *Deictiques, Embrayeurs, 'Token-Reflexives', Symboles Indexicaux* etc. : *Comment les définir?*:

Os estudos sobre dêiticos são tão numerosos que este trabalho pode parecer supérfluo. Os dêiticos estiveram, como se sabe, na origem de duas importantes evoluções em linguística: na anulação do dogma saussureano língua-discurso, com ênfase dada à enunciação, e no surgimento da pragmática, pela ampliação da semântica vericondicional às frases que contêm dêiticos. Eles são bem conhecidos, mas, por mais paradoxal que pareça, sua caracterização não é, entretanto, unívoca¹⁸ (KLEIBER, 1986, p. 4).

Maria do Socorro Oliveira, em texto publicado na Revista da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL, jul./dez. 2004), diz que

¹⁸ Tradução nossa para: *L'entreprise peut paraître superflue, tant les études sur les déictiques sont nombreuses. Les déictiques ont été, on le sait, à l'origine de deux importantes évolutions en linguistique: l'abrogation du dogme saussurien langue-discours, avec le cap mis sur les terres de l'énonciation, et l'avènement de la pragmatique par l'élargissement de la sémantique vériconditionnelle aux phrases hébergeant les déictiques. Ils sont donc bien connus, mais, aussi paradoxal que cela puisse paraître, leur caractérisation n'en est pas pour autant univoque* (KLEIBER, 1986, p. 4).

Dentre as inúmeras reflexões dedicadas à questão da escrita, três abordagens têm-se destacado no âmbito dos estudos lingüísticos: a escrita como uma organização textual, a escrita como processo e a escrita como prática social. Observa-se, contudo, que a ênfase atribuída a cada um desses aspectos depende da linha teórica em que eles se inserem: Lingüística Textual, se a ênfase recai na estrutura lingüística do texto; Psicolingüística, se o centro da atenção é o processo de elaboração textual e Análise do Discurso Crítica, se o texto é visto como uma prática social (OLIVEIRA, 2004, p. 235).

Sobre a Lingüística Textual, especificamente, diz a autora:

[...] podemos afirmar que, na década de 80, a concepção de escrita caracterizou-se por uma abordagem que focalizou a forma lingüística e retórica. Nessa abordagem, os pesquisadores examinam o texto como uma estrutura organizacional, centrando-se, especialmente, em critérios de textualidade (Koch, 1989, Marcuschi, 1986) do tipo: coesão, coerência, intertextualidade, situacionalidade, aceitabilidade, intencionalidade e a informatividade (OLIVEIRA, 2004, p. 237, grifo do autor).

Os estudiosos da área, então, tomam como unidade básica, como objeto particular de investigação, o texto – o texto verbal escrito, é bom frisar. Isso ocorre por serem os textos “a forma específica de manifestação da linguagem” (FÁVERO; KOCH, 2002, p. 11).

A noção de referenciação introduzida por Koch (2002c) foge à noção de referência centrada na idéia de uma realidade extratextual. O processo de construção e reconstrução de objetos-de-discurso resulta na elaboração de produtos culturais da atividade sócio-cognitiva dos falantes, que interagem constantemente por meio da linguagem, com a qual criam e recriam o próprio real. Bronckart (1999, p. 106), fundado sobre “os trabalhos da escola vigotskiana”, não concebe a própria existência da linguagem senão no contexto da interação:

As formas iniciais de conhecimento (as manifestações da *inteligência sensório-motora*) são construídas no quadro de atividades sempre inicialmente coletivas e sempre mediadas pelas interações verbais [...] De um ponto de vista genético, as capacidades de representação lógica do mundo, portanto, são um produto tardio, secundário, ou derivado das práticas acionais e discursivas [*langagières*]. (BRONCKART, 1999, p. 106).

Daí o fato de que, para a LT, a noção de objeto de mundo se distancia da filosofia e da lógica, como destaca Mondada (2005, p. 11), para se aproximar das “reflexões provenientes das ciências humanas e sociais”. De um “quadro vericondicional” a um processo intersubjetivo, “que se estabelece no quadro das interações entre locutores”, a concepção de referência passa a assumir um aspecto muito mais centrado na própria construção do discurso como construção de mundo do que na existência de uma relação de correspondência entre as palavras e as coisas – ou objetos de mundo. Nesse sentido, o texto HQ valida as noções de referenciação adotadas por Koch, Mondada, Marcuschi e outros, ao ser, de fato, uma

construção discursiva própria que evidencia a recriação e o caráter mimético da intervenção discursiva não como reprodutora de uma realidade, mas como criadora de mundos mediante palavras e desenhos. Nesses mundos, a idéia da linguagem como espelho da realidade não subsiste. A noção de realidade é que é criada pela linguagem, numa inversão de papéis. Nesse sentido, esse universo “atravessado” pela linguagem é carregado de sentidos construídos socialmente, e nele afloram aspectos sociais, etnográficos, culturais e políticos componentes de sua própria gênese. Na tessitura discursiva e suas implicações, o referente com frequência “é tratado não como objeto do mundo, mas como um objeto-de-discurso” (MONDADA, 2005, p. 12). Em artigo publicado originalmente em 2003, na revista *Langages*, Lebas e Cadiot (2003) contestam as formas de dualismo linguagem-mundo, tais como são construídas na Semântica:

[...] os objetos são sínteses de elaboração pelo discurso, [...] a constituição extrínseca do referente é ao mesmo tempo um modo de construção dos objetos. Procuramos mostrar que os próprios objetos são, em um sentido que precisa ser definido, sínteses da experiência (LEBAS; CADIOT, 2003, [não paginado]).¹⁹

A progressão textual, que envolve centralmente a construção e a reconstrução contínuas desses objetos de discurso, é a associação de movimentos internos ao texto que procedem à sua construção. Segundo Koch (2003b), há dois grandes movimentos envolvidos nesse processo. O primeiro, de retroação, é o que fixa o tema e cria um eixo discursivo em torno do qual o segundo movimento – o de prospecção – apresenta informações novas acerca desse tema, que se transforma paulatinamente em objeto-de-discurso ao passar por transformações oriundas das informações novas e diversas que acerca dele são introduzidas no texto. Koch (2003b, p. 121), também chama a progressão textual de sequenciação, tendo em vista o caráter seguido do texto, no qual as partes dependem umas das outras e estabelecem entre si relações “semânticas e/ou pragmático-discursivas, à medida que faz o texto progredir”. Existem diferentes estratégias de progressão textual. Koch (2003b) cita a repetição, as paráfrases, a recorrência de tempo verbal etc.

A progressão temática, segundo Koch (2003b), estabelece-se na articulação temática. Jeandillou (1997) afirma, sobre o assunto:

¹⁹Tradução nossa para: [...] *les objets sont des synthèses d'élaboration par le discours, [...] la constitution extrinsèque du référent est en même temps un mode de construction des objets. Nous cherchons à montrer que les objets eux-mêmes sont, en un sens qui reste à préciser, des synthèses de l'expérience* (LEBAS; CADIOT, 2003, [não paginado]).

[...] a organização textual é congruente com uma progressão que permite passar de uma informação já dada [o **tema**] pela situação enunciativa ou pelo cotexto a uma informação nova [chamada **proposição** ou **rema**]²⁰ (JEANDILLOU, 1997, p. 89, grifo do autor).

Segundo teoriza Jeandillou (1997, p. 81), “o texto inteiro surge como um campo de forças onde se exerce uma tensão permanente, semântica e formal, entre a referência ao *já dito* e a orientação em direção a um fim”²¹. A fixação do tema, no texto, confere a ele sua própria identidade. Acerca desse tema é dita nova informação – o rema. Essa articulação de base é o mecanismo fundamental de um texto. A adição de novas informações ao pano de fundo que é dado é parte do processo que engendra os objetos-de-discurso. Mediante a referenciação, pela qual “os sujeitos constroem, através de práticas discursivas e cognitivas social e culturalmente situadas, versões públicas do mundo” (MONDADA; DUBOIS, 2003, p. 17), a informação nova é identificada com o objeto anterior, num jogo de tessitura que permite o desenrolar textual.

2.3 Noção de dêixis

A questão referencial sempre fez parte das discussões e das análises linguísticas de interface com as teorias da imagem. Charles Sandres Peirce teorizou a respeito de uma noção triádica do signo, baseado no conceito de referência como um processo que envolve um conceito mental ligado a um conceito acústico, mas também um objeto em si mesmo, o que não é considerado por Saussure (1995, 2002) na abordagem do signo no CLG. Peirce (1979, p. 226) adota uma divisão triádica do signo:

Na sua forma genuína, Terceiridade é a relação triádica existente entre um signo, seu objeto e o pensamento interpretante, por si só um signo, considerado como o modo de ser de um signo. Um signo é a mediação entre o signo *interpretante* e seu objeto²².

A concepção peirceana de índice, constituída na relação sígnica com seus “objetos dinâmicos” – “dynamic objects” – está na base da ideia moderna de dêixis, assim como da noção da imagem como ícone, que adotamos neste trabalho:

²⁰ Tradução nossa para: [...] *l'organisation textuelle va de pair avec une progression permettant de passer d'une information déjà donné (le **thème**) par la situation énonciative ou par le cotexte à une information nouvelle (appelée **propos** ou **rhème**)* (JEANDILLOU, 1997, p. 89).

²¹ Tradução nossa para: *Le texte entier apparaît comme un champ de forces où s'exerce une permanente tension, sémantique et formelle, entre la référence au déjà-dit et l'orientation vers un fin* (JEANDILLOU, 1997, p. 81).

²² Tradução nossa para: *In its genuine form, Thirdness is the triadic relation existing between a sign, its object, and the interpreting thought, itself a sign, considered as constituting the mode of being of a sign. A sign mediates between the interpretant sign and its object* (PEIRCE, 1979, p. 226).

No que diz respeito às suas relações com seus objetos dinâmicos, divido os signos em ícones, índices e símbolos (...). Defino um ícone como um sinal que é determinado em virtude da sua própria natureza. (...) Eu defino um índice como um sinal determinado por seu objeto dinâmico em virtude de estar em uma relação real com ele²³ (PEIRCE, 1979, p. 228).

Na Introdução de *Écrits sur le signe*, Gérard Deledalle afirma que Peirce (1978), em sua contribuição à Filosofia, divide os fenômenos em três categorias, a do sentimento, a do *hic et nunc* do ser e a da generalidade, da lei e do pensamento mediador. O mais importante é que essa tricotomia do mundo extralingüístico seria indissolúvelmente ligada aos tipos de representação sígnicas, sendo a dos ícones ligada à primariedade da categoria dos sentimentos, a dos índices à secundidade do *hic et nunc* do ser e a dos símbolos, ou signos gerais, mais complexa, ligada à terciária categoria da generalidade e do pensamento mediador. É significativo que à determinação do *hic et nunc* Peirce (1978) associe a representação dos índices, cuja ligação com a dêixis, em nosso trabalho, associamos à condição do *hic et nunc* segundo a teoria de Benveniste (1966, 1976).

A Filosofia da Linguagem [doravante, FL] se interessa de modo particular pela relação entre as palavras e o mundo extralingüístico. Frege (1983, p. 189), um dos fundadores da FL, associava palavras e expressões dêíticas às “imperfeições da linguagem”, que geravam “mal-entendidos e, ao mesmo tempo, erros no próprio pensamento”. O *Dicionário de Linguagem de Linguística*, a esse respeito, diz:

Há muitos aspectos da língua que interessam tanto aos lingüistas quanto aos filósofos, particularmente – embora não exclusivamente –, no domínio da semântica, o estudo do significado. Os filósofos da linguagem interessam-se frequentemente, e entre outros, por estes problemas: como podem os objetos lingüísticos referir-se ao mundo real ou conceitual, como pode ser determinada a verdade ou falsidade de uma asserção, como o significado de um enunciado depende do contexto, e em que consiste a relação entre a língua e a mente (TRASK, 2004, p. 111).

A relação com o mundo extralingüístico não assume contornos convencionais quando se trata de dêíticos, o que se tornará claro diante das definições a ser elencadas. Como dêítico, classifica-se toda palavra que tem sentido dêítico, segundo definição de Georges Kleiber (1986).

Dêíticos são palavras cujo referente é identificável, de modo estreito, com base na produção discursiva, que se insere na interseção entre o mundo lingüístico e o extralingüístico. Essa definição é mais próxima aos campos de estudos da AD e da LT. A tese

²³ Tradução nossa para: *In respect to their relations to their dynamic objects, I divide signs into Icons, Indices, and Symbols (...). I define an Icon as a sign which is determined by virtue of its own nature. (...) I define an Index as a sign determined by its dynamic object by virtue of being in a real relation to it.* (PEIRCE, 1979, p. 228).

de doutorado de Marcel Vuillaume (1980), *La deixis en allemand*, orientada por Paul Valentin na Université de Paris VII, Sorbonne, foi uma contribuição bastante significativa para o avanço dos estudos sobre dêiticos, assim como a obra de Jean-Claude Pariente, de 1973, *Le langage et l'individuel*. Vuillaume toma como base, em especial, os escritos de Karl Bühler, Karl Brugmann, Dieter Wunderlich, Roman Jakobson e Émile Benveniste. Ele atribui ao gramático francês Nicolas Beauzée, do século XVIII, as primeiras reflexões sobre a dêixis e mesmo o conceito de ato de fala (VUILLAUME, 1980, p. iii), e ao trabalho de Destutt de Tracy, de 1825, uma diferenciação entre “langage” [linguagem] e “discours” [discurso], “distinção que prefigura claramente a que nós fazemos hoje entre língua e fala” (VUILLAUME, 1980, p. 34)²⁴. Em sua tese, ele frisa que o objeto não é o centro ou o ponto de referência para um dêitico como *links* [esquerda, em alemão], mas o ponto de vista a partir do olhar ou do deslocamento do locutor. Vuillaume é também um dos primeiros autores a afirmar que as palavras designadas como dêiticas têm um componente dêitico e um componente descritivo: “[...] pareceu-me útil rejeitar a ideia segundo a qual os dêiticos seriam exclusivamente destinados à referência, mas não dariam nenhuma informação ‘objetiva’ sobre o que eles designam.” (VUILLAUME, 1980, p. v)²⁵. A tese de Vuillaume (1980) e o livro de Pariente (1973), anterior a ela, sem dúvida prenunciam um artigo de Kleiber, de 1986, do qual extraímos extenso cabedal teórico. O que apenas Vuillaume observa, entretanto, é a significativa contribuição de Karl Bühler, com seu sistema de coordenadas *Ego-Hic-Nunc-Origo*, no qual “o elemento central não é Ego, mas a produção do discurso” (VUILLAUME, 1980, p. 33)²⁶: “a própria noção de subjetividade ainda não existe, é uma criação do século XIX” (VUILLAUME, 1980, p. 33)²⁷. A partir da página 45 de sua tese, Vuillaume contesta os lógicos, sobretudo Husserl, na pág. 48, segundo o qual os dêiticos nomeiam sempre/a cada vez uma pessoa diferente e têm uma significação a cada vez nova. Valendo-se da observação de Pariente (1973, p. 88) sobre *ici* [“‘ici’ n’est pas l’endroit où je parle, mais celui ou je parle”], Vuillaume (1980) contesta o engessamento que os lógicos tentaram conferir a uma categoria da linguagem que é, sobretudo, dinâmica.

²⁴ Tradução nossa para: [...] distinction qui prefigure très nettement celle que nous faisons aujourd’hui entre langue et parole (VUILLAUME, 1980, p. 34).

²⁵ Tradução nossa para: [...] il m’a paru utile de rejeter l’idée selon laquelle les déictiques seraient exclusivement voués au repérage, mais ne donneraient aucune information ‘objective’ sur ce qu’ils désignent (VUILLAUME, 1980, p. V).

²⁶ Tradução nossa para: L’élément central n’est pas Ego, mais la production du discours (VUILLAUME, 1980, p. 33)

²⁷ Tradução nossa para: La notion même de subjectivité n’existe pas encore, c’est une création du XIX^e siècle (VUILLAUME, 1980, p. 33).

Deve ser lembrada a significativa tese de doutorado [*Doctorat d'État*] de Michèle Perret, *Le Signe et la Mention : adverbres embrayeurs ci, ça, là, iluec en moyen français*, de 1988. Mediante extensa análise, o trabalho de Perret evidencia a dificuldade de se definir esta categoria de palavras que a autora prefere nominar de “*embrayeurs*”, que “Ruwet traduziu do inglês *shifter*, que Jakobson tomou de Jespersen” (KLEIBER, 1986, p. 8), ou embreadores, na tradução portuguesa. O embreador, segundo Perret (1994), é lacunar, indireto, incompleto ou opaco, uma vez que seu referente não é imediatamente identificável a partir de sua enunciação. Assim, *ici* fixa a própria ideia da existência do sujeito e marca o espaço da cena enunciativa (FIORIN, 2005), o que faz com que seu sentido seja imediatamente provido no mesmo quadrinho, uma vez que, segundo Benveniste (1976, p. 279), ele delimita “a instância espacial [...] coextensiva e contemporânea da presente instância de discurso que contém *eu*”. O advérbio *là*, em francês, comporta-se, na enunciação, semelhantemente a *aqui* e *lá*, indicando espaços próximos a [*ici*] ou distantes [*là-bas*] do interlocutor. Essa dupla possibilidade designadora, que amplia o escopo referencial de *là* em relação a *ici* e *là-bas*, é analisada por Kerbrat-Orechionni (1999). Ducrot e Schaeffer (1995, p. 310) ressaltam que:

A existência dos dêiticos tem conseqüências teóricas importantes. Segundo É. Benveniste, eles constituem uma irrupção do discurso no interior da língua, posto que seu próprio sentido (o método a empregar para encontrar seu referente), ainda que dependa da língua, faz alusão a seu emprego. Por outro lado, eles levam, de um modo geral (e não somente local), a aplicar ao mundo “real” o que é dito na fala (também R. Jakobson os chama de **shifters**, **embreadores** – ou **embreadores**)²⁸ (grifos dos autores).

Outro autor que fez também um longo histórico acerca dos dêiticos é Kleiber (1986). Ele investiga algumas definições conhecidas de dêiticos, discorrendo inicialmente sobre três tentativas célebres de definição dos processos dêiticos, por Bertrand Russel, Charles Sanders Peirce e A. William Burks. Russel, segundo ele, centra a definição sobre o locutor e chama os dêiticos de “particulares egocêntricos”. Peirce, por sua vez, subdivide o conceito de signo em ícones, símbolos e índice, classificando o índice como o que melhor corresponderia à definição de embreadores, visto que se trata de um signo que existe em função de um outro, como o barômetro – exemplo dado pelo próprio Peirce.

²⁸ Tradução nossa para: *L'existence de déictiques a des conséquences théoriques importantes. Selon É. Benveniste, ils constituent une irruption du discours à l'intérieur de la langue, puisque par leur sens même (la méthode à employer pour trouver leur référent), bien qu'il relève de la langue, fait allusion à leur emploi. D'autre part, ils amènent, d'une façon générale (et pas seulement locale), à appliquer au monde “réel” ce qui est dit dans la parole (aussi R. Jakobson les appelle-t-il **shifters**, **embrayeurs**)* (DUCROT; SCHAEFFER, 1995, p. 310).

Já Burks, segundo Kleiber (1986), contesta a visão acidental da representação significativa de Peirce e acrescenta que o signo indexical só existe para significar outro signo. Kleiber (1986) afirma que o processo de mostração define o momento em que se relacionam o discursivo e o extradiscursivo. Nessa concepção, a palavra indexical se torna um termo utilizado pelo mesmo processo que o dêitico define seu referente. A expressão “símbolo indexical” aparece com Bar-Hillel, e sobre ela Kleiber (1986) observa que é a expressão mais indicada para definir as palavras dêiticas ou o fenômeno da dêixis. Outra solução para especificar o termo “embreador”, ou “embreante” é a de Reichenbach, que volta a ligar este termo   noção de “token-reflexividade”. Voltando a Peirce, que diferencia “type” e “token” [o conceito abstrato do signo e a ocorrência deste signo no ato da fala], deve ser destacado que Kleiber (1986) chama essa diferenciação de simplista, pois ela não consegue sair do esquema sinon mico da definição proposta e não explica o fenômeno da dêixis em profundidade. Mas o mais significativo da definição, que é adotada por Perret, é o fato de que o centro da análise no processo de definição dos dêiticos deve ser o ato de enunciação, ou a ocorrência, e não mais o locutor ou o local da enunciação. Roncarati (2004, [não paginado]) define dêixis como

[...] a referência através de uma expressão cuja interpretação diz respeito a quem está falando [categoria dêitica de pessoa],   loca o da situação enunciativa [categoria de espaço], ao tempo do discurso [categoria de tempo] e ao status social e a graduação sociais [dêixis social].

Essa definição, classificada pela autora como uma “noção tradicional de dêixis”, procura levar em conta aspectos que dependem, por sua vez, do contexto, o que nos remete sempre   circunstância da produção do discurso. Como Roncarati ressalta, as noções tradicionais de dêixis, que são criticadas por Kleiber, vêm sendo revistas, sobretudo a partir dos trabalhos de autores franco-su os, e, entre nós, de Koch e Marcuschi.

Georges Kleiber, neste mesmo estudo, considera importante diferenciar o emprego dêitico de um sentido dêitico próprio, o que é fundamental para este estudo. Ele acrescenta que o termo “expressão dêitica”   equivocado, pois   necessário que se faça a diferenciação entre o sentido dêitico e o uso dêitico. O sentido dêitico, segundo Kleiber (1986, p.7), tem como característica ser aplicado somente às palavras “que são conhecem empregos dêiticos”²⁹ ou à “categoria de expressões da qual exploramos diferentes definições”³⁰ (KLEIBER, 1986, p. 7). Ducrot e Schaeffer (1995, p. 310), por sua vez, têm diferenciado

²⁹ Tradução nossa para: (...) *qui ne connaissent que des emplois déictiques* (KLEIBER, 1986, p. 7).

³⁰ Tradução nossa para: *catégorie d'expressions dont nous explorons les différentes définitions* (KLEIBER, 1986, p. 7).

uso dêitico e sentido dêitico, apesar de não explicitarem isso. Eles afirmam que “certas expressões são dêiticas em todos os contextos em que aparecem”.³¹

No fim de seu texto, Kleiber (1986) propõe uma nova relação entre a ocorrência indexical e seu referente: a relação causal, segundo Peirce, torna-se uma relação espacial-temporal. Isso quer dizer, de acordo com as palavras de Kleiber (1986, p. 19), que: “[...] o interlocutor, por “perceber” igualmente o referente, o que é o objetivo de um ato de referência dêitico, deve levar em conta o contexto espacial-temporal da ocorrência”³².

Sobre essa base, Kleiber (1986, p. 19) propõe uma nova definição: “Dêiticos são expressões que levam a um referente cuja identificação é feita necessariamente por meio do ambiente espacial-temporal de sua ocorrência”³³.

Cabe também lembrar a definição de dêixis de Chareaudeau e Maingueneau (2004), pois ela é traçada sobre a história dos estudos a respeito do assunto. Como faz Roncarati (2004), os autores subdividem a conceitualização da dêixis em “três domínios constitutivos da situação de enunciação: dêixis pessoal, espacial e temporal” (CHAREAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 148). Esses autores lembram que “alguns pesquisadores, contudo, reservam a noção de dêixis às relações espaciotemporais” (CHAREAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 148) Na mesma obra, os autores listam também “dêixis textual”, que se aplica de modo mais recorrente aos estudos da LT, “dêixis memorial” e a noção de dêixis construída pelas teorias da AD. Jean Dubois et al. (2001) salientam como categorias de palavras “os demonstrativos, os advérbios de lugar e de tempo, em geral deles derivados, os pronomes pessoais, os artigos [...] são dêiticos [...]”. Os autores definem dêiticos com base em três critérios referenciais: (1) à situação em que esse enunciado é produzido [o enunciado dêitico]; (2) ao momento do enunciado (tempo e aspecto do verbo); (3) ao falante (modalização) (DUBOIS et al., 2001, p. 167).

John Lyons salienta, no capítulo de *Linguagem e Lingüística* (1987) dedicado à Semântica, que há uma diferença importante entre denotação e referência: esta última, diferentemente daquela, está ligada ao contexto de enunciação (LYONS, 1987, p. 161). Segundo Lyons (1987), a grande maioria das expressões referenciais nas línguas naturais são dependentes de contexto de uma forma ou de outra.

³¹ Tradução nossa para: *certaines expressions sont déictiques dans tous les contextes où elles apparaissent* (DUCROT; SCHAEFFER, 1995, p. 310).

³² Tradução nossa para: *l'interlocuteur, pour “percevoir” également le référent, ce qui est le but d'un acte de référence déictique, doit prendre en considération le contexte spatio-temporel de l'occurrence* (KLEIBER, 1986, p. 19).

³³ Tradução nossa para: *Les déictiques sont des expressions qui renvoient à un référent dont l'identification est à opérer nécessairement au moyen de l'entourage spatio-temporel de leur occurrence* (KLEIBER, 1986, p. 19).

O autor afirma também:

[...] a dêixis é como a referência, com a qual se sobrepõe, no sentido de que está relacionada ao contexto de ocorrência. Mas a dêixis é ao mesmo tempo mais ampla e mais restrita do que a referência. A referência pode ser dêitica ou não-dêitica; e a dêixis não envolve necessariamente referência. (LYONS, 1987, p. 163).

Ducrot e Schaeffer (1995), por sua vez, chamam de dêitica uma expressão “se seu referente só pode ser determinado em relação à identidade ou à situação dos interlocutores no momento em que eles falam”³⁴. Na mesma obra, os autores questionam “se um ato de referência é possível sem o emprego, explícito ou não, de dêíticos”³⁵ (DUCROT; SCHAEFFER, 1995, p. 310). Nesse caso, ele deve se referir não às expressões de sentido dêítico, mas às de uso dêítico, segundo a diferenciação de Kleiber (1986).

Torna-se evidente, após as definições elencadas, que já há cerca de 20 anos obras essenciais em Linguística privilegiam a identificação do contexto de produção discursiva para que o referente dêítico se estabeleça. A HQ é uma obra que não concerne somente à esfera textual, mas aos estudos sobre imagens. Mais que isso, a HQ evidencia as palavras de Ducrot e Schaeffer (1995) acerca da teorização de Benveniste (1976), sendo efetivamente uma irrupção do discurso no interior da língua.

A questão espacial torna-se relevante quando nos colocamos essas questões sobre dêíticos e HQ. Dieter Wunderlich, em artigo de 1982, salienta que “o espaço é mais concreto que o tempo – evidentemente, os conceitos espaciais estão ligados à percepção (eles servem para estruturar o concreto simultâneo); os conceitos temporais à memória (eles servem para estruturar a sucessividade, claramente mais abstrata)” (WUNDERLICH, 1982, p. 65).³⁶

Privilegamos o espaço, neste trabalho, por acreditar que é ele quem estrutura a narração nas HQ, mediante as imagens. As imagens são concernentes ao espaço, enquanto o discurso verbal, ao tempo. A fala se realiza no tempo, no eixo das sucessividades, do que é de formação sintagmática. No espaço, apesar de haver também uma organização que leva à topicalização de alguns itens em detrimento de outros, a relação não é linear, mas tridimensional, no campo das relações paradigmáticas. Diz Wunderlich (1982, p. 66): “O espaço é mais ricamente estruturado (logo, mais complexo) que o tempo. Essa tese se deduz

³⁴ Tradução nossa para: [...] *si son référent ne peut être déterminé que par rapport à l'identité ou à la situation des interlocuteurs au moment où ils parlent* (DUCROT; SCHAEFFER, 1995, p. 310).

³⁵ Tradução nossa para: [...] *si un acte de référence est possible sans l'emploi, explicite ou non, de déictiques*. (DUCROT; SCHAEFFER, 1995, p. 310).

³⁶ Tradução nossa para: *L'espace est plus concret que le temps – de toute évidence, les concepts spatiaux sont liés à la perception (ils servent à structurer le concret simultané), les concepts temporels à la mémoire (ils servent à structurer la successivité, nettement plus abstraite)* (WUNDERLICH, 1982, p. 65).

primeiro pelo fato de que o espaço tem três dimensões, enquanto o tempo só tem uma. Pode-se reconstruir o tempo no espaço, mas não o contrário”³⁷. A título de curiosidade, não deixa de ser interessante lembrar as palavras do escritor argentino Jorge Luis Borges, na famosa palestra O Tempo, proferida por ele na Universidade de Belgrano, em Buenos Aires, na década de 70. Ao cotejar algumas ideias de Borges em relação à primazia do espaço sobre o tempo de Wunderlich, vemos que para o argentino a relação de primazia se inverte, e o tempo é “um problema essencial” (BORGES, 2002, p. 62):

Vamos supor que só tivéssemos um sentido, em lugar de cinco. Digamos que esse sentido fosse o da audição. Desse modo, desaparece o mundo visual, quer dizer, desaparecem o firmamento, os astros... E precisamos de nosso tato: aí desaparece a sensação do áspero, do liso, do rugoso etc. Se nos faltam igualmente o olfato e o gosto, perdemos também essas sensações localizadas na boca e no nariz. Restaria apenas a audição. Teríamos, então, um mundo possível, em que se poderia prescindir do espaço. [...] Nesse mundo, entretanto, haveria sempre o tempo. Porque o tempo é a sucessão (BORGES, 2002, p. 61-62).

Espaço ou tempo? Não há, aqui, a pretensão de responder a uma questão amplíssima e estudada em profundidade pela Filosofia da Linguagem, pela Pragmática e pela Linguística, de modo geral, mas algumas evidências podem surgir durante a formulação da Tese, o que mais uma vez sublinha a originalidade e a relevância deste trabalho para os estudos da linguagem. Widmer (1983, p. m) salienta, em artigo, que “espaço e tempo formam os eixos de referência do saber humano desde a Enciclopédia”³⁸. Com o tempo, caíram em desuso, sobretudo com a ascendência dos estudos acerca da subjetividade ou a operacionalização da objetividade. Voltaram à discussão acadêmica por serem “estruturas das atividades [...] e em particular porque o sentido de suas atividades estão reflexivamente ligados”³⁹ (WIDMER, 1983, p. m). O autor salienta a necessidade, portanto, de ordenar o espaço, identificando-o e observando suas redundâncias, organizadas em esquemas que estabelecem relações sistemáticas com modos de funcionamento de elementos materiais e formais. As delimitações espaciais atuam na sociedade de modo a controlar suas atividades e estabelecer critérios semióticos.

³⁷ Tradução nossa para: *L'espace est plus richement structuré (donc plus complexe) que le temps. Cette thèse se déduit d'abord du fait que l'espace a trois dimensions tandis que le temps n'en a qu'une. On peut reconstruire le temps dans l'espace, mais non le contraire* (WUNDERLICH, 1982, p. 66).

³⁸ Tradução nossa para: *Espace et temps formaient les axes de référence du savoir humaniste depuis l'Encyclopédie* (WIDMER, 1983, p. m).

³⁹ Tradução nossa para: *[ils sont] des structures des activités (par ex. A Giddens 1979, P. Bourdieu 1980), et en particulier parce que le sens de ces activités leur est réflexivement lié* (WIDMER, 1983, p. m).

3 HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: estratégias e mecanismos

Neste capítulo, além de melhor definir o objeto estudado, detalhamos as características prototípicas da HQ, estudando sua inserção na diversidade de gêneros estudada pela LT. Também ressaltamos a peculiaridade da HQ como objeto que combina dois tipos de signos, o ícone e o signo verbal. Diferentes autores estudam a HQ como narrativa e os fenômenos comuns entre ela e outros gêneros textuais, preocupando-se em ressaltar a peculiaridade de sua linguagem, entre eles Meyer (2003), Eco (2006) e Groensteen (1999). Também analisamos as estratégias e os mecanismos da HQ, em relação a definições da LT acerca da progressão textual e a conceitos da Semiologia e de estudos acerca da referenciação.

3.1 A história em quadrinhos e sua importância cultural e histórica

Em nossa dissertação de mestrado (2000), definimos, sob diferentes critérios e com base em bibliografia não só de cunho linguístico, mas também da área de artes gráficas, o que é uma HQ e quais as características diferenciadoras do *corpus* trabalhado. Neste trabalho, definimos melhor o objeto estudado.

Costa (2008, p. 110) elenca o verbete “HISTÓRIA EM QUADRINHOS” [com os termos equivalentes “BANDA DESENHADA, COMICS, DESENHO ANIMADO, GIBI, MANGÁ”] em seu *Dicionário de gêneros textuais*. Como já foi defendido no Capítulo 1, a HQ é um gênero textual que reúne as características próprias atribuídas a um texto, embora na definição de Bronckart (1999, p. 137) texto seja “toda unidade de produção verbal que veicula uma mensagem linguisticamente organizada e que tende a produzir um efeito de coerência em seu destinatário”. Tal definição circunscreve “texto” a uma “unidade de produção verbal”. A LT privilegia o estudo do texto verbal, o que não significa que despreze as linguagens que, com a palavra, podem formar textos que comumente se chamam de “multimodais”. Marcuschi (2008, p. 196) classifica a HQ como um gênero textual cujo domínio discursivo é o “lazer” e cuja modalidade de uso da língua é a “escrita”. Cumpre ressaltar, a propósito da lacuna existente na LT acerca do estudo de HQ, que essa é uma das poucas páginas em que Marcuschi a cita: a partir da página 198, o autor fala sobre “gêneros emergentes”, “mídia virtual”, “ensino da língua”, “PCNs” etc., usando como exemplo a internet, textos de jornais, telefonemas e bilhetes, mas não inclui a HQ. Essa é mais uma evidência da falta de estudos linguísticos acerca da HQ. A HQ mantém, em sua estrutura, características peculiares, como as imagens sequenciais segmentadas e a imbricação entre palavra e desenho. Entretanto, a

composição tipológica e as características sociocomunicativas da HQ se adequam à definição de texto multimodal, pois articula, em sua tessitura, imagens e texto verbal.

Beaugrande (1997, p. 10) define texto como “um evento comunicativo em que convergem ações lingüísticas, sociais e cognitivas”⁴⁰. Essa é a perspectiva da LT, que estuda “as operações lingüísticas, discursivas e cognitivas reguladoras e controladoras da produção, construção e procedimento de textos escritos ou orais em contextos naturais de uso” (MARCUSCHI, 2008, p. 73). Como será comprovado neste estudo, a HQ pode, pela definição de gênero textual adotada, ser definida como tal. Segundo Marcuschi (2008, p. 155), o conceito de gênero textual liga-se a:

[...] textos que encontramos em nossa vida diária e que apresentam padrões sociocomunicativos característicos definidos por composições funcionais, objetivos enunciativos e estilos concretamente realizados na integração de forças históricas, sociais, institucionais e técnicas [...] Alguns exemplos de gêneros textuais seriam: telefonema, sermão, carta comercial, carta pessoal... [...] Como tal, os gêneros são formas textuais escritas ou orais bastante estáveis, histórica e socialmente situadas.

Essas características utilizadas por Marcuschi (2008) para definir gênero textual contemplam a HQ como um gênero, seja pela regularidade de suas características seja por sua inserção sociocomunicativa e técnica. A HQ, como gênero textual, tem como tipo textual predominante a narração, que é também construída por imagens, cabendo à linguagem verbal, quase sempre, o discurso dos personagens, em primeira pessoa.

Empiricamente, podemos pressupor que a progressão textual, nessas HQ, comporta alguns dos mecanismos estudados na LT em relação ao texto escrito, inclusive no que diz respeito às imagens. A progressão textual, segundo Koch (2004, p. 60), ocorre mediante a “construção e reconstrução de objetos de discurso”. A autora discorre acerca da “progressão referencial”, salientando que os “objetos-de-discurso” – nomenclatura que toma emprestada de Mondada (2004) – são constantemente reconstruídos em sua relação com os sujeitos falantes, na emergência da atividade cognitiva. Sob esse ponto de vista, Koch (2004) e Marcuschi (1988) postulam ser a linguagem a recriação do real, pelas escolhas dos sujeitos que interagem mediante a linguagem. Dessa forma, linguagem verbal e imagem, na HQ, são constantemente criadas e recriadas, construindo outro mundo com a linguagem verbal e a icônica. Esse “outro mundo” é uma construção do roteirista e do desenhista, que é ressignificado pelo leitor com base em suas experiências vivenciais e conhecimento enciclopédico.

⁴⁰ Tradução nossa para: *[Text as] a communicative event wherein linguistic, cognitive and social actions converge* (BEAUGRANDE, 1997, p. 10).

Nessa construção de mundo, a tentativa de reprodução de si mesmo para a interação é um dos fatores constituintes da cultura, e engloba, além da linguagem verbal, os signos não-verbais. Como diz Jean (1989, p. 11):

A lenta e complexa invenção da escrita não foi nem a primeira nem a única que o homem encontrou para se comunicar por meio de sinais traçados. E bem antes da aparição desta forma de expressão, imagens realistas e figuras abstratas já eram utilizadas com o sistema de comunicação escrita [...] ⁴¹.

Os primeiros registros de que se tem notícia, chamados de pinturas rupestres, eram fruto do desejo de registrar em imagens os acontecimentos mais significativos da vida em grupo e, assim, preservar as aquisições culturais do grupo social. A caça, os rituais da coletividade e a relação com o desconhecido, incluindo aí as crenças sobre deuses, fenômenos da natureza e o mundo sobrenatural, foram o tema dessas pinturas ⁴². Antes que a escrita existisse como um dos maiores elementos diferenciadores entre o homem e os animais e entre as sociedades humanas, a imagem, signo icônico, já marcava o fato de que, entre todos os animais o homem é o único com capacidade para registrar a si mesmo, o que se chama, na antropologia moderna e em linhas gerais, de cultura. Pode-se afirmar, sob este ponto de vista, que histórias narradas por sucessão de imagens não são algo novo. O que de fato é característica da modernidade são as muitas formas que esse gênero narrativo assumiu na sociedade contemporânea, incluindo a ficção, e a sua reprodutibilidade.

É bastante pertinente o ponto de vista de Meyer (2003), ao lembrar que a representação analógica é um dado cultural instável, pois o “contrato” que une o artista, o espectador e a obra muda em função das técnicas e das épocas. Ele salienta que a analogia é também, por si, um fenômeno, podendo ser interpretado na Linguística, na Semiótica, e na Filosofia. A noção de semelhança está vinculada à ideia de referência ao real. Contudo, lembra Meyer (2003a, p. 320), “referência não pressupõe semelhança” ⁴³. Isso porque a referência semiótica é um produto cultural, institucional.

Em longa análise Meyer (2003a) fala da iconicidade, iniciando a reflexão com o processo cultural que levou a Igreja Católica a considerar as imagens como manifestação do sagrado. O papa Gregório, no século VI, foi quem primeiro propôs recorrer às imagens para

⁴¹Tradução nossa para: *La lente et complexe invention de l'écriture n'a été ni la première ni la seule que l'homme a trouvé pour communiquer au moyen de signes tracés. Et bien avant l'apparition de cette forme d'expression, des images realistes et des figures abstraites étaient déjà utilisées comme système de communication écrite [...]*(JEAN, 1989, p. 11).

⁴²Cumprir observar que no universo das histórias de *Astérix* há constantes referências à multiplicidade de deuses associados aos fenômenos da natureza, que defendem a Aldeia gaulesa.

⁴³Tradução nossa para: *Pourtant, référence ne présuppose pas ressemblance* (MEYER, 2003a, p. 320).

acelerar a evangelização das populações iletradas. A Igreja do Oriente, entretanto, recusou essa ideia, argumentando que a imagem de Deus era sagrada, não devendo ser considerada “útil”. No Concílio de Niceia, em 787, foi decretada a essência divina do ícone, considerando a imagem de Deus um modo de se chegar a Deus. No Sínodo de Arras, em 1024, o Ocidente decide recorrer, sempre que necessário, à imagem figurativa e simbólica para representar todos os aspectos da religião e ensiná-los dessa maneira ao povo. A palavra ícone, de fato, sempre teve um caráter positivo como representação imagética em um retrato ou num reflexo de espelho, em oposição ao termo ídolo, que tem outra raiz grega e significa o aspecto nefasto e enganador da imagem. Dentro dessa perspectiva, a aceitação da imagem como sagrada foi fruto de uma longa construção cultural no seio da Igreja Católica romana, construção essa que remonta o século VI. O autor conclui, afirmando que:

[...] o ícone é analógico por instituição, ou, em outras palavras, que seu modo de referência é instituído pelo texto. A referência do ícone é, de fato, o fruto de duas formas complementares de remissão: remissão a ela mesma, como imagem forjada sobre um modelo descritivo; remissão a um invisível como signo cujo referente é declarado idêntico ao modelo⁴⁴ (MEYER, 2003a, p. 325).

Nessa base está também a teorização com a qual analisamos o texto da HQ. Em trabalho anterior, relatamos que a HQ do período moderno nasceu em 1827, com Rudolphe Töpffer (apud MOLITERNI et al., 1996), na Suíça. A Europa é o berço da HQ moderna, e o primeiro resultado significativo dessa criação, nos estudos acerca da comunicação, foi o de considerar as imagens como textos portadores de sentido. O texto verbal não tinha, na época, o lugar que ocupa hoje: os diálogos quase não existiam e um narrador onisciente em terceira pessoa contava a história ilustrada por imagens. Em 1889, em Paris, *La Famille Fenouillard*, narrativa em imagens sem discurso verbal, foi criada por Christophe e publicada em uma revista semanal chamada *Le Petit Français Illustré* (Ed. Armand Colin).

Gaumer e Moliterni (1997, [introdução]) definem a HQ com o uma “forma híbrida entre a escrita e o grafismo, entre a imagem estática e a imagem em movimento”⁴⁵. Duc (1982) foi o autor de uma classificação semelhante à de Moliterni et al. (1996), mas alargou os conceitos classificatórios. Ele utilizou termos emprestados do cinema, como o plano geral, o plano médio, o plano aproximado, o grande plano, o plano anterior. Isso evidenciou as

⁴⁴ Tradução nossa para: [...] *l'icône est analogique par institution, ou, en d'autres termes, que son mode de référence est institué par le texte. La référence de l'icône est en effet le fruit de deux formes complémentaires de renvoi : renvoi à elle même en tant qu'image forgée sur un modèle descriptif ; renvoi à un invisible en tant que signe dont le référent est déclaré identique au modèle. Mais n'est-ce pas là le principe de toute analogie?* (MEYER, 2003a, p. 325).

⁴⁵ Tradução nossa para: [... *cette*] *forme hybride entre l'écrit et le graphisme, entre l'image statique et l'image en mouvement* [...] (GAUMER; MOLITERNI, 1997, [introdução]).

relações estabelecidas entre cinema e HQ, e a contribuição que o desenvolvimento dos conceitos ligados ao cinema trouxe aos estudos relativos à HQ. Groensteen (1999) já distancia a HQ do cinema, definindo-a como um “genérico de ‘códigos visuais’” cuja primazia é da imagem, e não da palavra. Nisso, ele vai de encontro ao conceito semiótico hjelmsleviano, que considera o gênero textual um misto de texto e de imagem, uma combinação específica de códigos linguísticos e visuais, e aos conceitos semiológicos estruturalistas, que tentam decompor as artes plásticas em unidades significantes, o que tentamos fazer neste trabalho adotando pontos de vista da Semiótica de Peirce e da Semiologia estruturalista de Saussure e Barthes, entre outros. Para Groensteen (1999), a HQ não é uma arte sincrética, que exige do leitor o mesmo desenvolvimento perceptivo, pois mobiliza somente um sentido – a visão, unindo o visual e o verbal, mas jogando com a discontinuidade e propagando os efeitos em cascata. Para Groensteen (1999), mostrar e contar, no desenho narrativo, são a mesma coisa. Por isso, o desenho narrativo não remete a um referente, mas a um significado. Na teoria de Groensteen (1999, p. 6), a imagem da HQ é “*fragmentaire*”, devendo ser estudada no nível de suas grandes articulações. O desenho do quadrinho é a “unidade de base da linguagem da história em quadrinhos” (GROENSTEEN, 1999, p. 7).⁴⁶ Por isso, a narração passa, sobretudo, sem exceções, pela imagem. O autor conclui que a HQ é “uma espécie narrativa de dominante visual” (GROENSTEEN, 1999, p. 14)⁴⁷, na qual as imagens [sequenciais] são solidárias e coexistem *in praesentia* (GROENSTEEN, 1999, p. 21). Em nossa definição, os elementos visuais da HQ, no desenho de um único quadrinho, organizam-se, entretanto, *in absentia*, compondo o eixo da verticalidade, que é também o eixo da espacialidade. O discurso sintagmático, verbal, é representado no eixo horizontal, dos elementos verbais, que ocupam os balões organizando-se *in praesentia*. Sob o ponto de vista do encadeamento dos quadrinhos na narrativa, as ideias de Groensteen são válidas. Entretanto, consideramos o quadrinho a unidade mínima significativa da HQ [e não a unidade de base, analisada em suas grandes articulações – do nível narrativo], decomponível, aplicamos a ele conceitos ligados à definição saussureana de língua e linguagem. Retomamos esse assunto, aprofundando as reflexões, no item 4.1, do Capítulo 4.

Há, na recente história da HQ, duas grandes escolas de criação, além da recente escola do Japão (MOLITERNI et al., 1996): a Escola Americana e a Escola Européia. Nos EUA, a HQ é bastante diversificada e se dirige de maneira prioritária aos adolescentes e aos adultos – e isso graças à intensa difusão de um formato menos caro e mais facilmente

⁴⁶ Tradução nossa para: [...] *unité de base du langage de la bande dessinée* (GROENSTEEN, 1999, p. 7).

⁴⁷ Tradução nossa para: [...] *une espèce narrative à dominante visuelle* (GROENSTEEN, 1999, p. 14).

descartável que o grande formato “álbum”, mais conhecido na Europa. Trata-se do *comic book*, o que Duc (1982, p. 4) define como “[...] conjunto de HQ populares, de formato pequeno (em média 13cm x 18cm) que publicam histórias completas para adolescentes ou adultos, na proporção de dois a quatro histórias por revista”⁴⁸.

Mas esse formato não é o empregado pelas HQ européias, como as que aqui tratamos, publicadas no formato álbum. Na Europa, a HQ adota uma linguagem destinada às crianças [o que não exclui os adultos do mercado], encontrando uma perfeita maturidade gráfica e narrativa, harmonizando seus elementos constitutivos.

Baron-Carvais (1985) acrescenta que na Europa houve duas escolas belgas: a primeira nasceu com o francês Robert Velter, na Bélgica, com a criação do personagem *Spirou* (1938). Essa primeira, chamada Escola de Charleroi [ou de Marcinelle], tem “um estilo humorístico, um desenho arredondado, poucos recitativos, balões arredondados, muitos símbolos gráficos para representar os movimentos”⁴⁹ (BARON-CARVAIS, 1985, p. 23). Segundo a autora, citada em Duc (1982), “ela se opõe à Escola de Bruxelas, nascida no *Jornal de Tintin*, criado na Bélgica em 1946, no qual Hergé colocará as aventuras de seu herói em episódios”⁵⁰ (BARON-CARVAIS, [197-?] apud DUC, 1982, p. 23). O personagem apareceu pela primeira vez em 10 de janeiro de 1929, no suplemento belga semanal para jovens do jornal *Le Vingtième*, cujo título era *Le Petit Vingtième*. Efetivamente, *Tintin* será conhecido pelo público a partir de 1929. Em 1932, a HQ atinge a maturidade gráfica com *Os Charutos do Faraó*. Somente em 1946 surge a revista *Tintin*.

O desenhista holandês Joost Swarte (apud MOLITERNI et al., 1996, p. 35), classifica a técnica empregada em *Tintin* como “a linha clara” que é aplicada na produção da Escola de Bruxelas e se caracteriza por um grafismo sóbrio: “[...] sistematizando o contorno dos personagens e dos cenários, privilegiando as cores sólidas, os balões retangulares, eliminando tudo o que é acessório, estilizando seu desenho ao máximo”⁵¹ (MOLITERNI et al., 1996, p. 76).

⁴⁸ Tradução nossa para: [...] *recueil de bandes dessinées populaires, de petit format (en moyenne 13/18cm) publiant des histoires complètes pour adolescentes ou adultes, à raison de deux à quatre histoires par recueil* (DUC, 1982, p. 4).

⁴⁹ Tradução nossa para: [...] *un style assez humoristique, un dessin assez rond, peu de récitatifs, des bulles arrondies, beaucoup de symboles pour représenter le mouvement* (DUC, 1982, p. 23).

⁵⁰ Tradução nossa para: [...] *elle s’oppose à l’école de Bruxelles, née dans Le Journal de Tintin, crée en Belgique en 1946 où Hergé fera paraître en épisodes les aventures de son héros* (BARON-CARVAIS, [197-?] apud DUC, 1982, p. 23).

⁵¹ Tradução nossa para: [...] *systématisant le contour des personnages et des décors, privilégiant les aplats colorés, les bulles rectangulaires, éliminant tout ce qui est accessoire, stylisant leur dessin au maximum* (MOLITERNI et al., 1996, p. 76).

Segundo Duc (1982, p. 6),

Há muitos modos de definir uma HQ... Alguém lhe dirá que é um meio de comunicação de massa, associando estreitamente a imagem e a linguagem, e é verdade. Um especialista em artes gráficas afirmará que se trata de mais um gênero de literatura desenhada, e isso também é verdade. Mas outra pessoa ainda afirmará que a HQ é, no fundo, mais próxima do cinema que da literatura, e essa é uma definição que não falta com a verdade⁵².

Eco ([198-?] apud MOLITERNI et al., 1996, p. 131) diz que “seria um erro pensar que a HQ chama a atenção dos cientistas somente há poucos anos”⁵³, mas cabe lembrar que essas análises referem-se, em grande parte, à Semiótica, já que a Linguística durante muito tempo, e ainda hoje, alija-se das análises feitas acerca dos quadrinhos. A afirmação de Eco, entretanto, reforça o interesse pelo estudo de HQ e ressalta os esforços empreendidos para uma descrição científica do fenômeno cultural da HQ na sociedade e de seus mecanismos internos de construção textual e discursiva.

A HQ, como objeto de estudo, pressupõe um alargamento das teorias linguísticas: a incorporação do signo não-verbal. Uma análise científica do discurso da HQ só pode ser feita se levarmos em conta a totalidade de seus elementos constitutivos. Texto e imagem perfazem uma unidade discursiva. Segundo Moliterni et al. (1996, p. 31), “ela (...) se tornou uma linguagem”⁵⁴; Eco (apud MOLITERNI et al., 1982, p. 131) nos sugere “(...) um estudo sistemático de sua significação (...)”⁵⁵. Segundo Pascal ([199-?] apud MOLITERNI et al., 1996, p. 138), a HQ, vista como narrativa, assim como a fotografia e o cinema, “(...) quebra o monopólio de fato, pluricentenário, do texto impresso”⁵⁶, e as conseqüências disso para a narrativa são um dos aspectos que se deseja investigar neste projeto.

De acordo com Ignácio Assis Silva (1994), teórico da Semiótica, as unidades de um estrato em relações interestratais podem estar em relação de neutralização, ou sincretismo, [adotando a nomenclatura de Hjelmslev]. Segundo Silva (1994), ocorre nessa relação uma diluição da oposição distintiva, com a redução dos elementos sincretizados a uma base comum, que permanece. A noção de sincretismo é comparada à de neutralização, negando o

⁵² Tradução nossa para: *Il y a bien des façons de définir une bande dessinée... Celui-ci vous dirá que c'est un "moyen de communication de masse", associant étroitement l'image et le langage, et c'est vrai. Un spécialiste des arts graphiques affirmera qu'il s'agit plutôt d'un genre de littérature dessinée, et c'est encore vrai. Mais un autre soutiendra que la bande dessinée est au fond plus proche du cinéma que de la littérature, et c'est une définition qui ne manque pas non plus de vérité* (DUC, 1982, p. 6).

⁵³ Tradução nossa para: *(...) il serait erroné de penser que la bd ne retient l'attention des scientifiques que depuis quelques années* (ECO apud MOLITERNI et al., 1996, p. 131).

⁵⁴ Tradução nossa para: *elle (...) est devenue un langage (...)* (MOLITERNI et al., 1996, p. 31).

⁵⁵ Tradução nossa para: *(...) une étude systématique de sa signification (...)* (ECO apud MOLITERNI et al., 1996, p. 131).

⁵⁶ Tradução nossa para: *(...) brise le monopole de fait, plusieurs fois centenaire, du texte imprimé* (PASCAL [199-?] apud MOLITERNI et al., 1996, p. 138).

apagamento de um ou outro elemento constitutivo: “Essa é uma lição a ser retida da aproximação da noção de sincretismo com a de neutralização: não há apagamento dos elementos sincretizados, mas há uma base comum que permanece, sobre a qual se assenta a percepção do sincretismo” (SILVA, 1994, p. 74).

Assim, consideramos que a HQ não é nem só texto, nem só imagem, mas um amálgama discursivo. Por isso, no espaço figurativo da HQ não é viável, semioticamente, analisar só o texto ou somente as imagens, tendo em vista que essa forma de expressão artística é tida como um sincretismo no qual, novamente segundo Silva (1994, p. 74) “se caracterizam os textos visuais em que se combinam diferentes sistemas semióticos”, notadamente o sistema icônico, dotado de uma só articulação, e o sistema verbal, cujos signos possuem dupla articulação.

Pelo escopo teórico deste trabalho, voltado para a LT, a nomenclatura da Semiótica greimasiana não será adotada na pesquisa, mas a ideia que está na base da noção de sincretismo parece adequada para o que se costuma chamar, na LT, de texto multimodal. Essa concepção estendida de texto aplica-se às HQ, que trazem imagem e palavra compondo um percurso narrativo-textual. Maingueneau (2001) atualiza o conceito de texto, compatibilizando-o com as mais modernas manifestações textuais e com o conceito de texto multimodal:

[...] a diversificação das técnicas de gravação e de reprodução da imagem e do som vem modificando consideravelmente a representação tradicional do texto: este não se apresenta mais unicamente como um conjunto de signos sobre uma página, mas pode ser um filme, uma gravação em fita cassete, um programa em disquete, uma mistura de signos verbais, musicais e de imagens em um CD-ROM [...] (MAINGUENEAU, 2001, p. 65).

De acordo com Kress e Van Leeuwen (1996, p.374 apud VILLAS BÔAS; VIEIRA; FERRAZ, [200-], p. 6), “[...] é impossível interpretar textos prestando atenção somente na língua escrita, pois um texto multimodal deve ser lido em conjunção com todos os outros modos semióticos desse texto”.

É também importante que alguma noção de sintaxe cinematográfica seja explicitada. O conceito de “plano”, largamente difundido entre os estudiosos de cinema, publicidade e artes gráficas, será também utilizado para caracterizar os quadrinhos e dar conta da progressão textual. Teixeira (2006, [não paginado]) define os planos cinematográficos como: “[...] formas de descrever a posição da câmera em relação ao foco da cena, não apenas de personagens mas de objetos e tudo o que é necessário enquadrar para se contar uma história através de filme”.

Durand (1997, [não paginado]) explica brevemente o que é plano e enumera alguns deles. Para o autor o plano é “o enquadramento do objeto filmado, com a dimensão humana como referência”. Nas HQ estudadas, todos os planos são utilizados, inclusive os mais elaborados, como o travelling, a *plongée* e a *contre-plongée*. O plano geral, que abrange uma porção de espaço ampla e distante, como uma paisagem, é bastante utilizado para resumir situações, quase sempre sendo resumitivo, além de anafórico ou catafórico: mostra-se uma situação geral, em uma imagem grande que pode ser “explicada”, desenvolvida, em vários quadrinhos menores. Os personagens, quando presentes no plano geral, via de regra não podem ser identificados. O plano de conjunto já é mais próximo, e pode mostrar um grupo de personagens, já reconhecíveis, e o ambiente em que estão. O plano médio é o que enquadra os personagens por inteiro quando estão de pé, deixando pequenas margens acima e abaixo. O plano americano, por sua vez, corta os personagens na altura da cintura ou das coxas, aproximando-o mais da visão do leitor, sendo bastante comum nas histórias de *Tintin*. O primeiro plano enquadra o busto dos personagens, e o primeiríssimo plano enquadra apenas o rosto. Por fim, o plano de detalhe, também conhecido como *close-up*, enquadra e destaca partes do corpo [um olho, uma mão] ou objetos, como uma caneta sobre a mesa.

Alguns itens do léxico de Duc (1982, p. 4) devem ser, para efeito didático, citados. Definições como “colorista”, “cartunista” [ou desenhista] e “letrista”, profissionais que trabalham na produção da HQ, foram retiradas, assim como outros termos, não pertinentes, como “*histoire complète*” e “*histoire à suivre*”. Nesse trabalho, também percebemos que Duc não inclui, em seu léxico, termos importantes como “recitativo”, bem explicado por Floch (1997, p. 2) com base na definição de Hergé. Deve-se ressaltar que Floch (1997, p. 2), também acerca de nomenclatura dos elementos constitutivos da HQ, prefere o termo “vinheta” a “casa”:

Em vez do termo “casa”, utilizarei o termo “vinheta”, para designar essa unidade de base da história em quadrinhos que é constituída de uma imagem guarnecida de uma moldura, contendo ou não um balão e/ou recitativo. Sobre isso, farei menção à obra de B. Peeters, *Case, planche, récit* (Casterman), para todo leitor que pense ser a definição e a análise dessa unidade tão óbvias assim!⁵⁷ (FLOCH, 1997, p. 2).

Duc (1982, p. 4) lista alguns elementos constitutivos das HQ, como o balão, a casa, a cena, a composição, o corte etc. Seguindo o pensamento de Duc, estabelecemos aqui

⁵⁷ Tradução nossa para: *Plutôt que le terme “case”, j'utiliserai le terme de “vignette” pour designer cette unité de base de la bande dessinée que constitue une image pourvue d'un cadre et contenant ou non une bulle et/ou un récitatif. A ce propos, je renverrai à l'ouvrage de B. Peeters, Case, planche, récit (Casterman), tout lecteur qui penserait que la définition et l'analyse de cette unité vont de soit !* (FLOCH, 1997, p. 2).

que o balão é o espaço no qual são inscritos os diálogos dos personagens das HQ. Ele também pode conter pensamentos, onomatopeias, símbolos gráficos de pontuação ou símbolos icônicos standartizados que denotam sentimentos, como estrelas, para designar dor, ou corações, para designar o sentimento amoroso. Aliás, as onomatopeias são um dos elementos elencados por Duc (1982) em seu léxico. De fato, elas são um capítulo à parte nas HQ, pois representam toda a sonorização das histórias, excetuando-se, logicamente, o texto verbal dos balões – a narração dos recitativos não é um elemento diegético, não fazendo parte, portanto, das cenas dos quadrinhos. As onomatopeias, na concepção de Duc (1982), são palavras cujo som imita o do objeto que ele representa. O balão [para muitos autores franceses, como Floch (1997), o termo adotado é *phylactère*⁵⁸, para outros é *bulle*, mais próximo do inglês *balloon* e do português balão] é formado pelo espaço, em geral arredondado, que contém o discurso em primeira pessoa do personagem e pelo apêndice que o liga a esse personagem. O apêndice é um elemento gráfico essencialmente dêitico, pois aponta, mostra, indica o autor do discurso verbal contido no balão, contíguo a ele. A casa, ou vinheta, é a superfície de uma imagem delimitada pelo quadro. O quadro é a moldura de uma imagem, da casa ou vinheta. Não podemos confundir “quadro” e “quadrinho”. Quadro é a moldura, apenas. Pode ser quadrada, retangular, em alguns casos oval e, até mesmo, inexistente. Em HQ mais recentes, como a francesa *Pico Bogue*, de Dominique Roques e Alexis Dormal, editada pela Dargaud, as vinhetas aparecem quase flutuantes, sem as linhas de separação características dos quadros, o que confere leveza aos desenhos, de traços simples e tons pastel.

⁵⁸ *Phylactère* vem do grego *fylaktérion*, "fortificação" ou "proteção". Na verdade, a palavra correspondente em português é filactério, não associada à cultura das HQ. O termo, em francês ou em português, tem origem de fato na cultura hebraica, pois é o nome dado a duas caixinhas de couro. Cada uma delas é presa a uma tira de couro de animal cacher, e dentro delas fica guardado um pergaminho com trechos da Torá. Por associação, os balões das HQ, que também guardam dentro de si o discurso verbal, receberam o nome dos artefatos da religião judaica. No Brasil, os filactérios são mais conhecidos por tefilin, nas comunidades judaicas.

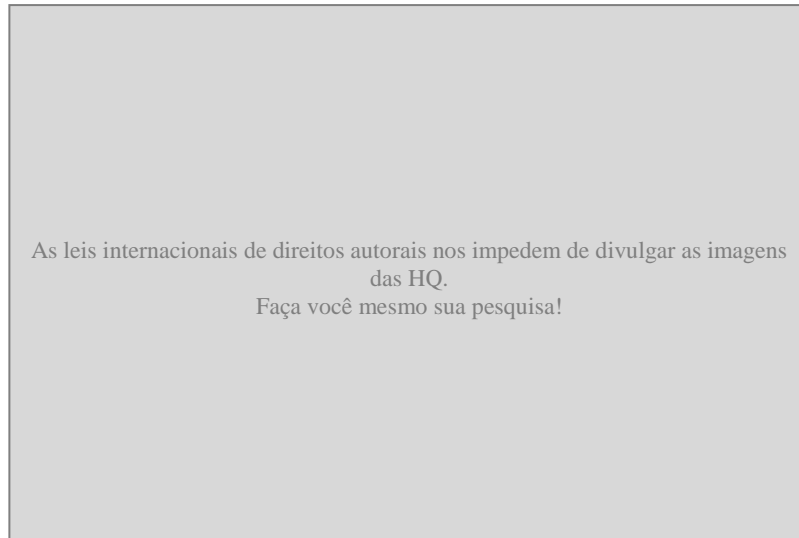


Figura 16 - Pico Bogue, de Dominique Roques e Alexis Dormal, álbum "Question d'Équilibre", p. 7, t. 3 e 4 (2010).

Por extensão, em um processo metonímico, Duc (1982) afirma que a superfície de uma casa, a vinheta, é chamada de quadro. A reunião dos conceitos de quadro e vinheta, nas HQ de nosso corpus, forma a casa, do francês *case*, ou quadrinho, nome mais comum no Brasil e também nomenclatura que adotamos nesta tese. O quadrinho, para nós, é a unidade narrativa, correspondente a uma frase ou a um período. É no quadrinho que ocorre a topicalização, a tematização, surgindo os objetos de discurso. De um quadrinho a outro o texto progride, mediante efeitos visuais e textuais, em ação narrativa conjunta. O enquadramento, como sugere o próprio nome, é a disposição dos cenários e personagens nos quadrinhos. Já os planos, intimamente ligados ao enquadramento e aos quadrinhos, são as diferentes maneiras de “enquadrar” – apresentar – o sujeito, visto a distâncias diversas [plano de conjunto, médio, grande plano etc.] segundo o efeito buscado. A cena, de acordo com Duc (1982), é a sequência de imagens que se apresentam no mesmo cenário. Eco (2006, p. 147) afirma: “A relação entre os sucessivos enquadramentos mostra a existência de uma sintaxe específica, melhor ainda, de uma série de leis de montagem. [...] A estória em quadrinhos quebra o *continuum* em poucos elementos essenciais”.

Em geral, tendo em vista o fato de que *Tintin* e *Astérix* eram publicados de modo seriado, semanalmente, uma página – ou prancha – representava uma cena, que deixava o leitor em suspense até a continuação da história ser publicada, na semana seguinte. Neste trabalho, para tentar sistematizar melhor a análise de parte dessa “sintaxe específica” da qual fala Eco (2006), adotamos os conceitos de proposição, sequência e macroposição: uma proposição corresponde a uma cena, um quadrinho. Uma sequência reúne vários quadrinhos em ações que se passam no mesmo local, com dominante temática sob diferentes enfoques –

daí a preservação das cores, em geral, e a mudança delas sinalizando macrovisualmente a diferenciação de uma sequência para outra. A macroposição é a reunião de sequências diferentes, reunindo várias proposições, sendo tematicamente mais ampla e abrangendo mudanças significativas sofridas pelo personagem para a progressão textual, como deslocamento espacial e passagem de tempo, sem deixar de focar o desenvolvimento de um aspecto temático maior, ao qual se subordinam outros, proposicionais. Por exemplo, a permanência de *Tintin* em Xangai, em *Le Lotus Bleu*, constitui uma macroproposição, formada por diferentes sequências. Essa questão está ligada a outro elemento destacado por Duc, a composição, que é a organização dos elementos que constituem cada desenho, em uma ordem que não é nem natural, nem do acaso. O equilíbrio, o dinamismo, a expressividade dos desenhos depende, em grande parte, de sua ‘composição’. Os planos são significativos na composição, pois, segundo Duc (1982), são as diferentes maneiras de apresentar o sujeito, visto a distâncias diversas [plano de conjunto, médio, grande plano etc.] segundo o efeito buscado. Elementos como a sinopse, o roteiro e o corte, por sua vez, já estão menos ligados ao que é perceptível na HQ e mais relacionados ao seu plano de criação. Duc (1982) define a sinopse como o plano escrito muito sucinto de uma história a partir do qual será desenvolvido o roteiro. Ela é o primeiro passo para a criação de uma HQ. O segundo passo é o roteiro, que é o desenrolar escrito de uma história, em algumas páginas. É a partir dele que o ‘roteirista’ estabelece o ‘corte’ para o desenhista. O corte é o roteiro desenhado, formado por pranchas⁵⁹. Ele é o plano completo da história, cena por cena, imagem por imagem, estabelecido pelo roteirista para o desenhista, que vai efetivamente compor a HQ, desenhar as imagens, compondo-as em quadros, formando os quadrinhos, as tiras e pranchas e, finalmente, a história em quadrinhos. A tira, no caso, é a sucessão horizontal de muitas imagens. Uma tira compreende entre uma e seis imagens, em média. Uma prancha [chamada, em inglês, de *storyboard*⁶⁰, e, em francês, de *planche*, a prancha corresponde a uma página] compreende de três a quatro tiras superpostas. Nas HQ estudadas, uma página é composta de quatro tiras e uma tira [que tem 18 cm de largura e 6 cm de altura em *Tintin* e 19,5 cm de largura e 6 cm de altura em *Astérix*] é ocupada pelo que chamamos de “quadrinho-padrão”. Em uma tira, há três

⁵⁹ A prancha é chamada em francês de *planche* e em inglês de *storyboard*.

⁶⁰ Esta é mais uma semelhança entre o cinema e a HQ. Antes de cenas serem filmadas, o roteiro é transformado em *storyboard*, que é “uma sequência de imagens criadas por um ilustrador de produção para comunicar o visual desejado ou aspecto geral na câmera de uma cena ou filme. O *storyboard* é uma forma de comunicar visualmente uma história antes de um *frame* do filme ser feito ou uma linha de diálogo ser pronunciada. É o bloco de construção dos quais derivam todos os filmes. E o que é uma história em quadrinhos, senão uma ‘sequência de imagens criada para comunicar um efeito visual?’” [definição retirada do site <http://www.teako170.com/story.html>]. Ressalte-se que Aumont e Marie (2009) não definem *storyboard/planche/prancha*.

quadrinhos-padrão, podendo esse número variar, o que é mais freqüente em *Tintin*, mais elaborado graficamente que *Astérix*. O quadrinho-padrão é geometricamente um quadrado [daí o nome], tendo 6 cm x 6 cm. Uma prancha corresponde a uma página inteira de histórias desenhadas, podendo compreender de duas a quatro tiras superpostas. Eco (2006), no capítulo “Leitura de Steve Canyon”, em *Apocalípticos e Integrados*, chama cada quadrinho de “vinheta”, nos quais se dá o “enquadramento”. A respeito da composição da página, Eco afirma que ela é formada “de quatro tiras horizontais” (ECO, 2006, p. 131). Meyer (2003c), em artigo sobre Maigret, fala de um “formato clássico”⁶¹, composto de “46 pranchas de 22 cm por 30 cm”⁶². Segundo ele, uma paginação convencional corresponderia a um formato de três tiras de três quadrinhos por tira [em *Tintin* e em *Astérix*, temos de fato quatro tiras, com três quadrinhos cada – formato, obviamente, cambiável segundo a própria narratividade]. Como diz Meyer (2003), entretanto, “um terço das pranchas correspondem a essa estrutura 3 x 3 que, se nos referimos à classificação de Peeters [1991], é característica de uma neutralidade da narração desenhada em relação à narrativa”⁶³.

É importante também lembrar, nessa composição peculiar e na “sintaxe específica” da HQ, seu caráter cultural de massas. Muitos pesquisadores da Linguística adotam a postura de apocalípticos em relação a estudos linguísticos de produtos culturais de massa, como a linguagem televisiva ou cinematográfica. Como afirma Eco (2006, p. 8), “a cultura de massa é a anticultura”. Nesse sentido, o que o autor chama de “homem de cultura” assume um “testemunho extremo” (ECO, 2006, p. 8), de escândalo permanente. A contraposição a essa visão cultural é a do “otimista”, que Eco (2006, p. 8) chama de “integrado”:

[...] já que a televisão, o jornal, o rádio, o cinema e a estória em quadrinhos, o romance popular e o Reader’s Digest agora colocam os bens culturais à disposição de todos, tornando leve e agradável a absorção das noções e a recepção de informações, estamos vivendo numa época de alargamento da área cultural, onde finalmente se realiza, a nível amplo, com o concurso dos melhores, a circulação de uma arte e de uma cultura “popular”.

A rejeição do estudo de produtos culturais de massas no âmbito da Linguística é parte da ideia equivocada do que Maingueneau (1988, p. 27) chamou de “unidade do objeto da linguística”. É dos apocalípticos as abordagens ligadas à “linguística da língua” (MAINGUENEAU, 1988, p. 27). Eco (2006, p. 11) afirma:

⁶¹ Tradução nossa para: [...] *format classique* [...].

⁶² Tradução nossa para: [...] *46 planches de 22 cm par 30 cm*.

⁶³ Tradução nossa para: *Un tiers des planches répond à cette structure 3 x 3 qui, si l’on se réfère à la classification de Peeters, est caractéristique d’une neutralité de la narration dessinée vis-à-vis du récit*.

Ao virtuoso apocalíptico devemos alguns conceitos-fetice. E um conceito-fetice tem a particularidade de bloquear o discurso, enrijecendo o colóquio num ato de reação emotiva. Consideremos o conceito-fetice de “indústria cultural”. Que haverá de mais reprovável que o emparelhamento da ideia de cultura (que implica um privado e sutil contato de almas) com a de indústria (que evoca linhas de montagem, reprodução em série, pública circulação e comércio concreto de objetos tornados mercadorias)? (ECO, 2006, p. 11)

3.2 Estratégias e mecanismos da HQ

Neste item, iremos tratar de mecanismos descritos na LT como estratégias do texto escrito para a progressão textual. Como afirmamos, na HQ ocorrem também estratégias semelhantes. Em artigo de 2005, oferecemos uma visão geral do que agora podemos aprofundar:

O uso de dêixis e anáforas assume caráter particular em histórias em quadrinhos (HQs). As noções tradicionais de referente e a definição das operações linguísticas realizadas por meio de dêiticos e anáforas são modificadas em virtude da linguagem específica da HQ (FELIX, 2005, p. 1329).

3.2.1 Anáforas e outros mecanismos de progressão textual na HQ

Os objetos de discurso (MONDADA, 1994) na HQ são verbais e icônicos. Na progressão textual, eles são constantemente recategorizados mediante processos que são a espinha dorsal da progressão textual, alicerçando a coesão (KOCH, 2004).

As imagens, como o texto verbal, também compõem um universo significativo no qual a narração ocorre por meio de uma sucessão de imagens ancoradas umas nas outras, mediante os quadrinhos, a unidade básica das HQ. A narrativa dos quadrinhos parece obedecer a processos semelhantes aos que ocorrem com o texto verbal, com a diferença de que nos quadrinhos o texto verbal tem, quase sempre, a função de estabelecer os diálogos em primeira pessoa. As descrições são todas feitas por meio da imagem, e a sucessão de ações que chamamos de “narração” também se dá por meio das imagens. Tendo em vista que alguns processos de progressão textual nas HQ se assemelham a processos de progressão textual em textos verbais, cotejam-se alguns mecanismos presentes na HQ, responsáveis pela “construção textual do sentido” com certas “funções cognitivo-discursivas das expressões nominais referenciais” (KOCH, 2004, p. 70).

Nesse sentido, observa-se que existem algumas estratégias presentes na progressão textual, estudadas no âmbito da linguística textual, que também ocorrem com as imagens.

1) A *anáfora indireta* – Segundo Koch (2003b), ocorre mediante processos de associação – a referenciação se dá por inferência, o termo anafórico não tem “antecedente literal e explícito”, mas é “reconstruído, por inferência, a partir do co-texto precedente” (KOCH, 2003b, p. 107). Como ilustração, temos a passagem abaixo, retirada da HQ *Le Tour de Gaule d’Astérix*:



Figura 17 - *Le Tour de Gaule d’Astérix* [TG], p. 7

Como diz Koch (2003b, p. 107), é necessária a presença de “determinadas unidades ou estruturas cuja representação semântica e/ou informação conceituais são relevantes para a sua interpretação e que podem ser denominadas ‘âncoras’”. É o caso do exemplo acima, na tira quatro, na qual a referência ao isolamento dos gauleses pelos romanos é a âncora, retomada no quadrinho/cena seguinte por meio da imagem da construção de um cerco de madeira que se deduz, por associação, que é feito em volta da aldeia gaulesa. As sequências em que ocorre a anáfora associativa estão expostas de modo mais detalhado na página seguinte. No quadrinho seis, dialogam o Centurião Gracchus Nenjetépus e o Inspetor geral Flordelotus, em plano de conjunto. Na sequência, o Inspetor geral Flordelotus, no mesmo ambiente, conversa ainda com seu interlocutor do quadrinho anterior, mas agora em primeiro plano, ou *close-up*. No quadrinho oito, já ocorre a mudança completa de cenário: do acampamento romano vai-se a uma área verde, provavelmente uma floresta. A anáfora associativa é o que confere coesão à sequência narrativa. Esse mecanismo ocorre mediante a

afirmação do personagem acerca dos gauleses [“... nous allons les isoler!”, ou: “... nós vamos os isolar!”] e a posterior imagem da construção do muro que, deduz-se, localiza-se em torno da aldeia gaulesa para deixar a tribo de *Astérix*, de fato, isolada.

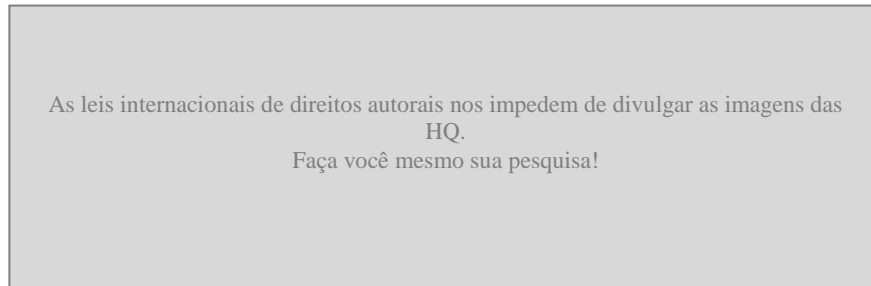


Figura 18 - TG, p. 7, t. 3, q. 5-6

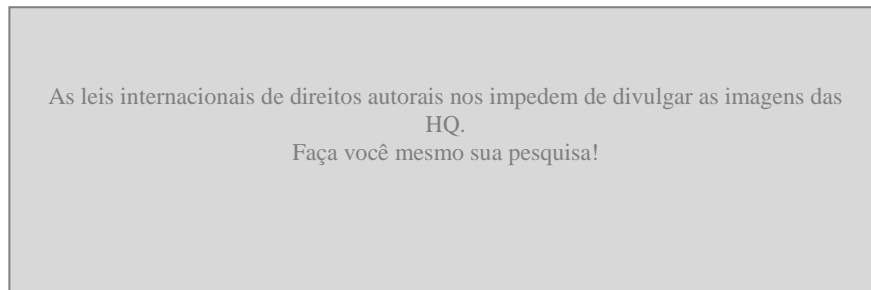


Figura 19 - TG, p. 7, t. 4, q. 7-8

2) *Encapsulamento* [sumarização] e *rotulação* – O encapsulamento ocorre, na HQ, mediante o uso de grandes planos, que ocupam em média o espaço de duas tiras e quatro quadrinhos.

Uma imagem em *plongée* ou em plano geral, por exemplo, dá uma ideia completa de alguma situação, pois a vista de um espaço fisicamente superior costuma dar ao leitor a ideia do todo, como faz o encapsulamento com as expressões nominais referenciais. Assim, esse quadrinho maior e em plano mais geral sumariza informações contidas em quadrinhos menores e parciais, nos quais a informação aparece seccionada ou particularizada.

Na HQ, esse processo pode ser anafórico ou catafórico. Quando é catafórico, como no exemplo seguinte, a imagem que encapsula serve como fonte introdutória de informações para que os demais quadrinhos sejam referencialmente ancorados numa perspectiva maior, que os planos maiores, como o plano de conjunto e o plano geral, proporcionam.

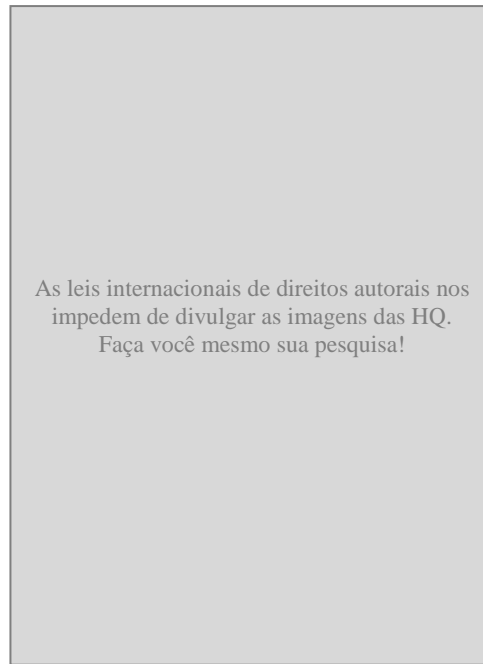


Figura 20 – *L'Île Noire* [IN], p. 16

O quadrinho maior, o oitavo, que ocupa o espaço de duas tiras e em média seis quadrinhos, evidencia em plano de conjunto o que os quadrinhos anteriores, nas duas tiras antecedentes, mostraram de maneira detalhada, em plano aberto e plano americano. Esse “resumo” da situação é um encapsulamento, na sequência narrativa, e é operado com as imagens. Além de subsumir os quadrinhos anteriores, das tiras um e dois, ele também ancora o quadrinho seguinte, o nove, já que o policial surge no quadrinho maior e depois reaparece sozinho na sequência. O quadrinho maior, de fato, mostra as ações ocorrendo simultaneamente, enquanto os demais as sequenciam e particularizam. Na sequência, as tiras da página analisada, de IN, são exibidas em tamanho maior e as noções ora exploradas são mais perceptíveis.

Jean-Paul Meyer, em artigo de 2003[b], p. 153-156, concebe a situação da p. 16 de IN, t. dois, q. cinco a sete, como o que ele chama de “parada sequencial”⁶⁴ (MEYER, 2003b, p. 153), um estado possível do tempo desenhado. O autor estabelece dois estados possíveis do tempo desenhado. O primeiro ele chama de progressão sequencial. Nela, o processo em curso é objeto de um corte no qual tempo e narração avançam mais ou menos no mesmo ritmo, como na montagem cinematográfica. Esse corte pode acontecer de forma linear [ele dá o exemplo do LB, p. 22, t. 3], como uma progressão em paralelo, com eventos concomitantes, e, por fim, de forma alternada.

⁶⁴ Tradução nossa para: *L'arrêt séquentiel*.

O outro estado possível do tempo desenhado, segundo o autor, é a parada sequencial, quando o acontecimento dura no interior não somente de um quadrinho, mas de uma imagem – é o caso de IN, p. 16, t. dois, q. quatro a seis. Meyer (2003b) ressalta esse estado do tempo desenhado pode tomar a forma de uma suspensão dialogada, quando os balões de dois personagens que conversam se superpõem de maneira alternada na parte superior do quadrinho, o que configura o diálogo. A terceira forma de parada sequencial, que Meyer (2003b) diz ser muito comum na HQ, é quando um índice ou um referente temporal permite “desenhar” o tempo que passa, como em LB, p. 34, t. dois, q. quatro, quando *Tintin*, esperando a chegada do Dr. Fan Se-Yang, é desenhado sentado em uma sala, estático, mas tem acima de si quatro relógios que marcam, sucessivamente, horas que avançam. Meyer (2003b) ainda fala de uma última forma de parada sequencial, que toma a forma de uma única imagem multiplicada em seu quadrinho pela inserção de recitativos.

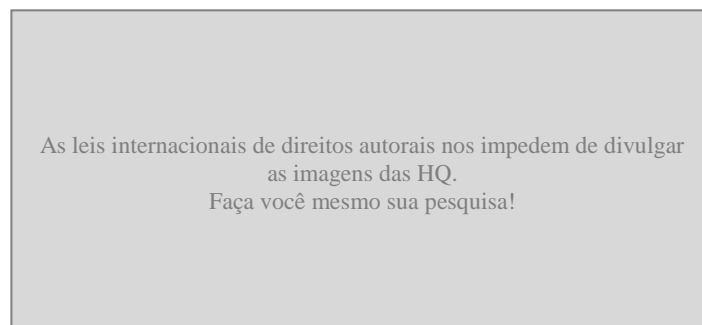


Figura 21 - IN, p. 16, t. 1-2, q. 1-7

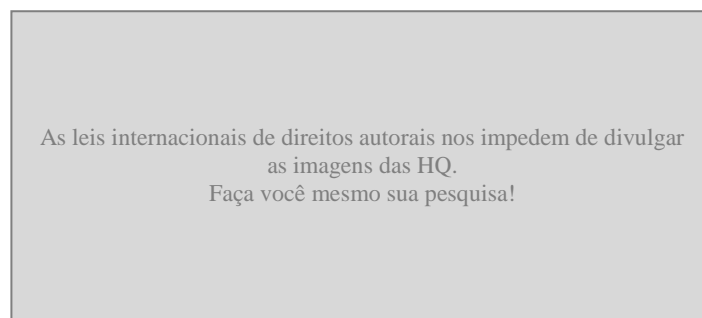


Figura 22 - IN, p. 16, t. 3, q. 8

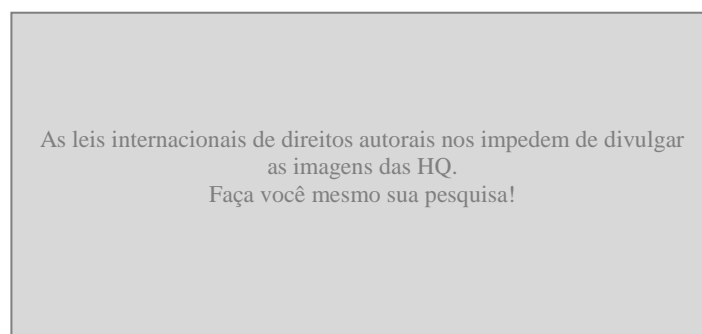


Figura 23 - IN, p. 16, t. 4, q. 9-11

3) *Retomadas* [ativação/reativação na memória] – Os objetos de discurso (MONDADA, 1994 apud KOCH, 2004), na HQ, são verbais e não-verbais [icônicos]. Com a progressão textual, eles são constantemente recategorizados mediante processos que os modificam, acrescentando-lhes novas informações. Esses processos são a espinha dorsal da progressão textual e alicerçam a coesão (KOCH, 2004). Na HQ, levamos em conta, na recategorização, a incorporação de elementos gráficos como cores, onomatopeias, símbolos parcialmente motivados etc. Dessa forma, a progressão textual ocorre principalmente por meio dos elementos icônicos. A mudança de quadrinhos é o que faz a história avançar, além de fornecer a maioria dos objetos-de-discurso aos quais os diálogos dos personagens fazem referência. As imagens podem ser recategorizadas, introduzidas ou reintroduzidas em qualquer ponto da narrativa.

A progressão textual, segundo Koch (2003b, p. 121), ocorre mediante “atividades formulativas”, entre as quais a reiteração ou repetição de itens, a recorrência a elementos fonológicos, os paralelismos etc. Há dois grandes movimentos, na construção do texto: o primeiro, de prospecção [avanço], introduz o tema e todos os elementos necessários para seu desenvolvimento. O segundo, de retroação [reco], faz com que esses elementos [objetos de discurso], dos quais se fala alguma coisa, permaneçam com certa estabilidade no percurso textual, sendo constantemente trazidos à memória do leitor.

Nas HQ, a construção textual ocorre mediante as imagens, que, como o texto verbal, compõem um universo significativo no qual a narração existe por meio da sucessão de imagens encadeadas, contidas em quadros. A narrativa se desenvolve obedecendo a processos semelhantes aos que ocorrem com o texto verbal. As imagens, na HQ, respondem pela descrição, e o texto verbal ocorre quase sempre em diálogos em primeira pessoa, entre os personagens desenhados. A progressão textual ocorre também com elementos icônicos. A mudança de quadrinhos deve ocorrer sem que haja ruptura temática abrupta. No caso de mudança de tema, novos cenários e personagens são introduzidos, o que promove a atração de novos elementos textuais. Quando é necessário, ocorre a retomada de outros elementos. Essas atividades são fundamentais para que a narrativa tenha coerência. Elas dão sentido a uma série de quadrinhos, encadeados. As imagens, que, a cada passagem e mudança de quadrinho reativam e mantêm na memória do leitor os motores da história, são o fio condutor da narrativa.



Figura 24 – *Astérix et Cléopâtre* [AC], p. 11

A maioria das estratégias textuais de progressão estudadas em textos verbais pode ser detectada nas HQ. É interessante que sejam feitos estudos comparativos acerca desses processos e de noções a ele ligadas, como tópico, tema e rema, objeto de discurso e outros, possivelmente presentes nas HQ.

A história *Astérix et Cléopâtre*, da qual foi retirada a página 11, para análise, mostra claramente, na tira um, que ocupa o espaço de três quadrinhos, a ativação do local onde as ações subsequentes se passam: trata-se não da aldeia gaulesa, mas de um outro lugar, novo, que é necessário ativar na memória do leitor, visto que a história lá se passa. Operam, nesse processo, o discurso que acompanha a imagem [que fala de uma “rainha”, mostrada logo depois] e a própria imagem: percebe-se o desenho do que provavelmente é o Farol de Alexandria e o palácio de Cleópatra. Aqui, sugerimos a hipótese de que processos e estratégias de progressão textual já detectados em textos verbais podem ser, também, inerentes à progressão da narrativa mediante imagens. Os processos, que independeriam de uma linguagem específica para ocorrer, fariam parte de estruturas cognitivas, não sendo propriedade exclusiva da linguagem verbal.

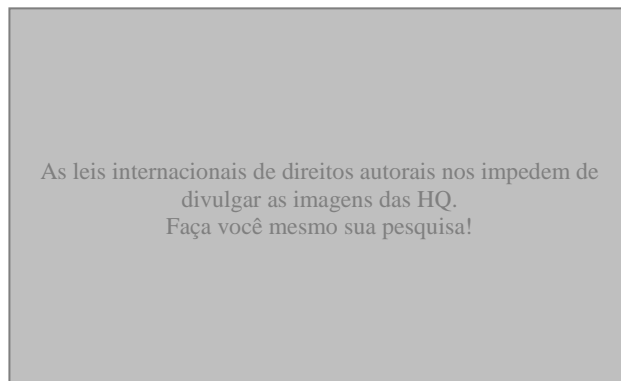


Figura 25 - AC, p. 11, t. 1-2, q. 1-4

Há ainda vários recortes do *corpus* que podem ser tomados como exemplo de uso de dêiticos na HQ. Especificamente, analisamos agora três passagens: uma, envolvendo o uso do pronome francês *ça* [que pode ser traduzido pelo demonstrativo *isso*] e do advérbio locativo *ici* [*aqui*]; outra, trazendo novamente o uso do pronome francês *ça* [*isso*] e a última, com o uso do advérbio locativo francês *là-bas* [que, no caso em tela, pode ser traduzido por *lá*].

No *corpus* estudado, o primeiro exemplo é retirado de *Tintin*, da HQ *Tintin au Tibet*. A primeira ocorrência de uma palavra de uso dêitico se dá logo no segundo quadrinho da primeira tira, na primeira página, na fala do personagem *Milou*, o cão de estimação de *Tintin*. No quadrinho citado, ele responde à pergunta retórica de *Tintin* e utiliza o pronome demonstrativo *ça* duas vezes no mesmo balão/mesmo quadrinho para se referir ao passeio na montanha. Além do sentido pejorativo dado ao passeio, por meio do uso de *ça*, o pronome também se refere automaticamente à situação, às férias, ao passeio na montanha e à visível insatisfação do personagem. Mais do que pontuar o descontentamento de *Milou*, o uso do pronome sinaliza a existência do personagem e fixa sua fala como o sujeito da enunciação, como aquele que existe, visto que se manifesta e marca sua presença no mundo recriado da HQ. Não é à toa que a imagem se fecha sobre o personagem, em primeiro plano, sucedendo o quadrinho, o primeiro da história, em que ele aparece com *Tintin*, que primeiro ocupa a cena discursiva e fala, em plano médio. A segunda palavra, o advérbio locativo *ici*, surge na mesma página, na terceira tira. É o último quadrinho, que mostra o capitão Haddock em plano americano, com um jornal nas mãos e falando com *Tintin*, que chegara do passeio nas montanhas e aparece, nesse quadrinho, de costas, que estabelece o elo com o quadrinho subsequente. Nesse último quadrinho da p. um, o capitão evoca o olhar do leitor, ao chamar a atenção de *Tintin*: “Veja, aqui há um [...] Está aqui... Olhe” [tradução para: “Tenez, il y en a un (...) Voilà... *ici*... regardez”] A atenção do leitor volta-se imediatamente para o conteúdo do

jornal. O periódico, entretanto, aparece já no segundo quadrinho da segunda tira da mesma página. Ao utilizar um discurso apelativo, por meio dos verbos no modo imperativo e do advérbio locativo, que, tendo sentido dêitico, vai além do uso dêitico (KLEIBER, 1986), na HQ – como poderá ser visto na terceira análise – o personagem aponta para o jornal e para a notícia focalizada, o que se confirma na p. 2, já no primeiro quadrinho da primeira tira. A notícia da queda de um avião no Tibete ocupa todo o quadrinho, em primeiro plano, e prepara a quebra do equilíbrio inicial, que ocorre no último quadrinho, e o começo das peripécias do herói e seu *faire-valoir*. Essa forma de chamar a atenção utiliza o dêitico *aqui* para que o leitor localize visualmente um objeto no desenho do quadrinho e o coloque em primeiro plano em sua memória. De certa forma, o encadeamento de quadrinhos e a repetição da imagem, com a aproximação gradual do jornal, entrelaçam as peças na narrativa e conferem a ela coesão, uma vez que elementos de cena se repetem em quadrinhos que se sucedem, e isso é uma maneira de formar cadeias de referências com imagens. O *ici* dito duas vezes na fala do Capitão Haddock, assim como os verbos flexionados no modo Imperativo, *veja* e *olhe*, conduzem o leitor a efetivamente concentrar-se no objeto evidenciado. Isso o prepara para a leitura do referente de *ici*, que ocupa todo o quadrinho posterior: o suporte da notícia, o jornal, o fato contado pela mídia.

Parece-nos que o localizador *ici* é usado não para mostrar a *Tintin* ou ao leitor a notícia do jornal, que, por meio do ícone, mostra-se a si mesma sem a necessidade do dêitico, mas, para promover a coesão na cadeia narrativa dos quadrinhos, uma vez que prepara o leitor para “ver” o que o advérbio ressalta. Atuando como elo entre quadrinhos, a palavra dêitica, nesse caso, serve para evidenciar o objeto, mas não como em uma situação de oralidade nem como em um texto escrito, e aí está a peculiaridade da HQ. Nesse caso, o advérbio *ici* ressalta um objeto que já estava nos quadrinhos anteriores e atenua o desenho do jornal em primeiro plano, no quadrinho posterior, avisando o leitor de que ele será colocado em primeiro plano. Isso parece, já, um desafio, pois a imagem transgride a noção de mostraçã contextual à qual a referência da palavra de sentido dêitico está tradicionalmente ligada. No caso em tela, a palavra dêitica atua como elo da cadeia narrativa, tanto na primeira ocorrência – *ça*, uma palavra de uso dêitico – quanto na segunda – *ici*, uma palavra de sentido dêitico.



Figura 26 - *Tintin au Tibet* [TT], p. 1

O segundo e o terceiro exemplos foram retirados de uma história de *Astérix, La Grande Traversée*. No primeiro excerto analisado, o pronome francês *ça*, que funciona ora como dêitico, ora como anáfora, é colocado em relevo. No segundo trecho, o uso do advérbio locativo *là-bas* é o foco da análise. Na aventura em tela, *Astérix* e *Obélix* partem a fim de conseguir peixe para que o druida Panoramix faça a poção mágica. Quando estão em alto mar, uma tempestade os surpreende, e acaba os levando para longe da aldeia. Navegando, encontram piratas cujo navio está cheio de comida. Com fome, *Astérix* e seu amigo saqueiam o navio pirata e levam todo o banquete para seu pequeno barco. O barco de *Astérix* e *Obélix*, então, é mostrado em plano de conjunto, abrangendo o espaço de dois quadrinhos padrão, com o luto banquete e os dois personagens. Em *off*, no quadrinho seguinte, *Obélix* come os víveres e *Astérix*, em *close-up*, adverte o amigo que ambos devem racionar os alimentos. A partir desse ponto, começa a sequência adotada para a análise do uso de *ça*. Na tira seguinte, no espaço de dois quadrinhos e novamente em plano de conjunto, o barco surge já esvaziado, somente com os dois personagens. A voz no narrador, em um espaço chamado de recitativo (FLOCH, 1997, p. 2), diz: “Pouco tempo depois...”, o que faz o leitor concluir que o consumo do banquete foi rápido. Depois disso, então, vem o quadrinho que interessa mais a esta análise: *Obélix* responde a *Astérix*, quanto à racionalização dos alimentos, dizendo que sim, guardou algo para comer depois, já que depois de comerem, *Astérix* advertiu *Obélix* que a comida deveria ter sido racionada. *Obélix*, então, diz que guardou alguma coisa para mais tarde: uma pequena maçã, que aparece com o personagem em *close-up*, ou primeiro plano, em um quadrinho. O *ça*, da língua francesa, como já foi dito, corresponderia ao português *isso*. Esse pronome francês, assim como o *isso* de uso brasileiro, dá margem a várias análises. Maillard (1992), ao classificar as HQ, inseriu *Astérix* na categoria “diegética”, na qual as

imagens dão suporte à narração. O roteiro, que também pode ser chamado de história, está na base do desenho, que serve para ilustrar a narração. Na categoria de HQ diegéticas, Maillard (1992, p. 207) identifica três usos de *ça*: “I – *ça méta-narratifs [...]; II – ça déictiques intégrés au récit [...]; III – ça cataphoriques e appâts narratifs*”.

A primeira categorização de *ça* pode identificá-lo como os *ça* anafóricos. A segunda corresponde ao objeto desta análise. Os casos I e II dizem respeito à progressão textual de modo mais estreito, pois entram nas categorias de anáfora e catáfora, sendo muito usados também nas HQ estudadas. Entretanto, o recorte ora analisado evidencia o simulacro – tendo em vista tratar-se de desenho, e não de situação real de enunciação – do uso de *ça* precisamente em situação dêitica, levando-se em conta o que Kleiber (1986) chama de sentido e uso dêitico e Perret (1988, 1994) classifica como “operação de embreagem”. Esse simulacro de uso de *ça* é o que interessa a este estudo: não o uso dêitico preciso, no qual o discurso acompanha o ato de mostraçãõ a fim de determinar o referente de *ça*, mas a simulação desse uso que a HQ faz, com seus desenhos. No exemplo ora estudado, *Obélix*, em primeiro plano, “mostra” *ça*: uma maçã.

É preciso, entretanto, retomar a narrativa e o fio condutor da sequência: *Obélix* e *Astérix* encontram-se em alto mar, perdidos. Depois de um lauto banquete, a comida que eles haviam saqueado de um navio pirata se vai e resta apenas uma maçã, que *Obélix* havia guardado para comer, segundo diz a fala do personagem, “mais tarde”. A característica mais marcante de *Obélix* é o apetite voraz, e ele, então, come praticamente toda a comida – carnes, doces etc. – em pouquíssimo tempo, o que se deduz pelo número de quadrinhos entre a aparição do banquete e seu consumo [dois quadrinhos, segundo a ilustração seguinte], e guarda apenas uma maçã, alimento frugal, para os dias posteriores. Os alimentos reunidos inicialmente, mostrados em um quadrinho em plano geral, sobrecarregam o pequeno barco ocupado pelos personagens. É necessário que essa diversidade de pratos seja mostrada em sua abundância, que seja colocado em evidência que as provisões conseguidas correspondem a duas ou três vezes o tamanho de *Obélix*. Depois que tudo foi consumido, o humor fino de Goscinny mostra ao leitor o que restou: uma maçã, que é mostrada em primeiro plano [ou *close-up*]. Trata-se de mostrar que o “todo” que era antes representado por muitos e variados alimentos foi substituído pelo “todo” que uma maçã representa. Nesse sentido, o contraste visual é mais evidente, e o desenho valoriza o que *Obélix* guardou como provisão. A maçã, antes, era apenas um elemento decorativo, colocado dentro da boca de um leitão assado. Na mudança de quadrinhos, ocorre uma ressignificação do papel que a mesma maçã representava: de elemento decorativo de um prato – a maçã que se usa comumente para

ocupar a boca de um leitão assado inteiro – ela passa a ser a última provisão de duas pessoas perdidas em alto mar. Sendo apenas um elemento decorativo, e, portanto, supérfluo, ela foi poupada. Nesse caso, como não se dá a ela o *status* pleno de comida [se ela tivesse sido considerada um alimento, teria sido consumida juntamente com todo o resto que foi retirado do navio pirata], não se diz dela *essa maçã*, mas *ça*. Maillard (1982) sublinha o caráter pejorativo de *ça* quando ele é utilizado como dêitico, em operação de mostração [embreagem]. Segundo o autor, exemplos semelhantes revelam a função desvalorizante do morfema (MAILLARD, 1982, p. 207). Com o emprego de *ça*, Obélix atenua sua falta de sabedoria e preserva a face (BROWN; LEVINSON, 1986; TANNEN, 1981, 1986; BLUM-KULKA; WEIZMAN, 1988; WAJNRYB, 1998 apud MARTINS, 2002)⁶⁵ diante da exclamação de *Astérix*: “*Obélix*, você não é sensato! Eu tinha dito que era necessário racionar!” [“*Obélix*, tu n’est pas raisonnable! Je t’avais dit qu’il fallait nous rationner!”]. *Obélix*, por sua vez, responde, no mesmo quadrinho: “Bom, foi isso que eu fiz!” [“Ben, c’est ce que j’ai fait!”]. No quadrinho seguinte, *Obélix*, em primeiro plano, justifica sua última frase: “Eu guardei *isso* para mais tarde...” [“J’ai gardé *ça* pour plus tard...]. A maçã, alimento frugal que não se compara a um javali assado, o prato preferido dos heróis da Aldeia gaulesa, é chamada de *ça/isso*. Chamam a atenção, em volta do desenho da maçã, mostrada por *Obélix* com um gesto ostensivo, signos gráficos utilizados para colocar um objeto em evidência, pequenos traços verticais que cercam o objeto, semelhantes a pontos de exclamação. Percebemos, no exemplo, que o ato de mostração se realiza assim que o locutor aponta o dedo para o objeto designado pela palavra dêitica. Entretanto, a operação dêitica – que Perret (1988) chama de embreagem – pode se realizar mediante um olhar dirigido ao objeto designado ou, no caso da HQ, pelo enquadramento em *close-up* ou primeiro plano. Segundo Perret (1988), a dêixis só se realiza pelo ato ostensivo de mostração. Sobre isso, ela diz:

⁶⁵ Segundo Martins (2002), “O caráter indireto do discurso tem sido apresentado como uma motivação da indeterminação. A indiretividade, por sua vez, se explica por duas razões: a primeira razão se vincula às estratégias de natureza sócio-cultural para preservar a face (Brown e Levinson, 1986; Tannen, 1981, 1986; Blum-Kulka e Weizman, 1988; Wajnryb, 1998) ou para criar códigos excludentes de identificação social ou grupal (Gumperz, 1982a, 1982b; Tannen, 1986; Chang, 1999); a segunda razão está nos limites inerentes à língua como codificação (Tannen, 1986; Green, 1996). Portanto, o caráter indireto do discurso explica a indeterminação como imanente ao discurso e à língua em uso, seja por conflitos entre diferentes marcas lingüístico-culturais de significação, seja pelo fato de que nenhum enunciado codifica todas as informações necessárias à interpretação”.

A dêixis não é o único modo de saturação exofórica de um embreador lacunar: no caso em que, no campo visual dos co-enunciadores, só há um objeto que corresponde à descrição, nenhum gesto é necessário para que se efetue a saturação referencial [presença de um só objeto no cômodo] [...] ⁶⁶ (PERRET, 1988, p. 35).

Podemos perceber que o enquadramento em planos muito próximos [*close-up*, na terminologia norte-americana, e primeiro plano, na terminologia francesa (AUMONT; MARIE, 2009, p. 99), opera a aproximação visual entre o leitor e o objeto desenhado. A maçã, anteriormente mostrada em plano de conjunto, em meio aos componentes do banquete, era um detalhe a mais na imagem visualmente carregada. Visto em um quadrinho à parte, em primeiro plano, o objeto é evidenciado, separado dos demais, isso exclui do campo visual do leitor qualquer outra coisa que não é para ser mostrada. Em uma situação de enunciação real, isso é possível, mas, frequentemente, o ato de mostração, por meio de gestos, executa essa operação. O cinema recorre ao primeiro plano, pela aproximação da câmera, a fim de compor um efeito mostrativo: o roteirista, utilizando o primeiro plano, chega a substituir o dedo apontado pela exposição exagerada do objeto. O efeito mostrativo, efetuado pelo primeiro plano, nesse caso, dá conta de um ato dêitico inegável, em que o referente de *ça* é preciso e identificável, o que faz com que o antigo caráter generalizante de *ça* (CORBLIN, 1995, p. 103) desapareça. O *ça* dêitico, exposto nos quadrinhos analisados, não nega seu caráter anafórico, pois, “a mensagem verbal intensifica a mensagem icônica”⁶⁷ (CORBLIN, 1995, p. 205). À parte o sentido pejorativo dado ao objeto mostrado, pode-se verificar que o *ça* dêitico, ao substituir o nome do objeto que está mostrado, desenhado, tem um papel estratégico na economia textual. Em primeiro lugar, a leitura do texto recebe uma dinâmica mais eficaz para acompanhar as imagens. Em vez de dizer “Guardei esta maçã para mais tarde”, *Obélix* utiliza, no lugar de *esta maçã*, o advérbio *ça*, tendo em vista que a imagem contém, já, a representação icônica do objeto designado [ou, se há o resgate do termo de Saussure (2002, p. 79), a representação da imagem mental chamada de significado]. Se o personagem tivesse utilizado *esta maçã*, o que seria gramaticalmente válido, o texto seria duplamente preenchido pela representação significativa de *maçã*, pois ter-se-ia a representação icônica de maçã, vista antes de ser lida. Depois, esse signo icônico seria novamente explicitado no discurso do personagem: “Guardei esta maçã...”. Ora, *esta maçã*, expressão de caráter dêitico que contém o signo *maçã*, contém também sua imagem mental, o

⁶⁶ Tradução nossa para: *La deixis n'est même pas le seul mode de saturation exophorique d'un embrayeur lacunaire : dans le cas où, dans le champ visuel des co-énonciateurs, il n'y a qu'un seul objet qui répond à la description, aucun geste n'est nécessaire pour que s'effectue la saturation référentielle (présence d'un seul objet dans la pièce) [...] (PERRET, 1988, p. 35).*

⁶⁷ Tradução nossa para: *[...] le message verbal ne fait que redoubler le message iconique (CORBLIN, 1995, p. 205).*

significado, representado pelo significante arbitrário *maçã* [com o vocábulo foneticamente transcrito], que, graficamente, em língua portuguesa, é a palavra *maçã*. Neste caso hipotético, ter-se-iam três operações de referência ligada a *maçã* [sem contar a utilização do pronome demonstrativo *esta*, que torna possível, com os elementos trazidos pelo desenho, a operação de embreagem realizada, ao designar como mesmo objeto a *maçã* do discurso e a *maçã* designada]:

1. *maçã* – imagem concebida pelo desenhista A. Uderzo segundo sua visão do que deve ser uma maçã na história concebida pelo roteirista [o signo icônico desenhado no quadrinho];

2. *maçã* – imagem sonora [o significante do signo *maçã*, que é transposto para a representação escrita], que remete a uma imagem mental;

3. *maçã* – imagem mental construída no pensamento do leitor que lê a palavra *maçã* [o significado do signo *maçã* – esta imagem, deve-se sublinhar, já é culturalmente determinada na língua. *Maçã* é definida como o fruto da macieira, de cor variada, gosto predominantemente doce, forma arredondada etc.]

Essas três operações de referência [quatro, de fato, se o mesmo objeto do “mundo real” for relacionado para dar conta do ícone – desenho – e do signo – palavra – *maçã*] podem remeter, à ideia de Terceiridade de Peirce (1972). Segundo Peirce (1972), e diferentemente do exposto no *Cours de Linguistique Générale*, no qual o signo linguístico é concebido dicotomicamente (SAUSSURE, 1995), há uma “relação triádica existente entre um signo, seu objeto e o pensamento interpretante, em si mesmo um signo, considerado como constituindo o modo de ser de um signo” (PIERCE, 1972). Essa relação foi esquematizada por Ogden e Richards em seu triângulo⁶⁸:

⁶⁸ The three principal elements are “symbol”, “thought or reference” and “referent”. The symbol is a particular phonological or graphical form such as e l e p h a n t. The thought or reference is the meaning-content of the form, namely the idea of an elephant. The referent is the nonlinguistic thing in the world being talked about (actual elephants). *Tradução*: Os três elementos principais são o "símbolo", "o pensamento ou referência" e o "referente". O símbolo é uma forma particular fonológica ou gráfica, como Elefante. O pensamento ou referência é o significado de conteúdo do formulário, ou seja, a ideia de um elefante. O referencial é a coisa não linguística no mundo, sobre a qual se fala [elefantes reais]. Disponível em: <http://www.frame-poythress.org/Poythress_books/GCBI/BG16RefO.htm>. Acesso em: 15 maio 2010.

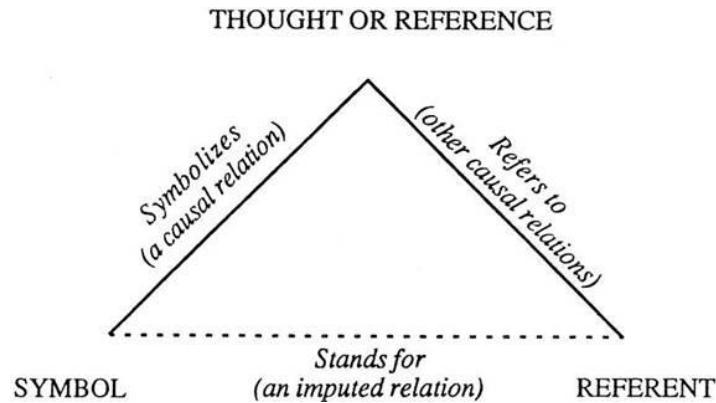


Figura 27 - O Triângulo de Ogden & Richards⁶⁹

Aqui abrimos um parêntese a fim de reforçar o acerto da escolha das teorias da semiótica peirceana na concepção teórica aplicada à análise do corpus. A teoria dos signos de Peirce concebe todo ato de cognição como algo determinado por uma outra cognição prévia, já que todo pensamento implica a interpretação ou representação de alguma coisa por outra coisa. Todo pensamento ou conceito está ligado às funções de representação, não podendo interpretar-se a si mesmo. A interpretação pode se realizar somente mediante o signo. O âmago da teoria peirceana é a definição do que seja signo e a distinção entre os diversos tipos de signo. Peirce compreende o signo como “algo que, para alguém, equivale a alguma coisa, sob algum aspecto ou capacidade” (ABRIL CULTURAL, 1983, p. IX). Por isso, nenhum signo pode ser literalmente aquilo que significa, assim como nenhum pensamento pode ser literalmente aquilo que significa, porque as ideias ou pensamentos implicam um objeto para a interpretação, um intérprete do objeto e a interpretação de fato. Os pensamentos se apresentam triadicamente, e os signos também podem ser divididos em três espécies principais, os ícones, os índices e os símbolos, ideia que adotamos neste trabalho ao classificar as imagens das HQ como ícones e alguns signos gráficos como índices. Essa teoria está, mesmo, na base da definição da dêixis. Jean-Paul Meyer (2003a, p 274) aborda a questão dos triângulos de Umberto Eco, que propõe um esquema próximo a uma síntese das diferentes representações do signo, de Frege à atualidade. Ao discorrer também sobre o triângulo de Ogden & Richards, Meyer (2003a, p. 278) diz que ele é o oposto de uma certa tendência “naturalizante” em relação às relações referenciais.

Voltando à utilização de *ça*, no exemplo em tela, tem-se uma referência direta à imagem desenhada. Tendo em vista seu caráter não-lacunar e direto [ou completo ou

⁶⁹ Imagem disponibilizada no site: <http://www.db.dk/bh/core%20concepts%20in%20lis/articles%20a-z/semiotic_triangle.htm>. Acesso em: 15 maio 2010.

transparente (VUILLAUME, 1980 apud PERRET, 1988, p. 30)], é exclusivamente na situação de enunciação que se encontra o referente de *ça/isso*. Percebe-se, então, que nos dois casos abaixo duas operações são efetuadas:

1. *maçã* – imagem concebida pelo desenhista segundo sua visão do que deve ser uma maçã na história concebida pelo roteirista [o signo icônico desenhado no quadrinho];

2. *ça* – imagem gráfica/sonora que não pode remeter a uma imagem determinada arbitrariamente na língua. O referente de *ça* é identificável **no** ato de enunciação. Segundo Perret (1988, p. 26), “no caso da embreagem, uma só operação ocorre: o PRO-⁷⁰ introduz no enunciado um segmento da realidade que pode não ter sido objeto de nenhuma enunciação anterior.”⁷¹

A simbiose obtida pela integração palavras dêiticas/desenhos em *Astérix* [e em *Tintin*] é eficaz. Por um lado, os desenhos poupam o leitor de longas descrições verbais dos objetos que estão presentes num ato de mostraçã, como é o caso do romance. Por outro lado, os dêiticos, no discurso verbal, evitam que, com as palavras, repita-se o que o texto icônico já evidenciou. Foucault, ao se referir ao caligrama⁷², analisando Magritte, diz que ele “pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler” (FOUCAULT, 1988, p. 23).

⁷⁰ Para Perret (1988, p. 22/25), a função PRO- ocorre a alguns termos que realizam a operação de embreagem. Segundo a autora, os elementos que têm a função PRO- cumprem o papel de “substitutos, representantes”, representando não “segmentos da realidade”, mas “funções discursivas” cuja principal característica é a “labilidade referencial”. São exemplos de embreadores PRO-: eu, aqui, hoje, este, mamãe, **isso [ça]** etc.

⁷¹ Tradução nossa para: *Dans le cas de l’embrayage, une seule opération a lieu : le PRO- introduit dans l’énoncé un segment de la réalité qui peut n’avoir fait l’objet d’aucune énonciation antérieure* (PERRET, 1988, p. 26).

⁷² “Texto que dispõe tipograficamente as suas palavras de forma a obter uma sugestão figurativa semelhante ao tema tratado. Os primeiros caligramas foram os hieróglifos. Símias de Rodes (séc.III a.C.) terá sido o primeiro a ter utilizado versos figurados. Este tipo de composição também é costume designar-se por *carmen figuratum*, *pattern poem*, *Bildergedicht* ou poema figurativo.” Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/caligrama.htm>>. Acesso em: 14 maio 2010.



Figura 28 - O Caligrama de Apollinaire⁷³

É possível que, além do caligrama, a HQ também cumpra esse apagamento. Sobretudo se se considera que a HQ não faz, ainda segundo Foucault (1988, p. 39), a clássica “separação entre representação plástica (que implica a semelhança) e referência linguística (que a exclui)”, tendo em vista que não há, na HQ, o que Foucault (1988, p. 39) chama de “subordinação”, pois nem o texto é “regrado pela imagem”, nem a imagem é “regrada pelo texto”. De fato, a utilização de *ça* contribui para que a leitura do discurso dos personagens seja mais dinâmica. Um texto mais curto é, logicamente, lido com mais rapidez, o que é necessário para que o leitor sincronize a leitura das imagens, signos de uma só articulação, à leitura do texto verbal, composto por signos de dupla articulação (MARTINET, 1978), já que a leitura de um não pode ser feita sem a leitura do outro:

Como vimos, cada uma das unidades de primeira articulação [do signo lingüístico] tem um sentido e uma forma vocal (fônica). Não podemos analisá-las em unidades sucessivas mais pequenas dotadas de sentido: é o conjunto *cabeça* que significa “cabeça”, e não a soma de eventuais sentidos de cada um dos segmentos em que podemos dividi-lo – *ca-*, *-be-*, *-ça*, por exemplo. Mas a forma vocal é analisável numa sucessão de unidades, que contribuem todas para distinguir *cabeça* de outras unidades, como *cabaça* e *cabeço*. A isso chamamos a SEGUNDA ARTICULAÇÃO da linguagem (MARTINET, 1978, p. 12).

A economia discursiva-textual da HQ, ligada intrinsecamente à dupla articulação da linguagem, também significa menos texto nos balões, e, por conseguinte, menos utilização de espaço para dar lugar aos desenhos. Se os desenhos são ricos em cores, signos, detalhes, as palavras, nas HQ, devem dizer o essencial. Mesmo que o *ça* dêitico ainda intensifique o que representa a imagem, essa operação, mais retórica que realmente necessária, é feita de modo mais dinâmico.

⁷³ Imagem disponibilizada no site: <<http://poesiamas.net/blog/2009/10/21/8-reglas-sencillas-para-escribir-poesia/>>. Acesso em: 14 maio 2010.

A exposição do desenho, a seguir, tornará mais clara a análise.

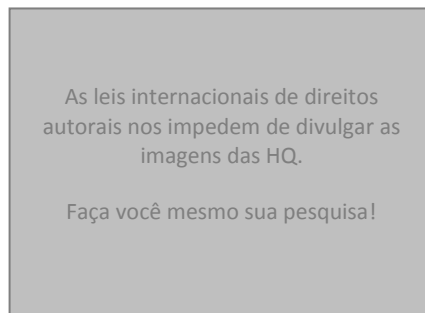


Figura 29 - *La Grande Traversée* [GT], p. 15, t. 1-2, q. 1-4

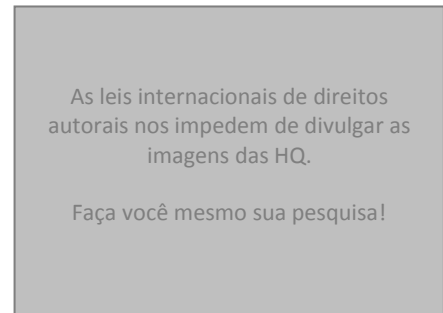


Figura 30 - GT, p. 15, t. 2, q. 4

Outro trecho de *La Grande Traversée*, aventura de *Astérix e Obélix*, foi extraído a fim de ilustrar que o elemento dêitico, nesse caso aliado ao gesto ostensivo de mostração operado com o dedo indicador estendido em direção ao objeto ou local a ser mostrado, pode também operar no mecanismo coesivo dos quadrinhos. Koch (2002a, p. 16) cita os cinco mecanismos de coesão da teoria de Halliday & Hasan: a referência, a substituição, a elipse, a conjunção e a coesão lexical. Na referência, tem-se a pessoal, a demonstrativa e a comparativa. A referência, ainda segundo Koch, pode ser exofórica ou endofórica. A referência textual, endofórica, faz remissão a elementos do texto. Quando essa remissão é feita a um elemento já expresso, ela é anafórica. Quando é feita a um elemento que é expresso depois, ela é catafórica. Doravante, seguindo a linha sociocognitivo-interacionista Koch (2004, p.29) trata o que antes denominou “referência” de “referenciação”: “A posição defendida aqui   a de que a referenciação, bem como a progressão referencial, consistem na construção e reconstrução de objetos-de-discurso, posição que se encontra explicitada em Apothéloz & Reichler-B guelin” (KOCH, 2004, p. 60).

Também na perspectiva sociocognitivo-interacionista, Koch (2004) considera o encadeamento de enunciados um “importante mecanismo de progressão textual”. Considerando que cada quadrinho traz, no mínimo, um enunciado, mediante o texto verbal ou a narratividade das imagens – mesmo que a noção de enunciado não envolva, obrigatoriamente, o discurso verbal. Não se trata, como observa Eco (2007), de pensar que há “frases ic nicas”. Não é objetivo deste trabalho, tampouco, investigar a existência ou não dessas “frases”, mas compreende-se que em cada quadrinho há a veiculação de elementos significativos que são parte de um texto completo, que é a história contada mediante imagens e diálogos em primeira pessoa. Para que esse texto se articule, são necessários encadeamentos

de unidades significativas – os quadrinhos. Como diz Eco (2007), ao cotejar a articulação do signo verbal à articulação do signo icônico:

Com as imagens nós lidamos com blocos macroscópicos, TEXTOS, cujos elementos articuladores são indiscerníveis. Neste ponto, definitivamente, somos obrigados a considerar os chamados ‘signos icônicos’ como (a) TEXTOS VISUAIS que (b) não são ULTERIORMENTE ANALISÁVEIS nem em signos nem em figuras. Que um chamado signo icônico seja um texto está provado pelo fato de o seu equivalente verbal não ser uma palavra, mas, na melhor das hipóteses, uma descrição, um enunciado, às vezes um discurso inteiro, um ato de referência, um ato locutivo (ECO, 2007, p. 188).

Uma das estratégias para que o encadeamento de quadrinhos seja, com efeito, uma construção textual, é o uso de expressões dêiticas nos diálogos em primeira pessoa. Considera-se que o exemplo escolhido, que destaca o uso do advérbio *là-bas* [Pode-se traduzir o advérbio locativo francês pelo português “lá”, “ali” ou “acolá”], traz a operação de referenciação efetuada por esse advérbio dêitico. A escolha por *là* deu-se por sua relação de maior distanciamento da cena enunciativa, como será atestado no que segue. Antes, entretanto, é importante que se abra um parêntese para observar que o advérbio francês *là* sofre, já há algum tempo, um processo que flexibiliza seu uso, tanto podendo remetê-lo ao local de onde o enunciador fala, ao local onde o enunciatário está ou a um terceiro local, fora da situação de enunciação. Em português, salvo melhor avaliação, não há advérbio que sofra processo similar. Em estudo anterior (FELIX, 2000), ao analisar advérbios locativos em uso em HQ francesas, foi constatado que apesar de *là*, a priori, dever se opor a *ici*, ele pode ser empregado no lugar de *ici*, assim como pode, também, ser empregado no lugar de *là-bas*. Isso se sustenta pela oposição que Perret (1991, p. 142) faz entre *ici* e *là-bas*, conferindo a *là* uma categoria de forma “não-marcada”⁷⁴ e também pelo estudo de Kerbrat-Orecchioni (1999), segundo o qual *là* neutralizaria a oposição *ici/là-bas*, podendo exprimir tanto proximidade quanto distanciamento do locutor (KERBRAT-ORECCHIONI, 1999, p. 50). Essa dupla possibilidade designadora amplia o escopo referencial de *là* em relação a *ici* e *là-bas*. No capítulo dois, que analisa a subjetividade na linguagem sublinhando o papel dos dêiticos, no item que se atém sobre os demonstrativos, a autora considera o eixo proximidade/distanciamento na classificação dos advérbios *ici* e *là-bas*, respectivamente. O advérbio *là*, entretanto, é classificado como “neutro”, tendo em vista sua flexibilidade designadora. A ilustração da autora é pertinente:

⁷⁴ Tradução nossa para: *Ici et là-bas seraient réservés à la localisation strictement spatiale, tandis que l’embrayage situationnel (et en particulier les emplois existentiels) serait assuré par la forme “non marquée” là [...] (PERRET, 1991, p 142).*

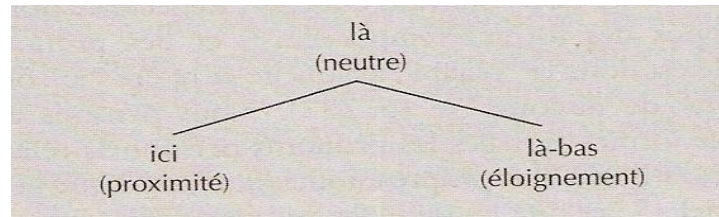


Figura 31 - Esquema de advérbios locativos franceses de Kerbrat-Orecchioni (1999, p. 50)

Tendo em vista essa flexibilidade referencial de *là*, o que leva a sua neutralização quanto à oposição entre os critérios de proximidade e distanciamento, optou-se por traduzir *là-bas* por *lá* deixando claro, ao mesmo tempo, que o advérbio *là-bas* também poderia ser traduzido por *ali*. Tanto *ali* como *lá*, segundo Fiorin (2005), são advérbios de lugar enunciativos. *Ali* constituiria uma “série tricotômica” com *aquí* e *aí*, enquanto *lá* constituiria uma série “dicotômica” com *cá*. *Ali* “indica o espaço fora da cena enunciativa”, e *lá*, “o espaço fora do lugar da cena enunciativa” (FIORIN, 2005, p. 270). A diferença entre *ali* e *lá*, no uso da língua portuguesa do Brasil, é ténue. Para Fiorin (2005, p. 270), observando o que ensinou Mattoso Câmara (1970, p. 114), “as duas séries interferem uma na outra”, e, nesse sentido, “*là* acrescenta-se à série *aquí*, *aí*, *ali*, para assinalar um lugar além do *ali*” (MATTOSO CÂMARA, 1970, p. 114 apud FIORIN, 2005, p. 270). Com base nessa interpretação, e tendo em vista que o que está fora do quadrinho é um lugar “além do *ali*”, visto que se desloca também para fora da cena enunciativa – que está dentro do quadrinho –, justifica-se o porquê da opção por *lá*, na tradução de *là-bas*.

De fato, *là-bas* é uma expressão de sentido dêitico (KLEIBER, 1986). Contudo, seu uso, nas HQ, não é dêitico, mas endofórico, visto que se trata de uma referência textual, ainda que se queira passar a impressão de que a referência é situacional. O texto da HQ, mediante a simulação da oralidade, como diz Lins (2008, p. 16), busca “representar o coloquial, sem a preocupação com a correção gramatical típica da língua escrita”. Isso também é reforçado pela franca predominância de diálogos em primeira pessoa. O uso de dêiticos reforça essa busca de representação da coloquialidade e da oralidade, tendo em vista ser a atividade de mostraçã [a operação dêitica, ou operação de embreagem], nos diálogos, típica da manifestação oral. A narração e a descrição, nas HQ, ficariam por conta dos desenhos, signos que mostram o que poderia ser expresso em palavras, como ocorre na literatura tradicional.

No caso em tela, o elemento dêitico, que faz uma referência textual endofórica (KOCH, 2002a, p. 19), opera a coesão entre os quadrinhos. No primeiro quadrinho, *Obélix* aponta para uma árvore e diz a *Astérix*: “Sur l’arbre, là-bas!” [“Sobre a árvore, lá!”]. O uso do

advérbio locativo, mais o gesto de apontar o local visado pelo personagem, evidenciariam, numa situação de enunciação real, o emprego da palavra de sentido dêitico em uso dêitico (KLEIBER, 1986). Como salienta Perret (1994, p. 64), a anáfora [fenômeno endofórico, segundo Koch, 2002a], estabelece “[On dit aussi de l’anaphore que c’est] une relation de coréférence entre deux éléments du discours: ces deux éléments ont le même référent”⁷⁵. Nas HQ, entretanto, o desenho não é um objeto do mundo exterior (PERRET, 1994), ao qual o dêitico estaria ligado por uma referência situacional, mas um objeto de discurso (MONDADA, 1994) construído, representativo de uma realidade que está fora do texto, que a ela faz remissão. Ocorre um simulacro de situação real de enunciação, tendo em vista a construção do discurso com as imagens. René Magritte trabalhou com a representação do real, na imagem do cachimbo que traz a inscrição “*Ceci n’est pas une pipe*”. Segundo o próprio René Magritte, “uma imagem não deve ser confundida com um aspecto do mundo nem com alguma coisa de tangível. A imagem de um pão com geleia não é alguma coisa de comestível” (MAGRITTE, 1961 apud FOUCAULT, 1988, [orelha]). Desse modo, uma situação de enunciação na HQ não pode ser uma situação de enunciação real, mas é uma simulação dessa situação, e os elementos que a constituem, por sua vez, executam também uma simulação de suas funções ordinárias.



Figura 32 - Ilustração de René Magritte (1928-29)

⁷⁵ “[Também se diz que a anáfora é] uma relação de coreferência entre correferência entre duas partes do discurso: esses dois elementos têm o mesmo referente” (PERRET, 1994, p 64, tradução nossa).

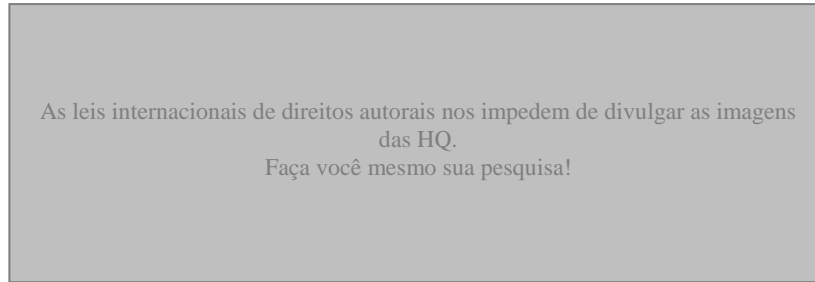


Figura 33 - GT, p. 22, t. 2, q. 4-5

Nesse sentido, a HQ conta uma história mediante a representação do real, e suas imagens também são representações. O uso de *là-bas* ocorre nesse contexto. Como observa Perret (1994), retomando a classificação de sua Tese de Doutorado, de 1988, *là-bas* é um elemento lacunar, isto é, dependente da situação de enunciação para a identificação de seu referente – o que é mostrado, o dedo estendido, o que está mais próximo. No caso da HQ, em que não só o objeto a ser apontado já é mostrado como a situação de enunciação inexistente de modo real, o elemento que deveria operar a dêixis incorpora outras funções. O uso do advérbio e o ato de mostração, com o dedo do personagem, relacionam-se intimamente com a mudança de quadrinhos, a coesão, a função endofórica (anafórica ou catafórica) e a continuidade da história, mais do que mostram alguma coisa ao interlocutor. O uso de *là-bas* coopera para evidenciar o local apontado, em plano médio, que será mostrado no quadrinho seguinte em plano próximo. O primeiro quadrinho ocupa em uma tira o espaço de dois quadrinhos convencionais, segundo a divisão tradicional de uma tira de aproximadamente 19,6 cm em três quadrinhos de aproximadamente 6,5 cm cada. No desenho, o quadrinho é, portanto, horizontalmente alongado, proporcionando plano próximo ao que a arte gráfica e cinematográfica chama de *travelling* (FLOCH, 1997, p. 47). Nesse quadrinho alongado, o local apontado por *Obélix*, onde está o objeto desejado [um peru – denominado por ele pela onomatopeia da língua francesa “glou-glou” – que estaria em cima de uma árvore], situa-se à direita, além dos limites do quadrinho. O vislumbre de uma árvore, no canto superior direito do primeiro quadrinho, já é o início da ligação entre esse e o posterior. Como diz Peeters (1993, p. 30), “cada quadrinho deve conter ao mesmo tempo uma lambrança da precedente e um chamado à seguinte”⁷⁶. Na sequência, o quadrinho posterior continua o *travelling* iniciado, mas o primeiro plano aproxima o olhar do leitor do local visado. No primeiro quadrinho, o plano médio mostra o agente do gesto dêitico, o sujeito do discurso que enuncia que há algo mais à frente. No quadrinho subsequente, simula-se um efeito de *zoom* sobre o olhar do leitor:

⁷⁶ Tradução nossa para: [...] *chaque case se doit de contenir à la fois un rappel de la precedente et un appel de la suivante* (PEETERS, 1993, p. 30).

o ato de mostração surte o efeito desejado, pois o olhar de quem lê a HQ é direcionado a um primeiro plano que focaliza a árvore apontada. Esse mecanismo evidencia o uso do advérbio dêitico e o gesto de mostração dêitico, mas não em uma situação de enunciação “real”, mas simulada. Como salienta Lins (2008, p. 16), o texto de quadrinhos busca “representar o coloquial”. O gesto de apontar, como parte de um simulacro, tem, entretanto, seus efeitos. O primeiro, e talvez mais importante, é assegurar a coesão, mediante o processo de referenciação efetuado, de caráter endofórico [anafórico ou catafórico] (KOCH 2002a; 2002c). De acordo com Bronckart (1999, p. 124):

[...] os mecanismos de coesão nominal têm, de um lado, a função de introduzir os temas e/ou personagens novos e, de outro, a de assegurar sua retomada ou sua substituição no desenvolvimento do texto. As unidades que realizam esses mecanismos são chamadas de anáforas e podem ser pronomes pessoais, relativos, demonstrativos e possessivos, e também alguns sintagmas nominais.

O gesto de apontar e o uso do advérbio locativo dêitico contribuem para a articulação textual, encadeando os enunciados contidos nos quadrinhos (KOCH, 2002b). O gesto dêitico do desenho e o uso do advérbio na fala do personagem também atuam na progressão temática, mediante a introdução de novas informações na história (KOCH, 2002b), ou, também segundo Koch, a “introdução [ativação] de novos referentes no modelo textual” (KOCH, 2002b, p. 33). Como o advérbio locativo, apesar de ter uma função textual (em oposição à situacional), continua a ser uma palavra de sentido dêitico (KLEIBER, 1986), ou, na classificação de Perret (1988, 1994), um embreador lacunar, seu preenchimento é realizado totalmente no quadrinho posterior, o que evidencia necessariamente elo entre os dois quadrinhos. Ao mesmo tempo em que o advérbio *là-bas* conserva seu sentido dêitico, a conjugação do texto verbal com o desenho faz com que ele perca seu uso dêitico, que é mais contextual e menos textual. Esse uso, entretanto, ocorre de modo simulado, visto que o que a palavra indica, em uma situação de enunciação em que é realizada a operação de embreagem, já é mostrado de antemão, ao leitor, por meio dos signos icônicos. Dessa forma, o advérbio locativo também realiza o mecanismo de coesão nominal, visto que a operação de embreagem, para o leitor, é frustrada pela evidência da imagem.



Figura 34 - GT, p. 22

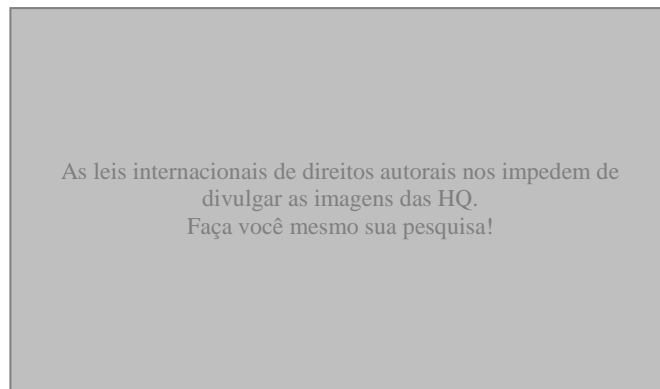


Figura 35 - GT, p. 22, t. 1-2, q. 1-5

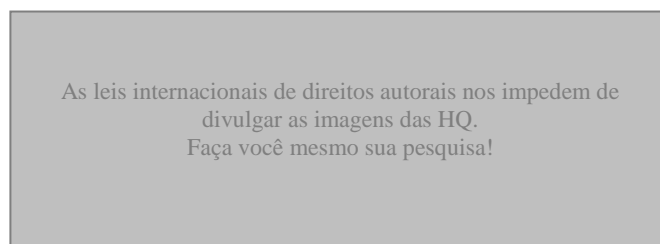


Figura 36 - GT, p. 22, t. 2, q. 4-5

O trabalho de Jean-Paul Meyer (2003a), acerca das anáforas nas HQ, contribuiu bastante para a compreensão desses fenômenos no gênero textual. Sua tese, sobre a relação entre texto e imagem e questões referenciais na HQ tratou da problemática da anáfora sobretudo em relação a duas questões primordiais. Primeiro, ele questionou a existência de fenômenos anafóricos na HQ tendo em vista que os quadrinhos representam a situação de enunciação. Além disso, ele se perguntou como a anáfora seria possível na HQ religando, *a priori*, dois segmentos de texto.

À primeira questão Jean-Paul Meyer responde: os quadrinhos da HQ não representam a situação de enunciação concebida como uma abstração, mas uma situação de enunciação precisa, a do personagem-locutor no momento em que ele aparece no q. em questão. De fato, é a ocorrência do enunciado que caracteriza o locutor como ponto de referência. Mas não se supõe, por isso, que o locutor está confinado na área de referência [que eu chamo de recorte] que constitui o quadrinho em que ele se encontra. Meyer exemplifica esse ponto com dois tipos de situação. A primeira, constituída por expressões dêiticas em primeira pessoa [aqui e eu], pede que o leitor as referencie no mesmo quadrinho da enunciação. Por outro lado, há expressões que só são interpretáveis se o leitor conhecer com antecedência a que se referem elas: os elementos contextuais do quadrinho não são suficientes.

Em relação à segunda questão, o autor afirma ser necessário que uma parte anterior do enunciado esteja presente na memória do leitor, que acompanha a narrativa. Uma anáfora nominal conceitual não retoma necessariamente uma expressão empregada exatamente da maneira como ela é empregada no discurso. Não é indispensável que o que constitui o antecedente do que é anafórico seja mencionado no contexto anterior: basta que ele seja identificado pelo contexto – o que afirma Kleiber (1991), no artigo *Anaphore-Deixis : où en sommes-nous?*. Meyer ressalta que a definição tradicional de anáfora como a vinculação de dois segmentos do texto não se adapta à realidade e à variedade dos fenômenos anafóricos. Portanto, a ideia da anáfora como fenômeno memorial amplia a ideia de anáfora, admitindo que o referente do termo anafórico deve ser procurado no contexto discursivo armazenado. Por isso, na HQ um fragmento textual do enunciado pode se referir a um conteúdo discursivo disponível na memória, não importa a forma desse conteúdo – texto, imagem ou ambos. O autor destaca que os trabalhos de Kleiber, entre outros, reviram a teoria da anáfora, propondo uma visão unificada da referência. Isso quer dizer que deixa de ser crucial a separação entre referente localizado no texto e referente localizado na situação de enunciação para distinguir anáfora e dêixis. O critério da abordagem memorial é o da disponibilidade do referente: com a anáfora, ele já está presente, pelo menos potencialmente acessível com os meios disponíveis. Com a dêixis, o referente é novo, e a expressão dêitica tem por função chamar a atenção do interlocutor para esse novo objeto. A questão central é identificar que referente é de fato novo e pode ser identificado. A anáfora permite com frequência a economia de quadrinhos e conexões, assegurando a ligação de quadrinhos por vezes distanciados uns dos outros. Meyer, em sua tese, dá exemplos precisos em seu corpus de anáfora pronominal, anáfora nominal de orientação, anáfora nominal de representação e

anáfora associativa. Analisando os pronomes demonstrativos, o autor observa que eles podem ter duas funções diferentes que dependem de sua situação referencial. Os anafóricos requalificam a imagem a critério da narrativa, enquanto os dêiticos inventam uma representação que dobra a representação da imagem. Quanto à anáfora associativa, o autor dá um exemplo de anáfora associativa meronímica, segundo a definição de Kleiber, em *L'anaphore associative*, de 2001 (Paris, PUF). Esse tipo de anáfora ocorre sobre a base de uma relação que permite a inferência da parte com base no todo. Com frequência, a anáfora associativa opera uma mudança temática. Os exemplos de anáfora apresentados por Meyer são operadores de narração, mantendo vivos os conteúdos necessários à continuidade narrativa, ou como um orientador da narrativa que dá um novo impulso semântico ou temático à sequência. O autor reconhece o caráter particular da HQ em relação à ativação do referente, particularmente por causa da página [prancha] e do balão. A página da HQ disponibiliza à vista conteúdos que extrapolam o domínio enunciativo do quadrinho. O balão, por sua vez, permite separar o lugar da produção da enunciação do lugar de sua recepção. O balão, aliás, tem um papel essencial na HQ, como testemunha da enunciação. Meyer diz que a representação do balão é de ordem semiográfica, o que significa, por um lado, que ela combina informações icônicas, indexicais e simbólicas e, por outro, que essas informações são reservadas ao leitor.

Uma das afirmações mais importantes de Meyer sobre o estudo da anáfora na HQ é que a relação texto-imagem permite unificar ainda mais sentidos que os usos estritamente textuais haviam distanciado uns dos outros. Por conta dessa particularidade – entre outras – há muito espaço para uma teoria da anáfora adaptada à relação texto-imagem. Meyer trabalha sobre uma redefinição categorial e funcional da HQ, demonstrando o caráter fundamentalmente referencial da relação texto-imagem nesse gênero textual, que o autor, em suas reflexões, revisitou tanto teoricamente quanto analiticamente, da percepção do ícone na história da civilização ocidental à ideia de HQ como texto. Por isso, Meyer demonstrou que o modelo gramatical habitualmente usado na leitura e na interpretação da imagem da HQ deveria ser substituído por ferramentas de leitura contemporâneas extraídas da LT. Segundo ele, a leitura deve obedecer ao percurso visual, ligado à ideia da extração de informações, e à progressão temática, ligada às noções de hipertema textual e de derivação temática. O autor também qualificou com mais precisão a natureza da relação texto-imagem na HQ, que ele definiu como uma relação de conjunção, oposta às de transposição e de fusão/forma unificada.

Nessa relação, a questão referencial na HQ faz com que o quadrinho e a sequência sejam não só o lugar de várias relações dêiticas destinadas a evidenciar o locutor e a

caracterizar sua enunciação como o ambiente de relações anafóricas que representam a cena como ela é compreendida pelo personagem. Com isso, o autor estabeleceu que o papel da relação texto-imagem é duplo: primeiro, assegura a representação do enunciado e ativa ao mesmo tempo as relações referenciais. Em segundo lugar, sendo logicamente um parâmetro extradiegético essa relação permite a metamorfose da enunciação em narração pela interpretação das informações semânticas que ela dirige ao leitor.

Acreditamos que em relação à anáfora na HQ o trabalho extenso e detalhado de Jean-Paul Meyer preenche espaços significativos que, em nossa tese, não temos a pretensão de fazê-lo – já que o mais importante foi feito.

3.2.2 A dêixis como estratégia e mecanismo de progressão textual na HQ

O discurso da HQ evidencia um aspecto da referenciação controverso entre os que discutem o assunto: seria a realidade construída pelo discurso, que não tem como referente um mundo real que o produtor do discurso deve “assimilar”? Ou, pelo contrário, os discursos são recriações, e os referentes, ou, segundo Mondada (1984), os objetos de discurso, também se adaptam, moldam-se a cada intenção, situação, gênero, locutor, receptor etc.? Sendo assim, não há operações de referenciação rigidamente marcadas, como desde os gregos propunham os adeptos do objetivismo filosófico. Ao contrário, elas são móveis, flexíveis. Sobre isso, Charles Bazerman (2005) afirma que os fatos sociais são dependentes dos atos de fala, e, citando Austin, reafirma que as palavras criam o mundo conhecido como “real”, perpassando a noção de realidade.

A narrativa da HQ e sua arquitetura textual nos levam a dois pontos interessantes: primeiro, a instabilidade referencial gerada pelas mudanças de cenário e pelas elipses existentes entre a sequência dos quadrinhos. Além disso, a necessidade de que haja processos de estabilização dos referentes, ou objetos de discurso [ainda que Mondada (1984) diferencie objeto de discurso de referente, frequentemente vamos nos referir a referentes como objetos de discurso] que ocorrem mediante a prototipização dos “nomes enquanto rótulos” (MONDADA; DUBOIS, 2003, p. 42).

Authier-Revuz (1988, p. 23) refere-se ao fato de que as palavras constroem um mundo autônomo, esse que temos como real: “[...] a não-coincidência entre as palavras e as coisas é colocada como constitutiva, na dupla perspectiva [...]”. Benveniste (1966, p. 259) afirma que “c'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet; parce que le

langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d' 'ego'"77. A recriação do mundo, no âmbito do universo ficcional, ocorre pela eclosão do sujeito nesse mundo paralelo mediante o *ego, hic et nunc* (BENVENISTE, 1966) da enunciação. Ora, são aí evidenciadas que as categorias de tempo e espaço são referenciais para a própria ocorrência do sujeito, que existe na história mediante a enunciação de seu discurso. Ao falar dos pronomes, Benveniste associa a ocorrência de *je* à de *ici* et de *maintenant*, considerando-os pertencentes ao mesmo plano e associados à mesma referência (BENVENISTE, 1966, p. 253): "*ici et maintenant* délimitent l'instance spatiale et temporelle coextensive et contemporaine de la présente instance de discours contenant *je*" (BENVENISTE, 1966, p. 253). E da mesma maneira que o autor estabelece a correlação entre *je* e *ici*, também a estabelece entre *il* e *là* [sendo *il* um pronome anafórico por excelência], que indicam maior distanciamento do presente enunciativo que exige a dêixis (BENVENISTE, 1966, p. 254). Segundo Benveniste (1966, p. 262), os indicadores da dêixis "organizam as relações espaciais e temporais em torno do 'sujeito' tomado como referência [...]"78. Por se tratar a imagem, primordialmente, de espaço, e no caso da HQ a narrativa parte da imagem organizada em sucessões, o que implica tempo, acreditamos que o papel dos dêiticos é relevante na arquitetura singular desse gênero.

Nas HQ, a eclosão do sujeito e a recriação do mundo ocorrem mediante duas linguagens, a verbal e a icônica, em consonância formando um só discurso. A enunciação é o ato de construção desse discurso, com imagens e palavras. A instância discursiva torna possível a existência do *ego, hic et nunc* da HQ, que por sua vez constroem a diegese de tempo e de espaço (GENETTE, 1966). São os desenhos que irrompem como elementos do discurso, acompanhados do discurso verbal que lhes precisa o sentido. O fluxo de tempo e espaço na narrativa das imagens é construído mediante a repetição de elementos icônicos nos quadrinhos. O efeito da sucessão de ações, que marca também a passagem do tempo diegético, é obtido pela ideia de que cada cena, contida em quadrinhos sucessivos, dá conta de um novo tópico. Um quadrinho no qual está contida uma cena sinaliza uma alteração no curso da história, mesmo quando não há, aparentemente, alteração. A cena inserida no espaço do quadrinho evidencia um novo tema que é introduzido na narração, indicando ao mesmo tempo continuidade, pelo desdobramento dos personagens e objetos, e mudança. Toda a arquitetura

⁷⁷ A versão em português foi traduzida da seguinte maneira: "é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de 'ego'" (BENVENISTE, 1966, p. 286).

⁷⁸ Tradução nossa para: *Organisent les relations spatiales et temporelles autour du "sujet" pris comme repère [...]* (BENVENISTE, 1966, p. 262).

das HQ é construída sobre essa tensão que existe entre a continuidade e a mudança. Assim como no discurso verbal, o texto dos quadrinhos precisa manter os elementos originais do tema central da história introduzindo fatos novos, que desenvolvem a narração. Nesse sentido, um quadrinho representaria um tema, ao qual se segue o rema – e assim sucessivamente. Cada quadrinho é ao mesmo tempo constituído como novo tema e rema do quadrinho anterior (podemos excluir o primeiro quadrinho de cada álbum e o último, que evidentemente podem ser apenas tema e rema, respectivamente), constituindo uma dinâmica enunciativa dialética. Como optamos por objeto de discurso, segundo o que já frisamos, cada tópico, ou tema, é um objeto de discurso que emerge em cada quadrinho.

O intervalo entre cada quadrinho também significa. O que não é dito, ou mostrado, nas elipses características das HQ, é sugerido e deve ser imaginado pelo leitor. As opções de preenchimento, entretanto, são poucas: o quadrinho subsequente e encarrega de evidenciar, necessariamente, a ação seguinte. O desdobramento de cenários, personagens e objetos, intervalado por elipses pouco significativas para as histórias, é uma das estratégias que proporciona à HQ o “efeito narração”: “[...] esse efeito-narrativa é caracterizado pelas idas e vindas dos elementos (os personagens e objetos de todos os tipos) no espaço dos quadrinhos; suas entradas, suas saídas funcionam como as marcas da cronologia diegética”⁷⁹ (FRESNAULT-DERUELLE, 1993, p. 214).

Nesse sentido, assim como o discurso narrativo puramente verbal a HQ evidencia o fato de que “a estabilidade [referencial] é produzida” (MONDADA; DUBOIS, 2003, p. 42), já que não há uma “realidade objetiva” a ser apreendida pelo produtor do discurso, mas um mundo construído culturalmente no qual elementos do mundo conhecido e visto sob determinada perspectiva são reorganizados em discursos que têm a pretensão da objetividade e, portanto, da estabilidade referencial. Orlandi (1995, p. 73) nos afirma que

é nessa perspectiva (da multiplicidade de sentidos e, portanto, pensamos, da instabilidade referencial) que consideramos a linguagem como categorização do silêncio, isto é, ela é a gregaridade, a possibilidade de segmentação, ou melhor, o recorte da significação em unidades discretas.

A busca da estabilidade referencial leva a uma revisão da noção do uso de uma palavra de sentido dêitico, pois ela não serviria exatamente para “mostrar” alguma coisa, na HQ, mas para construir um simulacro por meio do discurso que, em parte, já está mostrado pelas imagens. A re-criação do contexto é importante para que a narrativa seja organizada e as

⁷⁹ Tradução nossa para: [...] *cet effet-récit se caractérise par les allers et venues des items (les personnages évidemment, les objets de toutes sortes) dans l'espace des cadres ; leurs entrées, leurs sorties fonctionnent comme les marques de la chronologie diégétique* (FRESNAULT-DERUELLE, 1993, p. 214).

cadeias referenciais formadas, tendo o texto, dessa forma, coesão. Nesse sentido, os localizadores – sobretudo advérbios locativos – ampliam ou fixam a noção de sujeito [no sentido do *hic et nunc* de Benveniste, 1976], que deve ser consolidada tendo em vista a fluidez de continuidade, que existe em razão das elipses, dos diferentes planos e das mudanças de cenário. Benveniste (1966, p. 252) teorizou acerca da instalação da subjetividade no discurso:

Quelle est donc la "réalité" à laquelle se réfère *je* ou *tu* ? Uniquement une "réalité de discours", qui est chose très singulière. *Je* ne peut être défini qu'en termes de "locution", non en termes d'objets, comme l'est un signe nominal. *Je* signifie "la personne qui énonce la présente instance de discours contenant *je*"⁸⁰.

As considerações de Benveniste são úteis a esta análise na medida em que, segundo observam Pires e Werner (2007, p. 145), a “categoria da dêixis é examinada a partir da teoria de Benveniste como fundamento da representação da subjetividade na linguagem”.

Les Cigares du Pharaon é uma HQ que conta mais uma aventura de *Tintin*, o repórter, tendo sido traduzida para o português com o título de *Os cigarros do faraó*. Trata-se de uma aventura completa que tem, entretanto, continuação em *Le lotus bleu* [*O Lótus azul*]. A HQ também foi conhecida por *Les aventures de Tintin, le reporter, en Orient*, tendo sido publicada originalmente em 1934 pela ed. Casterman, em Bruxelas, Bélgica. De autoria de Hergé, belga, a história, a primeira de mistério e aventura policial com o personagem *Tintin*, foi publicada em preto e branco entre os anos de 1932 e 1933 no suplemento jovem *Petit Vingtième*, do jornal belga *Le Vingtième Siècle*. A versão em cores, tal como é lida hoje, foi publicada somente em 1955, pela editora Casterman. Nessa aventura, *Tintin* se envolve, por acidente, com traficantes de drogas, indo a países como Egito e Índia para resolver os mistérios que surgem após conhecer um egiptólogo em um cruzeiro marítimo. A fatura de movimentações e troca de cenários, numa aventura policial repleta de ação, favorece o uso de dêiticos e a evidência das estratégias de encadeamento e progressão textual tanto do discurso verbal quanto do visual, que se imbricam para formar uma só linguagem. A história se passa em cenários diferentes, o que privilegia a movimentação dos personagens e a troca de cenários. A história se passa em muitos locais, o que faz com que a movimentação seja frequente. A narrativa começa com um plano geral de um navio num quadrinho cuja largura corresponde a dois quadrinhos-padrão, ocupando, entretanto, a altura de uma tira. Essa

⁸⁰ Na versão em português, lemos: Qual é, portanto, a “realidade” à qual se refere *eu* ou *tu*? Unicamente uma “realidade de discurso”, que é coisa muito singular. *Eu* só pode definir-se em termos de “locução”, não em termos de objetos, como um signo nominal. *Eu* significa “a pessoa que enuncia a presente instância de discurso que contém *eu*” (BENVENISTE, 1966, p. 278).

imagem é a introdução da história. Nela não há discurso verbal, apenas a localização espacial: um navio sobre o mar. Ao lado do navio, em plano mais próximo, um pequeno barco à vela com o que se pode discernir serem duas pessoas dentro dele. O elemento humano surge, decorativamente, a fim de dar à imagem inicial menos artificialidade e menos estaticidade. O barco à vela evidencia a ação do vento, e a presença de dois seres humanos dentro dele fixa a noção do “eu” no início do discurso, ainda que o personagem principal apareça somente no segundo quadrinho – e de costas. O barco à vela é desenhado em tamanho não muito menor que o navio, pois, estando mais “próximo” do leitor, estaria à frente do navio. As velas do pequeno barco pesqueiro e os sinais gráficos das ondas, encrespadas, conferem ao quadro o efeito do movimento. O desenho estático, paradoxalmente, sugere a ideia de uma dinâmica típica do cinema, em que a imagem é enquadrada por uma câmera particular, que é o olho do desenhista. A introdução do elemento humano é outro aspecto interessante, pois ela é feita sem o discurso verbal, com dois personagens desconhecidos e anônimos, que aparecem à distância. É preciso, primeiro, situar o leitor espacialmente, o que os desenhos sem discurso verbal fazem. A imagem sem palavras introduz o leitor em um mundo de iconicidade que é o próprio universo possível de existência do discurso verbal. Antes do próprio discurso verbal, é preciso um mundo pré-existente que o acolha. Como afirmamos em trabalho anterior, (FELIX, 2005), esse mundo é construído, na HQ, não mediante a descrição, mas pela mostração. É a deicidade do desenho, irrompendo como discurso imagético, que faz da imagem o universo que eclode e fim de que nele a palavra possa também existir. Do navio, em plano geral, ocupando dois quadros de uma tira, passamos a um quadro menor, padrão, em plano médio: de costas, surge o personagem principal, debruçado no convés do navio, falando a seu cachorro de estimação, o personagem *Milou*. Na história, *Milou* é o “faire-valoir” de *Tintin*. Ele fala e se comunica com seu dono, existe para que o herói de sobressaia, ajuda quando é necessário e também pode trazer para as situações complicações inesperadas. *Milou*, em *Tintin*, e *Obélix*, em *Astérix*, exercem papel semelhante ao existirem em função dos personagens-títulos das HQ, fazendo-os galgar os degraus rumo às suas peripécias, ajudando-os a vencerem os obstáculos e, discursivamente, introduzindo a palavra ou servindo de interlocutores para que o herói se expresse. O encadeamento do primeiro quadrinho é claro, quando no segundo o personagem principal surge. A razão de existência do primeiro quadrinho é compreendida no segundo. É o caso específico desta introdução de *Les cigares du pharaon*, em que *Tintin* debuta dialogando exatamente com seu cachorro *Milou*. O herói inicia a HQ explicando onde está e para onde vai. O início da história é marcado pelo *hic et nunc*, pela eclosão de um sujeito que existe em algum lugar, que se faz perceber e que se introduz na

realidade do mundo cujo conhecimento o leitor compartilha com ele: navio, cruzeiro, mar, Port Said – a cidade de destino. O reforço da localização espacial ocorre a fim de fixar a noção de existência dos sujeitos, conferindo verossimilhança à narrativa. A noção da existência do personagem ocorre pela própria noção da existência de um mundo possível onde ele existe, cabendo aos desenhos criar um mundo que faz parte dos conhecimentos enciclopédicos e de mundo de qualquer leitor: o mar, um navio, um barco de pesca com duas pessoas dentro. Existindo um mundo factível, existe a possibilidade de alguém existir nele. A eclosão do sujeito ocorre pela sua aparição física: a enunciação não é apenas o discurso verbal contido nos balões, mas a própria aparição do personagem na cena da história. *Tintin* existe num mundo onde há um navio e Shangai, cidade chinesa, mas também onde um cachorro fala. O equilíbrio dessas forças é mantido, por um lado, por referências feitas à realidade que ancoram a noção de factibilidade aos personagens e às cenas e, por outro, por impossibilidades da realidade extra-HQ, como o cachorro que fala.

Em *Astérix*, a cada nova história, a mesma introdução: fatos da história real, elementos do universo de conhecimento compartilhado com o leitor se fundem à ficção. Afinal, o Império Romano existiu, os bretões existiram, a resistência bretã ao Imperador César também existiu. Num universo regido pelo simulacro, é preciso que elementos da realidade – a começar pelas localizações geográficas, pelas cidades, pelas regiões e pelos continentes – existam. No romance verbal, as noções espaciais são construídas pelas palavras, que formam toda a arquitetura: noções de proporção, de cores, de formas, planos e distâncias. Cabe ao leitor, com base no que diz o escritor, imaginar que cenário é construído mediante as indicações dadas pelo discurso verbal. Na HQ, entretanto, parte da descrição é construída por ícones, imagens fixas que, ao se sucederem, convidam o leitor a outro tipo de apreensão da narrativa, que existe mediante imagens. Não se trata de dizer que “tudo está dado”, porque há também um percurso a ser feito, de aquisição de informações, de conhecimentos compartilhados e elementos já presentes no campo de conhecimentos do leitor. Como o autor do romance também escolhe as palavras, delimitando a liberdade que o leitor tem para atribuir sentidos à narrativa, do mesmo modo o autor da HQ delimita sua expressão ao escolher ângulos, cores, traços, estilos. Na HQ ora em estudo, a localização espacial é tão significativa que antes de as peripécias de fato começarem ela ocupa sete quadrinhos, praticamente três tiras e quase uma prancha inteira [uma prancha corresponde a uma página] para que o leitor entenda que *Tintin* e *Milou* estão dentro de um navio em uma viagem turística – que sofrerá um desvio de seu objetivo e roteiro iniciais – indo em direção a Shangai, na China. No terceiro quadrinho da segunda tira, um mapa com a rota da viagem é desenhado, irrompendo

no meio do discurso do personagem principal o discurso do narrador onisciente. No segundo quadrinho, na fala de *Tintin*, além da localização espacial há também a temporal: “... *demain nous arriverons à Port-Saïd...*” [tradução nossa: Amanhã nós chegaremos a Porto Said...] Essa fala é a base para o estabelecimento do *hic et nunc*. Alguém – *Tintin* – disse que existe em determinado momento, o “hoje” relativo ao “amanhã” da viagem, em um determinado lugar – dentro de um navio, em alto mar, indo para Port-Saïd. Tudo está dito. Quem, quando, onde. O personagem principal ancora-se num *hic et nunc* fictivo, com base na realidade espacial da existência das cidades citadas. Nesse *hic et nunc*, por sua vez, irrompe a enunciação discursiva, num lugar que, apesar de limitado espacialmente [nos limites de um quadro], inventado nas folhas de celulose com material de impressão e, no entanto, amplo, tornando a figura da metonímia uma das chaves da leitura da HQ. O quadrinho minúsculo, limitado, não é nada diante do fato de que, na história, um mapa amplifica a noção mesmo de mar e de movimento do navio: o mapa traz o traçado do movimento que o navio deverá fazer, ou seja, antecipa o deslocamento antes que ele ocorra e o torna não somente factível, mas mensurável, controlável, possível de ser seguido pelo leitor. O quadrinho torna-se apenas um detalhe dentro da amplidão do itinerário que cumpre o navio. *Tintin* existe no mundo, viaja de navio e segue um roteiro – que será alterado, entretanto. A fala de *Tintin*, dêitica por excelência, precisa ter apoio, a fim de que não pareça um monólogo, daí a interferência de *Milou*.

Os elementos essenciais do discurso estão presentes. No terceiro quadro da segunda tira, um mapa com a rota da viagem é desenhado. A aparição de um discurso quase científico, da ordem do conhecimento cartográfico, complementa as informações dadas pelo personagem principal e auxiliam o leitor no que concerne a localização espacial. Essa irrupção discursiva é de fato uma interferência do narrador onisciente ou mesmo do autor, convertido em deus ex-machina que, sabendo tudo, dá ao leitor visão ampla do que é dito por *Tintin* de modo esparso, quadro a quadro. Assim como a eclosão do sujeito na história [de *Tintin*, de *Milou*] ocorrem pela aparição física deles, a eclosão da voz do autor ocorre pela aparição do mapa – figura autorreferenciada que, no contexto, não carece de explicações.

4 REFERENCIAL METODOLÓGICO DA ANÁLISE

Neste estudo, optamos por desenvolver uma metodologia própria para analisar o nosso objeto, qual seja, a HQ franco-belga em formato álbum, com longas narrativas e histórias completas. Delineamos a seguir alguns passos em relação aos procedimentos adotados:

- a) Para responder à questão central deste estudo – como elementos de referência atuam na progressão textual da HQ – e poder atingir os objetivos propostos, fez-se necessário o desenvolvimento de uma metodologia própria para o tratamento dos dados.
- b) Os estudos de HQ têm uma técnica singular, um discurso único ao qual não se aplicam, de modo integral, as metodologias usadas em textos de caráter unicamente verbal – como as análises literárias ou as linguísticas, nem os estudos da linguística textual, que abordam a HQ como gênero. Os trabalhos de Kress e Van Leeuwen, igualmente, voltam-se para textos multimodais sem se ater, em nenhum momento, às HQ. Por isso, analisam componentes híbridos como placas, páginas de publicidade, desenhos feitos por crianças etc., mas deixam a desejar no que concerne a HQ. Também nos pareceu inadequado o uso de metodologias que trabalhem unicamente com as imagens, tendo em vista que nosso propósito é compreender de que maneira é construído o mecanismo imagem-palavra, especificamente os vocábulos que possuem papel localizador num texto em que a imagem é, por si mesma, fundadora na noção de espaço.
- c) Foi necessário proceder a uma investigação de diferentes procedimentos de análise, levando em conta 1) a estrutura composicional da HQ; 2) a análise necessária do texto verbal, com as incidências dos advérbios franceses de espaço *ici*, *là* e *là-bas* (localizadores); 3) a apreciação das imagens e de algumas construções icônicas relativas a esquemas textuais de economia, como certas anáforas e estratégias de retomada.
- d) Neste trabalho, optamos também por propor uma metodologia de *bricolage*. Dos estudos semanticistas de Kleiber (1986, 1991, 1994, 2001), utilizamos as noções de dêixis e anáfora; dos estudos semio-estruturalistas de Barthes (1981) e Fresnault-Deruelle (1972, 1993), utilizamos o tratamento linguístico dado à imagem e dos estudos textuais de Koch (1998, 2002, 2003, 2004) e Marcuschi

(2002, 2008) aproveitamos as noções de tipo textual, gênero textual-discursivo e a relação entre progressão textual e fenômenos endofóricos. A mescla de diferentes teorias é necessária tendo em vista a própria estrutura semiológica da HQ. Como afirma Fresnault-Deruelle (1972, p. 14):

A segunda dificuldade diz respeito ao próprio método de investigação de nosso corpus. É um fato bem conhecido, a semiótica se desenvolveu a partir das pesquisas de linguística estrutural. Partindo desse fato, uma série de graves problemas se coloca: temos o direito de aplicar os métodos linguísticos a um corpus que não compreende apenas a linguagem? O desenho e seus componentes são redutíveis em termos estruturais? A ou as significações desses últimos estão racionalmente integradas em um sistema? Como os signos de natureza diferente como a imagem e a palavra podem ser descritos segundo esquemas comparáveis? E, sob o pretexto de encontrar semelhanças, não há riscos ou tentações de “esquecer” certos elementos irredutíveis aos conceitos analíticos comuns aos dois sistemas? É um constante tateamento, acompanhado de uma certa “bricolage” (retomando uma expressão própria a alguns estruturalistas), que cercou nossas investigações. Procuramos em todos os lugares nosso método.⁸¹

Portanto, desenvolvemos a análise do corpus considerando, de modo geral:

- a adoção da nomenclatura *objeto de discurso* (MONDADA, 1994), ao lado de *tópico, tema* ou *referente*;
- a adoção dos termos *tipo* e *gênero* (MARCUSCHI, 2008) para definir a estrutura textual narrativa como *tipo* e a HQ como *gênero* textual-discursivo;
- o uso da expressão *texto multimodal* (KRESS; VAN LEEUWEN, 2001) para definir a mescla texto verbal-imagem que forma o gênero HQ, um amálgama discursivo.
- a adoção dos termos *proposição*, para se referir a um quadrinho, *sequência*, para se referir a uma série de proposições com unidade temática estreita e *macroproposição* para tratar de mais de uma proposição com unidade temática ampla, segundo estudos desenvolvidos por Brémond (1973) e Fresnault-Deruelle (1972);

⁸¹ Tradução nossa para: *La seconde difficulté a trait à la méthode même d'investigation de notre corpus. C'est un fait bien connu, la sémiotique s'est développée à partir des recherches de linguistique structurale. Partant de ce fait, une série de graves problèmes se pose: avons-nous le droit d'appliquer des méthodes linguistiques à un corpus ne relevant pas uniquement du langage ? Le dessin et ses composantes sont-ils réductibles en termes structuraux ? Le ou les significations de ces derniers sont-elles rationnellement intégrées dans un système ? Comment des signes de nature différente comme l'image et le mot peuvent-ils se décrire selon des schémas comparables ? Et, sous prétexte de trouver des ressemblances, n'y a-t-il pas de risques ou de tentations d' « oublier » certains éléments irrédutibles à des concepts analytiques communs aux deux systèmes ? C'est un constant tâtonnement accompagné d'un certain « bricolage » (pour reprendre une expression propre à quelques structuralistes) qui a entouré nos investigations. Nous avons partout cherché notre méthode (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 14).*

- para apresentação dos quadrinhos, foi necessária a redução das imagens originais em proporções que variam de 20% a 70%;
- a adoção de siglas para termos usados com muita frequência no corpo do texto, segundo a lista de abreviações e siglas;
- a adoção de um padrão de referência, nos anexos e em alguns exemplos, para a catalogação de quadrinhos, com citação da tira [há quatro por página] e da respectiva página. Dessa forma, para um quadrinho que se encontra na página nove de determinada HQ, ocupando a segunda tira e sendo o quinto da página em questão, na HQ, foi considerado o sentido da progressão textual [da esquerda para a direita, de cima para baixo], recebendo a seguinte ordenação: P9-T2-Q5;
- traduzimos todas as expressões, citações e exemplos em língua francesa, em obediência às normas acadêmicas de formatação vigentes no Brasil. As expressões originais, entretanto, ocupam o rodapé de sua respectiva página, com referência numérica. Os nomes dos personagens principais das HQ analisadas permanecem em sua grafia original e estão marcados em itálico;
- adotamos a nomenclatura ocorrência, enunciado, locutor, interlocutor, frase etc., amplamente utilizadas na LT.

4.1 Seleção do corpus

Foram escolhidos, para a apreciação da Tese, quatro títulos de cada uma das duas HQ selecionadas. Dada a extensão das séries completas de *Tintin* e *Astérix*, a análise foi limitada aos exemplares cujas características parecem mais significativas para este estudo: histórias que narram viagens ou outros eventos [corridas, lutas, caçadas etc.] que implicam deslocamento e mudança de cenário e de plano. Desta forma, as HQ de *Tintin* escolhidas são:

4.1.1 *Les Cigares du Pharaon*



Figura 37 - *Les Cigares du Pharaon* [CP], capa

Sobre a HQ: Este episódio, também conhecido por *Les aventures de Tintin, le reporter, en Orient*, foi publicado originalmente em 1934 pela ed. Casterman, em Bruxelas, Bélgica. De autoria de Hergé, autor belga, a história, a primeira de mistério e aventura policial com o personagem *Tintin*, foi publicada em preto e branco entre os anos de 1932 e 1933 no suplemento jovem *Petit Vingtième*, do jornal belga *Le Vingtième Siècle*. A versão em cores, tal como é lida hoje, foi publicada somente em 1955, pela editora Casterman. Nessa aventura, *Tintin* se envolve acidentalmente com perigosos traficantes de drogas, e termina por ir a países como Egito e Índia a fim de elucidar os mistérios que surgem após conhecer um egiptólogo em um cruzeiro marítimo. A fatura de movimentações e troca de cenários, numa aventura policial repleta de ação, favorece o uso de dêiticos e a evidência das estratégias de progressão textual, como o encadeamento, seja do discurso verbal seja das imagens.

4.1.2 *Le Lotus Bleu*

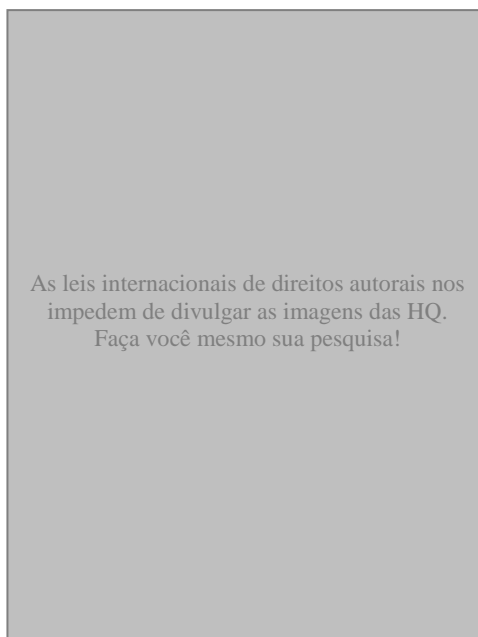


Figura 38 - *Le Lotus Bleu* [LB], capa

Sobre a HQ: Publicada originalmente em 1936, pela ed. Casterman, em Bruxelas, Bélgica, *Le Lotus Bleu* é a continuação da história *Les Cigares du Pharaon*, publicado em 1934. Após receber a visita de um mensageiro chinês na Índia, onde termina o episódio *Les Cigares du Pharaon*, *Tintin* é levado à China, onde, entre muitas aventuras, elucida completamente o caso da quadrilha de traficantes de ópio. É neste episódio que *Tintin* conhece *Tchang*, jovem chinês que se torna seu grande amigo e reaparece em *Tintin au Tibet*, de 1960. Por ser a continuação de *Les Cigares du pharaon*, a história precisa de muitas remissões, a fim de que o leitor retome o que foi deixado em suspenso na primeira história, bem como personagens, cenários e a própria trama, cujo fio condutor está em outro álbum. A possibilidade de haver mais remissões, referências, encadeamentos e inserções, na progressão textual, é maior, o que chama a atenção para essa história de ação, com muita troca de cenários e vários diálogos.

4.1.3 *Tintin au Tibet*

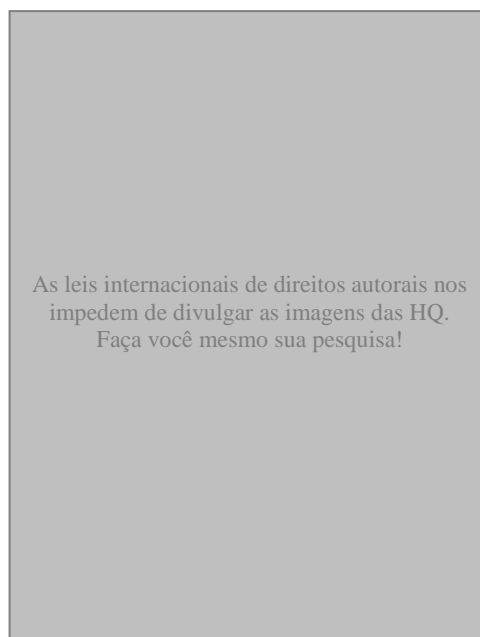


Figura 39 - *Tintin au Tibet* [TT], capa

A história é considerada a mais pessoal de todas as que Hergé criou. Originalmente publicada em episódios, entre 1958 e 1959, em *Le Journal de Tintin*, *Tintin au Tibet* é uma história de preponderância de cenas de fundo psicológico, cenários brancos, pouca ação e a evidência de fenômenos jamais explorados, como a sensibilidade de *Tintin* em relação a seu amigo *Tchang*. O álbum, em cores foi lançado em 1960 com poucas modificações em relação à história seriada. Neste episódio, *Tintin* passa férias em uma estação de esqui europeia imaginária, Vargèse, com Milu e o Capitão Haddock, quando lê, em um jornal, uma notícia acerca da queda de um avião proveniente da China no Tibet. Com os acontecimentos seguintes, *Tintin* termina por concluir que seu amigo *Tchang* estava no avião e que estaria vivo. Assim, parte rumo à montanha com Milu e o Capitão Haddock a fim de resgatá-lo. No final, *Tintin* consegue encontrar *Tchang* com vida e retirá-lo da montanha gelada. A densidade da história, com pouca movimentação e troca minimalista de cenários, é o que talvez favoreça o uso mais minucioso de expressões dêiticas, além de estabelecer, na progressão textual, a predominância dos detalhes. Isso diferencia esta história das anteriores, sendo possível trabalhar aspectos gráficos e textuais diversos, como o superclose, dado com mais frequência em muitas imagens, além do uso de muitos planos gerais em *plongé* e *contre-plongé*, a fim de mostrar as paisagens brancas do Tibet em planos maiores que apresentam a imagem vista do alto ou de baixo para cima. Essa riqueza pode ser bem explorada em relação ao ritmo narrativo, ao discurso verbal, à sequência da

4.1.4 *L'Île Noire*



Figura 40 - *L'Île Noire* [IN], capa

Em *L'Île noire*, *Tintin* desbarata uma quadrilha de falsificadores de dinheiro. Tudo começa quando o repórter decide ajudar dois homens ao ver um avião em pane. Ali, ele encontra pistas que o levam ao Dr. Müller, na Inglaterra, e, de lá, após muitas perseguições nas quais bandidos tentam matá-lo, *Tintin* chega à Escócia. Naquele lugar, chega à temida Ilha Negra, local onde os malfeitores imprimiam o dinheiro falso. Essa ilha era um local temido pelos moradores da cidade próxima, pois, segundo eles, havia na ilha uma “besta” que devorava quem lá chegasse. O castelo da ilha teria sido inspirado no *Vieux-Château*, da Ilha de Yeu, francesa, que se encontra na costa do Atlântico. No final da história, *Tintin* termina por prender os bandidos e revela o que é a tal “besta”: um gorila, que depois é encaminhado a um zoológico. A HQ teve uma primeira versão, em 1938, em preto e branco. Em 1943, ganhou uma edição a cores. Em 1965, a pedido de seus editores ingleses, o autor redesenhou todo o álbum, pois esses achavam a representação da Grã-Bretanha ultrapassada. Na verdade, *L'Île Noire* é o único álbum de *Tintin* que teve três versões. Por ser uma história intensa em movimentações e deslocamentos, traz abundância de usos dêiticos e de incidência de advérbios locativos. É famosa a apresentação de toda a sequência aérea sobre uma tela de televisão, que na época era uma tecnologia avançada, pela qual a Grã-Bretanha era conhecida. Hergé faz alusão a isso na HQ.

De *Astérix*, foram selecionadas:

4.1.5 *Le Tour de Gaule d'Astérix*



Figura 41 - *Le Tour de Gaule d'Astérix* [TG], capa



4.1.6 *Astérix et Cléopâtre*

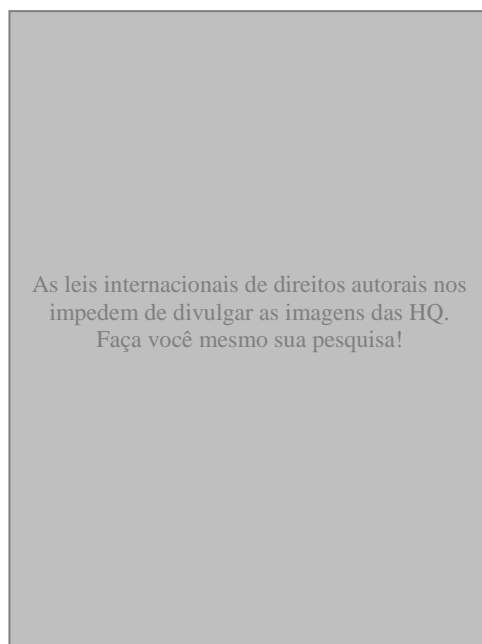


Figura 42 - *Astérix et Cléopâtre* [AC], capa

Escrita por René Goscinny e desenhada por Albert Uderzo, a história foi o sexto álbum da série, publicado em 1965 pela editora francesa Hachette. Antes disso, como era o costume, o episódio foi publicado em séries, no jornal francês *Pilote*, em 1963. Transformada em desenho animado em 1968, a aventura é uma das mais conhecidas de *Astérix e Obélix*.

A narrativa traz muitos deslocamentos, o que aumenta a incidência de dêiticos, de modo geral, e especificamente dos advérbios estudados. No final da história, *Astérix e Obélix* ajudam Numérobis e Cléopâtre, e ela vence a aposta feita com César. Os heróis gauleses terminam a aventura com o tradicional banquete na aldeia. A peculiaridade dos diálogos, que simulam uma possível dificuldade de comunicação entre gauleses e egípcios, traz mais expressões dêiticas e atos mostrativos nos desenhos.

Na história, César zomba de Cléopâtre, já que os romanos, em franco apogeu, conquistam povos e constroem monumentos magníficos. Os egípcios, por sua vez, desde o tempo dos faraós não constroem mais nada: o que lhes restam são as pirâmides. Cléopâtre, então, propõe um desafio a César: seu povo construiria, em pouco tempo, um palácio para ele. Para o arquiteto Numérobis, a única chance de conseguir o intento é recorrendo à sabedoria do druida Panoramix e à força sobrenatural de Astérix e Obélix.

Astérix chez Cléopâtre explora o uso de caracteres gráficos semelhantes a hieróglifos, nas falas dos personagens egípcios. Essa utilização é interessante, sob o ponto de vista semiótico. De modo semelhante, a língua de outros povos é explorada em *La Grande Traversée*, bem como em *Astérix chez les Bretons* [não analisado aqui], em que formas específicas da sintaxe da língua inglesa, como as *tag questions*, perguntas anexadas ao final de uma frase para confirmar algo que se diz ou pedir opinião acerca do que foi falado, são exploradas de modo humorístico.

4.1.7 *La Grande Traversée*

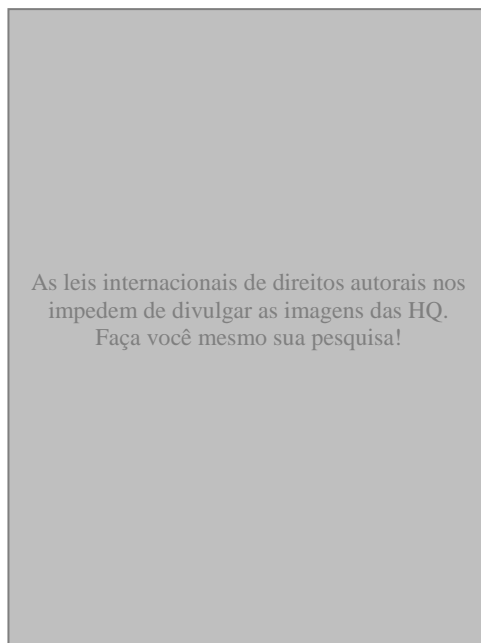


Figura 43 - *La Grande Traversée* [GT], capa



4.1.8 *Astérix Légionnaire*

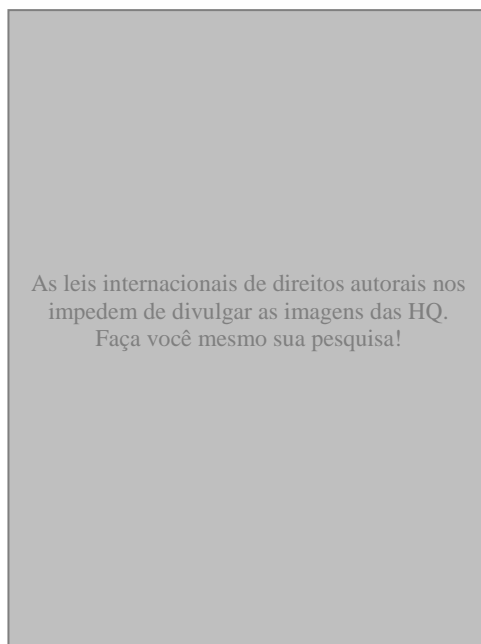
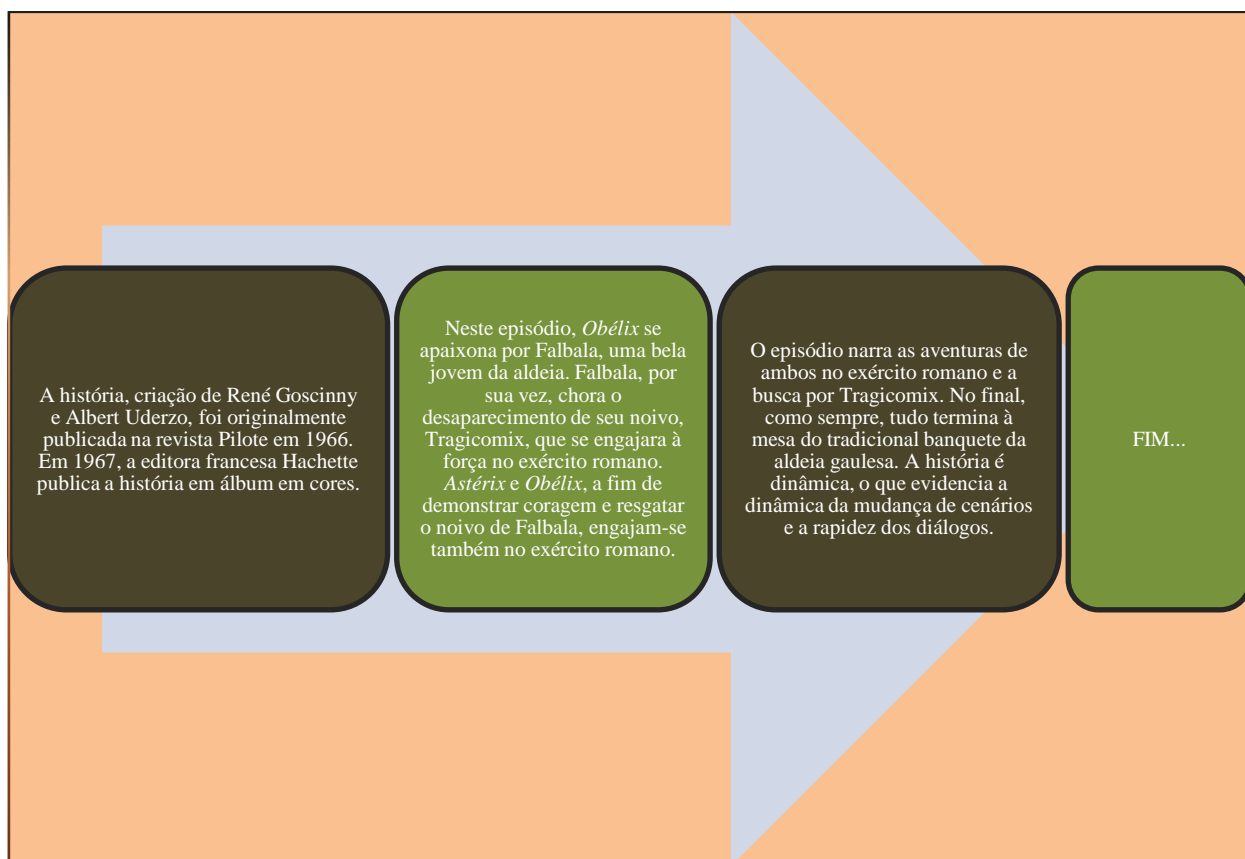


Figura 44 -*Astérix Légionnaire* [AL], capa



A escolha dos títulos, de modo geral, deu-se em função da maior movimentação dos personagens e mudança de cenários, com exceção de *Tintin au Tibet*, que favorece o uso de dêiticos espaciais dentro da ocorrência em que as hipóteses de trabalho parecem mais evidentes. A mudança de cenário, nas HQ selecionadas, ocorre de modo rápido, o que imprime maior ritmo à narrativa [dinamicidade na alternância de cenários, planos e personagens] e auxilia o leitor a se orientar espacialmente em relação aos deslocamentos espaciais [viagens a outras aldeias, a cidades e países distantes].

Todas as HQ *Tintin* estão editadas em formato álbum [22,5cm x 30cm] e têm um limite fixado em 62 páginas coloridas impressas em papel de alta qualidade. O personagem principal, que dá nome a parte das aventuras, é *Tintin*, o repórter, e foi idealizado pelo desenhista e roteirista belga Hergé, cujo nome verdadeiro é Georges Rémy. *Astérix*, por sua vez, criado pelo roteirista francês René Goscinny e pelo desenhista francês Albert Uderzo, tem suas histórias editadas em 44 páginas coloridas, também em formato álbum [22,5cm x 30 cm], impressas em papel de alta qualidade. O personagem principal, *Astérix*, o gaulês, representa o francês médio, mas tem sua existência pontuada no ano 50 antes de Cristo, antes da constituição do Estado francês, na época do domínio do Império romano. As histórias de *Tintin* apresentam 18 páginas a mais do que as de *Astérix*. As aventuras de *Tintin* são mais complexas, tematicamente, envolvendo histórias modernas, aventuras policiais que tratam, por exemplo, de crimes da máfia, tráfico de objetos de arte, roubo de jóias etc. As histórias de *Tintin* envolvem conflitos mais densos e elucubrações do personagem principal, o que implica maior quantidade de codificação informacional.

4.2 Categorias de análise

Da seleção de HQ exposta acima, fizemos contagem da incidência de uso dos advérbios locativos franceses *ici*, *là*, e *là-bas*. As incidências foram codificadas e as evidências que sustentam as hipóteses foram observadas, em consonância com os objetivos postulados. Também foram investigadas as ocorrências de fenômenos relativos à referenciação, como encapsulamento, anáfora associativa, nominalização etc., em função também das características peculiares das HQ. O estudo inicial focaliza os dêiticos e as estratégias de progressão textual que eles engendram no texto. Posteriormente, é feita a análise das formações anafóricas envolvendo texto e imagem. A separação é mais de caráter metodológico e didático que teórico, uma vez que os advérbios locativos e as questões ligadas à espacialidade mesclam-se aos problemas de referenciação obrigatoriamente levantados pelas

anáforas. Para efeito de organização, após as etapas de estudo dos dêiticos e das anáforas e das estratégias de progressão textual identificadas no corpus, analisa os algumas figuras de linguagem identificadas na tessitura específica da HQ.

Os excertos do corpus analisados no capítulo quatro ilustram a sistemática de trabalho adotada. Nas HQ analisadas, devemos proceder à nomeação de suas partes. Considera-se, neste trabalho, que as unidades mínimas de narração são os quadrinhos. Eles se agrupam em tiras [*strips*, em inglês, e *bandes*, em francês], que por sua vez compõem a prancha, ou página, segundo a classificação de Duc (1982). Uma tira compreende entre um e seis quadrinhos, que não têm tamanho fixo. Em geral, entretanto, uma tira de aproximadamente 18,5 - 19cm é composta por três quadrinhos de 5,5cm a 6,5cm cada. Uma prancha, ou página, tem de três a quatro tiras sobrepostas. Obviamente há exceções – muitas – que existem segundo o efeito que se quer dar na narrativa. Assim, um quadrinho grande, que engloba a altura de duas tiras e a largura de três quadrinhos, em plano geral ou em *plongée* ou *contre-plongée*, pode indicar uma mudança na narrativa, um apanhado geral da situação, uma "visão global" do que os quadrinhos sequenciaram. Da mesma maneira, quadrinhos menores, que em número de dois ou mais ocupam o espaço de um quadrinho padrão – o que é muito comum em *Tintin* – mostram detalhes específicos da ação que está sendo figurada naquele momento, recortes do desenho maior anteriormente mostrado.

O efeito da sucessão das ações – e, conseqüentemente, da passagem do tempo, independentemente das variações de cenário (espaciais) – que pode ser representada linearmente, é o que mais particularmente é recriado com a repetição de elementos icônicos do discurso. Para efeito de organização, havíamos dividido a análise em dois campos diferentes, abordando primeiro os advérbios locativos *ici*, *là* e *là-bas* e a constituição da referenciação e da noção de espaço e, depois, tratando das anáforas, estratégias textuais e figuras de linguagem. Entretanto, essa divisão mostrou-se artificial e pouco produtora, tendo em vista que os advérbios locativos e as questões ligadas à espacialidade ligam-se às questões de referenciação obrigatoriamente levantadas pela anáfora e constituem estratégias textuais específicas nas HQ. Quanto às figuras de linguagem, consideramos trazê-las à análise após eliminadas as etapas de estudo dos dêiticos e das estratégias de progressão textual identificadas no *corpus*.

5 ANÁLISE DO CORPUS

As histórias de *Tintin* e *Astérix* são sempre narrativas. Elas obedecem aos esquemas propostos inicialmente por Propp (1970) e, posteriormente, desenvolvidos por Todorov (1968), Genette (1966; 2007), Barthes (1966), Bremond (1973) e Adam (1994), entre outros. Isso ocorre tendo em vista o início, o desenvolvimento e o fechamento das histórias, contadas em 44 ou 62 páginas. A definição de narrativa de Todorov (1968), também citada por Adam (1994), elucida o esquema narrativo dos trabalhos escolhidos para análise:

Uma narrativa ideal começa por uma situação estável que uma força qualquer vem perturbar. Disso resulta um estado de desequilíbrio; pela ação de uma força dirigida em sentido inverso, o equilíbrio é restabelecido; o segundo equilíbrio é bem parecido ao primeiro, mas os dois não são jamais idênticos. Há, por conseguinte, dois tipos de episódios em uma narrativa: os que descrevem a passagem de um estado (de equilíbrio ou de desequilíbrio) e os que descrevem a passagem de um estado a outro⁸² (TODOROV, 1968, p. 82).

O tamanho da HQ é significativo para que uma narrativa completa ocorra. Existem quadrinhos que se desenvolvem em espaços menores, como os *comics strips*, de origem norte-americana, e as tradicionais tiras de jornais. Nesse sentido, os quadrinhos nem sempre são textos narrativos no sentido mais pleno da definição, levando-se em conta as etapas-padrão de uma narração. J.-M. Adam chama a imprecisão de definições e categorizações a respeito de conceito de narrativa [o que em francês recebe o nome de “*récit*”, diferenciando-se etimologicamente de “*texte narratif*”. Em português, chamamos “*récit*” de narrativa], que pode ser também chamada, tanto na vida ordinária como no âmbito acadêmico, de história, narração, conto e relato (ADAM, 1994, p. 85).

J.-P. Meyer, entretanto, lembra, em artigo de 1998, que a HQ é lida como tal, e como uma narrativa, por sua forma. A disposição gráfica dos desenhos, que compõem tiras e, finalmente, páginas [pranchas], “constrói uma espécie de significante gráfico global, cujo primeiro interesse é a função narrativa”⁸³(MEYER, 1998, p. 59). O quadrinho, por suas muitas repetições, cumpre papel comparável à função fática da linguagem. De imagem a imagem, ligando o leitor à história, ele funciona tão bem, ao lado da variação dos planos e ângulos – e, também, das cores – que termina por ser esquecido, permitindo que a trama

⁸² Tradução nossa para: *Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre ; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli ; le second équilibre est bien semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques. Il y a par conséquent deux types d'épisodes dans un récit : ceux qui décrivent le passage d'un état (d'équilibre ou de déséquilibre) et ceux qui décrivent le passage d'un état à l'autre* (TODOROV, 1968, p. 82).

⁸³ Tradução nossa para: [...] *construit une sorte de signifiant graphique global, dont le premier intérêt est la fonction narrative* (MEYER, 1998, p. 59).

sequencial se transforme em continuidade narrativa: “Essa continuidade inclui o espaço intericônico branco como as elipses possíveis da narração.”⁸⁴ (MEYER, 1998, p. 59). Gilles Deleuze, ao estudar o cinema como fenômeno cultural, questiona se ele pode ser considerado como uma linguagem. Ele afirma que o mesmo “se constituiu como tal tornando-se narrativo, apresentando uma história, e rejeitando suas outras possíveis direções”⁸⁵ (DELEUZE, 1985, p. 38). Deleuze (1985) acrescenta que as sucessões de imagens e mesmo cada imagem são assimiladas a proposições narrativas, ou antes, a enunciados verbais. Podemos vincular essas afirmações, sobre cinema, à HQ? Como diz Eisner (1997, p. 7), é a arte sequencial a base da expressão cinematográfica e da BD:

Esta antiga forma de arte e expressão [arte sequencial] se adaptou naturalmente às tiras e histórias em quadrinhos, dois pilares indiscutíveis da cultura popular deste século. É interessante que a arte sequencial só recentemente foi reconhecida como uma disciplina paralela à indústria cinematográfica, quando é dela uma verdadeira precursora⁸⁶.

O trabalho de Maria da Penha Pereira Lins, de 2008, é outro objeto significativo para este estudo, pois a autora analisa tópicos em tiras de quadrinhos publicadas em jornais. As tiras, bem diferentemente das longas narrativas, são compostas geralmente por três quadrinhos, o que limita consideravelmente a possibilidade de haver algum fluxo narrativo. Lins, entretanto, levanta questões significativas para o estudo da arte dos quadrinhos, trabalhando dentro de uma perspectiva funcionalista, como as noções de tópico e de *frame* aplicadas ao seu trabalho.

Em nossa proposta, sob a perspectiva semiológica e textual, os textos longos, no formato específico álbum com histórias completas na medida de uma por álbum, são o foco da análise. Um de nossos interesses é compreender de que modo a sequência narrativa é tecida na HQ, composta por imagens e palavras. Isso diz respeito ao “plano do sentido global a dar à narrativa” (ou, segundo Ricœur, ao “plano do sentido configuracional”) (ADAM, 1994, p. 11), que trata do “tecido narrativo e das relações entre o componente simbólico e a estrutura narrativa e as exigências da representação” (ADAM, 1994, p. 11). Apesar da particularidade de seu modo de expressão, as HQ estudadas contam histórias com estrutura

⁸⁴ Tradução nossa para: *Cette continuité intègre, en passant, les espaces blancs inter-iconiques comme autant d'ellipses possibles de la narration* (MEYER, 1998, p. 59).

⁸⁵ Tradução nossa para: *[Le fait historique, c'est que le cinéma] s'est constitué comme tel en devenant narratif, en présentant une histoire, et en repoussant ses autres directions possibles* (DELEUZE, 1985, p. 38).

⁸⁶ Tradução nossa para: *Cette forme ancienne d'art et d'expression [l'art séquentiel] s'est naturellement adaptée aux strips et à la bande dessinée, deux piliers indéniables de la culture populaire de ce siècle. Il est intéressant que l'art séquentiel n'a été que récemment reconnu comme discipline parallèle à l'industrie cinématographique, alors qu'il en est un véritable précurseur* (EISNER, 1997, p. 7).

semelhantes às analisadas por Vladimir Propp, em *Morphologie du conte populaire* (1970), e Tvetan Todorov (1968) e Gérard Genette (2007). A arquitetura da narrativa dessas HQ é formada por funções, ou processos narrativos, fixos, compostos por ações que introduzem esquemas operacionais semelhantes em cada HQ e correspondentes ao que Propp chamou, nos contos populares russos, de “esferas de ação”: herói, agressor, doador, auxiliar etc. Claude Bremond (1973, p. 12) chega a citar a HQ como exemplo de composição técnica específica que serve para contar uma história, encadeando acontecimentos que independem da linguagem, e isso acontece por ser a HQ em tela um gênero cujo tipo textual é a narrativa (MARCUSCHI, 2008; ADAM, 1994). J.-M. Adam, em *Le texte narratif* (1994), usa uma história de *Astérix* [*Astérix légionnaire*] para exemplificar o encadeamento por justaposição num fluxo narrativo, no cap. 9 – *Le texte comme suite de séquences* [*O texto como série de sequências*]. O autor define o texto narrativo como “uma estrutura hierárquica complexa que compreende n sequências – elípticas ou completas – de mesmo tipo ou de tipos diferentes”⁸⁷ (ADAM, 1994, p. 114).

Nenhuma dúvida, portanto, que as HQ escolhidas para análise são: a) textos completos, com os elementos textuais presentes em sua constituição; b) textos narrativos, e, além disso, narrativas [J.-M. ADAM diferencia um texto narrativo, como uma reportagem, de uma narrativa, composta por dois elementos formadores dentro da análise estrutural, em francês *Racontant* e *Raconté* (ADAM, 1994), em português, aproximadamente, “o dizer” e “o que é dito”]; c) objetos de estudo concernentes também à Linguística, tendo em vista a expressiva linguagem verbal que forma nosso objeto de estudo.

Nossa pesquisa não consiste, entretanto, em expor as sequências narrativas e a ordem de suas funções no texto da HQ, mas particularmente em descobrir de que modo essas funções são encadeadas e organizadas, especialmente no que diz respeito ao espaço. As HQ do corpus contam histórias, e, segundo Bremond, “essas transposições não afetam a estrutura da narrativa, cujos significantes permanecem idênticos em cada caso [situações, comportamentos etc.]”⁸⁸ (BREMOND, 1973, p. 47). O que nos interessa, a respeito disso, é que, como continua Bremond, se os quadrinhos contam uma história, “eles devem submeter seu sistema de expressão a uma estrutura temporal, oferecer-se um jogo de articulações que

⁸⁷ Tradução nossa para: (...) *une structure hiérarchique complexe comprenant n séquences – elliptiques ou completes – de même type ou de types différents* (ADAM, 1994, p. 114).

⁸⁸ Tradução nossa para: (...) *ces transpositions n’affectent pas la structure du récit, dont les signifiants demeurent identiques dans chaque cas (des situations, des comportements, etc.)* (BREMOND, 1973, p. 47).

reproduza, fase após fase, uma cronologia”⁸⁹ (BREMOND, 1973, p. 47). É o desenvolvimento dessa cronologia, a relação espacial estabelecida pelos enquadramentos e a topicalidade nas sequências, que indicam temporalidade nas sucessões das unidades narrativas – os quadrinhos – que nos dizem respeito. Fresnault-Deruelle, em *l'Éloquence des images* (1993), no capítulo dedicado inteiramente à HQ, também ressalta o caráter narrativo do texto em quadrinhos (FRESNAULT-DERUELLE, 1993, p. 195).

Também é interessante, antes de começar a análise dos quadrinhos, salientar que os papéis narrativos principais salientados na obra de Bremond (1973) são preenchidos pelos personagens das HQ estudadas. Adotando a sistematização de Adam, *Tintin* e *Astérix* são em geral, os pacientes que se tornam agentes, assim como também os demais personagens [especificados em quadro posterior]. Tanto *Tintin* quanto *Astérix* recebem o chamado do herói, para resolver problemas surgidos durante as histórias, e vivem, ambos, peripécias, sendo submetidos a provas até obterem o reconhecimento e a recompensa final. Ou seja, a estrutura das histórias analisadas preenche os requisitos das narrativas já estudadas em nível verbal, mas presentes sob diferentes gêneros textuais.

5.1 Um texto multimodal em análise

A HQ é um texto composto em parte por uma linguagem universal, que não necessita de tradução, e em parte pela linguagem verbal. A interdependência estrutural de ambas as linguagens na HQ forma o que Kress (2010) chama de texto multimodal. Aplicando conceitos do que o autor chama de semiologia social a textos multimodais, o autor analisa compostos publicitários, desenhos e fotografias, sem chegar, entretanto, a lidar diretamente com HQ em *Multimodality – a social semiotic approach to contemporary communication*. Apesar da lacuna na análise de HQ na obra de Kress, pode-se dizer que pelas suas características esse gênero textual é um texto multimodal, no qual palavra e imagem estabelecem relações de dependência no que diz respeito a suas significações próprias e construção de sentidos emergentes da articulação de ambas as linguagens. Como afirma Kress (2010, p. 1.), “cada modo faz uma coisa específica: a imagem *mostra* o que leva muito tempo para *ler*, e a escrita nomeia o que seria difícil *mostrar*”⁹⁰.

⁸⁹ Tradução nossa para: (...) *ils doivent plier leur système d'expression à une structure temporelle, se donner un jeu d'articulations qui reproduise, phase après phase, une chronologie* (BREMOND, 1973, p. 47).

⁹⁰ Tradução nossa para: (...) *each mode does a specific thing: image shows what takes too long to read, and writing names what would be difficult to show* (KRESS, 2010, p. 1).

Kress (2010) categoriza a cor como um componente à parte, que salienta aspectos específicos da mensagem, estabelecendo a tricotomia imagem-palavra-cor como os componentes do texto multimodal – relação não necessariamente estabelecida por nós neste trabalho. Fresnault-Deruelle (1993) também destaca a predominância de cor como elemento de continuação cênica, o que será analisado posteriormente. Adotamos a terminologia de Kress e alguns conceitos da teoria multimodal, sem, entretanto, levar em consideração a abordagem “social” da semiótica adotada pelo autor. A adoção da nomenclatura textual “multimodal” para a HQ vai ao encontro da necessidade de especificá-la melhor como gênero textual formado por imagens e palavras. Fresnault-Deruelle (1972) descreve a articulação do discurso verbal na HQ de modo estrutural, esquematizando dois eixos perpendiculares:

O verbal, na história em quadrinhos, articula-se como dois eixos perpendiculares. O primeiro, vertical, corresponde às relações da palavra e do desenho no retângulo onde se encaixa cada imagem. O segundo, horizontal, é o da mensagem lingüística dos balões como elemento de junção entre muitas imagens [...] ⁹¹ (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 41).

Podemos dizer que há também uma relação entre a imagem e a palavra, entre o texto que chamamos de icônico e o texto sígnico, entre o motivado, analógico, e o arbitrário. O eixo horizontal seria referente à palavra, ao verbal, ao sequencial e à linearidade. O eixo vertical concerneria às imagens, à simultaneidade. Não se trata de estabelecer uma oposição, visto que na composição da linguagem imagem e palavra são constituintes, pois, como observa Metz (1973, p. 151), “uma imagem pode ser analógica em seu aspecto global, ainda que contenha em si diversas relações arbitrárias”⁹². Como afirmamos, por uma questão de método traçamos dois eixos concernentes à linguagem da HQ, um paradigmático, das presenças, da imagem: a simultaneidade dos elementos visuais torna-se possível no âmbito da espacialidade. O outro eixo, horizontal, concerne à sucessividade, aos elementos *in absentia*, cuja existência é possível no quadro da temporalidade. Na HQ, a temporalidade diz respeito ao discurso verbal, cujas unidades discretas são representadas graficamente pela escrita [assim como as imagens representam os elementos de mundo conhecidos]. Na HQ, o verbal, da temporalidade, irrompe no mundo icônico preestabelecido pela espacialidade.

⁹¹ Tradução nossa para: *Le verbal, dans la bande dessinée, s'articule selon deux axes perpendiculaires. Le premier, vertical, correspond aux relations de la parole et du dessin dans le rectangle où s'inscrit chaque image. Le second, horizontal, est celui du message linguistique des ballons en tant qu'élément de jonction entre plusieurs images [...]* (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 41).

⁹² Tradução nossa para: *Une image peut être analogique dans son aspect global tout en contenant en elle diverses relations arbitraires* (METZ, 1973, p. 151).

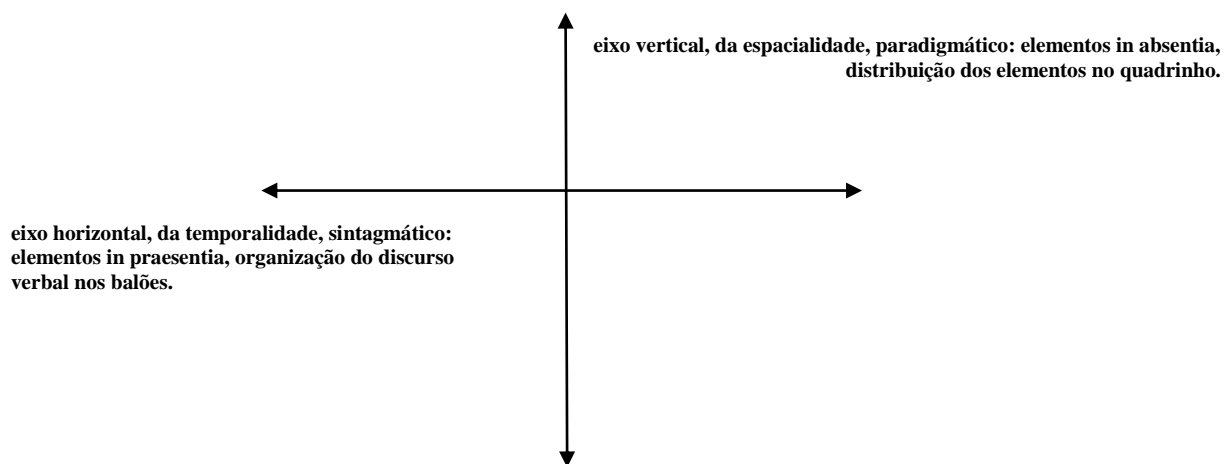


Figura 45 – Esquema de eixos

Em *La bande dessinée* (1972) e *l'éloquence des images* (1993), Pierre Fresnault-Deruelle tenta definir o que ele chama de “estado da imagem discursiva”⁹³ (FRESNAULT-DERUELLE, 1993, p. 12) em relação ao ponto de vista da enunciação, com o estudo da narração figurativa formada por imagens em sequência, ou “ciclos” (FRESNAULT-DERUELLE, 1993, p. 12). *La bande dessinée* (1972), por sua vez, é uma obra de semiologia que analisa estruturalmente a HQ, delimitando suas partes, descrevendo-a como um “sistema de dependências internas”⁹⁴ (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 19), desdobrando-a, como faz Adam em relação às narrativas em *Racontant e Raconté* (1994) e analisando suas partes componenciais em constante interdependência. O autor, não por acaso, baseia-se nas teorias estruturalistas de análise da narrativa e da economia narrativa de Todorov e Barthes.

Em sua tese de doutorado, *Verbalisation de l'espace et fabrication du savoir* (1994), Lorenza Mondada centra suas análises de corpus em relatos de viagens e deslocamentos, apontando a importância da espacialização nas narrações descritivas. Para Mondada, a espacialização tem importância primária na construção do saber discursivo, cabendo-lhe, dada sua amplitude conceitual e semiótica, a interrelação interdisciplinar no estudo linguístico (MONDADA, 1994). Nessa linha, o estudo das HQ relaciona, no âmbito do estudo linguístico, semiologia, texto e discurso, imbricando espacialidade e construção de sentidos. Nelas, o texto escrito – quase sempre – é um simulacro da oralidade, e o texto icônico é um simulacro do espaço e do movimento. A sincronia entre imagens e palavras mostra-se na arquitetura dos balões, como espaço da oralidade, e dos quadrinhos, como espaço de existência de mundo. Os quadrinhos retiram da verbalização a primazia da construção narrativa. A “pretensa” predominância da imagem sobre a palavra dá-se,

⁹³ Tradução nossa para: *Statut de l'image discursive* (FRESNAULT-DERUELLE, 1993, p. 12).

⁹⁴ Tradução nossa para: *Système de dépendances internes* (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 19).

sobretudo, no fato de que é o estabelecimento de quadrinhos que marca a mudança de proposições. Cada quadrinho, ao topicalizar um elemento da narrativa, praticamente representa uma mudança de tópico, marcando não somente a introdução de uma ideia nova, mas respondendo ao que foi “dito” no anterior, estabelecendo-se como tema e rema [ou tópico e comentário] ao mesmo tempo. Por isso, consideramos o quadrinho como a unidade narrativa da HQ. Ele corresponderia a uma frase, e também a uma proposição (ADAM, 1994). O autor define o texto como estrutura sequencial e considera a sequência a unidade constituinte do texto. Cada sequência, por sua vez, é formada por “pacotes” de proposições, que ele chama de macroproposições (ADAM, 1994). Cada proposição seria equivalente a uma frase. Consideramos, para este trabalho, a unidade do quadrinho como proposição – mas não necessariamente correspondendo a uma frase. Se levarmos em conta o fato de que uns quadrinhos são mais “ricos” que outros, segundo a análise de P. Fresnault-Deruelle (1972), cada proposição poderia conter inúmeras frases. Para efeito de análise, consideraremos o quadrinho a unidade narrativa da HQ, correspondente a uma proposição. Cada grupo de proposições, segundo a definição de Adam (1994), formaria uma sequência, e um grupo de sequências reunidas sob mesmo grupo temático forma uma macroproposição [por exemplo, uma viagem poderia ter várias sequências. A viagem seria uma macroproposição]. O agrupamento de proposições engendra a sequência, as sequências formam macroproposições, o conjunto da tessitura define o texto. Consideramos que o componente elíptico é formador de sentidos na HQ, o que exige a colaboração estreita do leitor no preenchimento de lacunas típicas da arquitetura da HQ. Em cada proposição ocorre a topicalização de elementos específicos de cena – ou, às vezes, do discurso verbal, quando o texto é explicativo e a imagem é considerada graficamente “pobre”. É a espacialidade que determina, contudo, se a primazia da topicalização é da imagem ou da palavra. É a topicalização que quase sempre, como veremos na análise, engendra o encadeamento, que rematiza o que foi tematizado pela topicalização no quadrinho anterior. A topicalização pode ocorrer mediante o discurso icônico, mas também pelo uso dos advérbios locativos e dos pronomes estudados. Adam (1994) ressalta que os personagens constituem o primeiro princípio de coesão da narrativa. Nas HQ, a coesão é assegurada em primeiro lugar pelas imagens, que estabelecem a existência dos personagens em si mesma, dando-lhes também a ambientação em que lhes é possível existirem. Essa existência independe do discurso verbal, ainda que ele perpassasse toda a construção semiológica da narrativa.

Fresnault-Deruelle (1972, p. 70) classifica os agrupamentos de imagens na HQ em episódios e supérfluos cômicos e históricos (que traduzimos de “*excroissances comiques ou*

historiques”, esses últimos não “diretamente funcionais” e, de certa forma, independentes. Como salienta o autor, a noção de episódio é vaga. Por isso, preferimos adotar a nomenclatura de Adam (1994), ainda que ela se aplique à narrativa verbal. A noção de episódio é intimamente ligada ao agrupamento de imagens publicado semanalmente em revistas, como *Tintin e Le petit vingtième*. A posterior paginação desses episódios em álbuns dá conta de uma estrutura em que “cada página termina em um ponto de interrogação para o leitor (‘continuação no próximo número’). Uma nova questão se coloca, assim, cada semana”⁹⁵ (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 70). Como salienta o autor, cada questão final colocada no fim de uma página deve ser, a princípio, respondida na seguinte, mas essa resposta nem sempre corresponde à demanda da narrativa. Na maioria das vezes, o suspense é criado pela ação bruscamente cortada, e Fresnault-Deruelle (1972) compara esse corte que pede um prosseguimento a um fechamento brusco (“panne”) na projeção de um filme.

Fresnault-Deruelle (1972), nesse sentido, também leva em conta os deslocamentos frequentes dos personagens das HQ para classificar os episódios em ações específicas, como caça ao tesouro e exploração. O que nos chama a atenção, entretanto, é o lugar privilegiado conferido ao espaço numa outra possível classificação, que consideraria as HQ como “sucessões de unidades de lugar”⁹⁶ o que nos faz ver o álbum como “uma justaposição de paisagens e de cenários ou, mais formalmente, uma sequência colorida de dominantes”⁹⁷ (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 73). Isso faz da cor um índice importante de “unidades locativas”. Mais adiante, entretanto, o autor rejeita a dimensão espacial e centra sua análise na temporal, estabelecendo uma comparação mínima entre a imagem e um sintagma, o que nos faz voltar à análise de Adam (1994) e à sua classificação proposicional, que adotamos para o quadrinho. Deleuze (1985), ao estudar o cinema, chegou a conclusões que podem ser aplicadas à HQ e à nosso trabalho, tendo em vista as semelhanças entre ambas as linguagens. Segundo ele, o plano podia ser considerado um enunciado narrativo:

Substituindo a imagem por um enunciado, pode-se e deve-se aplicar-lhe certas determinações que não pertencem exclusivamente à língua, mas que condicionam os enunciados de uma linguagem, mesmo se essa linguagem não é verbal e opera independentemente de uma língua”⁹⁸ (DELEUZE, 1985, p. 38).

⁹⁵ Tradução nossa para: [...] *chaque page se termine sur un point d'interrogation pour le lecteur (« la suite au prochain numéro »)*. Une question nouvelle se pose donc chaque semaine (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 70).

⁹⁶ Tradução nossa para: *successions d'unités de lieu* (FRESNAULT-DERUELLE, 1973, p. 73).

⁹⁷ Tradução nossa para: *Une juxtaposition de paysages et de décors ou, plus formellement, une suite colorée de dominants* (FRESNAULT-DERUELLE, 1973, p. 73).

⁹⁸ Tradução nossa para: *Substituant à l'image un énoncé, il peut et doit lui appliquer certains déterminations qui n'appartiennent pas exclusivement à la langue, mais qui conditionnent les énoncés d'un langage, même si ce langage n'est pas verbal et opere indépendamment d'une langue* (DELEUZE, 1985, p. 38).

A primeira história de *Tintin* analisada, *Les cigares du pharaon* [CP], é a base de todas as demais análises, pois, de certa forma, nos forneceu um modelo de objeto ao qual os demais se assemelham. Portanto, provavelmente há mais referências a essa HQ, o que não significa, entretanto, que as demais não têm importância ou não foram também analisadas, num trabalho de cotejamento minucioso. CP começa evidenciando a importância dos planos para a constituição de efeitos na HQ e topicalização de elementos na proposição. Na primeira página, surge um plano geral de um navio num quadrinho cuja largura corresponde a dois quadrinhos-padrão, ocupando, entretanto, a altura de uma tira. Essa imagem é a introdução da história. O plano geral introduz uma descrição da paisagem, antes que os personagens principais apareçam: os planos gerais, nas HQ, corresponderiam a descrições panorâmicas da paisagem. Na conclusão, e durante a narrativa, marcam frequentemente um fechamento de macroposição ou sequência (MONDADA, 1994, p. 504). Na introdução, garantem a entrada em um mundo particular, no cenário onde a história começa, no lugar onde o personagem principal está. Segundo Mondada (1994, p. 504), no texto escrito das narrativas de viagens a descrição de paisagem “é um plano do texto descritivo que a segue, uma matriz estrutural, uma síntese enciclopédica virtual”⁹⁹. Nas HQ, as imagens substituem amplamente os aspectos descritivos de uma narrativa, mas também são responsáveis, no mecanismo sequencial, pela narração. O discurso verbal reforça o conteúdo das imagens e operacionaliza a argumentação, quando há. Os planos gerais, por sua vez, encerram as histórias, ou surgem em meio à narrativa a fim de organizar, oferecendo visão de conjunto, com diversos elementos da narrativa apresentados linearmente nos quadrinhos anteriores. Na introdução de *Les cigares du pharaon*, o plano geral fornece ao leitor a descrição de onde *Tintin* está, sob um ângulo possível de ser visto somente pelo narrador onisciente. Em *Le Lotus Bleu* [LB], o recurso do plano geral também é utilizado, mas no segundo quadrinho. No primeiro, temos uma espécie de resumo da história anterior, da qual LB é uma continuação. No primeiro quadrinho, um “jornal” é afixado, ocupando todo o espaço do quadrinho: “DES NOUVELLES DE TINTIN”¹⁰⁰. Abaixo desse título, num esquema gráfico de duas colunas, semelhante a um jornal, um texto resume o que se passou em CP sem, no entanto, citar nominalmente a HQ. O resumo não deixa de ser um “plano geral”, porém no nível da linguagem verbal. Depois disso, no segundo quadrinho, de tamanho normal, surge um plano geral do palácio do Marajá de Rawhajpoutalah, com uma visão parcial da propriedade do

⁹⁹ Tradução nossa para: [...] est bien un plan du texte descriptif qui la suit, une matrice structurelle, une synthèse encyclopédique virtuelle (MONDADA, 1994, p. 504).

¹⁰⁰ NOTÍCIAS DE TINTIN (tradução nossa).

nobre indiano. Somente no terceiro quadrinho surge Milou, no que se deduz ser o interior do palácio. Ou seja: o primeiro quadrinho informa ao leitor que *Tintin* e *Milou* estão no palácio do Marajá, o segundo mostra o palácio e o terceiro, como uma espécie de *zoom* feito por uma câmera, mostra *Milou* no interior do palácio, já preparando, com sua fala, a aparição dos quadrinhos seguintes. Esses são elementos de coesão dentro da narrativa da HQ: o verbal e o icônico se completam e se alternam na composição da história. Fresnault-Deruelle (1972) chega a falar, mesmo, em letras “desenhadas”, ou seja, as placas, recortes de jornais, cartazes e outros recursos verbais diegéticos são, de fato, “desenhos verbais”.

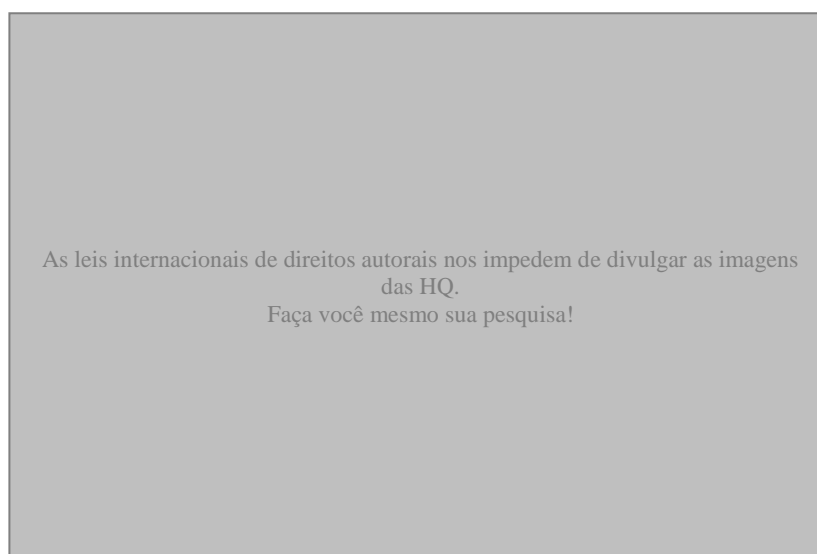


Figura 46 - *Le Lotus Bleu* [LB], p. 1, t. 1-2, q. 1-3

Há ainda, em LB, outros grandes planos, que inclusive ocupam espaços maiores que o do segundo quadrinho, na p. um. O da p. 6, q. 4, é significativo: ocupa o espaço de duas tiras inteiras, e mostra *Tintin* nas ruas de Shangai, numa espécie de “táxi” conduzido por um chinês. Somente o plano de conjunto poderia evidenciar a multidão das ruas e, ao mesmo tempo, identificar *Tintin* em meio a ela. Essa idéia é importante para sinalizar que o acidente do q. seis, tira quatro, é de fato inevitável. A defesa que *Tintin* faz do condutor do táxi, diante da fúria do homem atropelado, é significativa na história, na p. 26, q. quatro, quando *Tintin* é ajudado pelo irmão do condutor do veículo da pág. seis. Na pág. 26, outro plano de conjunto. Ocupando o espaço de três tiras, abre a página, para mostrar os soldados fechando a saída da cidade e a fila de pessoas querendo sair. *Tintin*, procurado pela polícia, vê tudo isso e se dá conta de que seria impossível sair dali: “Como eu vou sair da cidade?”¹⁰¹ Esse é o gancho para a compreensão do quadrinho seguinte: ele inicia uma nova sequência, que termina no q. dois da p. 27, quando Mitsuhirato recebe a notícia de que *Tintin* não havia sido encontrado

¹⁰¹ Tradução nossa para: *Comment vais-je sortir de la ville ? ...*

pelos policiais. A resposta a isso é dada no q. seguinte, quando *Tintin* surge dentro de um grande tonel de madeira levado pelo chinês que o interpela no q. cinco da p. 26.

Em *Astérix*, o plano geral é pouco utilizado para introduzir as narrativas. O plano de conjunto, entretanto, é a coda de quase todas as histórias, como uma assinatura – o banquete de toda a aldeia, o final feliz, o equilíbrio restabelecido. O ponto de vista panorâmico, contudo, apresenta, introduz ao leitor o que será explicado nos quadrinhos posteriores, e isso é bem frequente em *Tintin*. Na HQ, a relação espacial é privilegiada, surgindo antes da palavra e do discurso verbal, tendo como função localizar, permitir a percepção espacial ao leitor, oferecer a ele um ponto de vista geral para que a história, enfim, comece. Não chega a haver, como o quadrinho inicial de cada história de *Astérix*, um correspondente ao canônico “era uma vez/havia”, mas o plano geral inicial dessa história de *Tintin* tem função mimética (ADAM; PETITJEAN, 2005, p. 33), na medida em que é uma descrição que estabelece a noção de realidade na história, operacionaliza a iconização do verbal [tendo em vista que cada HQ é produzida em função de um roteiro prévio], instala a diegese própria de cada narrativa ficcional e prepara a sucessão de fatos pertinentes a ela.

O quadrinho, como unidade narrativa, não nega sua semelhança com a tela, ou o quadro artístico. A delimitação de uma imagem fixa – que está, entretanto, inserida no movimento narrativo pela dependência existente com as imagens anteriores ou posteriores – estabelece sua relevância sobre uma linha que deve ser contínua – a da narrativa. Como afirma Fresnault-Deruelle (1972, p. 19), “o conteúdo do retângulo é, por conseguinte, apresentado como um resumo, ou melhor, como uma síntese coerente e representativa da ‘realidade’ em qualquer momento dado”¹⁰². Nesse sentido, a imagem do quadrinho é selecionada como recorte significativo da realidade na construção da narrativa.

5.2 Análise de *ici* nas HQ *Tintin le reporter*

5.2.1 *Les Cigares du Pharaon* [CP]

No primeiro quadrinho de CP não há discurso verbal, apenas a localização espacial: um navio sobre o mar. Também se instaura, implicitamente, um tempo diegético, que será marcado pelas falas do narrador onisciente, quase todas marcando a passagem do tempo, assinalando que tempo e espaço podem ser marcados separadamente, na HQ: o espaço

¹⁰² Tradução nossa para: [...] *le contenu du rectangle se présente donc comme un résumé, ou plutôt comme une synthèse cohérente et représentative de la « réalité » à tel ou tel moment donné* (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 19).

pela própria constituição dos quadrinhos como lugar cênico e discursivo, da eclosão do sujeito, e o tempo pelas marcas do narrador e pela sucessão das imagens. O tempo, na narrativa da HQ, existe por conta da instalação do espaço e é dele dependente.

Os recitativos – eclosão da voz do narrador nas HQ – dominam a exposição da passagem temporal nas cenas mostradas, sobretudo nas mudanças de macroproposição ou sequência. Sobre a passagem do tempo, Fresnault-Deruelle assinala o caráter diegético dos recitativos, que têm função recapitulativa ao estabelecer ligação entre um grupo de imagens. Da mesma maneira, esses pequenos retângulos que se colocam quase sempre acima dos quadrinhos marcam uma mudança proposicional ou sequencial, sinalizada pela mudança espacial, de ambiente ou cenário: ou seja, os recitativos explicam, quase sempre, a mudança espacial, porque o estabelecimento da sucessão temporal, na HQ, depende do instalação do espaço. A cor diferenciada de fundo dos recitativos, assim como o estilo tipográfico [em geral caligráfico], como afirma Fresnault-Deruelle (1972), insere os recitativos num plano também diverso do espaço da enunciação dos personagens. Adam (1994, p. 38) ressalta que a sequência narrativa pertence ao sistema cognitivo do sujeito e facilita a “memorização-compreensão das macroposições narrativas”.



Figura 47 - CP, p. 5, t. 3, q. 9

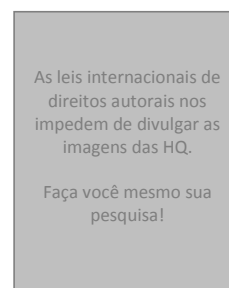


Figura 48 - CP, p. 9, t. 3, q. 10

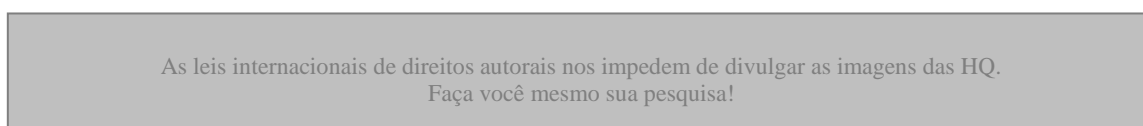


Figura 49 - CP, p. 9, t.4, q. 11



Figura 50 - LB, p. 5, t. 4, q. 18

Os recitativos também utilizam pronomes demonstrativos, de função anafórica. O objetivo parece ser retomar, em geral, a sequência de quadrinhos anterior e inseri-la num tempo controlável pelo narrador, agrupando-as em sucessão de acontecimentos referentes ao mesmo espaço. Esse espaço cênico formaria também a macroposição. Em muitos casos, a mudança topológica sinaliza a mudança de sequência ou macroposição.

Em CP, o primeiro quadrinho tem um caráter fortemente descritivo. Ele é, ao mesmo tempo, proposição e macroposição, parte da sequência que vai até a página [doravante, p.] cinco, quadrinho [doravante, q.] sete. Os quadrinhos em que *Tintin* surge, falando sobre a viagem com Milou [q. dois ao q. sete] formam a segunda macroposição da primeira sequência, marcada pelo discurso referencial e pela eclosão do narrador no desenho de um mapa do roteiro a ser cumprido inicialmente pelo herói. O aparecimento de um novo personagem [o Prof. Siclone] e a introdução de uma nova ação tematizam outro elemento [um mapa, que é levado pelo vento] e quebram o equilíbrio inicial, formando ao mesmo tempo uma nova macroposição. Frequentemente, é a organização espacial que agrupa os quadrinhos em macroposições e mesmo sequências. A mudança espacial ocorrida na página cinco, no quadrinho dez, marca também uma mudança sequencial. O marcador temporal do discurso do narrador onisciente, no recitativo [“Alguns minutos depois...”¹⁰³] sinaliza a passagem temporal. Em LB, o início da história é marcado por cinco sequências numa macroposição, todas no castelo do Marajá: a primeira, do q. três ao q. 11 da p. um, mostra *Tintin* no rádio, tentando interceptar mensagens da quadrilha de traficantes, já evidenciada em CP. A segunda sequência começa no q. um da p. dois, e vai até o terceiro q. da p. três: trata-se da intervenção do faquir, que prediz a *Tintin* o perigo que o espreita. A terceira sequência começa no q. quatro da p. 2, com o aviso de que um estrangeiro espera por *Tintin* na galeria do palácio. Essa sequência vai até o q. três da p. quatro, quando *Tintin* anuncia que vai à China. No q. quatro, ele anuncia que vai preparar as malas para partir. Essa é uma nova sequência, que vai até o q. seis da p. cinco: trata-se da preparação e da partida de *Tintin* para a China. No q. sete da p. cinco, *Tintin* já surge em Xangai, o que é sinalizado pelo seu próprio discurso e pelo recitativo, além da imagem, reveladora do herói descendo a rampa do que parece ser um navio. O recitativo do q. 18 da p. quatro sinaliza a passagem de tempo, mas não marca a mudança de sequência, pois a temática da viagem continua, e a procura por *Milou* também – o que é solucionado no q. cinco da p. cinco. A mudança de macroposição ocorre exatamente na chegada de *Tintin* a Xangai. Como afirma Adam (1994), os

¹⁰³ Tradução nossa para: *Quelques minutes plus tard...*

organizadores temporais marcam a progressão da narrativa sinalizando o reagrupamento de proposições. Na HQ, o discurso dos recitativos opera para marcar a passagem de tempo, mas é sempre combinado com a mudança espacial, ou seja, não há mudança temporal sem mudança espacial.

Voltando ao primeiro q. de CP, é possível ver, ao lado do navio, em plano mais próximo, um pequeno barco à vela com o que se pode discernir serem duas pessoas dentro. O elemento humano confere à imagem a noção de mais realidade e menos artificialidade. As velas do barco, infladas, e os sinais gráficos das ondas evidenciam a ação do vento e sugerem movimento. O barco à vela é desenhado em tamanho não muito menor que o navio, estando mais “próximo” do leitor em um plano diferente do navio. O desenho estático sugere a ideia de uma dinâmica típica do cinema, em que a imagem é enquadrada por uma câmera particular, que é o olhar do roteirista-desenhista/diretor. Em LB, o elemento humano surge apenas no q. quatro da p. um, com *Tintin*. Isso não impede o leitor, entretanto, se situar em relação à imagem do palácio do Marajá, tendo em vista o texto resumitivo do primeiro quadrinho.

A imagem sem palavras introduz o leitor em um mundo ficcional feito por imagens, que é o próprio universo possível de existência do discurso verbal. Em LB, o segundo q. da p. um faz esse papel: é uma imagem sem palavras. No entanto, o primeiro quadrinho explica ao leitor o que é o segundo, o que contrapõe o mundo das palavras, a narrativa de uma história anterior em quatro breves parágrafos, ao mundo das imagens, do espaço. Nesse sentido, a imagem recria o mundo duplamente, submetendo o universo conhecido a outro, saído do roteiro, escrito, e da pena do desenhista. O mundo é recriado nas imagens que se antecipam às palavras, que dão conta da descrição em um produto discursivo híbrido. Antes do próprio discurso verbal, é preciso um mundo pré-existente que o acolha, daí a necessidade das descrições que localizam o leitor espacialmente antes do começo, de fato, das peripécias de uma narrativa. Esse mundo é construído, na HQ, não mediante a descrição verbal, mas pela mostração, com os desenhos. É a deicidade do desenho, irrompendo como discurso imagético que se autorreferencia, que faz da imagem o universo que eclode a fim de que nele a palavra possa também existir.

Em CP, do navio, em plano geral, ocupando dois quadros de uma tira, passamos a um quadro menor, padrão, em plano médio: de costas, surge o personagem principal, debruçado no convés do navio, falando a seu cachorro de estimação, o personagem *Milou*. Em LB, *Milou* começa a história reclamando que não podia mais dormir tranquilamente, desde que *Tintin* havia começado a captar mensagens no rádio. Isso explica ao leitor que *Tintin* está

no rádio, captando mensagens em ondas curtas, o que é mostrado logo depois, no quadrinho seguinte. Sem essa fala de *Milou*, seria difícil deduzir inteiramente a atividade de *Tintin*, mostrada nos q. quatro a sete da p. um, ocupando inteiramente o espaço correspondente à terceira tira. Em TT, acontece fenômeno semelhante: *Milou* se queixa das pedras e da caminhada na montanha. Isso porque *Milou* é o “faire-valoir” de *Tintin*. Ele fala e se comunica com seu dono, existe para que o herói de sobressaia, ajuda quando é necessário e também pode trazer soluções para complicações inesperadas. *Milou*, em *Tintin*, e *Obélix*, em *Astérix*, exercem papel semelhante ao existirem em função dos personagens-títulos das HQ, fazendo-os galgar os degraus rumo às suas peripécias, ajudando-os a vencerem os obstáculos e, discursivamente, introduzindo a palavra ou servindo de interlocutores para que o herói se expresse. O encadeamento do primeiro q. é claro, quando no segundo o personagem principal surge. A razão de existência do primeiro quadrinho é compreendida no segundo. É o caso específico desta introdução de CP, em que *Tintin* debuta dialogando exatamente com seu cachorro *Milou*. O herói inicia a HQ explicando onde está e para onde vai, procedendo à localização espacial do leitor, já iniciada pelo desenho panorâmico do primeiro quadrinho. O início da história é marcado pela instauração do *hic et nunc*, pela eclosão de um sujeito (BENVENISTE, 1966), em um dado momento da narrativa, em um lugar que faz parte da ficção mas que compartilha com o leitor seu conhecimento de mundo: mar, navio, cruzeiro, Port Said – a cidade de destino e todo o itinerário descrito por *Tintin*. A localização espacial referenciada na primeira página, nos primeiros sete quadrinhos, situa o leitor quanto às principais informações da narrativa e à instauração dos personagens como enunciadores. Fresnault-Deruelle (1972, p. 39) salienta que na HQ é a imagem quem faz a descrição e a localização espacial: “A descrição e a localização no tempo e no espaço são atribuídas em primeiro lugar à imagem, depois a algumas frases escritas em áreas especiais – diegéticas [...]”¹⁰⁴.

A noção da existência do personagem ocorre após a criação de um mundo no qual ele possa existir. Esse mundo é criado pela imagem, que é o simulacro não das coisas do mundo, mas de sua organização espacial: é a descrição das coisas em determinada ordem que conta, não somente sua aparição. Nesse mundo, organizado hierarquicamente segundo efeitos de topicalização em cada proposição, é possível a enunciação, que ocorre mediante os balões – também organizados espacialmente e subordinados à lógica espacial. Existindo um mundo

¹⁰⁴ Tradução nossa para: *La description et la localisation dans le temps et l'espace sont confiées en premier lieu à l'image, puis aux quelques syntagmes inscrits dans les espaces spéciaux – diégetiques [...]* (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 39).

factível, há a possibilidade de alguém existir nele. A eclosão do sujeito ocorre, no discurso da HQ, pela sua própria aparição física desenhada: a enunciação não é apenas o discurso verbal contido nos balões, como sugere Fresnault-Deruelle (1972) no capítulo em que trata especificamente dos balões na HQ, mas a própria aparição do personagem na cena da história é uma forma de enunciação semiológica – mesmo sem o discurso verbal. *Tintin* existe num mundo onde há um navio e referência a Shangai, cidade chinesa, mas também onde um cachorro fala, o que é visto, na ficção, como aceitável:

O mundo dessas imagens perfeitamente diferente do nosso – no sentido de que não há equívoco – é uma vingança sobre o real. Porque eles são desenhados, ou seja, de alguma forma incorporados, fixados por traços, as coisas e as pessoas “existem” realmente. Não há retorno possível. O leitor não questiona a verdade do que ele vê, tudo é verdade, porque tudo é arbitrário como no mundo da infância. ¹⁰⁵ (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 25).

O equilíbrio dessas forças é mantido, por um lado, por referências feitas à realidade que ancoram a noção de factibilidade aos personagens e às cenas e, por outro, por impossibilidades da realidade extra-HQ, como o cachorro que fala. Em *Astérix*, a cada nova história, há a mesma introdução e a mesma coda, ou fechamento. A referência a elementos da História, como César, o Império Romano e a existência dos gauleses, confere credibilidade ao conjunto da narração, que também é ancorado na factibilidade de alguns de seus elementos.

Na narrativa verbal, as noções espaciais são construídas pelas palavras, que formam toda a arquitetura: noções de proporção, de cores, de formas, planos e distâncias. Cabe ao leitor, com base, sobretudo, na construção textual, decodificar as mensagens do texto. Na HQ, entretanto, parte da descrição é construída por ícones (PEIRCE, 1984), imagens fixas que, ao se sucederem, convidam o leitor a outro tipo de apreensão da narrativa, que ocorre mediante imagens. A terminologia criada por Peirce (1979) e adotada por Kress, Fresnault-Deruelle (1973), Metz (1968, 1972) e inúmeros semiólogos aplica-se ao universo analisado e ao quadro teórico adotado neste trabalho. A classificação tricotômica de Peirce (1979) dos signos designa as imagens analisadas por nós como ícones. Sobre a obra semiológica de Peirce, Metz afirma, oportunamente, que ela se baseia na semelhança, critério pelo qual Peirce define o caráter dos signos icônicos e distingue tipologicamente os dois outros, índices e símbolos (METZ, 1972, p. 152). A adoção dessa terminologia e de alguns conceitos de Peirce

¹⁰⁵ Tradução nossa para: *Le monde de ces images parfaitement différent du nôtre – en ce sens qu’il n’est pas equivoque – est une revanche sur le réel. Parce qu’ils sont dessinés, c’est-à-dire en quelque sorte incarnés, fixés par des traits, les choses et les gens “existent” vraiment. Point de retour possible. Le lecteur ne remet pas en question la vérité de ce qu’il voit, tout est vrai, parce que tout est arbitraire comme dans le monde de l’enfance* (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 25).

não implica a rejeição da teoria saussureana nem de suas bases dicotômicas. A utilização de exemplos e ilustrações teóricas que dão base à teoria peirceana, como o triângulo de Ogden & Richards, também não anula nem tampouco rivaliza com as teorias de Saussure. Como diz Deleuze (1985, p. 45), a classificação de Peirce é a “mais extraordinária classificação das imagens e dos signos”¹⁰⁶. Isso porque “a força de Peirce, quando ele inventou a Semiótica, foi de conceber os signos a partir das imagens e de suas combinações, não em função de determinações já linguísticas”¹⁰⁷ (DELEUZE, 1985, p. 45).

Tendo em vista a questão da semelhança como preponderante para a análise de linguagens parcialmente de caráter icônico, como a do cinema e, em nosso caso, a das histórias em quadrinhos, não se trata de dizer, entretanto, que “tudo está dado”, porque há um percurso a ser feito, de aquisição de informações, de compartilhamento de conhecimentos e de identificação de elementos já presentes no campo de conhecimentos do leitor. Como o autor do romance também escolhe as palavras, delimitando a liberdade que o leitor tem para decodificar a narrativa, do mesmo modo o autor da HQ delimita sua expressão ao escolher elementos gráficos, ângulos, cores, traços, estilos. Na HQ ora em estudo, a localização espacial é tão significativa que antes de as peripécias de fato começarem ela ocupa sete quadrinhos, praticamente três tiras e quase uma prancha inteira [uma prancha corresponde a uma página] para que o leitor entenda que *Tintin* e *Milou* estão dentro de um navio em uma viagem turística – que sofrerá um desvio de seu objetivo e roteiro iniciais – indo em direção a Xangai, na China.

No terceiro quadrinho da segunda tira de CP, um mapa com a rota da viagem é desenhado, irrompendo no meio do discurso do personagem principal o discurso do narrador onisciente. Haverá outras interferências do narrador ao longo da história, para que o leitor tenha conhecimento de fatos que o personagem principal, por exemplo, não tem – é a interferência do narrador onisciente. É o caso do sexto q. da p. seis de CP, quando um recitativo, de fundo amarelo, introduz um desenho que mostra trecho de uma carta misteriosa na qual é dada ordem para que *Tintin* seja eliminado. O autor dessa carta deverá ser conhecido ao final da continuação da aventura policial, que ocorre em LB.

No segundo q. de CP, na fala de *Tintin*, além da localização espacial há também a temporal: “... *demain nous arriverons à Port-Saïd...*” Alguém – *Tintin* – diz que existe em determinado momento, o “hoje” relativo ao “amanhã” da viagem, em um determinado lugar –

¹⁰⁶ Tradução nossa para: [Ce qui l'amena à] la plus extraordinaire classification des images et des signes [...].

¹⁰⁷ Tradução nossa para: La force de Peirce, quand il inventa la sémiotique, fut de concevoir les signes à partir des images et de leurs combinaisons, non pas en fonction de déterminations déjà langagières.

dentro de um navio, em alto mar, indo para Port-Saïd. Tudo está dito: quem, quando, onde. O “hoje” é fixado pelo “eu” do personagem, que fala do “aqui” que é o navio, em algum lugar da rota traçada. O quadrinho minúsculo, limitado, não é nada diante do fato de que, na história, um mapa amplifica a noção mesmo de mar e de movimento do navio: o mapa traz o traçado do movimento que o navio deverá fazer, ou seja, antecipa o deslocamento antes que ele ocorra e o torna não somente factível, mas mensurável, controlável, possível de ser seguido pelo leitor. O quadrinho torna-se apenas um detalhe dentro da amplidão do itinerário que cumpre o navio. *Tintin* existe no mundo, viaja de navio e segue um roteiro – que será alterado, entretanto. A fala de *Tintin*, localizadora e dêitica por excelência, dialoga com *Milou*, mas poderia ser também desenvolvida em forma de monólogo. No mundo fora da narrativa, não faz sentido explicar a um cachorro o roteiro de uma viagem, assim como não faz sentido, na maioria das vezes, anunciar em voz alta, como monólogo, uma ação que será realizada a seguir. Fresnault-Deruelle (1972, p. 39), a propósito, afirma:

Muitas vezes, na verdade, os heróis falam sozinhos. Do mesmo modo, uma frase como “Uma fumaça no horizonte!... Vejamos isso” (J. Martin, *Le Tombeau étrusque*, p. 35, image 3) é perfeitamente inútil do ponto de vista do herói, porque ele sabe para onde vai. A frase só faz sentido em relação ao leitor. No entanto, é claro que o herói não fala para nós e que seu mundo não é o nosso. O autor simula o processo fazendo seu personagem falar como monologam algumas pessoas na vida cotidiana: aquelas de quem se diz que falam sozinhas. Esta profusão de palavras é um fenômeno capital no universo da HQ.¹⁰⁸

Apesar da especificidade do diálogo de *Tintin* e *Milou*, pelos quais o leitor é introduzido na localização espacial do universo diegético, os elementos essenciais do discurso estão presentes. No terceiro quadro da segunda tira [doravante, t.], um mapa com a rota da viagem é desenhado. A aparição de um discurso quase científico, com função inteiramente referencial, da ordem do conhecimento cartográfico, complementa as informações dadas pelo personagem principal e auxiliam o leitor no que concerne a localização espacial. Essa irrupção discursiva é uma interferência do narrador onisciente ou mesmo do autor, espécie de deus ex-machina que dá ao leitor visão ampla do que é dito por *Tintin* de modo esparso, quadro a quadro. Assim como a eclosão do sujeito na história [de *Tintin*, de *Milou*] ocorrem

¹⁰⁸ Tradução nossa para: *Bien souvent, en effet, les héros parlent seuls. Aussi une phrase comme « Une fumée à l'horizon !.. Voyons cela » (J. Martin, Le Tombeau étrusque, p. 35, image 3), est-elle parfaitement inutile du point de vue du héros, puisqu'il sait où il va. La phrase n'a de sens que par rapport au lecteur. Or, il est évident que le héros ne nous parle pas et que son monde n'est pas le nôtre. L'auteur maquille son procédé en faisant parler son personnage comme monologue certaines personnes dans la vie de tous les jours : celles dont on dit qu'elles parlent seules. Cette débauche de paroles est un phénomène capital dans l'univers de la B.D.* (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 39).

pela aparição física deles, a eclosão da voz do autor ocorre pela aparição do mapa – figura autorreferenciada que, no contexto, não carece de explicações.



Figura 51 - CP, p. 1, t. 2, q. 5

No curso de nossas pesquisas, percebemos que *voici* e *voilà*, largamente utilizados nas HQ do corpus, assim como *ici* e *là* são dêiticos, sendo *voici* uma preposição formada pelo imperativo do verbo *voir* e do advérbio *ci*, uma variação diacrônica de *ici*. Segundo Rey (1998), *voici* e *voilà* têm formação semelhante, ambos com o imperativo do verbo *voir* e os advérbios locativos *ci* e *là*. *Voici*, entretanto, “é empregado para designar”¹⁰⁹ (REY, 1998, p. 4103), enquanto *voilà*, preposição incluída na análise de *là*, “serve em primeiro lugar para chamar a atenção sobre uma coisa ou uma pessoa não muito distanciada”¹¹⁰ (REY, 1998, p. 4103) Diz também o autor:

Vois ci (2ª metade do século XIII), que se cristalizou em *voici* (1485), suplantou a antiga forma *veiz* “vois”, utilizada só para mostrar, então em *veiz ci* (v. 1175). O antigo francês opunha *vei mi ci* (v. 1170) “vois moi ici” [vê-me aqui] e *veiz me ci* (1080) “voyez moi ici” [vede-me aqui], dependendo se se estava falando com um ou mais interlocutores. Os dois elementos são reunidos no fim do século XIII sob a forma anotada *veeschi*; destacam-se, depois, as formas cristalizadas *vecy* (séc. XIV), *vezci* (1369) e, além disso, a reabilitação do verbo em *voiez ci* (1430), a separação dos dois termos estando ainda atestada no século XVI (1534, Rabelais, *voyez ci*)¹¹¹ (REY, 1998, p. 4103).

Apesar de parecer-nos cabível, pelo caráter dêitico de ambas as palavras e pela formação de *voici*, acrescentar à análise de *ici* essa preposição, vimos que essa inclusão nos desviaria do objetivo traçado inicialmente, de focalizar os advérbios locativos na análise.

¹⁰⁹ Tradução nossa para: [...] *est employé pour designer* [...] (REY, 1998, p. 4103)

¹¹⁰ Tradução nossa para: [...] *sert d'abord à appeler l'attention sur une chose ou une personne peu éloignée* (REY, 1998, p. 4103).

¹¹¹ Tradução nossa para: *Vois ci* (2º moitié XIII^e s.), qui s'est figé en *voici* (1485), a supplanté l'ancienne forme *veiz* «vois», utilisée seule pour montrer, puis dans *veiz ci* (v. 1175). L'ancien français opposait *vei mi ci* (v. 1170) «vois moi ici» et *veiz me ci* (1080) «voyez moi ici», selon que l'on s'adressait à un ou plusieurs interlocuteurs. Les deux éléments sont réunis à la fin du XIII^e s. sous la forme notée *veeschi*; on relève ensuite les formes figées *vecy* (XIV^e s.), *vezci* (1369) et, par ailleurs, la réfection du verbe en *voiez ci* (1430), la séparation des deux termes étant encore attestée au XVI^e s. (1534, Rabelais, *voyez ci*) (REY, 1998, p. 4103).

Ambos os termos são dêiticos relacionados à primeira pessoa do discurso, mas enquanto *ici* trata quase sempre da espacialização do locutor, parece-nos que *voici* tem um caráter mais designativo, engajando o interlocutor, na HQ, de forma mais direta na enunciação, fazendo-o agir. A título de nota, relatamos nossas impressões acerca dessas preposições, mas não nos cabe, neste trabalho, acrescentar o estudo de *voici* e *voilà*, o que certamente, no futuro, poderá ser feito.

Em geral, os estudos sobre dêiticos são comparativos. Perret (1988, 1991, 1994) e Kerbrat-Orecchioni (1999) seguem esse modelo. Parece-nos necessário estabelecer as diferenças entre *ici*, *là* e *là-bas*. Kerbrat-Orecchioni (1999), ao discorrer sobre os três advérbios, estabelece um esquema que acentua as relações espaciais entre as noções presentes em cada um dos advérbios dêiticos. Perret (1988, p. 23) também estuda comparativamente os três termos, fazendo uma “descrição onomasiológica da embreagem”¹¹², que organizamos em forma de quadro:

EMBREADOR	CLASSIFICAÇÃO	SISTEMA DE EMBREAGEM
<i>ici</i>	sui-referencial, não-lacunar ou completo ou direto, transparente.	embreagem sistemática, referência exofórica autossaturada
<i>là</i>	não sui-referencial, lacunar ou incompleto ou indireto, opaco	embreagem ocasional (mas frequente), referência exofórica não autossaturada
<i>là-bas</i>	não sui-referencial, lacunar ou incompleto ou indireto, opaco	embreagem ocasional (mas frequente), referência exofórica não autossaturada

Quadro 1 - Classificação onomasiológica de *ici*, *là* et *là-bas*, segundo os estudos de M. Perret (1988)¹¹³

É comum identificarmos o referente de *ici* com a designação, em primeiro lugar, de *je*. Entretanto, os autores estudados salientam que isso é mais uma consequência do caráter reflexivo de *ici* que, necessariamente, a razão de sua existência. Diz Perret (1988, p. 31): “[...] aplicaremos o termo de sui-referencialidade a um sentido estrito de token-reflexividade, isto

¹¹² Tradução nossa para: [...] *description onomasiologique de l'embrayage* [...] (PERRET, 1988, p. 23).

¹¹³ Tradução nossa para:

EMBAYEUR	CLASSIFICATION	SYSTÈME D'EMBAYAGE
<i>ici</i>	sui-référentiel, non-lacunaire ou complet ou directe, transparent	embrayage systématique, référence exophorique autosaturée
<i>là</i>	non sui-référentiel, lacunaire ou incomplet ou indirecte, opaque	embrayage occasionnel (mais fréquent), référence exophorique non autosaturée
<i>là-bas</i>	non sui-référentiel, lacunaire ou incomplet ou indirecte, opaque	embrayage occasionnel (mais fréquent), référence exophorique non autosaturée

(PERRET, 1988, p. 23).

é, ao fato de que certos embreadores refletem a si mesmos, como ocorrência”¹¹⁴. Isso significa que *ici* será sempre não lacunar, mesmo se de imediato não possamos associá-lo a um *je* que estaria na origem de sua enunciação. Segundo Pariente (1973, p. 88), “**Aqui** [*ici*] não é o lugar onde **EU falo**, mas o lugar onde eu FALO [...]”¹¹⁵. Nesse sentido, Kleiber (1986) nos oferece um exemplo preciso, bastante semelhante ao de Pariente (1973):

Aqui [ici] vende-se a crédito. É realmente evidente que a identificação do lugar visado por **aqui** não pressupõe, de nenhuma maneira, uma relação anterior com um **eu**. Isso não significa, evidentemente, que não tenha havido **eu** na origem da inscrição, mas unicamente que o referente espacial fixado por **aqui** não depende, de modo nenhum, de um conhecimento anterior – bastante hipotético, aliás, nesse caso – desse **eu**. A referência de **aqui** não é egocêntrica, mas reflexiva¹¹⁶ (KLEIBER, 1986, p. 12, grifo nosso).

Ici não faz referência ao locutor, mas à situação de enunciação. Isso ocorre porque *ici*, assim como *là* e *là-bas*, faz parte da construção da espacialização na HQ, referindo-se ao local da enunciação e não especificamente à identificação do locutor. Isso não atenua, por outro lado, o fato de que na operação de embreagem haja quase sempre um locutor que determina sua presença no desenho mediante o espaço ao qual *ici* se refere. Podemos dizer que *ici* não faz referência ao locutor, visto que é não-lacunar, mas, sendo reflexivo, remete ao espaço de onde o locutor se pronuncia. A referência ao locutor é feita, de fato, pelo apêndice dos balões, que aponta, como flecha, índice, para o personagem ao qual a fala dentro do balão é atribuída. *Ici* remete ao lugar, à espacialização. Como salienta Pariente (1973, p. 88), ao falar de *ici*, os indicadores “não se referem diretamente ao eu, mas à mensagem na qual eles aparecem”¹¹⁷.

O apêndice, signo evidentemente dêitico, indicial, evidencia a existência do locutor. Não é, como argumenta Fresnault-Deruelle (1972), uma relação de equivalência. O apêndice, para o autor, “não significa ‘locutor’; ele não designa tampouco a função que cumpre o locutor (o ato de fala); ele significa ‘eu falo’. O apêndice permite, portanto, a

¹¹⁴ Tradução nossa para: [...] nous appliquerons le terme de *sui-référencialité* à une token *réflexivité stricto sensu*, c'est-à-dire au fait que certains embroyeurs se réfléchissent eux-mêmes, en tant qu'occurrence (PERRET, 1988, p. 31).

¹¹⁵ Tradução nossa para: “*Ici n'est pas l'endroit où JE parle, mais celui où je PARLE [...]*” (PARIENTE, 1973, p. 88)

¹¹⁶ Tradução nossa para: « *Ici on fait crédit* » (reccueilli sur une affiche de restaurant). Il est en effet clair que l'identification du lieu visé par **ici** ne présuppose en aucune façon une relation préalable avec un **je**. Ceci ne signifie évidemment pas qu'il n'y a pas eu de **je** à l'origine de l'inscription, mais uniquement que le référent spatial fixé par **ici** ne dépend en aucune manière d'une saisie première préalable, fort hypothétique d'ailleurs dans ce cas, de ce **je**. Le renvoi de *ici* n'est pas égoцентриque, mais réflexif (KLEIBER, 1986, p. 12).

¹¹⁷ Tradução nossa para: [...] ne se rapportent pas directement à l'ego, mais au message dans lequel ils apparaissent (PARIENTE, 1973, p. 88).

economia da frase: ‘eu digo’, ele permite o discurso direto [...]’ (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 35).¹¹⁸ Tanto *ici* quanto o apêndice dos balões, que é “intermediário entre o texto e a imagem”¹¹⁹ (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 35) tratam da espacialização e da construção do discurso. *Ici* refere-se à construção do espaço nos quadrinhos, enquanto o apêndice do balão remete de modo específico ao discurso do locutor: “ele age como um ‘shifter’, como o pronome pessoal na Língua”¹²⁰ (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 35). Ambos, atuando como dêiticos, reportam-se ao seu referente a fim de dar continuidade à ação em curso. A construção do discurso com *ici* passa pela evidenciação do referente do termo dêitico, que é o espaço construído na HQ.

Pariente (1973), ao discorrer sobre a relação espaço-tempo, associa o tempo à sucessão, à linguagem, e os opõe ao espaço, que seria homogêneo, permitindo a exterioridade, a simultaneidade e a justaposição. A linguagem, a seu turno, segundo a análise da obra de Bergson feita por Pariente, seria formada pela expressão, de natureza espacial, e pelo que é expresso, que é em sua essência do campo da sucessão, da linguagem verbal. A expressão, nesse sentido, torna-se necessariamente simbólica, possibilitando a projeção do que é sucessivo, temporal [a linguagem], em um esquema espacial. No caso dos quadrinhos, é possível realizar um paralelo entre o espacial – as imagens – e o temporal, os diálogos e os recitativos [narração em terceira pessoa]. A palavra, nesse caso, remete ao que é individual e, portanto, à sucessão temporal, que é o caráter da própria linguagem verbal. As imagens, dentro do espacial, tratam da simultaneidade, da justaposição e da exterioridade, permitindo a realização do verbal, que é sucessão e individualização. *Ici* faz referência ao espaço, funcionando como uma ponte entre o subjetivo e o objetivo, se tomamos os conceitos de Pariente (1973) na análise da obra de Bergson¹²¹. Já o apêndice do balão, a seu turno, faz referência ao discurso, apontando para o locutor e reforçando a individualização da expressão verbal no espaço, ligando o discurso ao seu produtor, fazendo a ponte entre o locutor e sua enunciação – que é também planejada, representada.

¹¹⁸ Tradução nossa para: [...] *ne signifie pas « locuteur » ; il ne désigne pas non plus la fonction qu’accomplit le locuteur (l’acte de parole) ; il signifie « je parle » . L’appendice fait donc l’économie de la phrase : « je dis », il permet le discours direct [...]* (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 35).

¹¹⁹ Tradução nossa para: [...] *intermédiaire entre le texte et l’image [...]* (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 35).

¹²⁰ Tradução nossa para: [...] *il fait office de « shifter », comme le pronom personnel en linguistique [...]* (FRESNAULT-DERUELLE, 1973, p. 35).

¹²¹ Sob esse aspecto, sobretudo da obra bergsoniana *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), 53. ed., Paris : PUF, 1946. A data entre parênteses indica o ano da primeira edição da obra, a data no final da referência indica a edição à qual fazem referência as notas da obra de Pariente.

Nas HQ ora analisada, os usos de *ici* atestam as teorias elencadas e a proposta deste trabalho. Fresnault-Deruelle classifica as imagens em tipologias, no que diz respeito à sua constituição e conseqüente relação com o discurso verbal. A disposição dos elementos espaciais de cada quadrinho é, nesse sentido, responsável pela regulação discursiva. O que a imagem “diz” é o que determina a composição do verbal. Mondada (1994) fala da espacialidade como fundadora da ideia dos objetos de discurso, ao evidenciar, topicalizar, tematizar determinados objetos em detrimento de outros, percebidos mediante um viés cultural e social e não objetivamente¹²². São os objetos de discurso, criados pela imagem e a cada quadrinho transformados, retomados, reativados ou ainda submetidos a processos referenciais anafóricos e outros, semelhantes aos descritos para a linguagem verbal, que regulam a produção discursiva. Neves (2007) afirma que os objetos de discurso são introduzidos na rede [ou cadeia] referencial como entidades, não como objetos da realidade. É a espacialidade que cria, na HQ, o discurso, nesse caso icônico, e permite a relação co-existencial entre elementos cênicos. Planos, cores e sinais gráficos, que são elementos da espacialidade, compõem essa relação, operando estruturalmente para produzir efeitos de sentido que atuam na produção dos objetos de discurso. Os planos atuam como topicalizadores. O primeiro plano, quase sempre, topicaliza um elemento icônico, que é um referente, no quadrinho. Segundo Neves (2007, p. 27), “[...] é em ligação com a progressão ou a manutenção desses referentes que se faz a progressão ou a manutenção dos tópicos discursivos, a qual dirige o fluxo de informação, sustentando a organização informativa do texto”.

Os dêiticos, por sua vez, atuam como catalisadores ao fazer referência ao que já está, por excelência, referenciado na imagem. Não é, entretanto, uma referência inócua ao espaço. O uso de localizadores conduz o olhar do leitor, o que compõe a noção de tópico com a imagem. Como diz Fresnault-Deruelle, na HQ o verbal está, às vezes, atrasado em relação ao que mostra a imagem. O mais frequente, entretanto, é que o verbal esteja deslocado com antecedência em relação ao desenho, no quadrinho. Isso porque a ação deve progredir, e a palavra tem, segundo o autor, “uma função dinamizante”¹²³ (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 46). *Ici*, por seu caráter egocêntrico, faz um movimento de fixação do locutor e do espaço em que ele existe. Em alguns casos, entretanto, esses dêiticos antecipam ou atrasam a relação palavra-imagem.

¹²² Nesse sentido, a HQ, como reconstrução cultural, atesta a mediação do viés cultural na recriação de um mundo cuja existência só é possível pelo simulacro.

¹²³ Tradução nossa para: [...] *un rôle dynamisant* [...] (FRESNAULT-DERUELLE, 1972, p. 46).

Na arquitetura espacial e narrativa da HQ, identificamos quatro tipos de aplicação de uso de *ici*. Primeiro, é preciso dizer que *ici* é sempre tematizante, ou topicalizante. Como a imagem faz o que chamamos de descrição, ela frequentemente carece de mecanismos que estreitem a topicalização e tematizem elementos específicos que fazem parte da cadeia significativa da narração – esses elementos passariam a ser ressignificados ao ser topicalizados, num movimento semiológico que os transforma em objetos de discurso. D. Apothéloz (1983), cujo extrato é também citado em Adam (2005, p. 113), afirma, sobre a descrição:

De um modo geral, uma descrição resulta de uma espécie de equivalência formal de unidades que foram retiradas do objeto e que são como pontos de ancoragem de predicados descritivos, esses podendo conter unidades suscetíveis, por sua vez, a formar o local de novos pontos de pode por sua vez ser o local de novos pontos de ancoragem de outros predicativos descritivos, e assim sucesivamente¹²⁴ (APOTHÉLOZ, 1983, p. 5).

Ici focaliza o lugar da enunciação e coloca em evidência recortes do espaço no próprio interior da imagem, atuando, nesse sentido, em conjunto com a arquitetura dos planos, que dizem respeito ao discurso icônico. Ao colocar em evidência elementos do espaço dentro do simulacro enunciativo do discurso, *ici* cumpre sua função dêitica, mas, ao reapresentar ao leitor o que o desenho já mostra, retomando algo que já está dado e o recategorizando, *ici* atua como anafórico. Tendo em vista essas considerações, classificamos as funções predominantes de *ici* nas HQ estudadas como intraespacial, extraespacial, relacional e situacional. O uso intraespacial diz respeito à topicalização de um elemento entre outros dentro do quadrinho. O uso extraespacial diz respeito à localização espacial-geográfica do locutor. Nesse caso, *ici* evidencia o lugar de onde o discurso é pronunciado. Frequentemente, a topicalização do lugar de enunciação prepara o fluxo narrativo para uma mudança topológica [e, evidentemente, de cenário] em seguida. *Ici*, no caso, funciona como âncora, mas também como mola, ao “levar” o leitor a marcar o lugar do discurso para, logo depois, evidenciar sua mudança. Fillmore (1975), em *Lectures on Deixis*, discorre sobre a necessidade de ancoragem da dêixis a situações sociais que ocorrem em lugar e tempo efetivos, mas também dentro de determinado contexto. A dêixis espacial, segundo ele, tem a ver “com a expressão linguística da percepção

¹²⁴ Tradução nossa para: *Globalement parlant, une description résulte d'une sorte de mise en équivalence d'unités qui ont été prélevés sur l'objet et qui sont comme autant de points d'ancrage de prédicats descriptifs, ces derniers pouvant eux-mêmes contenir des unités qui sont susceptibles à leur tour de constituer le lieu de nouveaux points d'ancrage d'autres prédicats descriptifs, et ainsi de suite* (APOTHÉLOZ, 1983, p. 5).

do falante de sua posição em um espaço tridimensional”¹²⁵. No caso da HQ, a dêixis espacial cria na imagem plana, juntamente com a artificialidade gráfica do desenho, a percepção de fundo, distância, segundo e terceiro planos, dando a ideia da tridimensionalidade que a HQ não tem.

O terceiro uso de *ici* nós chamamos de relacional, pois liga dois lugares [que não deixam de ser, na perspectiva dos objetos-de-discurso de Mondada, *topoi* argumentativos] distintos na mesma HQ, frequentemente em macrotópicos diferentes. Nesse uso, *ici* estabelece relação entre dois lugares topologicamente diferentes, marcando a noção de deslocamento no interior do discurso gráfico.

Por fim, há o uso situacional. Nesse caso, *ici* não se refere ao local da enunciação, mas a um conjunto de fatos passados em determinado local. Nesse sentido, *ici* é resumitivo, já que pode resumir uma situação desenvolvida em vários quadrinhos. Esse quarto uso de *ici*, mais raro, denominado de situacional, é também mais abrangente, pois referencia também usos culturais e idiomáticos, em expressões cristalizadas.

QUANTO AO USO	QUANTO AO MECANISMO DISCURSIVO	QUANTO À FUNÇÃO NA PROPOSIÇÃO
Intraespacial (aponta para não-locutor)	Faz remissão a um elemento do quadrinho, entre outros presentes, dentro do espaço referenciado. Sempre condensa, contrai a noção de espaço em operação de remissão.	Topicalizante/tematizante
Extraespacial (aponta para o locutor)	Faz remissão ao espaço imediato ou próximo ao enunciador em relação ao contexto mais amplo da macroproposição ou sequência. Pode atuar de modo a expandir ou condensar a noção do espaço referenciado.	Topicalizante/tematizante
Relacional (aponta para não-locutor)	Relaciona dois pontos topologicamente diferentes entre macroposições ou sequências. Sempre expande a noção de espaço.	Topicalizante/tematizante
Situacional [aponta para uma sequência inteira, não especificamente para o local retratado no quadrinho]	Ampliamos aqui o conceito de “situacional, para que abarque também referências culturais e idiomáticas. Pode fazer remissão à sequência narrativa, que pode reunir vários quadrinhos. Nesse caso, é resumitivo, e em geral precede uma mudança de sequência. No caso cultural e idiomático, não faz remissão ao local da enunciação nem a um elemento do quadrinho, nem à sequência narrativa. Dá-se no contexto cultural da língua em uso, não necessariamente operando deiticamente em relação ao espaço topológico da narrativa, mas anaforicamente, de modo memorial e indireto. Pode ocorrer ou não em expressão fixa, cristalizada, usual. Expande a noção de espaço, ampliando-a para espaço como lugar de cultura. Também se refere ao uso de <i>ici</i> com caráter temporal.	Resumitiva/Discursiva

Quadro 2 - Classificação de *ici*, segundo o uso em HQ

¹²⁵ Tradução nossa para: [place deixis], having to do with the linguistic expression of the speaker's perception of his position in three-dimensional space.

O primeiro uso de *ici*, em CP, ocorre no sexto q. da p. cinco, em que *Tintin* está no fundo do navio, prisioneiro. *Ici* refere-se ao local em que o herói está, e é predominantemente extraespacial. Nos quadrinhos anteriores, a referência ao local inexistente tanto nas imagens, já que os planos são muito aproximados e não é possível identificar o local como o porão do navio, quanto nas referências do discurso verbal. Seria necessário um plano geral que mostrasse claramente a localização do herói, o que é importante para a mudança de proposição. Apesar de os dois quadrinhos anteriores evidenciarem que *Tintin* saiu de seu quarto [macroproposição anterior, com seis quadrinhos] e do recitativo do quarto quadrinho sinalizar a passagem do tempo, é somente quando ele se autolocaliza no fundo do navio, mediante o uso de *ici*, que o leitor compreende que ele foi preso pelos detetives Dupondt. O quadrinho e o uso de *ici* têm como objetivo fixar a ideia de que o personagem está naquele lugar, topicalizando os elementos da cena e os transformando em objeto de discurso. A partir daí, começa precisamente a preparação para o deslocamento e a nova mudança de macroproposição, ocorrida dois quadrinhos depois.

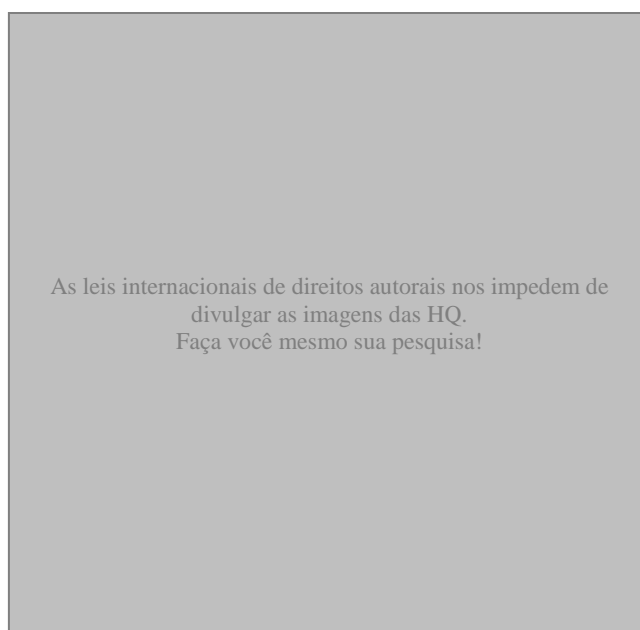


Figura 52 - CP, p. 5, t. 1-3, q. 1-10

Na macroproposição que começa na p. seis e vai até a o meio da p. sete [até o q. sete], em que *Tintin* e o Prof. Philémon Siclone estão no deserto em busca do túmulo do faraó, o uso de *ici* ocorre três vezes em uma só página. No espaço vasto do deserto, mostrado em plano de fundo em quase todos os quadrinhos da página, *ici* opera um recorte da extensão espacial. Na mudança frequente de foco, em que os personagens aparecem mais ou menos distantes, *ici* assegura a coesão textual. Nessa macroproposição, que se divide em duas partes,

ici fixa o local onde os personagens estão, em meio à profundidade da imagem, com fundo em que pirâmides e dunas se sobressaem. Identificamos, basicamente dois usos de *ici*, com subdivisões, em relação à imagem na HQ analisada.

Na primeira tipologia de uso, *ici* referencia um ponto entre muitos possíveis, quando o desenho tem profundidade, com planos aproximados e distantes. O uso é predominantemente intraespacial, pois coloca em evidência um plano gráfico entre outros possíveis – o plano de enunciação dos personagens. Entretanto, o uso de *ici*, nesses casos, não deixa de ser também relacional, sobretudo quando sinaliza o deslocamento dos personagens em quadrinhos posteriores, que podem ser vistos como uma série de focalizações diferentes do mesmo local. O segundo uso ocorre quando o plano do desenho se fecha sobre o personagem, em plano aproximado ou primeiro plano, e é necessário informar o leitor da localização do personagem pelo discurso verbal, quase sempre do próprio personagem. O uso de *ici*, nesse caso, é seguido da informação acerca do local onde o personagem está, e é essencialmente extraespacial.

A macroposição em tela faz parte do primeiro caso, pois os personagens estão em um local amplo, o que é potencializado pelos planos diferentes do desenho. Não deixa de ser uma grande contradição a ampliação do espaço em um recorte de poucos centímetros. Essas aparentes discrepâncias gráficas são diminuídas pelo papel de *ici*, que assegura que o espaço de onde fala o personagem, e não a vastidão recortada no quadrinho, é o local ao qual se faz referência. *Ici*, como dêitico, faz referência ao local de enunciação – não ao locutor. Em uma imagem com diferentes planos, como no caso em tela, *ici* teria o papel de especificar qual plano deve ser topicalizado, e conseqüentemente lido primeiro na leitura, transformando-se em objeto de discurso e operando a progressão textual.



Figura 53 - CP, p. 6, t. 1-2, q. 1-5

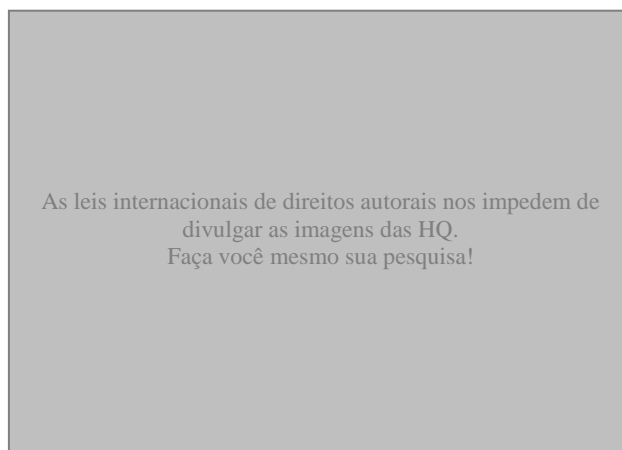


Figura 54 - CP, p. 7, t. 1-2, q. 1-7

Já o q. seis da p. cinco, em que *Tintin* está no porão do navio, evidencia, no quadrinho minimalista em que *Tintin* é desenhado em plano aproximado, pistas de onde ele estaria, mas não permite ao leitor identificar plenamente o local em que o personagem efetivamente está. O discurso verbal, então, operacionaliza essa identificação, mediante o uso de *ici*, que introduz a localização do personagem. Como diz Fresnault-Deruelle, a palavra fornece as informações que a imagem não dá. O personagem é topicalizado, evidenciado, não o cenário. Os quadrinhos anteriores da mesma sequência também não permitem a identificação do local, nem dão maiores referências acerca de como *Tintin* e *Milou* chegaram ali. Suspeita-se, tendo em vista a sequência anterior, mas há uso largo da elipse na sequenciação da narrativa, e a ausência de informações por vezes é compensada com outras imagens ou o discurso verbal. Pode-se dizer que o discurso de *Tintin*, no referido quadrinho, retoma a sequência de acontecimentos entre os q. três e quatro da p. cinco. Como diz Adam (1994, p. 11):

Todo texto é como um jogo constante entre orientação prescritiva de sua leitura e vazios, brancos, elipses, exigindo uma participação ativa do intérprete (leitor ou ouvinte). A força da narrativa consiste em obrigá-lo a completá-la constantemente.¹²⁶

Essa completude ocorre, segundo Adam (1994, p. 11), sob diferentes planos, entre eles o chamado plano “do sentido global – configuracional segundo Ricoeur – a dar à narrativa”¹²⁷.

¹²⁶ Tradução nossa para: *Tout texte se presente comme un jeu constant entre guidage dirigiste de sa lecture et vides, blancs, ellipses, appelant une participation active de l'interprétant (lecteur ou auditeur). La force du récit consiste à obliger ce dernier à le compléter sans cesse* (ADAM, 1994, p. 11).

¹²⁷ Tradução nossa para: [...] *du sens global – configurationnel selon Ricoeur – à donner au récit [...]* (ADAM, 1994, p. 11)

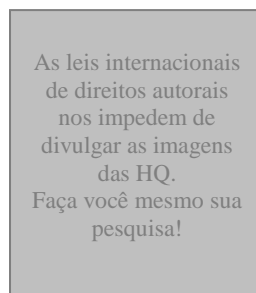


Figura 55 - CP, p. 5, t.2, q. 6

Na HQ, ainda mais que em outros gêneros textuais, a narrativa é bastante marcada pelas elipses. O recurso ao monólogo – no caso da HQ, *Tintin* mascara o monólogo pelo “diálogo” com *Milou* – é também outro recurso significativo nas HQ para fornecer ao leitor informações muitas vezes inexistentes em razão das elipses e dos recortes dos quadrinhos.

A questão da espacialidade, nesse caso, torna-se precípua, visto que é a referência espacial feita que possibilita a introdução de novos quadrinhos para a mudança de macrotópico e o progresso da narrativa. Na sequência do túmulo do faraó, iniciada na p. sete, q. oito, a identificação do local é feita nos quadrinhos iniciais, logo que *Tintin* entra no túmulo do faraó [p. sete, q. seis], mas o uso de *ici* ocorre novamente para ressaltar não somente o local onde o personagem está como para, a exemplo da sequência do porão do navio, anunciar a ação de deslocamento a princípio prevista para as próximas sequências. No q. três da p. oito, *Tintin* diz: “É preciso sair daqui [d’*ici*], de qualquer jeito!”¹²⁸. Em seguida, numa nova sequência dentro da mesma macroproposição, *Tintin* encontra uma sala com caixas contendo charutos [p. oito, q. dez] e, logo depois, é drogado com gás e perde os sentidos [p. nove, q. quatro]. O uso seguinte de *ici* é de caráter temporal: refere-se ao momento da enunciação proferida pelo capitão do barco do qual *Tintin* e *Milou*, em um sarcófago, são jogados. O desenho não traz o desenho do locutor, cuja presença é sugerida pelo balão, que contém a enunciação. Seu apêndice está apontado para o barco evidenciado na página anterior. A distância física que o desenho estabelece do barco, desenhado num plano distante no primeiro q. da p. 11, é também um indicador de que ele deixa de ser objeto cênico. *Ici* é o momento presente da enunciação, e amanhã, o futuro, que é projetado na enunciação e retomado no q. seguinte. Dessa forma, *ici* fixa o espaço situacional do discurso, e esquematiza sua progressão, ocorrida de fato no q. posterior: “É noite... e daqui [d’*ici*] a amanhã de manhã Deus sabe onde as correntes terão levado essas malditas caixas?...”¹²⁹:

¹²⁸ Tradução nossa para: *Il faut sortir d’ici, à tout prix !*

¹²⁹ Tradução nossa para: *Il fait nuit... et d’ici demain matin, Dieu sait où les courants auront emporté ces maudites caisses?...*

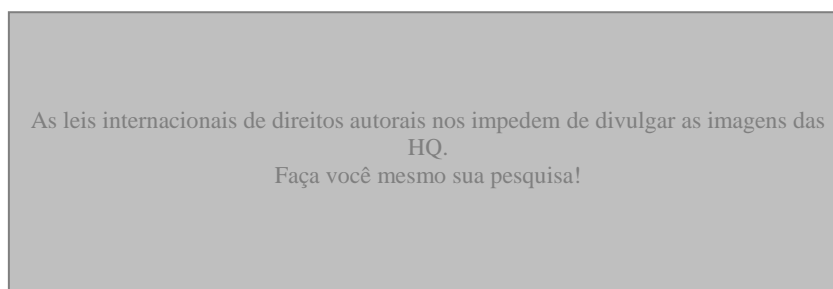


Figura 56 - CP, p. 11, t. 1, q. 1-3

A tipologia do mecanismo de espacialização da enunciação seguinte de *ici* é semelhante à sequência do deserto [p. seis]. Após um quadrinho memorável, em que *Tintin* está num pequeno barco em alto mar quando uma grande onda se levanta [p. 12, q. 14], a elipse obriga o leitor a supor que *Tintin* foi, provavelmente, atingido pela onda. No quadrinho seguinte, na página 13, *Tintin* aparece deitado, acordado, com *Milou* ao lado. A fala do cachorro [“Ah! Ele acorda, enfim!”¹³⁰] evidencia que o personagem está acordando. Essa informação é significativa para o leitor, que dessa forma pode deduzir que entre o q. 14 da p. 12, no qual a onda aparece, e o q. um da p. 13, em que *Tintin* acorda, houve uma sequência de ações em que o herói foi atingido pela onda, ficou desacordado e foi socorrido por alguém. Após a fala de *Milou*, ele se pergunta [ou pergunta ao cão]: “Onde estou?”¹³¹ No quadrinho posterior, a resposta à pergunta de *Tintin* surge no desenho de um barco à vela, em plano geral. Nos quadrinhos seguintes, são dadas as informações anteriormente elípticas entre o q. 14 da p. 12 e o q. um da p. 13, que sinalizam mudança de macrotópico. No q. cinco da p. 13, o capitão do barco explica: “Muito bem, recuperamos você quando você ia se afogar!”¹³² Evidentemente, a informação está em desacordo com a sequência, atrasada¹³³, mas a elipse nos quadrinhos constrói esse efeito: em vez de mostrar a sequência do salvamento de *Tintin*, o autor optou por sugerir-la, criando uma nova macroproposição e sinalizando-a pela mudança topográfica [como ocorre quase sempre, aliás, pois é o espaço que marca as etapas narrativas, na HQ]. A resposta à pergunta do q. um da p. 13 ainda não foi inteiramente dada, e nisso se desenvolve o texto. Onde *Tintin* está? No q. quatro da p. 13, uma nova pergunta prepara a

¹³⁰ Tradução nossa para: *Ah ! Il s'éveille enfin !*

¹³¹ Tradução nossa para: *Où suis-je ?*

¹³² Tradução nossa para: *Eh bien, on vous a repêché au moment ou vous alliez boire la grande tasse !*

¹³³ Jean-Michel Adam fala sobre “esse fenômeno de correspondência ou de deslocamento entre duas séries de elementos heterogêneos (a série ‘dizer’ do texto narrativo linear e a série ‘dito’ dos acontecimentos com sua cronologia própria). Genette distingue a história, “o significado ou conteúdo narrativo” e a narrativa, “o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si” (ADAM, 1994, p. 138). Tradução nossa para: “*ces phénomènes de correspondance ou de décalage entre deux séries d'éléments hétérogènes (la série racontante du texte narratif linéaire et la série racontée des événements avec leur chronologie propre), Gérard Genette distingue l'histoire, « le signifié ou contenu naratif » et le récit, « le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même »*” (ADAM, 1994, p. 138).

resposta que o capitão do barco dá a *Tintin*. No q. quatro, ele pergunta: “... como é que eu estou aqui [*ici*]?”¹³⁴. Nesse caso, *ici* não introduz a informação de que *Tintin* está no barco, já oferecida ao leitor no q. dois da p. 13, mas atua para economizar, justamente, a informação dada, compondo um mecanismo de anáfora textual, já que o local em que *Tintin* está já foi dado nas imagens. Em quadrinhos anteriores [na sequência do fundo do navio, por exemplo], *ici* introduziu a informação espacial. No caso do q. quatro da p. 13, ele atua de modo diferente, fazendo referência às informações icônicas anteriores [dos quadrinhos um, dois e três da p. 13], agrupando-as em sua ocorrência.

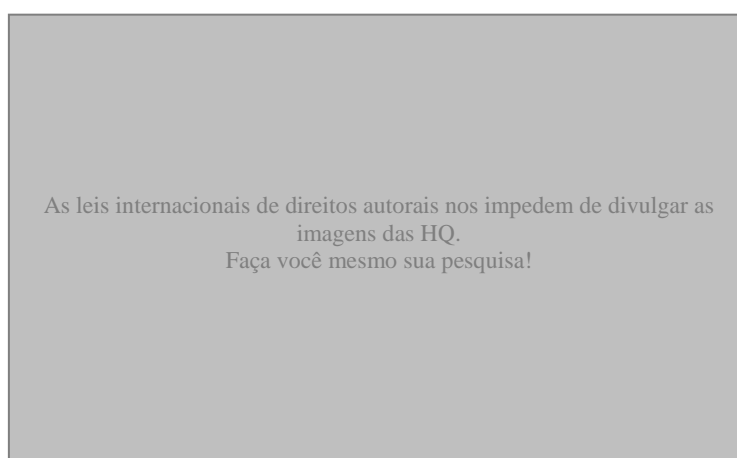


Figura 57 - CP, p. 13, t. 1-2, q. 1-6

O uso de *ici* na p. 14, no macrotópico do deserto, é extraespacial e semelhante ao da p. cinco, recortando a vastidão do deserto, já limitada pelo quadrinho para evidenciar de modo específico o local da enunciação dos personagens [p. 14, q. quatro e q. cinco].

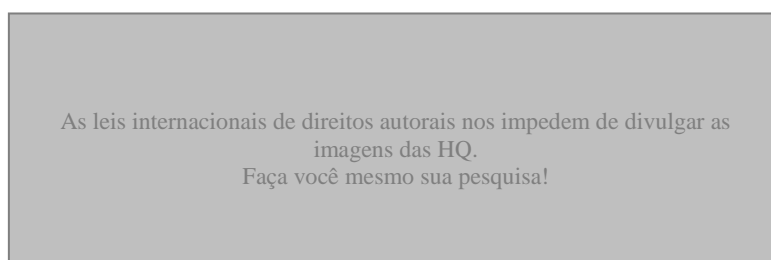


Figura 58 - CP, p. 14, t. 2, q. 4-6

O uso de *ici* na p. 15, contudo, faz o inverso: abre a perspectiva em relação ao local em que os personagens estão [uma tenda no deserto]: “Não temos nada a fazer aqui [*ici*] com os produtos de sua pretensa civilização!”¹³⁵. No contexto, *ici* [q. 9] refere-se não somente à tenda onde estão os personagens, nem tampouco ao deserto, mas à civilização árabe-

¹³⁴ Tradução nossa para: *comment se fait-il que je me trouve ici ?*

¹³⁵ Tradução nossa para: *Nous n'avons que faire ici des produits avariés de votre prétendue civilisation !*

muçulmana do xeque, o que torna o dêitico, nesse caso, um ampliador significativo do espaço. O uso é situacional. Deve-se ressaltar que esse processo não é tão somente espacial de ordem física, mas passa a se referir a “espaço” como contexto social, cultural e político. Nesse sentido, Metz (1972) discorre sobre a identidade dos símbolos culturais que aparecem nas imagens como uma questão educacional, preponderante no sistema escolar. O conhecimento de mundo do qual fala Koch, compartilhado pelo leitor, diz respeito à identificação de fatos socioculturais presentes no texto que vão além da imagem, mas estão presentes nela, sendo “*extra-iconiques*” (METZ, 1972, p. 145). Como diz Metz (1972, p. 145):

Quando falamos de símbolos culturais que podem aparecer muitas vezes como imagem, temos uma grande categoria de fatos semiológicos, que vai de significações muito “literais” a construções altamente conotadas e desprovidas de toda inocência. No primeiro caso, será necessário colocar o aluno para perceber imagens-tipo que um cidadão da sociedade industrial não poderia ignorar sem ser brutalmente rebaixado (= problema da democratização da educação); por isso, é necessário ser capaz de reconhecer, quando a imagem lhe mostra, a entrada do porto de Nova York (Estátua da Liberdade), a aparência média das ruas de uma medina árabe (= diferenciá-las imediatamente, logo após a percepção, de uma rua em Hong Kong), as cédulas de 1 dólar (nos filmes de faroeste), o rosto de Lênin ou Trotsky (filmes soviéticos) etc. Há um *saber icônico* – de fato, um conhecimento cultural – que é inteiramente uma questão de aprendizagem, e que classifica como um ignorante quem não o recebeu: a escola, atualmente, não o oferece, de sorte que somente os “herdeiros” (como definido por Bourdieu-Passeron) o possuem¹³⁶ (METZ, 1972, p. 146).

Não somente isso, mas, como observou Stucki (1983, p. 1), o espaço social configura-se como espaço vivido no contexto da intersubjetividade, diferenciando-se do “espaço euclidiano”. Os limites, ligados a sistemas de valores, autorizam ou proíbem atos dos sujeitos sociais: “Há um sistema de divisão do espaço social que, solidário às relações de propriedade, é comparável a um cadastro”¹³⁷ (STUCKI, 1983, p. 1).

¹³⁶ Tradução nossa para: *Quand nous parlons de symboles culturels susceptibles d'apparaître souvent à l'image, nous avons en vue une vaste catégorie de faits sémiologiques, qui va depuis des significations fort « littérales » jusqu'à des constructions hautement connotées et dépourvues de toute innocence. Dans le premier cas, il faudra notamment mettre l'élève à même de repérer des images-type qu'un citoyen de la société industrielle ne saurait ignorer sans être brutalement déclassé (= problème de la démocratisation de l'enseignement) ; ainsi, il faut être capable de reconnaître, quand l'image les montre, l'entrée du port de New York (statue de la Liberté), l'aspect moyen des rues d'une medinah árabe (= les distinguer immédiatement, dès perception, d'une rue de Hong-Kong), les billets de 1 dollar (dans les Westerns), la physionomie de Lénine ou de Trotsky (films soviétiques), etc. Il y a là tout un savoir iconique – en fait, un savoir culturel – qui est entièrement affaire d'apprentissage, et qui classe comme ignorant celui qui ne l'a pas reçu : l'école, actuellement, ne le dispense pas, de sorte que seuls les « héritiers » (au sens de Bourdieu-Passeron) le détiennent* (METZ, 1972, p. 146).

¹³⁷ Tradução nossa para: *Il existe un système de répartition de l'espace social qui, solidaire à des rapports de propriété, est comparable à un cadastre* (STUCKI, 1983, p. 1).

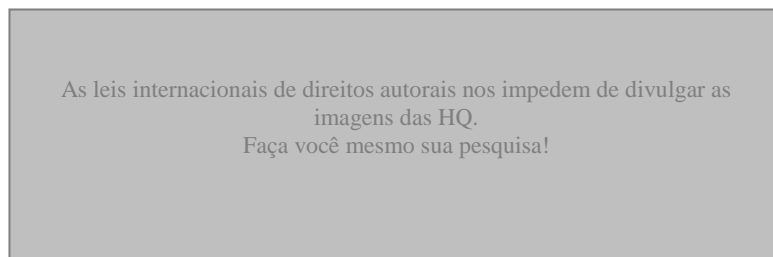


Figura 59 - CP, p. 15, t. 3, q. 7-9

Na p. 16, q. 4, o uso de *ici* é predominantemente relacional, pois aproxima espacialmente dois locais, desenhados em planos distintos: *Tintin*, o locutor que pronuncia *ici*, está de costas, em um plano aproximado, mas em seu discurso faz referência à cidade, desenhada no mesmo quadrinho em um plano distanciado. Ao exclamar “Uma cidade, aqui [*ici*]!”¹³⁸, *Tintin* inclui o espaço físico da cidade em seu espaço de enunciação, aproximando discursivamente ambos.



Figura 60 - CP, p. 16, t. 2, q. 4

Na p. 17, t. três, q. sete, o uso de *ici* também é relacional. Ele ocorre numa frase longa, inserindo-se numa das possibilidades do uso de frases longas descritas por Fresnault-Deruelle (1972). Segundo teorizou o autor, o caso da p. 17 resume uma situação, aliando-se ao fato de que a imagem é pobre, sem muitos detalhes: trata-se de M. Rastapopulos e *Tintin* em plano aproximado, ou americano, com um recorte de barraca e montanhas rochosas ao fundo. Nesse caso, *ici* marca o lugar da enunciação, sinalizando a presença da cidade cenográfica vista por *Tintin* na p. 16, quando também fez uso de *ici* para marcar o lugar onde estava e o lugar da cidade, em plano dissociado. Com o uso de *ici* na p. 17, na fala de Rastapopoulos, estabelece-se o deslocamento efetivo de *Tintin*, no deserto: se na p. 16 *ici* referia-se ao local da cidade marcado no mesmo quadrinho da enunciação, na p. 17 o local da cidade é referenciado como mais distante, longe da visão dos interlocutores. Esse caráter flexível do uso do dêitico manifesta-se incontestemente das p. 16 a 17: “Veja só, nós rodamos uma

¹³⁸ Tradução nossa para: *Une ville, ici !*

superprodução intitulada ‘O Ódio da Arábia’. Foi preciso reconstituir uma cidade inteira não muito longe daqui [d’*ici*]¹³⁹.



Figura 61 - CP, p. 17, t. 3, q. 7

Na p. 18, começa um macrotópico cuja maior sequência é de *Tintin* no porão do navio onde foi salvo, na p. 13. Há dois usos de *ici*. O primeiro é convencional, marca uma expressão pragmática utilizada no adestramento de cães a fim de que eles se posicionem junto a seus mestres. Esses usos convencionais, cristalizados na língua, inserem-se na rubrica “situacionais”, mas o uso em tela é predominantemente intraespacial, pois o locutor ancora *ici* em seu espaço imediato. É interessante notar que *Milou*, às vezes falando e interagindo discursivamente com *Tintin*, adquire um traçado psicológico antropomórfico. Entretanto, em algumas passagens o cachorro age exatamente como animal irracional, como no quadrinho em que rosna [e não fala] para um gato. Logo que o gato aparece no convés do barco, *Tintin* diz a *Milou*: “Aqui [*ici*], *Milou!*”¹⁴⁰. Essa deixa é importante para que o leitor compreenda que *Milou* não obedece a *Tintin*, e que as ações que se seguem são obra do acaso. *Milou*, então, persegue o gato descendo as escadas rumo ao porão [q. cinco] e, lá, entra debaixo de um tecido que cobre algo que será, no quadrinho seguinte, descoberto por *Tintin*. Essa descoberta é importante na trama, pois introduz uma nova série de acontecimentos e mudanças. O herói descobre, no local, uma metralhadora [coberta por um tecido]. Os q. oito, nove, dez e 11 formam uma sequência essencialmente localizadora. No porão do navio, *Tintin* descobre vários artefatos bélicos e, quadro a quadro, lista-os, operando sua localização espacial mediante o discurso verbal, que explica as imagens. As expressões localizadoras para essa sequência são “sob esta vela velha”¹⁴¹ [q. oito], “e aqui [*ici*]”¹⁴² [q. nove], “nessas caixas”¹⁴³

¹³⁹ Tradução nossa para: *Voyez-vous, nous tournons une superproduction intitulée “Haine d’Arabie”. Nous avons dû reconstituer toute une ville non loin d’ici.*

¹⁴⁰ Tradução nossa para: *Ici, Milou !*

¹⁴¹ Tradução nossa para: *sous cette vieille voile*

¹⁴² Tradução nossa para: *et ici*

¹⁴³ Tradução nossa para: *dans ces caisses*

[q. dez], “e ainda”¹⁴⁴ [q. 11]. O uso de *ici*, visto sob a ótica da sequência, retoma o quadrinho anterior, com a conjunção aditiva “*et*” [e], que indica sequenciação, e confere coesão ao conjunto. Como os quadrinhos são uma tomada de diferentes planos médios no mesmo local, cada quadrinho topicalizando a descoberta de um tipo de artefato bélico, *ici* introduz um local de enunciação específico, da descoberta dos fuzis escondidos sob uma fileira de guarda-chuvas. Da mesma maneira, “*et encore*”, apesar de não ser uma expressão localizadora, introduz também um espaço enunciativo particular, no qual o personagem descobre fuzis-metralhadoras. A sequência é quebrada no q. 12, pela aparição de uma arma, empunhada por uma mão [única parte do corpo visível do enunciador de “isso vos interessa?”¹⁴⁵]. No caso, como veremos, “ça” [isso] é anafórico, retomando e encapsulando, na economia típica da HQ, os objetos listados por *Tintin* nos quadrinhos anteriores [oito a 11].



Figura 62 - CP, p. 18

Na p. 21, o uso de *ici* na t. três, q. nove, ocorre de modo semelhante ao do q. quatro da t. dois da p. 18. Dupond [ou Dupont...], perseguindo *Milou* [“Em nome da Lei, eu vos prendo!”¹⁴⁶ – p. 21, t. três, q. oito], repete a expressão usual que *Tintin* usou: “Aqui [*ici*], maldição, aqui [*ici*]!”¹⁴⁷. No desenho, é representado o gesto dêitico, com o uso do dedo indicador do personagem apontando para o chão. Esse uso de *ici* insere-se na formulação de um uso dêitico, e confere à sequência de perseguição dinamismo e ação. O uso de sinais

¹⁴⁴ Tradução nossa para: *et encore*

¹⁴⁵ Tradução nossa para: *ça vous interesse ?*

¹⁴⁶ Tradução nossa para: *Au nom de la Loi, je vous arrête !*

¹⁴⁷ Tradução nossa para: *Ici, sacrebleu, ici !*

gráficos indicando o movimento feito, no quadrinho, pelos passos de *Milou* e de Dupond, é outro dinamizador da cena.



Figura 63 - CP, p. 21, t. 3, q. 9

Na página seguinte, o uso de *ici* recupera o quadrinho anterior, já que *Tintin* é desenhado no ar, na própria ação de mergulho para fugir do barco. Ao mesmo tempo em que marca o lugar da ação dos últimos quadrinhos, sinaliza a mudança iminente com uma enunciação do sujeito em uma imagem congelada que sugere deslocamento. O quadrinho seguinte atesta a passagem de cenário, o que é discursivamente marcado pelo advérbio “*maintenant*” [agora], que dá início a uma nova macroposição e também a uma nova sequência narrativa. *Ici* é utilizado no fechamento da sequência, retomando o referente – o barco, já abandonado – e explicitando o deslocamento do locutor. A enunciação de *ici* parece deslocada temporalmente da cena mostrada na imagem, que mostra o personagem em pleno movimento, em imagem congelada. O referente de *ici* está em segundo plano na imagem, é o barco abandonado. A referência a ele explicita o mecanismo de progressão textual, e o segundo plano do barco, imagem literalmente “deixada para trás”, evidencia que elementos do texto são abandonados em prol de outros, ativados segundo o mecanismo da narrativa que introduz temas novos. *Ici*, no contexto da frase enunciada, reforça essa progressão e atenua o fato de que nos quadrinhos as mudanças são bruscas, tendo em vista o limite espacial da HQ, as elipses e a topicalização/tematização que a imagem opera em cada quadrinho, sendo cada um deles, em sua obrigatória dinamicidade, o portador de um objeto de discurso. A imagem de parte do barco em segundo plano num quadrinho onde o mar aparece como destinação do personagem, é a ligação entre a sequência anterior e a nova. Ao mesmo tempo sendo uma retomada do texto, o quadrinho em tela é também a introdução de novos elementos.

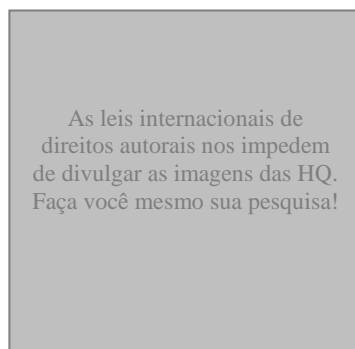


Figura 64 - CP, p. 22, t. 2, q. 6

O uso de *ici* na p. 25, q. nove, serve como lupa para o leitor. Nos dois quadrinhos anteriores, após avistar uma cidade [q. sete] e se aproximar de seus muros e de sua entrada [q. oito], *Tintin* provavelmente entra na cidade, o que é sinalizado pela referência que ele faz ao espaço do quadrinho em que se encontra: “Ho, ho! O que está acontecendo aqui [*ici*]?”¹⁴⁸ [q. nove]. Essa pergunta de caráter dêitico é respondida logo depois, no q. dez. O q. nove marca o início de uma nova macroproposição e de uma nova sequência. O novo uso de *ici* – no q. 11 – retoma mecanismo semelhante ao do q. nove e do q. seis da p. 22: refere-se a um objeto ou a algo dentro do quadrinho que está fora do espaço imediato do locutor: “Putz! Eu escolhi mal o momento para chegar aqui [*ici*]!”¹⁴⁹ [referindo-se a um cartaz que alguém colava num muro em plano anterior a *Tintin*, onde se percebe, parcialmente desenhada, a frase “MOBILISATION GENERALE” – MOBILIZAÇÃO GERAL – no q. 11]. Nesse contexto, *ici* é intraespacial, pois topicaliza não o espaço físico imediato do locutor, visto no recorte do quadrinho, mas outro elemento que está em plano diferente. Ao mesmo tempo, a enunciação aponta para o locutor, colocando em foco tanto o espaço do elemento referenciado por *ici* quanto o locutor, *Tintin*.

¹⁴⁸ Tradução nossa para: *Ho ! ho ! que se passe-t-il ici ?*

¹⁴⁹ Tradução nossa para: *Sapristi ! j'ai mal choisi mon moment pour arriver ici !*

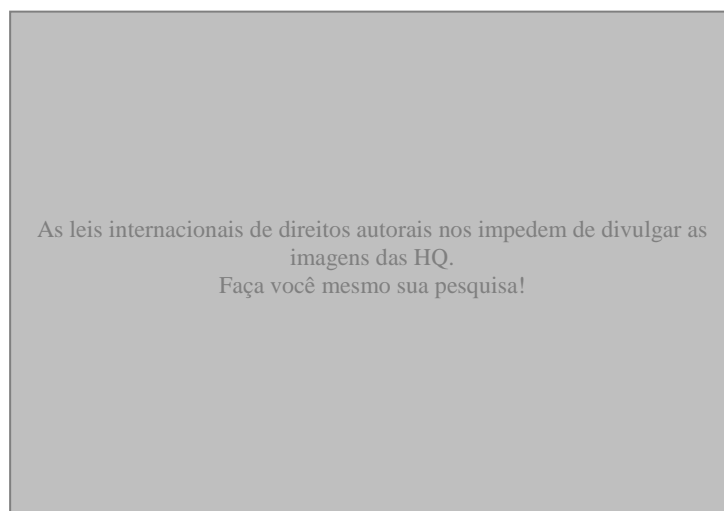


Figura 65 - CP, p. 25, t. 3-4, q. 8-13

O uso de *ici* na p. 27 é semelhante ao uso da p. 15: refere-se não ao contexto imediato de uso do advérbio, mas ao local, um quartel militar. *Ici*, então, refere-se ao espaço político e social onde o personagem está inserido:

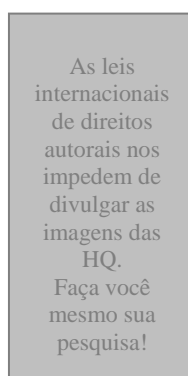


Figura 66 - CP, p. 27, t. 3, q. 8

Na p. 29, *ici*, em uso ostensivo dêitico, refere-se ao local de chegada do personagem, após o quadrinho anterior que sugere deslocamento: trata-se de um gatilho para que a ação se desenvolva: “É bem aqui [*ici*]... Ao trabalho!”¹⁵⁰ Logo após a referenciação espacial, a expressão pragmática é um novo ponto de partida na narração, o começo de uma nova proposição. Na p. 30, o uso de *ici* é bastante ostensivo, mostrativo. O soldado árabe não só aponta para a porta que deve ser derrubada, mas seu discurso reforça o gesto dêitico desenhado: “É aqui [*ici*]... Empurre a porta!”¹⁵¹. O plano geral do quadrinho, em contraste com o plano aproximado dos sete quadrinhos anteriores, permite que ao leitor seja dada uma visão externa do lugar onde *Tintin* está. A localização feita no q. seis da p. cinco, do interior

¹⁵⁰ Tradução nossa para: *C'est bien ici... Au travail !*

¹⁵¹ Tradução nossa para: *C'est ici... Enfoncez la porte !*

do barco, mediante o discurso, desta vez é feita do interior, nas p. 29 e 30, e, posteriormente, do exterior, numa espécie de gradação espacial que faz a história avançar, indo da interioridade de um cenário para sua exterioridade e, em seguida, para sua extensão e depois para sua completa mudança. O gesto dêitico, associado ao uso de *ici*, ancora locutor e lugar de enunciação.



Figura 67 - CP, p. 30, t. 1, q. 3

Na mesma p., no q. 11, *ici* é usado para que o locutor chame para si o espaço de enunciação no contexto imediato, semelhante ao que é feito na p. 21, q. nove, e na p. 18, q. quatro. Nesse sentido, *ici* atua de modo intraespacial, ao chamar para o espaço de enunciação, referente de *ici*, um objeto que não necessariamente está no cenário. Esse uso, entretanto, tem também características extraespaciais, tendo em vista que não seleciona um objeto que já está no espaço do locutor, mas o traz para esse espaço.



Figura 68 - CP, p. 30, t. 4, q. 11

Na p. 35, *ici* ocorre em uso relacional [q. 12] e situacional [q. 15]. No q. 12, *ici* fixa o lugar da enunciação onde o elefante deve permanecer e indica que no quadrinho seguinte há deslocamento do locutor: “E agora, fique aqui. Eu vou passear”¹⁵². “*Et maintenant*” fecha uma macroposição, e “*reste ici*” refere-se ao local, fixando-o no discurso – uma espécie de “parada”. “*Je vais me promener*” [“Eu vou passear”], por sua vez, indica

¹⁵² Tradução nossa para: *Et maintenant, reste ici. Je vais me promener.*

que haverá deslocamento, movimento. Abrindo aqui um parêntese, lembramos o que diz Berthoud (1983) sobre os condicionamentos dêiticos, topológicos, interativos e situacionais dos verbos franceses *aller* e *venir* [ir e vir]. Para ela, esses verbos “exprimem a passagem de um lugar de origem a um lugar de chegada” (BERTHOUD, 1983, p. d3)¹⁵³, atuando no processo de localização por si mesmos. Berthoud (1983, p. d4) lembra que eles estabelecem uma correlação necessária com a situação de enunciação, que funda o valor dêitico e faz dele o lugar da articulação entre os domínios do linguístico e do extralinguístico: “Se os pronomes pessoais, os advérbios e os demonstrativos [...] constituem ‘embreadores’, os verbos de deslocamento *aller* e *venir* são ‘embreagem’”¹⁵⁴.

O uso de *ici* faz parte de um mecanismo que introduz a mudança de cenário, enquanto o cenário anterior é colocado em *stand by*, em um processo de “desfocalização/desativação do referente” (KOCH, 2004, p. 62). Isso ocorre frequentemente nas HQ, mediante a ocorrência dos advérbios dêiticos analisados, que retiram de foco determinado objeto de discurso, marcando a coda da sequência narrativa, a fim de introduzir outro, iniciando nova sequência na progressão textual. No q. 15, por outro lado, *ici* retoma o uso evidenciado na p. 15 e na p. 27, visto que *Tintin* não se refere, com *ici*, somente ao local onde está, mas ao fato social que isso representa na trama: o sinal de Kih-Oskh, num local distante como a floresta. Assim, o uso comunica ao leitor o absurdo da situação. Nesse caso, *ici* tem uso predominantemente situacional, mas também extraespacial [pois expande a noção do local referenciado]: refere-se ao contexto geográfico e social, marcado pela topologia, e apela para o que Adam (1994, p. 174) chama de “conhecimento do mundo”¹⁵⁵: “Neste domínio de conhecimento do mundo supostamente compartilhado as histórias têm tantos buracos que eles intervêm entre parceiros que se conhecem, que compartilham o mesmo passado, as mesmas memórias e referências, os mesmos saberes”¹⁵⁶. É o conhecimento de mundo, em parte, que permite ao leitor se surpreender com a afirmação de *Tintin*, mas também o que Adam (1994, p. 176) chama de “a estrutura seqüencial”¹⁵⁷, citando Labov e Fanshel (1977). A referência aos acontecimentos anteriores da narrativa permitem ao leitor

¹⁵³ Tradução nossa para: *Les verbes aller et venir expriment le passage d'un lieu d'origine à un lieu d'arrivée.* (BERTHOUD, 1983, p. d4).

¹⁵⁴ Tradução nossa para: *Si les pronoms de personnes, les adverbes et les démonstratifs mentionnés (p. d2) constituent des “embroyeurs”, les verbes de déplacement aller et venir sont “embroyage”* (BERTHOUD, 1983, p. d4).

¹⁵⁵ Tradução nossa para: *connaissance du monde*

¹⁵⁶ Tradução nossa para: *Dans ce domaine de la connaissance du monde supposée partagée, les récits comportent d'autant plus de trous qu'ils interviennent entre des interlocuteurs qui se connaissent, qui partagent le même passé, les mêmes souvenirs et références, les mêmes savoirs* (ADAM, 1994, p. 174).

¹⁵⁷ Tradução nossa para: *la structure séquentielle* (ADAM, 1994, p. 176).

relacionar a proposição específica às sequências anteriores. Dessa forma, Adam (1994, p. 177) ressalta, sublinhando o trabalho de Grice, não há “ruptura da homogeneidade discursiva”¹⁵⁸(ADAM, 1994, p. 177). Esse mecanismo situacional [mas também extraespacial], fundado sobre conhecimentos compartilhados entre leitor e autor, mas, principalmente, sobre a macroestrutura semântica da narrativa, retoma o personagem do Prof. Siclone no contexto espacial, mediante o uso de *ici*. O Prof. Siclone estava em *stand by*, tendo sido retomado como objeto de discurso [também podendo ser considerado tópico ou tema discursivo] na p. 36. O conhecimento do leitor acerca do personagem é então reativado, mediante a referência feita na imagem, com a citação do nome próprio e, por fim, com a referência feita ao local: “Bom dia, professor. Como é possível eu encontrá-lo aqui [*ici*]?”¹⁵⁹.



Figura 69 - CP, p. 36, t. 2, q. 5

Na p. 36, q. nove, o uso de *ici* é intraespacial: “Tchip, tchip... mas, acima de tudo, não conte a ninguém. Eu estou aqui [*ici*] incógnito”¹⁶⁰.



Figura 70 - CP, p. 36, t. 3, q. 9

O uso da p. 38 ocorre novamente no contexto de frase longa, explicativa, ligada a uma imagem “pobre” (FRESNAULT-DERUELLE, 1972). De modo semelhante ao uso da p. 17, q. sete, *ici* é relacional, mas, nesse caso, não retoma um quadrinho anterior, antecipando-

¹⁵⁸ Tradução nossa para: *rupture de l'homogénéité discursive* (ADAM, 1994, p. 177).

¹⁵⁹ Tradução nossa para: *Bonjour, professeur. Comment se fait-il que je vous retrouve ici ?*

¹⁶⁰ Tradução nossa para: *Tchip, tchip... mais surtout, ne le répétez à personne. Je suis ici incógnito.*

o. Na p. 38, *ici* antecipa a ida ao asilo, que ocorrerá na p. 44. *Ici* marca o lugar da enunciação, mas, nesse caso, faz remissão a outro local, a ser mostrado. Esse jogo de tensão entre o que é e o que será também ocorre em sentido inverso, estabelecendo laços entre os quadrinhos e as sequências narrativas, relacionando as partes do texto, conferindo a elas coesão textual.



Figura 71 - CP, p. 38, t. 1, q. 2

O uso de *ici* na p. 45, q. três, é de caráter extraespacial, pontuando que o recorte espacial do quadrinho faz referência ao local mais amplo do asilo. Esse movimento de constante retorno ao local onde a ação se passa é significativo no contexto de uma linguagem que descreve e narra mediante recortes espaciais, organizada em quadrinhos entre os quais há “brancos”, elipses. Ainda que a continuidade de cada macroposição aconteça no âmbito visual, da cadeia de quadrinhos, até que a mudança de cenário ocorra mediante sinalização explícita pelo discurso verbal, pelo conjunto de cores – que marca a topologia de um lugar ou pela mudança de personagens (FRESNAULT-DERUELLE, 1972), a continuidade de uma macroposição é mantida pela constante marcação do lugar. Uma das maneiras de ativar essa mecânica é o uso de locativos. O uso de *ici* quase sempre mantém o cenário em uso, fixando-o e afirmando-o, lembrando os anteriores, trazendo coerência à sequência, enquanto *là* e *là-bas* realizam um movimento de progressão, sempre se referindo a algo que está em plano distante, no quadrinho, e que em geral será mostrado nos quadrinhos seguintes.



Figura 72 - CP, p. 45, t. 1, q. 3

5.2.2 *Le Lotus Bleu* [LB]

Em *Le Lotus Bleu* [LB], o primeiro uso de *ici* ocorre na p. três, q. oito, quando o visitante oriental pergunta a *Tintin* se o local do recorte do quadrinho, a galeria do palácio já citada no quadrinho quatro da mesma página, era um local seguro para que ele pudesse dizer ao herói “coisas extremamente importantes”¹⁶¹: “Tenho coisas extremamente importantes para lhe dizer. Posso falar com você aqui [*ici*]?” A resposta de *Tintin* é acompanhada de um gesto dêitico: “Certamente. Nós estamos sós: veja...”¹⁶². Essa afirmação é contrafeita no quadrinho seguinte, quando o interlocutor de *Tintin* é atingido por uma flecha envenenada. *Ici* referencia o local imediato do discurso e seus arredores, servindo como base discursiva para que se deduza, no q. nove, que o perigo estava perto dos personagens.



Figura 73 - LB, t. 2, q. 8

Na p. cinco, q. 13, *ici* refere-se a Xangai, China, e ao hotel onde *Tintin* havia se hospedado. É um uso dêitico, com caráter metonímico: *ici* se refere tanto à China quanto a Xangai, cidade onde *Tintin* está, quanto ao hotel. Uso semelhante é o da p. seis: “Eu me pergunto como ele soube que eu estava aqui [*ici*], esse senhor Mitsuhirato... Um senhor de uma polidez refinada, de qualquer modo...”¹⁶³



Figura 74 - LB, p. 5, t. 4, q. 13

¹⁶¹ Tradução nossa para: *J'ai des choses extrêmement importantes à vous dire. Puis-je vous parler ici ?*

¹⁶² Tradução nossa para: *Certainement. Nous sommes seuls: voyez ...*

¹⁶³ Tradução nossa para: *Je me demande comment il a pu savoir que j'étais ici, ce Monsieur Mitsuhirato... Un monsieur d'une politesse raffinée, en tout cas...*

O uso de *ici* na p. oito, o quarto da HQ, refere-se ao país onde *Tintin* está, a China. Há, inclusive, na fala de Mitsuhirato e no uso de *ici*, um contraponto ao fato de que ele pede a *Tintin* que retorne à Índia, nos quadrinhos anteriores da mesma página: “Excelente ideia! Ah, eu ia esquecendo... Desconfie de todo mundo, aqui [*ici*], sobretudo dos chineses! Sua vida está por um fio...”¹⁶⁴ O uso seguinte de *ici*, na mesma página, no q. 13, é situacional. *Tintin* e *Milou* saem da loja de Mitsuhirato preocupados [q. dez ao 12]. No q. 13, *Milou* diz: “Não é engraçado, por aqui [*ici*]...”¹⁶⁵ Essa fala é um prenúncio de que no q. seguinte um homem avança sobre *Tintin*, mas a fim de protegê-lo de uma rajada de balas, como se vê na p. 9. O uso seguinte de *ici*, na p. 11, refere-se à prisão onde *Tintin* foi encarcerado. Há um gesto dêitico feito com o polegar pelo locutor da fala, referindo-se possivelmente à cela onde *Tintin* está preso.

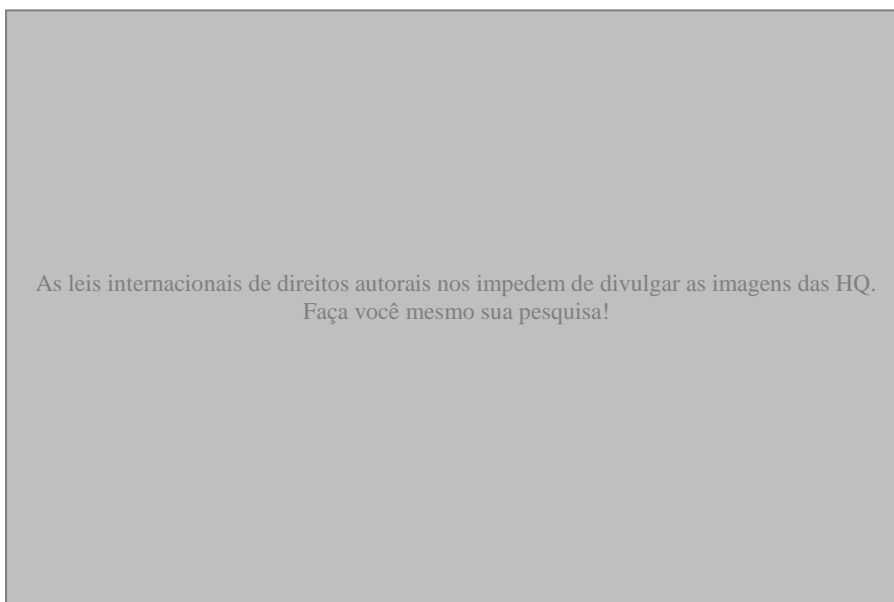


Figura 75 - LB, p. 11, t. 1-2, q. 1-7

Na p. 12, *ici* refere-se ao local de encontro dado a *Tintin* por meio de um telegrama. Após sair do hotel, *Tintin* caminha [q. 11 a 13] e, no q. 14, chega a uma casa: “É aqui [*ici*] Diabos! O local não é nem um pouco tranquilizador...”¹⁶⁶ *Ici* funciona como um gancho, uma seta para a casa para onde *Tintin* se dirige no quadrinho seguinte.

¹⁶⁴ Tradução nossa para: *Excellente idée... Ah ! j'oubliais... Méfiez-vous de tout le monde, ici, et surtout des Chinois ! Votre vie ne tient qu'à un fil...*

¹⁶⁵ Tradução nossa para: *Il ne fait pas gai, par ici...*

¹⁶⁶ Tradução nossa para: *C'est ici... Diable ! l'endroit n'est guère rassurant...*

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 76 - LB, p. 12, t. 4, q. 13-15

Já dentro da casa, *Tintin* pergunta ao jovem chinês que está lá: “Foi você quem marcou o encontro comigo aqui [*ici*]?”¹⁶⁷ Dessa vez, o uso de *ici* refere-se ao interior da casa, de modo bem específico. Nesse local referenciado por *ici* passam-se as ações dos quadrinhos seguintes da mesma página [q. seis a 16] e dos q. um a cinco da p. 14, formando, dos q. dois a 16 da p. 13 e dos q. um a cinco da p. 14, uma sequência inteira. O nono uso de *ici*, na p. 17, marca a referenciação específica do local recortado no quadrinho oito da página. Essa marcação é importante para que se perceba que *Tintin* está se deslocando para o interior de uma sala e *Milou* permanecerá em outro local, do lado de fora. Isso é interessante por conta do que ocorrerá no q. 13. Já no 12, o filho de Wang Jen-Ghié, Didi, surge com uma espada nas mãos. Didi foi flechado e contaminado com o veneno que enlouquece, e está, portanto, fora de si. No q. 13, ele encontra *Milou* – que, o leitor sabe, havia ficado fora da sala onde *Tintin* entrara. Ele estava, portanto, sozinho, sem a possibilidade de receber auxílio. O jovem leva *Milou* a um local onde tenta decapitá-lo, sendo impedido por seu pai e por *Tintin*, que ouve o latido do cachorro. Por meio desse acontecimento, *Tintin* toma consciência da ação do veneno e decide encontrar um meio de descobrir o remédio para o mal, tópico que será retomado mais à frente de modo significativo na narrativa.

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 77 - LB, p. 17, t. 3, q. 8

Ainda na p. 17, o outro uso de *ici* é explicativo, em relação ao local onde ele está e, na cadeia enunciativa, de quem é Mitsuhirato. Wang Jen-Ghié diz a *Tintin*, no q. 11, t.

¹⁶⁷ Tradução nossa para: *Est-ce vous qui m'avez donné rendez-vous ici ?...*

quatro: “Você está aqui [*ici*] no quartel general dos FILHOS DO DRAGÃO, sociedade secreta cujo objetivo é a luta contra o ópio, que causa, você sabe, enorme devastação a este país. Nosso maior adversário é um japonês, e esse japonês você conhece: é Mitsuhirato...”¹⁶⁸ Portanto, *ici* referencia um lugar que é mostrado antes e depois, na espacialidade dos quadrinhos, funcionando como elemento catafórico e anafórico. O advérbio se antecipa e liga lugares que tomam forma primeiro no discurso verbal, depois no icônico.

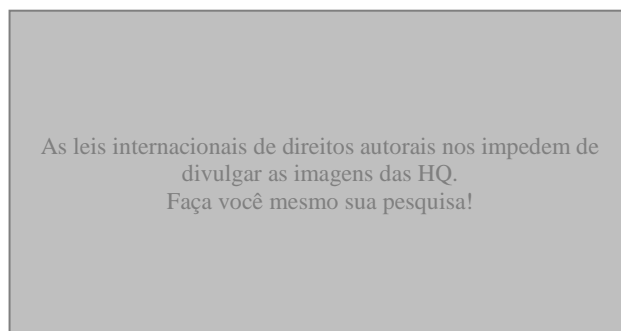


Figura 78 - LB, p. 17, t. 4, q. 10-11

A ocorrência seguinte de *ici* é na p. 20, em um recorte do quadrinho. O espaço de enunciação próximo ao locutor está em um plano mais distante, e *ici* reforça a própria existência desse espaço diante da percepção do leitor. Esse local referenciado é o que está sendo vigiado por *Tintin*. Na p. 22, *ici* referencia o locutor, quem fala, não o espaço do locutor: “Alô, alô... Aqui [*ici*], Rádio Tóquio! ... A audácia dos bandidos chineses não conhece limites. Nós soubemos, há pouco, que um atentado acaba de ser cometido por eles na linha do trem...”¹⁶⁹ Uso semelhante ocorre também na p. 29 e na p. 36.

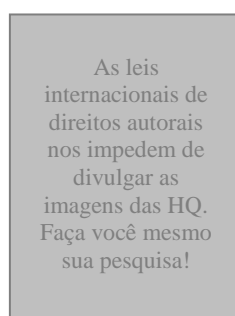


Figura 79 - LB, p. 22, t. 2, q. 8

Já na p. 23, no terceiro quadrinho, *ici* referencia o recorte, o lugar onde *Tintin* está e sublinha o fato de que ele foi levado a algum lugar e feito prisioneiro em um lugar fechado:

¹⁶⁸ Tradução nossa para: *Vous êtes ici au quartier general des FILS DU DRAGON, société secreta dont le but est la lutte contre l'opium, qui fait, vous le savez, d'énormes ravages dans ce pays. Notre plus grand adversaire est un Japonais, et ce Japonais vous le connaissez : c'est Mitsuhirato...*

¹⁶⁹ Tradução nossa para: *Allo, allo ... Ici, Radio Tokyo !... L'audace des bandits chinois ne connaît plus de bornes. Nous apprenons à l'instant qu'un attentat vient d'être commis par eux sur la ligne de chemin de fer...*

“Eles me trouxeram para cá [*ici*] e me fecharam nesta sala... O que eles vão fazer comigo?...”¹⁷⁰. Na mesma página, no q. seis, a ocorrência de *ici* retoma a ocorrência anterior e nomeia o local referenciado antes por *Tintin*, fornecendo ao leitor uma ampliação do espaço e funcionando como um fio condutor, assegurando a coesão textual: “O que eu quiser fazer, caro amigo!... Você está aqui [*ici*] na minha casa, na periferia de Xangai. Ninguém viu você entrar; ninguém jamais o verá sair, se essa for a minha vontade...”¹⁷¹. Já na p. 27, tira três, q. oito, *ici* “alonga” o espaço referenciado, ligando o quadrinho anterior a esse da ocorrência. No q. quatro, *Tintin* se despede do chinês que o ajudou a sair da cidade. No cinco, eles se distanciam, caminhando em direções opostas na estrada. No q. seis, um carro é desenhado em plano distante, vindo em direção a *Tintin*, sempre na estrada. No q. sete, Gibbons reconhece *Tintin*, o que é constatado por seu discurso. Ao mesmo tempo, ele relembra o leitor que foi ele, no início da narrativa, que quis castigar o chinês [p. seis e sete] que o abalroou, tendo sido impedido por *Tintin*. No q. oito, após essa constatação, ele diz: “O que ele faz por aqui [*ici*], vestido como um chinês ? ... É estranho... No entanto, se eu o tivesse reconhecido antes, eu não o teria perdido! ...”¹⁷² Isso faz do espaço da enunciação o espaço de *Tintin* e de Gibbons, ligando os quadrinhos seis, sete e oito na mesma sequência, coesivamente. Essa sequência é quebrada no q. nove, que mostra Gibbons em seu carro, em *plongée* e plano geral, entrando em Xangai. Essa referência, marcando o lugar onde *Tintin* está, é útil no q. 15 da mesma página, quando Gibbons novamente faz referência ao local onde *Tintin* está, dando origem a uma sequência inteira, que acaba na p. 28.

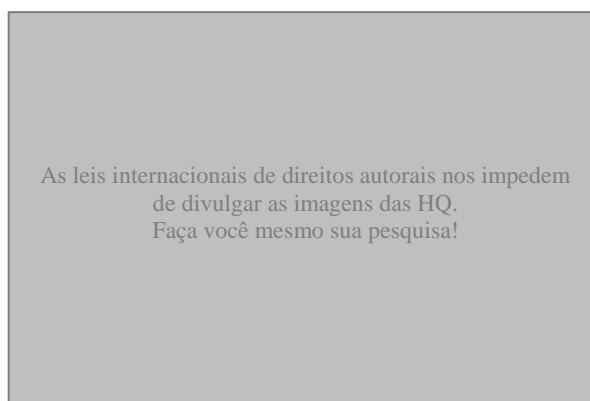


Figura 80 - LB, p. 27, t. 2-3, q. 4-10

¹⁷⁰ Tradução nossa para: *Ils m'ont emmené ici et m'ont enfermé dans cette pièce ... Que vont-ils faire de moi ?...*

¹⁷¹ Tradução nossa para: *Ce qu'il me plaira de faire, cher ami !... Vous êtes ici chez moi, dans la banlieu de Shangai. Personne ne vous a vu entrer ; personne ne vous verra jamais sortir, si tel était mon bon plaisir...*

¹⁷² Tradução nossa para: *Que fait-il par ici, habillé en Chinois ?... C'est étrange... N'empêche que si je l'avais reconnu plus tôt, je ne l'aurais pas raté !...*

O uso da p. 29 já marca outra situação: após a busca frustrada por *Tintin*, Gibbons é preso, e no terceiro quadrinho ele é topicalizado, ressaltando o local onde está e sua situação. Nesse sentido, o uso é extraespacial: “É só eu sair daqui [d’*ici*] e ele vai ver com quantos paus se faz uma canoa, esse cretino!”¹⁷³.



Figura 81 - LB, p. 29, t. 1, q. 3.

Na mesma página, há outro uso de *ici*, mas de modo semelhante ao da p. 22: Dawson liga para o chefe de polícia chinês, e usa *ici* para se identificar, ou seja, a referência é relativa ao locutor, não ao espaço da locução. Nesse caso, como na p. 22, o uso de *ici* está ligado a hábitos de linguagem e à referenciação espacial. Seu uso é predominantemente intraespacial, mas também situacional. Em ambos os casos, não é necessariamente o espaço que é referenciado – ele não é nem sequer “mostrado” ao alocutário – mas o locutor: “Aqui [*ici*] Dawson, o chefe de polícia da concessão internacional... Um certo Gibbons foi preso por vocês, não é... Sim... É um grande industrial norte-americano... Sim... Eu aconselho vocês a colocá-lo em liberdade... Ele poderia criar problemas para vocês, o senhor compreende...”¹⁷⁴.



Figura 82 - LB, p. 29, t. 4, q. 14-15

¹⁷³ Tradução nossa para: *Que je sorte seulement d’ici, et il verra de quel bois je me chauffe, ce petit gredin !*

¹⁷⁴ Tradução nossa para: *Ici Dawson, le chef de police de la concession internationale... Un certain Gibbons est retenu prisonnier chez vous, n’est-ce pas... Oui... C’est un gros industriel américain... Oui... Je vous conseille de le remettre en liberté... Il pourrait vous créer des ennuis, vous comprenez...*

Na p. 36, há outro uso semelhante, com o mesmo funcionamento, e também em diálogo telefônico: “Alô? Posto de polícia japonês? É o senhor, comandante? Aqui [*ici*] Dawson...”¹⁷⁵.

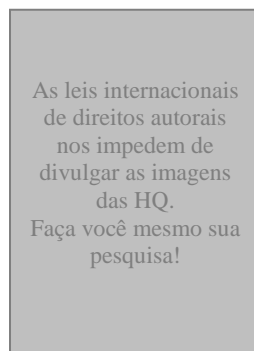


Figura 83 - LB, p. 36, t. 3, q. 9

Já na p. 30, q. cinco, *ici* referencia a delegacia chinesa e inicia uma nova sequência. O espaço referenciado será o palco das ações da sequência seguinte: “Disseram-me que o novo general passará por aqui [*ici*] esta manhã em visita de inspeção. Certifiquem-se, senhores, de que tudo esteja impecável: roupa, locais etc...”¹⁷⁶ *Ici*, portanto, fixa o local da enunciação e o coloca em evidência, para que ele se desdobre nos quadrinhos seguintes. Nesse caso, o uso é extraespacial e relacional, pois faz referência ao espaço imediato do enunciador em relação ao contexto mais amplo da sequência. Na p. 33, o uso de *ici* também é extraespacial. *Tintin*, para fugir de seus perseguidores, entra em um cinema. Ao se instalar no interior da sala de projeção com *Milou*, *Tintin* exclama: “Aqui, pelo menos, eles não virão nos buscar!”¹⁷⁷. Os q. 14 e 15 da página anterior sinalizam que *Tintin* entrará no cinema, pois introduzem no cenário a fachada do local e, depois, um cartaz de filme:

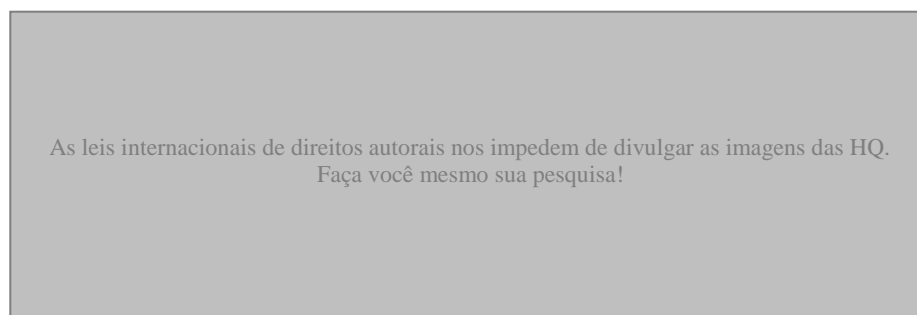


Figura 84 - LB, p. 32, t. 4, q. 11-15

O quadrinho seguinte, já na p. 33, mostra dois soldados da concessão internacional procurando *Tintin* – ou seja, ele havia sumido da percepção visual dos soldados.

¹⁷⁵ Tradução nossa para: *Allo?... Le poste de police japonais ?... C'est vous, commandant ?... Ici Dawson...*

¹⁷⁶ Tradução nossa para: *On m'apprend que le nouveau general passera par ici ce matin, en tournée d'inspection. Veuillez, Messieurs, à ce que tout soit impeccable : ténue, locaux, etc ...*

¹⁷⁷ Tradução nossa para: *Ici, au moins, ils ne viendront pas nous chercher ! ...*

O seguinte, segundo da mesma página, já mostra *Tintin* dentro da sala de cinema. Essa sequência é importante, pois será no cinema que *Tintin* toma conhecimento da existência do professor Fan Se-Yeng, que posteriormente encontrará a cura para o veneno da loucura, uma das armas mais terríveis da quadrilha de traficantes de ópio. A busca pelo professor, que será sequestrado, dá origem a várias sequências na HQ. O uso de *ici* na sala de cinema reforça o fato de que *Tintin* realmente conseguiu fugir de seus perseguidores e instala o local de sua enunciação naquela sequência.



Figura 85 - LB, p. 33, t. 1-3, q. 1-13

Na p. 36, após o uso de *ici* em uma fala ao telefone, há outro uso, referente ao espaço da enunciação, de caráter extraespacial [mas também situacional, em menor escala]: “É vergonhoso!... Eu estou aqui [*ici*] em território internacional, e o senhor não tem o direito de me entregar às autoridades japonesas!...”¹⁷⁸.



Figura 86 - LB, p. 36, t. 3, q. 11

¹⁷⁸ Tradução nossa para: *C'est honteux !... Je suis ici en territoire international, et vous n'avez pas le droit de me livrer aux autorités japonaises !...*

O uso seguinte de *ici* ocorre na p. 39. *Tintin* consegue fugir da prisão chinesa, com a ajuda de Wang Jen-Ghié, da Sociedade do Dragão. Ao passar pelo buraco de uma parede, não muito distante da cela onde estava, *Tintin* ouve do seu amigo chinês: “E veja só! ... Você está aqui na minha casa! ...”¹⁷⁹. Esse uso é extraespacial, e referencia o local específico onde o repórter e seu amigo chinês estão. O mais importante para o leitor é saber que aquele lugar referenciado era propriedade de Wang Jen-Ghié. *Tintin* dá a deixa para que ele explique como isso era possível, no quadrinho seguinte.



Figura 87 - LB, p. 39, t. 2, q. 5

Na p. 41, um texto longo traz a enunciação seguinte de *ici*. Após a fuga de *Tintin*, o general chinês Haranochi, já enganado por ele em sequência anterior, telefona para a esquadrilha a fim de saber se o carro blindado no qual *Tintin* havia fugido tinha sido visto. A resposta do oficial dá a entender que ele apenas responde às perguntas do general. A ocorrência de *ici* diferencia o local onde está o general do local onde está seu interlocutor, estabelecendo e fixando o lugar referenciado, da enunciação. Além disso, essa ocorrência orienta o leitor sobre o itinerário de *Tintin*, pois se refere a pontos de observação e distâncias a partir de um ponto específico sinalizado por *ici*: “Alô? ... Sim, meu general... Nós percebemos o carro blindado, a 12 milhas daqui [d’*ici*], na estrada. Ele estava parado... Sim, nós aterrissamos e fomos ver... Ele estava vazio... Sim, não havia ninguém... Eu não sei... Mas, meu general... Alô? ... Alô? ...”¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Tradução nossa para: *Et voilà! ... Vous êtes ici chez moi ! ...*

¹⁸⁰ Tradução nossa para: *Allo ? ... Oui, mon général ... Nous avons repéré l’auto blindée, à 12 milles d’ici, sur la route. Elle était arrêté... Oui, nous avons atterri et nous avons été voir... Elle était vide... Oui, plus personne... je ne sais pas... Mais mon général... Allô ? Allô ?...*

As leis internacionais de
direitos autorais nos
impedem de divulgar as
imagens das HQ.
Faça você mesmo sua
pesquisa!

Figura 88 - LB, p. 41, t. 4, q. 12-13

Na p. 45, Dupond e Dupont chegam a Hou Kou, a fim de prender *Tintin*. Isso é sinalizado já na página anterior, quando Chang [personagem que será retomado de modo central em *Tintin au Tibet*], novo amigo de *Tintin*, mostra a ele, com gesto dêitico, Hou Kou, cidade que surge, em segundo plano do quadrinho, desenhada em plano geral, ou panorâmico. No último quadrinho da p. 44, *Tintin* e Chang são desenhados de costas, entrando na cidade. Na p. 45, os detetives se preparam para ir ao encontro de *Tintin*. O q. seis traz um recitativo, com o marcador “No dia seguinte...”¹⁸¹, indicando passagem de tempo. O desenho, mostrando os detetives com outra roupa e também próximos da entrada de Hou Kou, caminhando em direção à cidade e desenhados de costas, de modo semelhante a *Tintin* e Chang, indica deslocamento, mudança de espaço, mas também é situacional, contextual, cultural. No q. oito, ambos reafirmam a chegada ao local já enunciado no q. seis: “Imagine o efeito que teríamos causado nesta cidadezinha se tivéssemos chegado aqui [*ici*] vestidos à européia!...”¹⁸²

As leis internacionais de
direitos autorais nos
impedem de divulgar as
imagens das HQ.
Faça você mesmo sua
pesquisa!

Figura 89 - LB, p. 45, t. 2, q. 8

Nesse caso, *ici* provoca um movimento textual que fixa o tema, estabelecido pelo desenho, pelo espacial. No q. nove, em plano de conjunto, surgem os dois detetives seguidos por uma multidão, que zomba de suas roupas excêntricas. A cena é o paradoxo da enunciação do q. oito, em que os Dupondt acreditam que as roupas lhes deixariam discretos.

¹⁸¹ Tradução nossa para: *Le lendemain...*

¹⁸² Tradução nossa para: *Imagine-toi l'effet que nous aurions produit dans ce petit patelin si nous étions arrivés ici, vêtus à l'européenne !...*

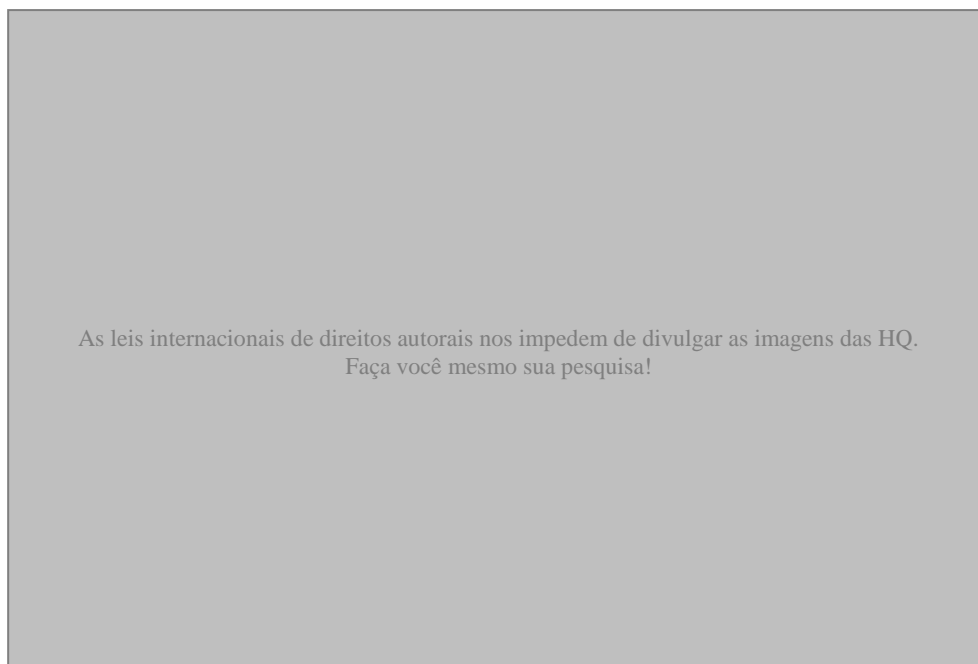


Figura 90 - LB, p. 45, t. 3-4, q. 9

A ocorrência seguinte de *ici*, na p. 46, q. cinco, é acompanhada de uma mostração, e *ici* referencia o local de impressão da mensagem em chinês, lida em francês por um dos detetives. No quadrinho anterior, ele chama a atenção de *Tintin* para outro documento, onde se pode ler apenas “TINTIN” em caixa alta. *Tintin*, o interlocutor, explica o que é aquele papel: “Um mandado de prisão em meu nome!...”. No q. seguinte, o foco é voltado para uma ordem dada às autoridades chinesas para se colocarem à disposição de Dupond e Dupont. *Ici* cumpre o papel de seta, é eminentemente dêítico, pois ao mesmo tempo em que a fala do detetive é explicativa, seu gesto confirma a informação dada. Dizemos que o uso de *ici* é, nesse caso, intraespacial, pois faz remissão a um elemento do quadrinho, não a ao espaço da enunciação. O que é topicalizado, então, é o documento, o que permite a sucessão de cenas que se seguem, na sequência. Chama a atenção, também, o fato de que a mensagem é desenhada nos documentos, trazendo para o campo da iconicidade o signo verbal.

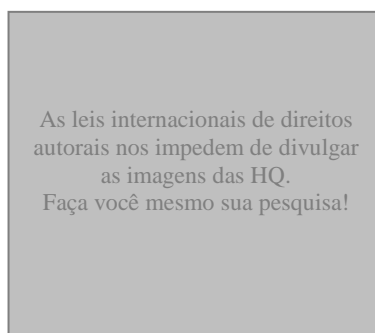


Figura 91 - LB, p. 46, t. 2, q. 4-5

A ocorrência seguinte de *ici*, na p. 55, q. 12, é semelhante a outras passagens em que *ici* faz parte de um discurso que prepara o deslocamento dos personagens, a mudança de cenário no quadrinho seguinte, funcionando como uma mola: “Tudo bem, Tchang, eu descobri muitas coisas... Vamos rápido, não vamos ficar aqui [*ici*]... Eu vou contar para você...”¹⁸³.

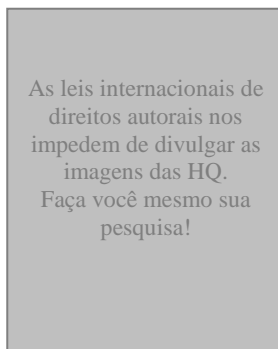


Figura 92 - LB, p. 55, t. 4, q. 12

Já na p. 56, o uso de *ici* é situacional. No caso, o advérbio locativo não se refere ao lugar da enunciação, nem a um objeto da cena, mas à sucessão de fatos da sequência em que *Tintin* espiona os traficantes no porto, em Xangai: “Até aqui [*ici*], tudo vai bem...”¹⁸⁴ De certa forma, ele é resumitivo, pois dá conta de algo que os quadrinhos anteriores da mesma página [q. um a quatro] e o q. 14 da p. 55, quando a sequência se inicia, mostram.



Figura 93 - LB, p. 55, t. 4, q. 14

¹⁸³ Tradução nossa para: *Ça va, Tchang, j'ai appris pas mal de choses... Viens vite, ne restons pas ici... Je vais te mettre au courant...*

¹⁸⁴ Tradução nossa para: *Jusqu'ici, tout va bien...*



Figura 94 - LB, p. 56, t. 1-2, q. 1-6

Já o q. 12 da mesma página, já inserido em uma nova sequência, traz a enunciação de um *ici* mostrativo, acompanhado de um gesto dêitico no desenho. Nesse caso, *ici* indica o espaço no qual estão os toneis trazidos pelos traficantes. A fala do traficante responde uma pergunta de Mitsuhirato. É interessante constatar que o espaço referenciado, indicado, está fora do quadrinho, aparecendo somente no q. 14. Por isso, dizemos que *ici* é relacional, unindo dois pontos topologicamente diferentes na sequência, mostrados nos q. 12, 14 e 15. Esse deslocamento, como se uma câmera fizesse um plano em *travelling*, é sinalizado pela expressão dêitica “ao lado” [“à côté”], que acompanha *ici*: “Melzinho na chupeta, mestre... Os toneis estão aqui [*ici*] ao lado...”¹⁸⁵. Obviamente, *ici* funciona como um elo, atuando fortemente na coesão textual, unindo partes diferentes da composição.

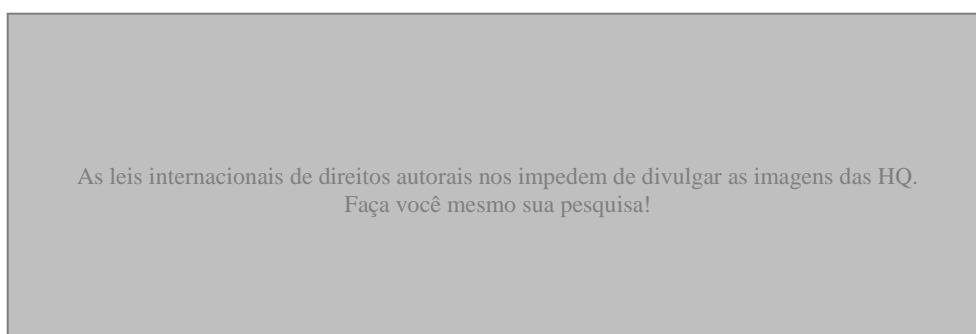


Figura 95 - LB, p. 56, t. 4, q. 12-15

¹⁸⁵ Tradução nossa para: *Comme sur des roulettes, maître ... Les tonneaux sont ici à côté ...*

A última ocorrência de *ici* na narrativa se dá na p. 58, q. 11, e indica deslocamento nos quadrinhos seguintes. Após prender toda a quadrilha e descobrir quem era o chefe dos bandidos, *Tintin* diz a um dos policiais: “Que três homens permaneçam aqui [*ici*] para vigiar os prisioneiros. Os outros revistarão a casa. Tchang e eu iremos deste lado...”¹⁸⁶.

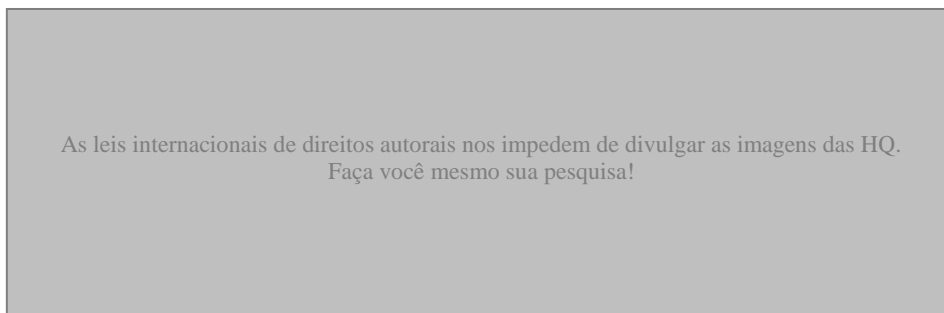


Figura 96 - LB, p. 58, t. 4, q. 11-13

5.2.3 *Tintin au Tibet* [TT]

Tintin au Tibet [TT] já é uma HQ mais nova que as anteriores, tendo sido desenhada entre 1958 e 1959, publicada em episódios. Os traços de *Tintin* já estão mais modernos, e um personagem como o Capitão Haddock já está definitivamente inserido nas aventuras do repórter, atuando como *faire-valoir* e ocupando um lugar que *Milou*, em várias narrativas, como *Le Lotus Bleu*, ocupou. O personagem Tchang ressurgiu, nesta HQ, como central na trama. A narrativa é mais lenta e as cores claras, em tons de branco, cinza e azul, predominam em muitos quadrinhos, por conta do cenário dominado pela neve, no Nepal.

Antes da análise das ocorrências dos advérbios dêiticos estudados, é útil falar do trabalho do semioticista francês J.-M. Floch sobre *Tintin au Tibet*, o livro *Une lecture de Tintin au Tibet* (1997). A obra, de linha teórica greimasiana, ressalta dois aspectos que permeiam a HQ: a oposição morte e vida. As teorias estruturalistas trabalharam sistematicamente com o binarismo e a oposição, valorizando menos as relações e os percursos e mais as oposições e pares estabelecidos. O livro de Floch assim se estabelece. Na Introdução, Floch (1997, p. 2) diz que “a Semiótica se dá por tarefa a descrição das condições nas quais as coisas se tornam significantes”¹⁸⁷. Segundo o autor, a Semiótica se prende a destacar a rede das relações que impulsiona o processo da significação. Para isso, “o semioticista percebe o jogo das recorrências, das diferenças e das semelhanças entre os signos

¹⁸⁶ Tradução nossa para: *Que trois hommes restent ici pour surveiller les prisonniers. Les autres fouilleront la maison. Tchang et moi, nous irons de ce côté-ci...*

¹⁸⁷ Tradução nossa para: [...] *la sémiotique va s'attacher à dégager le réseau des relations qui met en branle le processus de la signification* (FLOCH, 1997, p. 2).

que constituem a obra em tela, e então ele busca definir as relações invariantes que entretém, em profundidade, os componentes desses signos” (FLOCH, 1997, p. 2)¹⁸⁸.

O autor ressalta, também, que a Semiótica nos surpreende, levando-nos a “nos fazer descobrir o que nós não buscamos *a priori*” (FLOCH, 1997, p. 5)¹⁸⁹. Segundo o autor, “trabalhar com *Tintin au Tibet* é abordar os numerosos problemas que colocam essas [obras] semióticas ditas sincréticas que, como o filme, a ópera ou a HQ exatamente, executam muitas linguagens”¹⁹⁰ (FLOCH, 1997, p. 5).

Floch (1997, p. 6) afirma que após muitas análises de objetos sincréticos ele mantém a idéia, sustentada por outros semioticistas, “que é vão estudar separadamente o texto e a imagem sob o pretexto que eles são formados por códigos diferentes, mas ainda e sobretudo eles me convenceram que é necessário sempre começar por considerar uma obra em sua totalidade [...]”¹⁹¹. Portanto, diz ele, nada é por acaso em *Tintin au Tibet*. Ao contrário, segundo Floch (1997) tudo significa, tem significação. O mesmo faz questão de sublinhar que o trabalho do semioticista não é o mesmo do historiador: o que houve na história da composição da HQ não interessa, mas sim o que está lá, o que efetivamente foi produzido. Por isso, diz ele que

a vocação e a habilidade do semioticista é trabalhar sobre o *como* do sentido, não sobre o *porquê*. Sua abordagem é, como se diz, gerativa, e não genética: não são as circunstâncias que presidiram a gênese da obra que constituem o objeto legítimo da sua pesquisa, são – ainda uma vez – a economia geral da obra, sua organização interna, o jogo de relações que são estabelecidas entre suas diferentes partes e que geram uma possível significação para o leitor¹⁹² (FLOCH, 1997, p. 25).

O autor também estabelece relações paradigmáticas entre os pontos de vista do Capitão e de *Tintin* sobre a montanha e o salvamento de Tchang, e também relações sintagmáticas, “entre os diferentes momentos da partida de xadrez que ilustra [...] o caráter

¹⁸⁸ Tradução nossa para: [...] *le sémioticien repère le jeu des récurrences, des différences et des ressemblances entre les signes qui constituent l'oeuvre en surface puis il cherche à définir les relations invariantes qu'entretiennent, en profondeur, les composants de ces signes* (FLOCH, 1997, p. 2).

¹⁸⁹ Tradução nossa para: [...] *nous faire découvrir ce que nous ne cherchons pas a priori*.

¹⁹⁰ Tradução nossa para: [...] *travailler sur Tintin au Tibet, c'est aborder les nombreux problèmes que posent ces sémiotiques dites synchroniques qui, comme le film, l'opéra ou la bande dessinée justement, mettent en oeuvre plusieurs langages de manifestation* (FLOCH, 1997, p. 5).

¹⁹¹ Tradução nossa para: [...] *il est vain d'étudier séparément le texte et l'image sous le pretexte qu'ils relèveraient de codes différents, mais encore et surtout ils m'ont convaincu qu'il faut toujours commencer par considérer une oeuvre dans sa totalité* (FLOCH, 2007, p. 6).

¹⁹² Tradução nossa para: *La vocation et le métier du sémioticien, c'est de travailler sur le comment du sens, non sur le pourquoi. Son approche est, comme l'on dit, générative et non génétique : ce ne sont pas les circonstances qui ont présidé à la genèse de l'oeuvre qui constituent l'objet légitime de sa recherche, ce sont – encore une fois – l'économie générale de l'oeuvre, son organisation interne, le jeu des relations qui sont établies entre ses différentes parties et qui, en tant que Telles, génèrent une possible signification pour le lecteur* (FLOCH, 1997, p. 25).

progressivo da cena”¹⁹³ (FLOCH, 1997, p. 31) – nas p. dois e três da HQ. O autor marca a representação dos dois personagens: ação x abandono, vontade de dominar x aceitação de um estado de torpor em que corpo e espírito não seriam distinguíveis etc. (ibidem, p. 32). Essa dicotomia permeia toda a HQ, pois, segundo Floch (1997, p. 32), há uma oposição entre duas visões de mundo. *Tintin* e Haddock, assim como *Astérix* e *Obélix*, representam “dois modos de presença no mundo radicalmente diferentes”¹⁹⁴. É essa oposição que sustenta o conjunto dos comportamentos e das reações dos protagonistas da história. Percebemos que as bases sobre as quais Floch (1997) estabelece sua análise podem ser estabelecidas para as demais HQ de *Tintin* analisadas, inclusive para as que não têm a presença do Cap. Haddock – *Milou* frequentemente ocupa esse espaço cênico, de *faire-valoir*. Não é pretensão dizer que *Astérix* e *Obélix* seguem formato semelhante, dentro dos moldes narrativos que Floch estabelece ao analisar *Tintin au Tibet*.

Os elementos constitutivos de um quadrinho da página dois [do jogo de xadrez] são avaliados por Floch (1997), que vê dois movimentos na desorganização do espaço da sala e no grito de *Tintin*:

[...] eles constituem a manifestação visual, em expansão, e a outra a manifestação sonora, condensada, de um universo que é desorganizado, não estruturado. Ou, antes, eu deva dizer: a dupla manifestação de um universo que é desorganizado, desestruturado, quer dizer, de um universo transgredido. Porque tudo ia bem até aí. Cada um estava em seu lugar, cada um tinha seu papel: a senhora tricotava, a criança brincava, o alpinista cansado cochilava e seu arguto amigo queria ainda desfazer o jogo...”¹⁹⁵ (FLOCH, 1997, p. 33).

Ao longo da análise Floch (1997, p. 29) opõe, numa cadeia dicotômica, significantes de “um universo sensível”¹⁹⁶ representado inicialmente pela montanha. Assim, reiteramos que Floch (1997, p. 20) analisa a HQ opondo morte x vida; euforia x disforia; verticalidade x horizontalidade; “[...] espaço natural, vasto...”¹⁹⁷ x “[...] espaço construído, fechado”¹⁹⁸; entusiasmo de *Tintin* x desânimo do Capitão Haddock e de *Milou*; esperança x

¹⁹³ Tradução nossa para: [...] entre les différents moments de cette partie d'échecs et qu'il illustre ainsi le caractère progressif de la scène (FLOCH, 1997, p. 31).

¹⁹⁴ Tradução nossa para: [...] deux modes de présence au monde radicalement différents [...] (FLOCH, 1997, p. 31).

¹⁹⁵ Tradução nossa para: [...] ils constituent l'un la manifestation visuelle en expansion, et l'autre la manifestation sonore, condensée, d'un univers qui est inorganisé, non structuré. Ou plutôt devrais-je dire : la double manifestation d'un univers qui est désorganisé, déstructuré, c'est-à-dire d'un univers transgressé. Car tout allait bien jusque-là. Chacun était à sa place, chacun tenait son rôle : la vieille dame tricotait, l'enfant jouait, l'alpiniste fatigué somnolait, et son ami teigneux voulait encore en découdre... (FLOCH, 1997, p. 33)

¹⁹⁶ Tradução nossa para: [...] un univers sensible [...] (FLOCH, 1997, p. 29).

¹⁹⁷ Tradução nossa para: [...] espace naturel, vaste... [...] (FLOCH, 1997, p. 20).

¹⁹⁸ Tradução nossa para: [...] espace construit, resserré (FLOCH, 1997, p. 20).

desesperança; espiritualidade x racionalidade; “o saber” (FLOCH, 1997, p. 38)¹⁹⁹ x “o crer” (FLOCH, 1997, p. 38)²⁰⁰; persuasão x convicção; negação da morte x afirmação da morte; “essa oposição entre o que vive *Tintin* em Vargèse e o que vivem *Milou* e *Haddock* [...], duas visões de mundo que vão sustentar o conjunto dos comportamentos e das reações dos protagonistas da história”²⁰¹ (FLOCH, 1997, p. 27); sacralização x dessacralização.

Em *Tintin au Tibet*, a primeira ocorrência de *ici* situa-se logo na p. um [quadrinho nove], e é semelhante ao uso do advérbio em LB, p. 45, quadrinho cinco: funciona como índice que aponta para o jornal que o Cap. Haddock tem em sua mão. Nesse sentido, *ici* atua como lupa, pois no quadrinho seguinte, na p. dois, a notícia do jornal é desenhada no primeiro quadrinho da página: *ici* aproxima o objeto mostrado, ressalta-o, preparando o leitor para identificá-lo em plano aproximado no quadrinho posterior: “Veja, aqui há um que veio... do Nepal... acabei de ler... Está aqui [*ici*]... Olhe”²⁰². Nesse sentido, o advérbio atua como elemento de coesão textual entre as imagens, e dêitico no âmbito diegético. Esse uso, intraespacial, é frequente e, diferentemente do uso extraespacial, pois não remete ao espaço da enunciação, mas ao espaço de localização de um objeto específico na cena da enunciação ou na cena do quadrinho posterior. O quadrinho de ocorrência de *ici* dá início a uma nova sequência, após a introdução na qual o leitor toma conhecimento da localização de *Tintin*, *Milou* e do Cap. Haddock.



Figura 97 - TT, p. 1, t. 4, q. 9

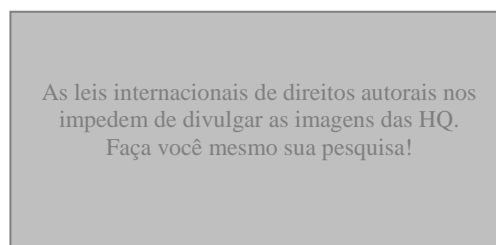


Figura 98 - TT, p. 2, t. 1, q. 1-2

O primeiro quadrinho da narrativa, de modo diferente de outras HQ de nosso corpus, não traz um plano geral ou de conjunto, que são panorâmicos: traz *Tintin* e *Milou*, em

¹⁹⁹ Tradução nossa para: [...] *le savoir* [...] (FLOCH, 1997, p. 38).

²⁰⁰ Tradução nossa para: [...] *le croire* [...] (FLOCH, 1997, p. 38).

²⁰¹ Tradução nossa para: [...] *cette opposition entre ce qui vit Tintin à Vargèse et ce qu'y vivent Milou et Haddock [...] une opposition entre deux visions du monde qui va sous-tendre l'ensemble des comportements et des réactions des protagonistes de l'histoire* (FLOCH, 1997, p. 27)

²⁰² *As traduções de Tintin au Tibet para a língua portuguesa não são nossas, mas da edição em português do Brasil, lançada pela Ed. Record, sendo nosso exemplar de 1971. Nossa base de análise, entretanto, continua sendo o texto original, em francês. Tradução para: Tenez, il y encore un à qui c'est arrivé... au Népal... Je viens de le lire... Voilà... ici... regardez.*

um cenário de pedras e natureza, em um recorte do que seria uma região montanhosa, num quadrinho de tamanho padrão. A localização espacial acontece aos poucos, visual e verbalmente: no q. três, pode-se ler “*Hotel des Sommets*”, e, nos q. seis e sete, *Tintin* e o cap. Haddock comentam o fato de estarem nas montanhas, numa estação de *Tintin* explica que ele e *Milou* estão de férias nas montanhas, na companhia do cap. Haddock.

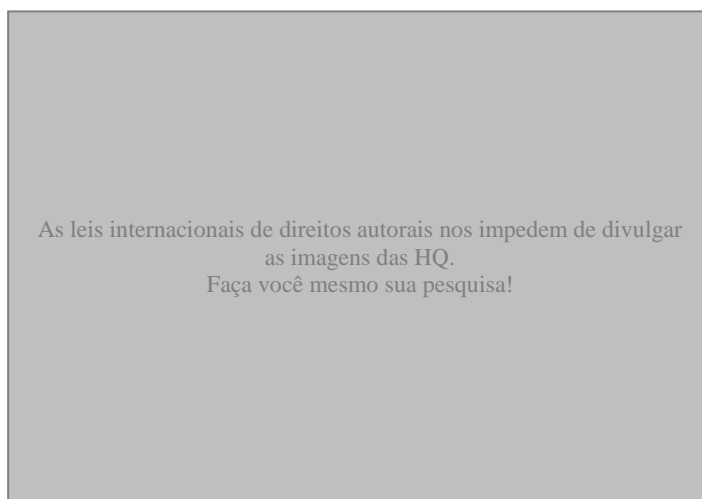


Figura 99 - TT, p. 1, t. 1-2, q. 1-3

O segundo uso de *ici*, na p. três, faz parte de um mecanismo semelhante ao do primeiro uso, mas é diferente. O recebimento de uma carta de Tchang ocorre em vários níveis de aproximação, até o quadrinho em que o envelope é focalizado em plano muito aproximado. Primeiro, na p. três, t. três, q. sete, surge o cap. Haddock tomando café da manhã, o envelope em cima da mesa [plano de conjunto] e o início de uma nova sequência sinalizado pelo recitativo “Na manhã seguinte...”²⁰³. Em seguida, em plano americano o envelope é mostrado em detalhe mais imperceptível, até surgir, com os personagens em primeiro plano e o gesto dêitico do Cap. Haddock no q. nove. No q. dez, Haddock explica a trajetória do envelope: da rua do Labrador à *Moulinsart*, propriedade do cap. Haddock, e de lá a *Vargèse*, nas montanhas, onde ambos passam férias: “Sim, veja o envelope. Ela custou a encontrá-lo. Da Rua do Labrador a *Moulinsart*, de onde Nestor a mandou para cá [*ici*]”²⁰⁴;

²⁰³ Tradução para: *Le lendemain matin...*

²⁰⁴ Tradução para: *Oui, et voyez l’enveloppe. Elle a mis du temps à vous parvenir. De la rue du Labrador à Moulinsart d’où Nestor l’a fait suivre ici...*

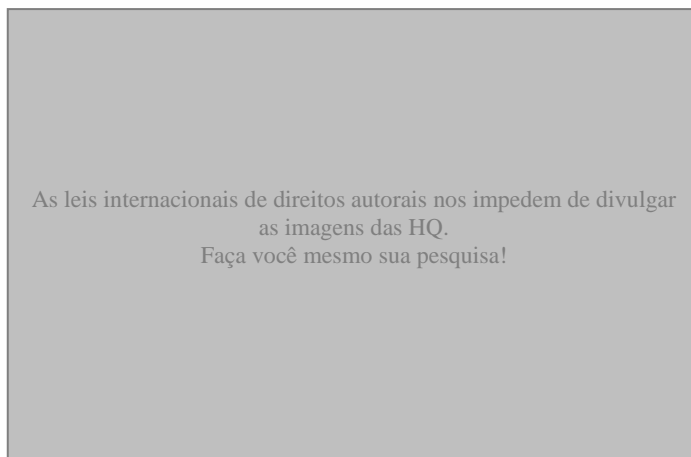


Figura 100 - TT, p. 3, t. 3-4, q. 7-12

No mesmo quadrinho, *Tintin* já tem o envelope em suas mãos. No q. 11, um recorte do envelope é mostrado em plano muito próximo, no lado reservado ao nome e endereço do destinatário. Essa focalização é a iconização da explicação de Haddock. As letras, desenhadas, são a iconização dos signos linguísticos, o que é frequente na HQ. A fronteira entre os sons e sua representação gráfica e entre esta e os ícones é estudada por Jacques Derrida, em *Gramatologia* (2006). O autor questiona o limite entre forma e conteúdo, e a separação entre a fala e sua representação gráfica, e entre as coisas do mundo, os objetos do discurso da cultura e a fala. Diz ele, na p. 56:

É preciso pensar a escritura como ao mesmo tempo mais exterior à fala, não sendo sua “imagem” ou seu “símbolo” e, mais interior à fala que já é em si mesma uma escritura. Antes mesmo de ser ligado à incisão, à gravura, ao desenho ou à letra, a um significante remetendo, em geral, a um significante por ele significado, o conceito de grafia implica, como a possibilidade comum a todos os sistemas de significação, a instância do *rastro instituído* (DERRIDA, 2006, p. 56).

O rastro, na verdade, é perceptível nas marcas de grafia em chinês, que certamente a maioria dos leitores do mundo ocidental não compreende, mas identifica. A HQ é plena de rastros. É plena de gestos e palavras dêiticos, de desenhos e palavras complementando-se no todo significativo. “É por isso que o movimento da ‘imotivação’ passa de uma estrutura a outra quando o ‘signo’ atravessa a etapa do ‘símbolo’” (DERRIDA, 2006, p. 57). Os caracteres em chinês seriam símbolos ou signos? O envelope desenhado, assim como os cartazes em *Les Cigares du Pharaon*, os documentos em chinês de *Le Lotus Bleu*, os cartazes e as citações em latim e em tipografia românica de *Astérix*, pertencem ao âmbito da escrita ou do ícone? Atuam na temporalidade do discurso ou na espacialidade do desenho?

Sem remeter a uma “natureza”, a imotivação do rastro sempre *veio-a-ser*. Para dizer a verdade, não existe rastro imotivado: o rastro é indefinidamente seu próprio vir-a-ser-imotivado. Em linguagem saussuriana, seria necessário dizer, o que Saussure não faz: não há símbolo e signo e sim um vir-a-ser-signo do símbolo (DERRIDA, 2006, p. 58).

Na HQ, o signo transforma-se em símbolo, num caminho talvez oposto ao que Derrida coloca. Mas volta a ser signo na diegese da narrativa. “Peirce faz justiça a duas exigências aparentemente incompatíveis. A falha aqui seria sacrificar uma pela outra. É preciso reconhecer o enraizamento do simbólico (no sentido de Peirce: do ‘arbitrário do signo’) no não-simbólico, numa ordem de significação anterior e ligada [...]” (DERRIDA, 2006, p. 58).

Derrida (2006), citando Barthes, inverte a lógica de Saussure. A semiologia é uma parte da linguística. Essa nova lógica submete “a semiologia a uma ‘translinguística’” (DERRIDA, 2006, p. 63). Essa inversão “leva uma linguística historicamente dominada pela metafísica logocêntrica à sua plena explicitação, para a qual, com efeito, não há nem deveria haver, ‘um sentido senão nomeado’” (BARTHES, 1964 apud DERRIDA, 2006, p. 63). A HQ nos leva a questionar os limites da representação fonética e da escritura, ao mesmo tempo em que se estende como representação icônica de um mundo desenvolvido previamente pela escrita, de uma espacialidade concebida previamente pelo pensamento e pela linguagem verbal, no roteiro. Como questiona Deleuze (1985, p. 46):

[...] pode ser que Peirce seja tão linguista quanto os semiólogos. Porque, se os elementos do signo não implicam ainda nenhum privilégio para a linguagem, já não ocorre o mesmo para o signo [linguístico], e os signos linguísticos são talvez os únicos a constituir um conhecimento puro, quer dizer, a absorver e reabsorver todo o conteúdo da imagem como consciência ou aparência²⁰⁵.

Que espaço haveria para a HQ na Linguística? “Dominada pela pretensa ‘civilização da escritura’ que habitamos, civilização da escritura pretensamente fonética, isto é, do *logos* onde o sentido do ser, em seu *telos*, está determinado como *parusia*” (DERRIDA, 2006, p. 63). E os gestos, os desenhos, que transgridem a linguagem escrita na representação narrativa, fazendo do verbal um suplemento?

²⁰⁵ Tradução nossa para: [...] *il se peut que Peirce se retrouve aussi linguiste que les sémiologues. Car, si les éléments de signe n'impliquent encore aucun privilège du langage, il n'en est déjà plus de même pour le signe, et les signes linguistiques sont peut-être les seuls à constituer une connaissance pure, c'est-à-dire à absorber et résorber tout le contenu de l'image en tant que conscience ou apparition* (DELEUZE, 1985, p. 46).

O gesto [...] considerado em sua pureza de origem, protege-nos de uma fala já alienante, fala trazendo já em si a ausência e a morte. É por isso que, quando ele não precede a fala, ele a supre, corrige o seu defeito e preenche a sua carência. [...] Esta relação de complementaridade mútua e incessante é a ordem da linguagem (DERRIDA, 2006, p. 286).

De fato, não há oposição, mas complementaridade, de duas linguagens que, recriando um mundo, criam outro: “Tudo, na linguagem, é substituto, e este conceito de substituto precede a oposição da natureza e da cultura: o suplemento pode igualmente ser natural – o gesto – ou artificial – a fala” (DERRIDA, 2006, p. 287).

A palavra dêitica é o que aproxima o verbal do visual. Não funciona como ponte, mas como índice. Na p. seis, a representação “Tchang” remete ao imediato e ao remoto. O locutor de “Tchang”, uma senhora, chama seu cachorro, e, acompanhada do gesto dêitico, sua fala repete a de *Tintin* em CP, na p. 18: “Tchang, aqui [*ici*]! Eu já havia falado a você mil vezes para não brincar com esses cachorros de rua!”²⁰⁶ Sob esse aspecto, *ici* é convencional, idiomático, e remete ao local de sua enunciação [podemos dizer que esse uso é predominantemente intraespacial, mas, em menor escala, é também situacional]. Para *Tintin*, entretanto, “Tchang” remete ao amigo que ele julga estar em dificuldades. A fala atua em dois âmbitos de significação, indo do sobrenatural, ao confirmar a *Tintin* a presença inexplicável do amigo, ao natural: Tchang é um cãozinho cuja dona nomeia e chama à realidade da cena, ao espaço imediato da enunciação. A coisa significada não corresponde a sua representação fonética para o locutor e para o interlocutor. A deicidade do signo verbal, no espaço de sua enunciação, confronta-se à nomeação primeira de Tchang. Diferentemente das ocorrências anteriores, na p. dois e na p. três, aqui Tchang não é uma onomatopéia de espirro ou a referência ao remetente de uma carta, mas um cachorro presente no espaço enunciativo. Para ressaltar essa dualidade, Tchang é enunciado primeiro na p. cinco, sem a visibilidade do locutor ou de seu interlocutor, também referente de Tchang, o cachorro: apenas o balão é desenhado.

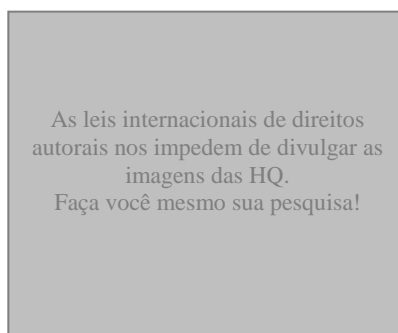


Figura 101 - TT, p. 5, t. 4, q. 12

²⁰⁶ Tradução nossa para: *Tchang, ici ! Je t'ai déjà défendu cent fois de jouer avec ces chiens de rue !*

Somente na página seguinte surgem locutor e interlocutor. Na t. dois da p. seis surge outra enunciação de Tchang, uma onomatopeia do espirro da arrumadeira do hotel [q. cinco e sete da p. seis]. Essas “coincidências” descolam o significante do significado, em relação à percepção de *Tintin*. Cada enunciação de “Tchang” traz à memória de *Tintin* a lembrança do amigo, tornando as aparentes coincidências um presságio divino de que o herói deve partir em uma “missão”: “A fala excita a atenção, o visível a exige: será por que a audição sempre está aberta e oferecida à provocação, mais passiva do que o olhar? É *mais natural* fechar os olhos ou distrair o olhar do que impedir-se de ouvir” (DERRIDA, 2006, p. 287).



Figura 102 - TT, p. 6, t. 1, q. 1

Na p. nove, *ici* faz parte de uma sequência de ações. No discurso de *Tintin*, *ici* nomeia o espaço imediato e *là*, o espaço do cap. Haddock, opondo duas instâncias de enunciação e duas realidades, duas “verdades”: a de *Tintin*, que está indo na direção certa, e a de Haddock, que erra o caminho: “Alto, capitão! Por aqui [*ici*]! É na outra passarela!”²⁰⁷. Na narrativa, mais um prenúncio de que *Tintin* vai na direção certa, ao tentar salvar o amigo, presentindo sua sobrevivência, e Haddock na errada, ao tentar convencer o repórter de que Tchang já estaria morto.

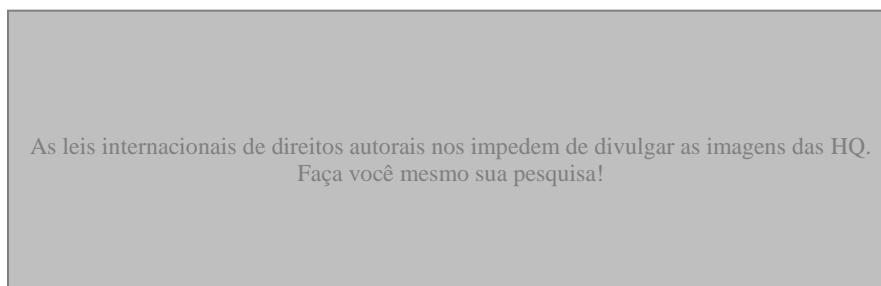


Figura 103 - TT, p. 9, t. 4, q. 12-14

Na p. 14, Haddock a ocorrência de *ici* é situacional. O gesto dêitico do desenho refere-se à ordem dada a *Tintin*, visto que aponta para o espaço desse personagem. A versão

²⁰⁷ Tradução para: *Halte, capitaine ! ... Pas là ! Ici ! ... L'autre passerelle ! ...*

em português omite a frase em que *ici* é de fato enunciado, no original em francês [... Je vous ai suivi jusqu'*ici*.]: “Vá! Parta sozinho, sim, sozinho! Eu fico aqui [*ici*] e você continua sem mim, com mil raios e trovões!”²⁰⁸

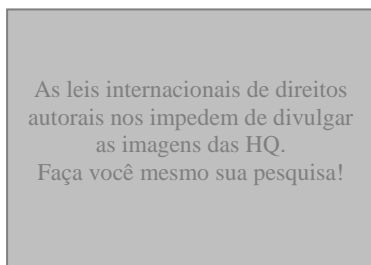


Figura 104 - TT, p. 14, t. 1, q. 3

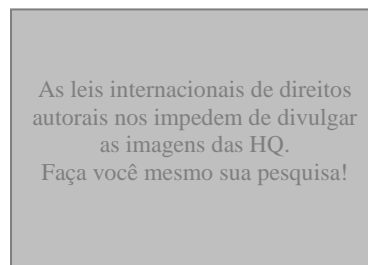


Figura 105 - TT Br, p. 14, t. 1, q. 3

Na mesma página, outra ocorrência, também na fala do cap. Haddock. Curiosamente, a versão da Ed. Record retirou o advérbio locativo, substituindo sua deicidade pelo verbo ficar flexionado na primeira pessoa do singular, grafado em caixa alta e negrito [o que é traduz uma forma de deicidade, tendo em vista que a grafia diferenciadora de “fico” só faz sentido no contexto de sua ocorrência]: “Não tem mas, nem quer dizer, nem isto é! Irei com você, quer isso lhe agrade, quer não. E nem mais uma palavra senão eu **FICO** [Ø – *ici*]”²⁰⁹.



Figura 106 - TT, p. 14, t. 4, q. 1



Figura 107 - TT Br, p. 14, t. 4, q. 14

Na p. 15, a tradução da Ed. Record opta novamente pela eliminação do advérbio locativo, na fala de Haddock: “Ah! É aquele camarada que vivia me perseguindo pela cidade. Que é que você quer [Ø – *ici*]?”²¹⁰. O gesto dêitico de Haddock, no desenho, aponta para seu interlocutor, não para o local da enunciação. *Ici*, do texto original, refere-se ao local da enunciação – não devemos nos esquecer de que, por sua vez, a referência o local nunca é

²⁰⁸ Tradução para: *Allez-y ! Partez ! ... Mais seul, oui, tout seul ! ... Je vous ai suivi jusqu'ici. Mais maintenant, débrouillez-vous sans moi, tonnerre de Brest !*

²⁰⁹ Tradução para: *Il n'y a pas de mais, ni de si, ni de c'est-à-dire !... Je pars avec vous, que ça vous plaise ou non ! Et pas un mot de plus, ou je reste ici !...*

²¹⁰ Tradução para: *Mais !... c'est vous le gaillard qui me foncez dessus à tout les coins de rue !... Que venez-vous faire ici, vous, Mille sabords !?...*

linear, mas multifacetada. Ao se referir ao local, *ici* refere-se também a todas as situações que o envolvem, às circunstâncias e ao recorte da história em relação ao “tecido” da narrativa.



Figura 108 - TT, p. 15, t. 1, q. 1

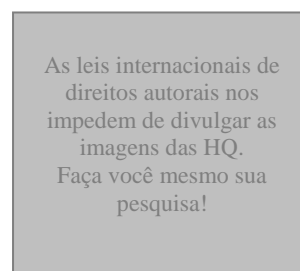


Figura 109 - TT Br, p. 15, t. 1, q. 1

Na p. 16, a primeira ocorrência de *ici* é dentro do sonho de Haddock, em seu diálogo com o prof. Tournesol. O lugar da enunciação é o lugar do sonho, e *ici* é predominantemente situacional e, menor escala, extraespacial: “Êi! Que é que está fazendo por aqui [*ici*]?”²¹¹. No quadrinho seguinte, nova enunciação de *ici*, desta vez de caráter intraespacial: o cap. Haddock aponta para os guarda-chuvas que carrega. *Ici* refere-se ao espaço enunciativo do locutor, mas é dêitico em relação aos objetos que ele traz consigo: “Seu guarda-chuva? Mas eu tenho aqui [*ici*] um carregamento deles... E não me pergunte de onde vieram”²¹².

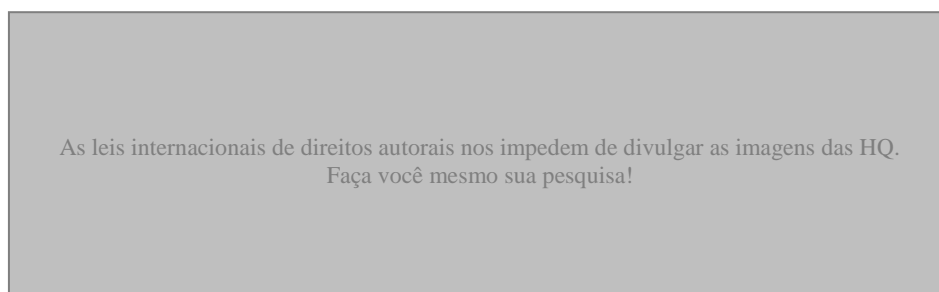


Figura 110 - TT, p. 16, t. 2, q. 3-5

A ocorrência seguinte de *ici*, na p. 17, é situacional e refere-se ao contexto cultural da montanha, ao local distante onde o grupo de *Tintin* e Haddock está. Haddock se impressiona com a música vinda de um rádio, em volume alto, durante a noite. Na HQ original, ele deixa claro que a surpresa e a irritação vêm do fato de que a música em questão é cantada por Castafiore, personagem de histórias anteriores. Na versão para o português, o

²¹¹ Tradução para: *Tiens ! Qu'est-ce que vous faites ici, vous ?...*

²¹² Tradução para: *Votre parapluie ?... Mais j'en ai ici toute une cargaison... je me demande d'ailleurs d'où ils peuvent venir ?...*

nome de Castafiore é omitido, mesmo com a HQ *As Joias de Castafiore* já tendo sido, na época, publicada no Brasil: “Um rádio! Será possível? Até aqui? Que perseguição?”²¹³.

Figura 111 - TT, p. 17, t. 1, q. 1

Figura 112 - TT Br, p. 17, t. 1, q. 1

Na p. 18, nova ocorrência. No dia seguinte, o grupo continua a marcha rumo às montanhas. Haddock, entretanto, erra o caminho e *Tintin* o adverte disso. O espaço da enunciação, o local do locutor e do interlocutor, são referenciados pelo mesmo advérbio, que é relacional: “Notável performance, capitão! ... Bravo! ... Só que não é aqui [*ici*] que devemos atravessar o rio.. Tharkey disse: ‘Na segunda ponte’!...” *Ici* aproxima dois locais diversos: o da enunciação, onde está *Tintin*, e o do interlocutor, cap. Haddock. As diferenças espaciais são explicitadas nos desenhos, inclusive no esforço vocal necessário à comunicação.

Figura 113 - TT, p. 18, t. 1, q. 1-4

Na p. 22, nova ocorrência de *ici*. Nessa página, há vários recitativos, que sinalizam a passagem do tempo. No decorrer de oito quadinhos passam-se dois dias: “No dia seguinte...”²¹⁴ [q. um]; “Duas horas depois...”²¹⁵ [q. três]; “Depois do meio-dia...”²¹⁶ [q. quatro] “Na tarde seguinte...”²¹⁷ [q. nove]. O guia da expedição diz a *Tintin*, no q. nove, diz a ele: “Vamos acampar aqui [*ici*], Sahib”²¹⁸. No original, em francês, o verbo não é flexionado, e é enunciado no infinitivo. O locutor é desenhado em plano de conjunto, com *Tintin* e o cap.

²¹³ Tradução para: *La Castafiore !... Ici ! tonerre !... Elle nous poursuivra donc jusqu'au bout du monde !*

²¹⁴ Tradução para: *Le lendemain...*

²¹⁵ Tradução para: *Deux heures plus tard.*

²¹⁶ Tradução para: *Et dans l'après-midi.*

²¹⁷ Tradução para: *Le lendemain soir...*

²¹⁸ Tradução para: *Nous camper ici, Sahib.*

Haddock a realizar um gesto dêitico, que mostra o local referenciado pelo advérbio. A ocorrência é extraespacial, e marca o início de uma nova sequência, também sinalizada pela fixação do tempo, com o recitativo.



Figura 114 - TT, p. 22, t. 1-3, q. 1-10

Na ocorrência seguinte, na p. 24, *ici* fixa mais um local no recorte da paisagem desenhado no quadrinho. Haddock procura sua garrafa de uísque, e não a encontra. O olhar e o corpo inclinado marcam um local específico referenciado por *ici*: “Nada!... Mas acho que devia estar aqui [*ici*]...”²¹⁹ Na p. 27, q. 12, uma longa enunciação de *Tintin*, para os padrões da HQ, marca a ocorrência de *ici*. O plano americano, com o personagem e seu interlocutor ocupando grande parte do quadrinho, recorta o espaço exato referenciado pelo advérbio, onde os personagens estão parados do q. oito ao 12: “Levaremos, cada um, uma carga suplementar e deixaremos aqui [*ici*] tudo o que não for estritamente necessário... Precisamos salvar Tchang, Tharkey!...”²²⁰.

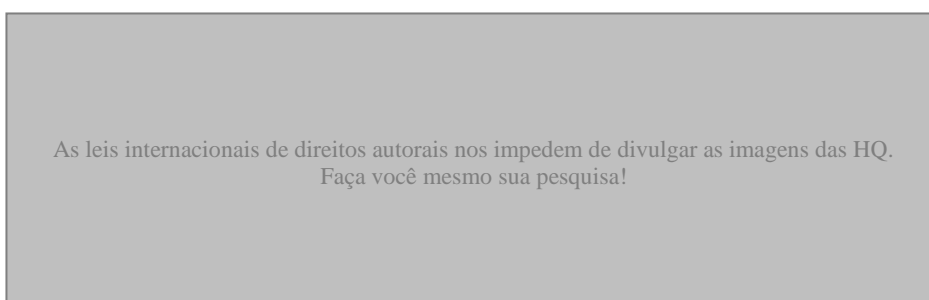


Figura 115 - TT, p. 27, t. 4, q. 11-13

Na p. 28, nova ocorrência de *ici* com enunciação de Tharkey, o guia da expedição. A versão para o português novamente não segue uma tradução literal. Refere-se ao local do desastre, na montanha: “Senhor ver se alguém vivo aqui [*ici*], Sahib”²²¹. A resposta de *Tintin*,

²¹⁹ Tradução para: *Rien ! ... C'était pourtant ici ...*

²²⁰ Tradução para: *Nous prendrons chacun une charge supplémentaire et nous laisserons ici tout ce qui n'est pas strictement indispensable... Il faut sauver Tchang, Tharkey ! ...*

²²¹ Tradução para: *Toi voir maintenant plus personne vivant ici, Sahib.*

no mesmo quadrinho, referencia, contudo, um local imediato: “Aqui [*ici*], não...”²²² No quadrinho seguinte, nova ocorrência de *ici*, de caráter extratextual. Tharkey reforça sua afirmação anterior, desta vez dirigindo-se a Haddock: “Não é verdade, Sahib?... Não ser possível ainda homem vivo aqui [*ici*]...”²²³. A tradução, desta vez, conservou o verbo da enunciação no infinitivo. Essas enunciações vêm após a descoberta dos destroços do avião. Esse fato marca o início de uma nova macroposição na narrativa, e o quadrinho em que a carcaça do avião é desenhada, por inteiro, ocupa o espaço correspondente a duas tiras, na página 28 [quadrinho quatro]. A hélice do avião, em primeiro plano, surge coberta parcialmente pela neve, assim como todo o resto. Os três personagens restantes da expedição, *Tintin*, Haddock e Tharkey, aparecem, em plano muito distanciado, apenas como pequenas sombras, ainda distantes do avião. No q. cinco, os personagens caminham em direção ao avião, em plano mais aproximado. De costas, deixam pegadas para trás na neve: são os índices de que estão andando. Tharkey, com gesto mostrativo, marca o local da enunciação, antecipando-se à carcaça logo à frente. *Ici* funciona como um dispositivo que “aproxima” o enunciador do local referenciado. No quadrinho seis, personagens estáticos, *ici* marca novamente o local onde está o avião.



Figura 116 - TT, p. 28, t. 2-4, q. 4-8

²²² Tradução para: *Ici, non...*

²²³ Tradução para: *Pas vrai, Sahib ? ... Pas possible trouver encore homme vivant ici...*

Na p. 29, *ici* referencia tanto o recorte do quadrinho como o local mais amplo, onde estão os destroços do avião. Na enunciação, q. 12, Tharkey sinaliza o local e o tempo, o momento presente de fixação, com *ici*, *camper* e *cette nuit*, e o futuro, com *demain* e *redescendre*, indicando movimento de volta: “Vamos acampar aqui [*ici*] esta noite, Sahib... Amanhã, começaremos a descida”²²⁴. *Ici*, portanto, serve como elemento fixador. Isso é comum na sucessão de cenários semelhantes, nos quais predomina a cor branca. *Ici* fixa, com funcionamento extraespacial, enquanto outro elemento enunciativo, em geral na réplica, na fala do interlocutor, impulsiona a narrativa. Nesse sentido, os diálogos trabalham com uma noção maior de dinamicidade e movimentação.

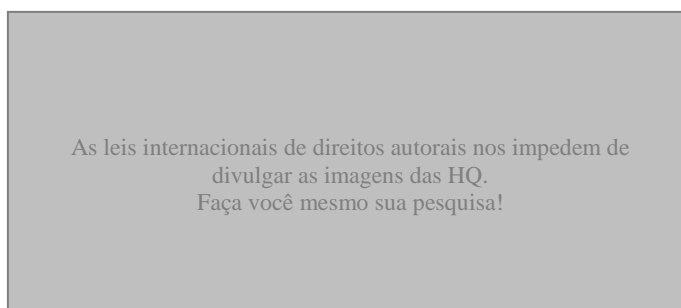


Figura 117 - TT, p. 29, t. 3, q. 12-13

Na p. 30, *ici* é enunciado duas vezes na fala de *Tintin*, que é longa: o balão ocupa mais da metade do quadrinho, no qual *Tintin* surge em plano americano. Não há detalhes no desenho, apenas o azul do gelo da gruta, com traços que indicam os desenhos do gelo. A localização é feita no q. um da p. 30, quando *Tintin* entra na gruta. Nos q. um, dois, quatro e cinco, na sequência que chamamos de “sequência da gruta”, *Tintin* é mostrado em plano médio. No q. seis, ele nem mesmo aparece: sua fala, mostrativa, dêitica, aponta para a pedra em que Tchang escreveu seu nome. No q. sete, onde *ici* ocorre duas vezes, ele resume, explica toda a sequência: “Eu não me enganei!... Tchang sobreviveu ao acidente... Tchang esteve aqui [*ici*]... Mas, em nome do céu, o que aconteceu depois?... Pensar que ele pode estar por aqui, em qualquer recanto obscuro dessa gruta...”²²⁵ Nesse sentido, o desenho é “pobre”, de acordo com a definição de Fresnault-Deruelle, e o texto, rico, extenso e explicativo, já é a deixa para o encerramento da sequência, que ocorre no q. onze, com nova ocorrência de *ici*. No uso do q. sete, *ici* é parte da conclusão a que chega o herói. O advérbio “fixa” o lugar, funcionando como um “pino” em um mapa, reiterando o lugar da enunciação e reforçando o efeito

²²⁴ Tradução para: *Nous camper ici cette nuit, Sahib... Et demain, nous redscendre.*

²²⁵ Tradução para: *Je ne m'étais donc pas trompé !... Tchang était encore vivant après l'accident... Tchang a vécu ici... Mais, au nom du ciel ! qu'est-il devenu ?... Dire qu'il est peut-être ici, à quelques pas, dans un recoin obscur de cette grotte !...*

resumitivo da fala e das ações que teriam se passado ali, descritas por *Tintin*. Nesse sentido, *ici* não só aponta para o lugar na diegese da narrativa, como dêitico, como o retoma, dos q. anteriores, agindo como anáfora no texto, a fim de que ele progrida. Consideramos que esse uso, por fazer remissão ao espaço imediato do locutor, é extraespacial. No q. oito, *Tintin* chama o amigo e, no nove, apenas onomatopeias: o barulho dos pedaços de gelo caindo ecoa, e *Milou* se assusta e late. No q. 11, já na t. três, *Tintin* conclui que deve sair da gruta, mas precisará voltar: “Não posso fazer nada! Preciso voltar aqui [*ici*] com uma lanterna. E agora, depressa! Preciso ir contar aos outros.” *Ici*, pensamos, marca novamente o lugar como significativo para a narrativa e foco em torno do qual há deslocamento, o que proporciona progressão textual. Nesse caso, seu uso é predominantemente relacional.

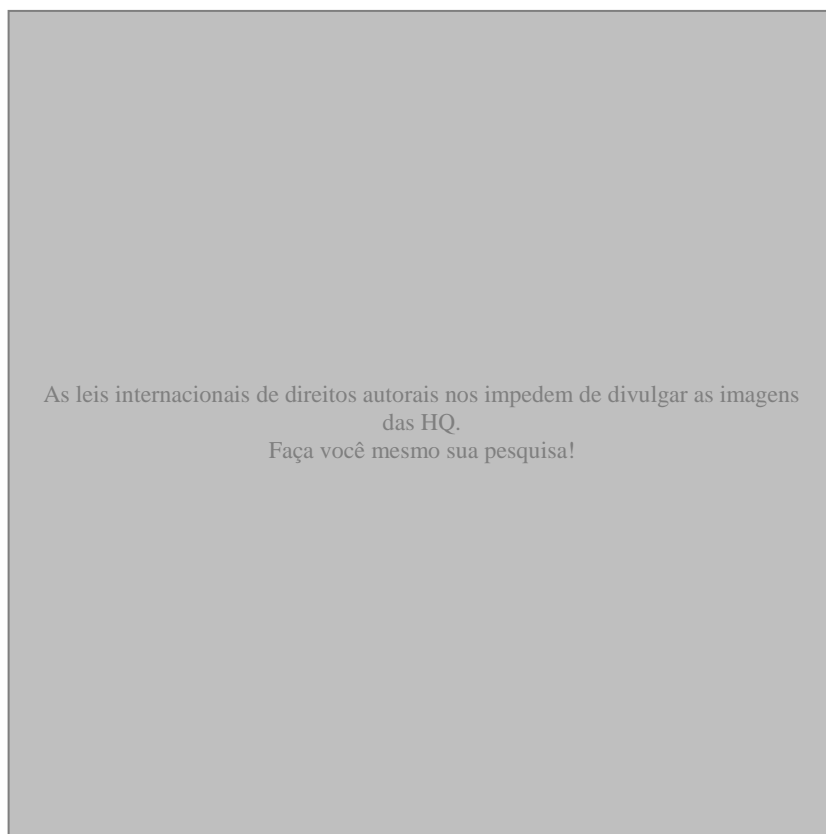


Figura 118 - TT, p. 30, t. 1-3, q. 1-12

O uso seguinte de *ici* ocorre na fala de Tharkey, já na p. 34. No q. um, após mais peripécias e sem pistas de Tchang, o guia de *Tintin*, de *Milou* e do cap. Haddock volta a referir-se ao local onde estão como na p. 28, q. seis: *ici* refere-se ao local imediato, mas também às montanhas, o que abre a perspectiva da referência e retoma os quadrinhos anteriores, sobretudo a partir da p. 28, na qual os destroços do avião são encontrados: “Era o Yeti, Sahib!... Com toda a certeza!... Vamos descer depressa! Grande perigo sobre nós!... E

depois não há mais ninguém vivo por aqui [*ici*]...²²⁶. Na mesma página, t. um, q. três, um recitativo marca a passagem do tempo: “E o dia amanhece...”²²⁷. No mesmo quadrinho, *ici* marca o fato de que os personagens estão em outro local, diverso do anterior. Esse deslocamento é também – e principalmente – evidenciado pelo desenho, em que *Tintin*, *Milou*, *Tharkey* e o cap. *Haddock* estão de costas, em posição de marcha, auxiliados por suas picaretas. Há pegadas na neve, mais um elemento semiológico que indica a marcha. O primeiro quadrinho dessa nova sequência fundamentalmente localiza o grupo, tanto temporalmente quanto espacialmente. A fala de *Tintin* completa: “É por aqui [*ici*], mas a neve que caiu ontem modificou a paisagem...”²²⁸. Na mesma página, ainda dois usos de *ici*: nos q. 11 e 12. Os personagens conseguem enfim reencontrar a gruta que *Tintin* havia achado na p. 29. *Tharkey* percebe que *Tchang* certamente havia estado ali, mas adverte: “Eu dizer, *Sahib*: o seu amigo esteve aqui [*ici*], realmente... Mas, depois disso, ele ser morto e comido pelo *Yeti*!”²²⁹. A última ocorrência de *ici* na página é no quadrinho seguinte, quando *Tintin* replica *Tharkey*: “Não, *Tharkey*. Se assim fosse – é horrível de dizer – haveria por aqui [par *ici*] vestígios dessa tragédia...”²³⁰.

Nós nos perguntamos, diante das ocorrências, o porquê de *Tintin au Tibet* ser a HQ do corpus com mais ocorrências de *ici*. Acreditamos que como a história não traz muitas mudanças de cenários, apesar das movimentações, é essencial que o uso de dêiticos – entre eles o advérbio *ici* – confira à progressão textual mais dinamicidade. Em uma página somente, como vimos, há quatro ocorrências, além do marcador de tempo, no recitativo. Como já dissemos, *ici* fixa o lugar do discurso, agindo como um marcador, conferindo noção de realidade ao local referenciado – local esse que é recorte, é simulacro, jamais visto inteiramente, apenas em quadros que se sucedem em sequências marcadas por vastas elipses. Na pág. 35, *Tharkey*, pela terceira vez [p. 28 e p. 34], adverte *Tintin* de que *Tchang* não estaria mais vivo, àquela altura. Essas advertências, no conjunto do texto, servem para ressaltar a teimosia do herói, que não desiste da busca. No final, tendo sido *Tchang* encontrado, o heroísmo de *Tintin*, que insistiu mesmo diante de todas as evidências contrárias e advertências, torna-se mais perceptível e mais louvável: “Nós voltar, *Sahib*... Não há mais nada a fazer aqui [*ici*]... Seu amigo estar morto... Não me acredita, *Sahib*?”²³¹ A ocorrência

²²⁶ Tradução para: *Toi vu yéti, Sahib !... Sûr !... Nous vite redescendre vallée !... Grand danger sur nous !... Et puis, ici plus personne vivant...*

²²⁷ Tradução para: *Et le jour venu...*

²²⁸ Tradução para: *C’était ici dans les environs. Mais la neige d’hier a complètement transformé le paysage...*

²²⁹ Tradução para: *Moi te dire, Sahib : ton ami venu ici, vrai... Mais après ça, lui être tué et mangé par yéti !*

²³⁰ Tradução para: *Non, Tharkey. Car il y aurait ici, c’est affreux à dire, des... des traces de ce drame...*

²³¹ Tradução para: *Nous retourner, Sahib... Plus rien à faire ici... Ami de toi mort... Toi me croire, Sahib.*

seguinte está na p. 39, q. oito, quando os expedicionários sobem um paredão de pedra. *Ici* novamente marca um ponto específico, onde eles se encontram, no recorte do quadrinho, e por isso dizemos que esse uso é extraespacial, pois remete ao espaço do locutor: “Continuar, capitão!... Tchang passou por aqui [*ici*]... Precisamos seguir esta pista até o fim!”²³² Na p. 40, novo uso. A tradução da ed. Record não manteve o advérbio espacial, mas, em certa medida, substituiu-o pelo advérbio de tempo “agora”. Essa substituição foi possível porque o uso de *ici* é situacional, referindo-se à inusitada circunstância na qual o cap. Haddock está, não especificamente ao local da enunciação [embora tenha a ver com ele, obviamente]: “Raios e trovões!... Que fazer **agora?**” [em francês, *maintenant*] Essa foi a tradução oficial autorizada pela editora belga Casterman, detentora dos direitos de publicação de *Tintin*, para a publicação da HQ em português do Brasil. No original, Haddock diz: “Mille millions de mille sabords ! ... Qu’allons-nous devenir, *ici* ? ...”.



Figura 119 - TT, p. 40, t. 2-3, q. 5-11

²³² Tradução para: *Continuer, capitaine !... Tchang est passé par ici... Il faut suivre cette piste jusqu’au bout !...*

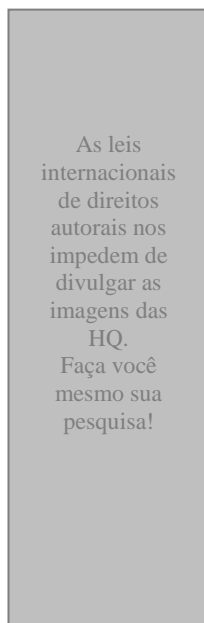


Figura 120 - TT Br, p. 40, t. 2-3, q. 5

Na p. 41, inicia-se nova sequência. O marcador de tempo do recitativo sinaliza isso: “Alguns minutos depois...”²³³. Tharkey, o guia, havia decidido deixar *Tintin*, *Milou* e o cap. Haddock e retornar à cidade, na pág. 37: a empreitada era perigosa demais, e o homem das neves rondava. Entretanto, ele retorna logo depois, movido pelo sentimento de culpa e de solidariedade. *Tintin*, ao usar *ici* a fim de perguntar a Tharkey o porquê de sua volta, refere-se ao local, de modo amplo (às montanhas), mas também à situação, à expedição, o que torna o uso do advérbio mais situacional que extraespacial: Diga-me uma coisa, Tharkey: como se explica que nos reencontrássemos aqui [*ici*]?”²³⁴.



Figura 121 - TT, p. 41, t. 2, q. 8

Na p. 43, o uso de *ici* é eminentemente extraespacial, e a enunciação faz menção a um deslocamento que já começa a ocorrer no quadrinho seguinte, prenunciando uma nova sequência já no q. três. *Ici* se refere especificamente ao local da enunciação, onde o locutor,

²³³ Tradução para: *Et quelques instants plus tard...*

²³⁴ Tradução para: *Mais dites-nous, Tharkey, comment se fait-il que nous vous retrouvions ici ?*

Tharkey, está: “Que desgraça! Ficaremos congelados, se permanecermos aqui [*ici*]... É melhor caminhar!”²³⁵.



Figura 122 - TT, p. 43, t. 1, q. 1

Ainda na p. 43, no q. 11, há nova ocorrência de *ici*, de caráter extraespacial. A enunciação sinaliza, mais uma vez, o deslocamento, além de ser a deixa para uma nova sequência: “Cuidado! Não podemos permanecer aqui [*ici*]!”²³⁶.

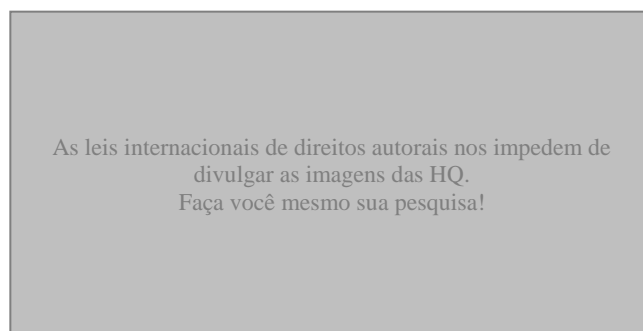


Figura 123 - TT, p. 43, t. 4, q. 11-12

Na pág. 46, *ici* surge no pensamento de *Milou*, que vai ao mosteiro para pedir ajuda, a fim de salvar *Tintin*, soterrado pela avalanche que desabou sobre ele e os demais. *Ici*, acompanhado da preposição francesa *par* [por], ganha um aspecto direcionador, mais que localizador: “Por aqui [*par ici*], meu rapaz!”²³⁷.

A tese de Vuillaume (1980), *La deixis en allemand*, trata, no cap. IV, especificamente da dêixis espacial e das muitas combinações e diferentes sentidos que podem adquirir *hier* [aqui], *da* [lá] e *dort* [ali], advérbios locativos alemães. Na Introdução, ele já adverte que “aqui [*hier*], de fato, pode designar o lugar que inclui o da enunciação ou uma porção de espaço que o locutor mostra com um gesto, mas pode também denotar um lugar

²³⁵ Tradução para: *Ça grand, grand malheur ! ... Si nous rester ici maintenant, nous geler... Nous devoir marcher.*

²³⁶ Tradução para: *Attention ! Nous pas rester ici !*

²³⁷ Tradução para: *Par ici, mon garçon !*

distinto do de que se fala [...]”²³⁸ (VUILLAUME, 1980, p. iv). No cap. III, Vuillaume afirma que os advérbios de lugar e os pronomes demonstrativos são definidos como dêiticos, mas têm uma condição diferente da dos pronomes pessoais e da maioria dos advérbios de tempo. O autor chega a considerar que *hier* [aqui] e *dort* [ali] têm uma significação não especificamente espacial, sobretudo em comparação aos dêiticos de tempo: “*Hoje* [*heute*] é sem nenhuma dúvida um embreador, porque ele significa que o dia que ele denota inclui o momento em que é realizada sua ocorrência. Mas não se pode definir *hoje* [*hier*] de forma tão simples”²³⁹ (VUILLAUME, 1980, p. iv). Apesar das observações específicas acerca dos dêiticos espaciais, Vuillaume (1980) afirma:

Hoje, admite-se geralmente que existem três classes principais de dêiticos: os dêiticos pessoais (eu, tu, nós, vós, eles), os dêiticos de lugar (aqui, lá, ali e as combinações nas quais eles entram, como aqui em cima, aqui dentro etc.) e os dêiticos de tempo [...]”²⁴⁰ (VUILLAUME, 1980, p. 56).

Na p. 47, *ici* refere-se à citação anterior, ao monastério, funcionando, na arquitetura da HQ, como elemento dêitico e anafórico, ao mesmo tempo: dêitico porque referencia o espaço onde o cap. Haddock está, e anafórico porque retoma o lugar citado na enunciação anterior, do quadrinho anterior: “Mas como diabos viemos parar aqui [*ici*]?”²⁴¹ Como sua referência é mais contextual que topológica, *ici* é predominantemente situacional.

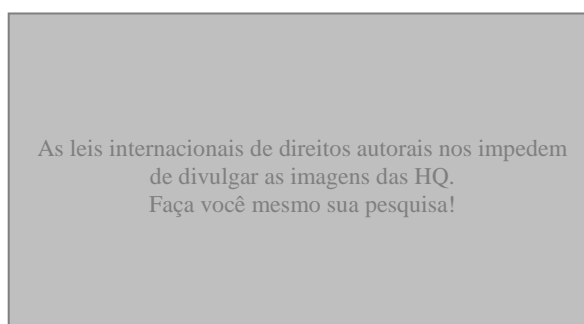


Figura 124 - TT, p. 47, t. 4, q. 10-11

²³⁸ Tradução nossa para: *Hier, en effet, peut désigner le lieu qui inclut celui de l'énonciation ou une portion d'espace que le locuteur montre d'un geste, mais il peut aussi dénoter un lieu distinct de celui ou l'on parle [...].* (VUILLAUME, 1980, p. iv).

²³⁹ Tradução nossa para: *Heute est sans nul doute un embrayeur, puisqu'il signifie que le jour qu'il denote inclut le moment où est réalisée son occurrence. Mais on ne peut définir hier de façon aussi simple* (VUILLAUME, 1980, p. iv).

²⁴⁰ Tradução nossa para: *Aujourd'hui, on admet généralement qu'il existe trois classes principales de déictiques: les déictiques personnels (ich, du, wir, ihr, sie), les déictiques de lieu (hier, da, dort et les combinaisons dans lesquelles ils entrent, comme hier oben, dort drinnen, etc.) et les déictiques de temps* (VUILLAUME, 1980, p. 56)

²⁴¹ Tradução para: *Mais comment diable avons-nous échoué ici ? ...*

Na p. 48, *ici* atua como marcador temporal agindo situacionalmente. Como diz Wunderlich, “expressões locativas são empregadas para conceitos temporais, mas não o inverso”²⁴² (WUNDERLICH, 1982, p. 68): “Não foi a ambição de estabelecer recordes, Grande Senhor, nem o prazer do alpinismo que nos trouxeram até aqui [*ici*]. Viemos para...”²⁴³.

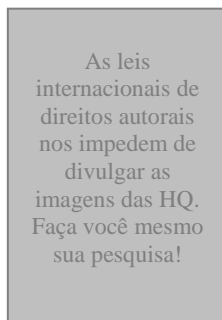


Figura 125 - TT, p. 48, t. 4, q. 10

Já na p. 49, *ici* claramente referencia *Tibet*, agindo como elemento catafórico do texto escrito e localizador dêitico extraespacial, mas, ao mesmo tempo, relacional, tendo em vista que liga essa fala, do líder espiritual dos monges budistas, ao modo como se conduziu a aventura de *Tintin* nas montanhas, até aquele momento: “Muito bem! Pois fique sabendo, jovem estrangeiro, que, aqui [*ici*] no Tibete, a montanha costuma guardar aqueles que ela aprisiona. Os chacais se encarregam de os fazer desaparecer... Deve ter sido essa a sorte do seu amigo Tchang. Você não encontrará jamais o menor vestígio...”²⁴⁴. Na pág. 51, *ici* cumpre a mesma função, de referenciar o país no qual os interlocutores estão. A referência dêitica, no caso, é cultural: “Saiba, nobre estrangeiro, que aqui [*ici*], no Tibete, acontecem muitas coisas que parecem inexplicáveis a vocês, ocidentais”²⁴⁵. Na mesma página, a ocorrência seguinte de *ici*, no quadrinho dez, é novamente no âmbito do que chamamos de referência dêitica cultural: “Migu?... Vocês têm certeza de que ouviram bem? Migu? Migu é o nome que se dá aqui [*ici*] ao Abominável Homem-das-Neves. No Nepal chamam-no de yeh-teh ou yeti ; aqui [*ici*] é migu”²⁴⁶. Ainda que a referência seja o Tibete, o monge amplia bastante essa noção, não se atendo somente ao espaço geográfico, mas fornecendo informações que se referenciam na

²⁴² Tradução nossa para: *Des expressions locales sont employées pour des concepts temporels, mais non l'inverse* (WUNDERLICH, 1982, p. 68).

²⁴³ Tradução para: *Pour nous, Grand Précieux, ce n'est ni la soif des records, ni le goût de l'alpinisme qui nous a conduits jusqu'ici... Notre but était de...*

²⁴⁴ Tradução para: *Hélas ! jeune étranger, ici, au Tibet, la montagne garde ceux qu'elle a pris. Les vautours se chargent de les faire disparaître... Tel aura été le sort de tona mi Tchang, et jamais, jamais tu n'en retrouveras la moindre trace...*

²⁴⁵ Tradução para: *Sache, noble étranger, qu'ici, au Tibet, beaucoup de choses se passent qui vous paraissent incroyables, à vous autres, Occidentaux.*

²⁴⁶ Tradução para: *Le migou ?... Tu es sûr d'avoir bien entendu : le migou ? C'est le nom que l'on donne ici à l'Abominable Homme-des-Neiges. Au Népal, on l'appelle le yeh-the, ou le yeti ; ici le migou.*

cultura, nas tradições do povo nepalês. Em *Astérix*, uma passagem marcada por esse aspecto está em *Astérix Légionnaire*, p. 38, como veremos mais à frente. W. Hanks, que escolhe o aspecto teórico interativo [em vez do quadro espacialista egocêntrico, adotado por nós neste trabalho], diz corretamente que “o que é preciso [...] é uma forma de descrever como as posições que constituem qualquer campo dêitico são configuradas segundo o campo social [...]” (HANKS, 2008, p. 224). Ele tem razão quando, em uma crítica aos espacialistas, afirma que

[...] muito do que é considerado como espaço na literatura padrão não corresponde a nada disso. O quadro espacialista subscreve a precária identificação equivocada dos modos socialmente definidos de acesso dos atores aos campos em que se engajam e, assim, acaba por desfigurar as próprias práticas que pretende descrever” (HANKS, 2008, p. 242).

A ocorrência seguinte de *ici*, na p. 52, é predominantemente relacional, mas também situacional, referindo-se ao local onde se dá a enunciação a partir de um padrão temporal: “Perto da aldeia de Charahbang, a três dias daqui [d’*ici*]... É o local [em nossa tradução do original, “é lá – là – que um iaque...”] em que um iaque foi morto pelo migou, faz alguns dias”²⁴⁷. *Ici* refere-se, claramente, ao local onde estão os personagens naquele quadrinho, mas a distância medida a partir de “aqui” é dada por padrão temporal [“três dias”]. Dessa forma, com a enunciação, *ici* estabelece mais uma vez o mecanismo que fixa, com a referência imediata, um ponto geográfico, topológico, e, ao mesmo tempo, introduz a referência a outro, que, entretanto, permanece em *stand by*, sendo ativado na narração logo depois, com um recitativo.

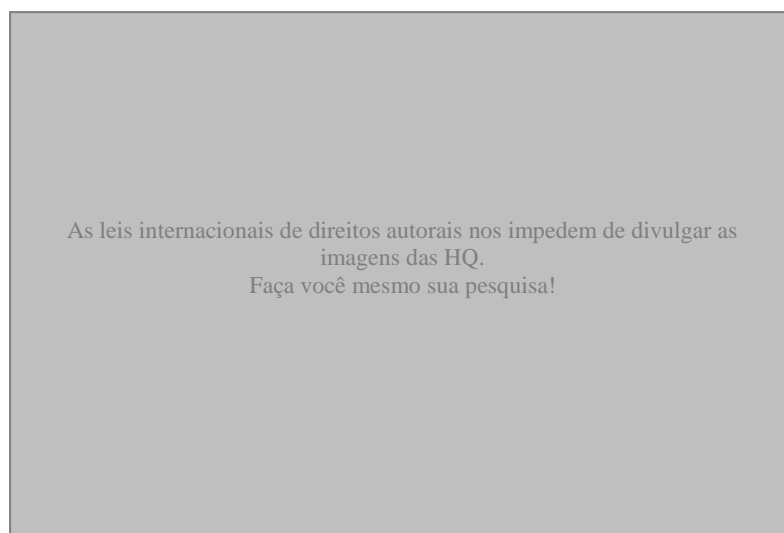


Figura 126 - TT, p. 52, t. 2-3, q. 4-9

²⁴⁷ Tradução para: *Près du village de Charahbang, à trois jours de marche d’ici... C’est là qu’un yack a été tué par le migou, il y a quelques jours à peine.*

Na p. 53, q. três, a ocorrência seguinte de *ici* é situacional e extraespacial, referindo-se ao local da enunciação mas abrindo a possibilidade de ampliação, para conter a cidade onde os interlocutores estavam, Charahbang [introdução do referente na pág. 40]: “Capitão! O Senhor, aqui!!”²⁴⁸. Charahbang foi um objeto de discurso introduzido na p. 52, no q. cinco, mas sua ativação, de fato, ocorreu no q. nove da pág. 52, e novamente nessa enunciação, com a referenciação mediante *ici*.

A ocorrência seguinte encaixa-se nos padrões de dêixis cultural, referindo-se às relações sociais estabelecidas na cultura local: “Mas, naturalmente, capitão: é assim que se saúdam as pessoas, no Tibete... Agora quer explicar-me por que se encontra aqui [*ici*]? Eu pensei que...”²⁴⁹. De acordo com nossa classificação, essa ocorrência é extratextual: também se refere ao local imediato onde estão os personagens. No q. oito da p. 53, duas ocorrências de *ici*. No mesmo quadrinho, também há um recitativo, que marca a passagem do tempo: “Uma hora depois...”²⁵⁰. O quadrinho dá início a uma nova sequência: “*Aqui*... Foi *aqui* que achamos o iaque, morto pelo migu!...”²⁵¹. O gesto dêitico do locutor aponta para um local próximo a ele, mas não para si mesmo. O lugar referenciado por *ici* já havia aparecido no quadrinho anterior, com “Museu do Iaque”/”Museau du Yack” e “lá”/“là”, que funciona como elemento anafórico no texto verbal escrito [q. sete]. *Ici* retoma esse local, antes existente apenas no discurso verbal, indicando que houve uma aproximação do local referenciado e dos interlocutores. O marcador de passagem de tempo, no recitativo, reforça essa mudança/deslocamento.



Figura 127 - TT, p. 53, t. 3, q. 8

No q. dez também da p. 58, *ici* marca o fim de um determinado trajeto e indica que determinado espaço foi percorrido. *Ici* mais uma vez pontua espaço final-espaço inicial em fim e início de sequência: “Agradecido por ter-nos trazido até aqui [*ici*]... Agora, volte

²⁴⁸ Tradução para: *Capitaine !... Vous ici !!...*

²⁴⁹ Tradução para: *Mais naturellement, capitaine : c'est la façon dont on se salue au Tibet... Maintenant, expliquez-moi comment il se fait que vous soyez ici. Je pensais que...*

²⁵⁰ Tradução para: *Et une heure plus tard...*

²⁵¹ Tradução para: *Ici, Koucho... Ici berger trouvé yack mort, tué par migu !...*

para casa... Até a vista, meu velho! E obrigado!”²⁵². Nesse sentido, *ici* é extraespacial, mas predominantemente relacional.



Figura 128 - TT, p. 53, t. 4, q. 10

Na p. 54, a ocorrência de *ici* está dentro de uma enunciação que sinaliza também o tempo, e precedem o quadrinho [dez] dois recitativos, também sinalizando a passagem do tempo. A fala é do cap. Haddock: “Já estou começando a ficar cansado!... Há três dias que estamos aqui [*ici*] esperando que o seu migu dos infernos venha nos dar o ar da sua graça ! Sem contar que...”²⁵³.



Figura 129 - TT, p. 54, t. 4, q. 12

A ocorrência da p. 55, q. sete, pontua novamente o início de uma nova sequência de ações. *Milou*, à procura do Iaque, pede ao cap. Haddock que se coloque como guarda próximo à gruta que o herói vai explorar: “Fique aqui [*ici*] e feche a retaguarda... Se vir que ele está voltando, assobie”²⁵⁴. *Ici* referencia um recorte do espaço, o local exato onde está o cap. Haddock, fixando o local a fim de proporcionar a *Tintin* o deslocamento evidenciado já no q. oito. Funciona como uma espécie de prego ligado a um elástico, pois ao mesmo tempo em que coloca em *stand by*, na memória do leitor, um espaço já referenciado, que permanece em estado de ativação parcial [para ser retomado no q. 12], trata de proporcionar a introdução de um novo referente, um novo espaço, diferente de *ici*. Nesse sentido, *ici* é um significativo

²⁵² Tradução para: *C'est chic de ta part de nous avoir menés jusqu'ici... Retourne bien vite chez toi... Au revoir, mon vieux ! Et merci !*

²⁵³ Tradução para: *Je commence à en avoir assez !... Trois jours que nous sommes ici à attendre que votre migou de malheur veuille bien nous montrer le bout de son nez !... Sans compter que...*

²⁵⁴ Tradução para: *Vous, vous resterez ici, et vous ferez le guet... Si jamais vous le voyez revenir, vous siflez.*

elemento de progressão textual, operando em dupla função: fixa um referente ao mesmo tempo em que impulsiona a introdução de outro.

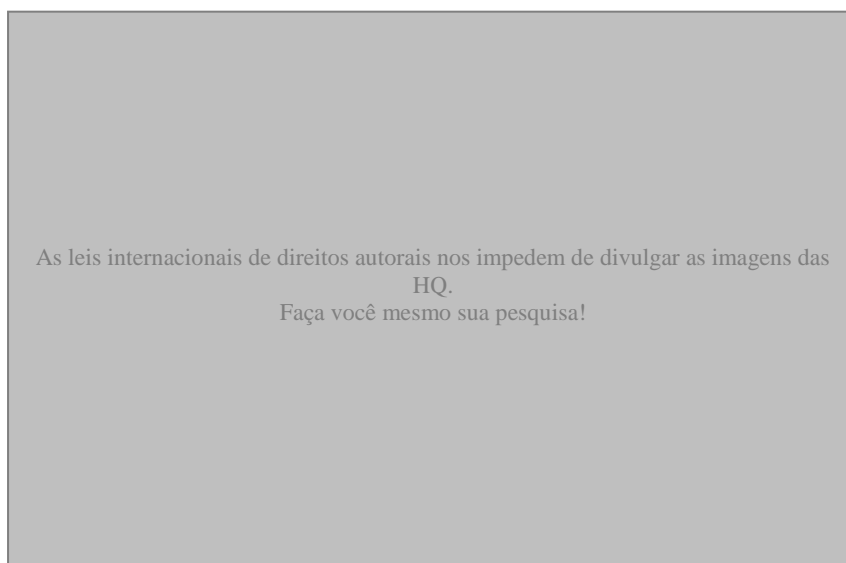


Figura 130 - TT, p. 55, t. 3-4, q. 7-12

Na p. 58, a ocorrência de *ici*, no q. três, cria mecanismo semelhante ao de CP, p. 22, q. seis e ao de LB, p. 55, q. 12, além de outros: *ici* impulsiona a introdução imediata de um novo local a ser referenciado, sobretudo em vista da fala de *Tintin*, imperativa quanto à necessidade de deslocamento: “Tchang está ali [*là*]! Precisamos levá-lo imediatamente para o acampamento... O yeti assustou-se com o flash, mas pode voltar. Venha, não vamos ficar parados aqui [*ici*]”²⁵⁵.



Figura 131 - TT, p. 58, t. 1, q. 3

A última ocorrência de *ici* em TT tem caráter intraespacial. *Ici* aponta para um objeto próximo ao locutor, em seu espaço enunciativo. Nesse sentido, é dêitico, não retoma nada anteriormente citado verbalmente no texto. A imagem do instrumento tibetano surge na mesma página, q. um, mas é somente no q. sete, da ocorrência de *ici*, que o instrumento surge em primeiro plano, sendo também referenciado no espaço do quadrinho: “Isso é uma

²⁵⁵ Tradução para: *Tchang est là ! Il faut l’emmener immédiatement vers le camp... Le yéti a été aveuglé par le flash, mais il peut revenir. Venez ne moisissons pas ici.*

trombeta? E é por aí [ici] que se sopra?”²⁵⁶. É interessante perceber que a tradução para a edição brasileira apagou *ici* em sua tradução literal – *aqui* – substituindo-o por *aí*, retirando do espaço imediato do locutor o objeto referenciado.

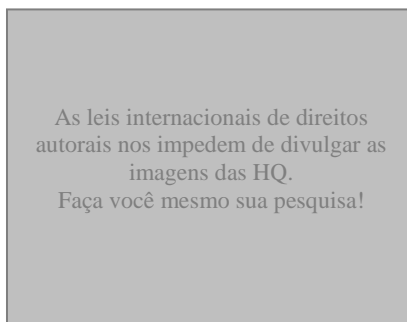


Figura 132 - TT, p. 61, t. 4, q. 7

5.2.4 *L'Île Noire* [IN]

L'Île Noire [IN] é a última HQ de *Tintin* analisada. Em IN, há menos ocorrências de *ici* [25]. A história é mais antiga que TT [publicada entre 1958 e 1959], mas foi lançada depois de LB [1936] e CP [1934]. A primeira versão foi publicada em 1938, mas o álbum colorido saiu somente em 1943. Em 1965, a HQ foi relançada, com traços mais modernos. Nas ocorrências de *ici* de IN, há situações semelhantes às já relatadas nas HQ analisadas, confirmando o uso sistemático do advérbio locativo *ici* como parte de mecanismo que ora fixa o local da enunciação, tensionando o fluxo narrativo, para depois distendê-lo em nova sequência, ora aponta para um ou mais objetos dentro do quadrinho, no espaço imediato do locutor, ora atua como elo de diferentes espaços referenciados entre sequências ou macroproposições.

A narrativa começa com um plano médio. *Tintin*, com *Milou*, anda por uma estrada de terra, cercado de plantas, sendo predominante a cor verde na sequência. A primeira ocorrência de *ici* está na p. três. Um dos irmãos Dupondt surpeende-se com a presença de *Tintin* na cabine de um trem: “*Tintin!*... Aqui [*ici*]?”²⁵⁷. A ocorrência sinaliza a presença de *Tintin* – ele está de costas, parcialmente desenhado, no canto esquerdo do quadrinho. A ocorrência de *ici*, dentro do contexto de sua enunciação, propulsiona a narrativa para o quadrinho seguinte, no qual *Tintin* é retomado como objeto de discurso, topicalizado, surgindo em primeiro plano. *Tintin*, dentro do mecanismo de topicalização criado com *ici*, é rematizado e ao mesmo tempo tematizado no q. 15, o que se torna evidente com o gesto

²⁵⁶ Tradução para: *C'est une trompette, ça ? ... Et c'est par ici qu'on souffle ? ...*

²⁵⁷ Tradução nossa para: *Tintin !... Ici ? ...*

dêitico do passageiro que o acusa de agressão. O uso, situacional, é também extraespacial, e referencia o local da enunciação como o local onde *Tintin* está, inserindo-o na realidade narrativa, no contexto, mediante o discurso verbal e icônico.

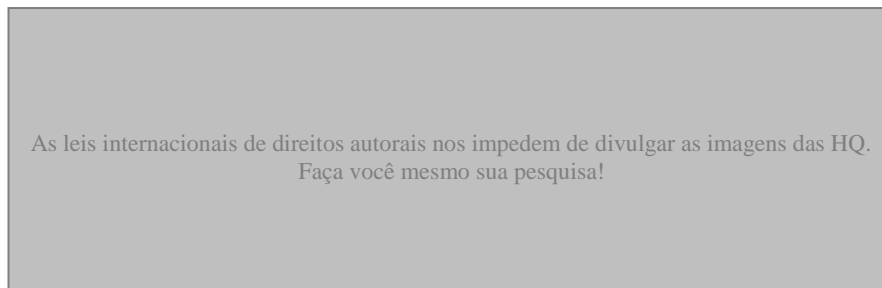


Figura 133 - IN, p. 3, t. 4, q. 13-15

A segunda ocorrência está na p. 12, q. três, e seu mecanismo de topicalização é semelhante ao de outras narrativas de *Tintin*, já estudadas. O locutor fala ao telefone. *Ici*, no caso, topicaliza e referencia o próprio locutor, não o espaço da enunciação: “Alô?... Sim... Aqui [*ici*] é o doutor Müller... Ah! É você... O quê... *Tintin* na nossa pista?... Puxa! é para abrir o olho!”²⁵⁸.

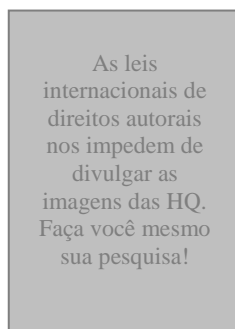


Figura 134 - IN, p. 10, t. 4, q. 13

A ocorrência do q. três da p. 12 também já foi descrita anteriormente em outras HQ: trata-se do chamamento que *Tintin* faz de *Milou* para que o cão venha ao seu espaço enunciativo. No desenho, o gesto dêitico de *Tintin* evidencia a complementaridade dos discursos icônico e verbal e o fato de que o discurso desenvolvido mediante embreadores é ancorado na situação de enunciação e construído com o verbal e o não-verbal.

²⁵⁸ Tradução nossa para: *Allô ?... Oui... Ici le docteur Müller... Ah ! C'est vous... Quoi ?... Tintin sur notre piste ?... Bigre ! il s'agit d'ouvrir l'oeil !*

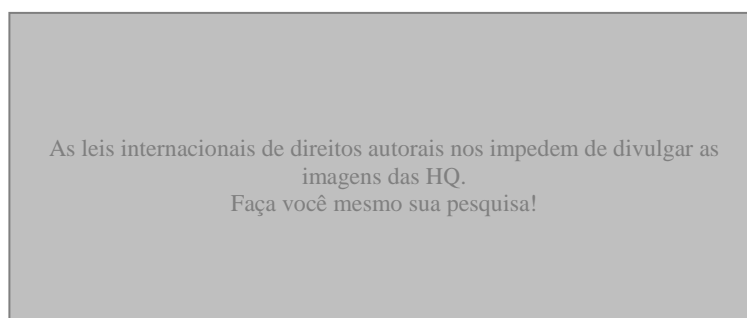


Figura 135 - IN, p. 12, t. 1, q. 2-4

Na p. 13, *ici* referencia cataforicamente e deiticamente não somente o local do quadrinho, mas também o da sequência que começa ainda na p. 11, no q. sete: *Tintin*, sem saber, invade uma propriedade privada – o que é sinalizado pela fala que contém a ocorrência de *ici*, na p. 13. A partir dessa ocorrência, da p. 13, inicia-se nova sequência. No q. nove, o homem que fala com *Tintin* no q. oito, locutor da fala em tela, indica, com gesto dêitico, um caminho que o herói deverá percorrer para sair da propriedade. *Ici*, nesse sentido, atua em um discurso que, primeiro, resume e define o local onde *Tintin* está. Depois, *ici*, referenciando o local da enunciação, marca o limite, o fim da permanência ali. O local, até então desconhecido e não definido, passa a ser “*ici*”, nomeado por um locutor que define o lugar [“uma propriedade privada”] e, no quadrinho seguinte, indica ao herói, com gesto dêitico, o caminho de saída. Mais uma vez, *ici* fixa e aponta, pontua e impulsiona, é a deixa para que o discurso leve para fora. O primeiro movimento é resumitivo, de tensionamento. O segundo, distende e amplia.



Figura 136 - IN, p. 13, t. 2, q. 8

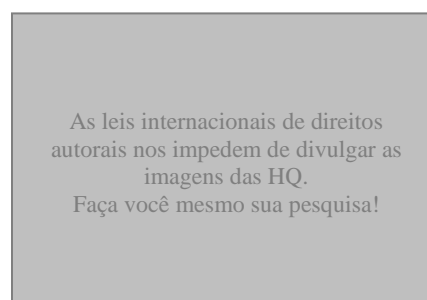


Figura 137 - IN, p. 13, t. 3, q. 9-10

O uso seguinte de *ici* dá-se na p. 24, q. seis. O objeto referenciado na fala de *Tintin* não aparece, mas o recorte do local é sinalizado, fixado, tematizado, apontado e ressaltado com *ici*: “E aqui [*ici*], há um outro farol...”²⁵⁹. A posição do corpo do personagem é importante: de costas, levemente virado para a direita, *Tintin* tem a cabeça levantada. Deduz-

²⁵⁹ Tradução nossa para: *Et ici, il y a un autre phare...*

se que o olhar de *Tintin* está voltado para o alto, onde, segundo a narrativa, está o farol – que não aparece em nenhum momento, na sequência.

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 138 - IN, p. 24, t. 2, q. 5-8

Na p. 25, ocorre o uso seguinte de *ici*: *Tintin*, à noite, vigia a chegada de sacos de dinheiro falso. Após ver o primeiro ser jogado de um avião, *Tintin* corre para vê-lo. O segundo, em seguida, é lançado. Ouvindo o barulho da queda, *Tintin* deduz que ele deve ter caído mais próximo a ele que o primeiro, e muda a direção de sua corrida [q. 12 e 13] para tentar encontrá-lo. *Ici* é relacional, referencia o local da enunciação, onde *Tintin* está. A fala serve para explicar ao leitor o porquê de o herói mudar a direção de sua procura, orientando o leitor em relação ao um cenário que não passa de recortes.

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 139 - IN, p. 25, t. 4, q. 12-14

Na p. 29, *Tintin* tenta ir atrás dos bandidos em um trailer, mas este se solta do carro que o conduzia e sai ladeira abaixo, até bater em uma árvore. Com o impacto, *Tintin* vai parar dentro de um lago. Surge então, na p. 29, um guarda, que o adverte que ele será multado: “Vou lhe dar um processo verbal caprichado! Primeiro, é proibido acampar aqui [*ici*]! Segundo, é vedado fazer as frutas caírem! E, terceiro, é vedado tomar banho!!!...”²⁶⁰. A passagem é humorística, e a ironia da cena é que o guarda não percebe que *Tintin* havia sofrido um acidente, estando ali involuntariamente. Entretanto, *ici* sublinha mais uma vez o local da enunciação, referencia-o após uma sequência de percurso feito [quadrinhos quatro a

²⁶⁰ Tradução nossa para: *Je vais vous dresser un procès-verbal soigné ! Primo, il est interdit de camper ici ! Secundo, il est défendu de faire tomber les fruits ! Et tertio, il est défendu de se baigner !!!...*

nove da p. 29], de deslocamento e em seguida repouso – para novo deslocamento, em seguida, na p. 30. *Ici*, então age de novo como mecanismo fixador, pontuando o local, fechando uma sequência, para que a narrativa “reparta” de outro local, em nova sequência.

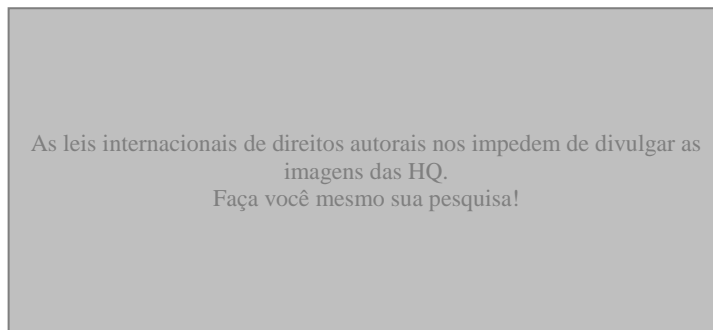


Figura 140 - IN, p. 29, t. 4, q. 11

Na p. 34, a ocorrência de *ici* sinaliza uma locomotiva parada nos mesmos trilhos por onde o trem onde *Tintin* está seguia. Os condutores param, ao ver o veículo, e um deles desce para ver o que acontecia. *Tintin* reconhece, então, a locomotiva que os bandidos tinham abandonado. *Ici* marca o encontro dos dois veículos. O q. oito marca o fato de que o trem onde *Tintin* estava parou: Uma estação?... Não... Então, por que paramos?”²⁶¹. Em seguida, a explicação e a remissão ao local da parada e do encontro: “Uma locomotiva parada aqui?... É estranho!”²⁶². A seguir, deslocamento e nova sequência, a parada anterior sinalizada claramente com o “STOP” dos condutores no q. sete da p. 34. Ou seja: *movimentação-parada-nova movimentação*. *Ici* sinaliza, com frequência, uma parada na narrativa, podendo ela ser resumitiva ou não. À sua ocorrência, segue-se nova movimentação, partindo de nova sequência.

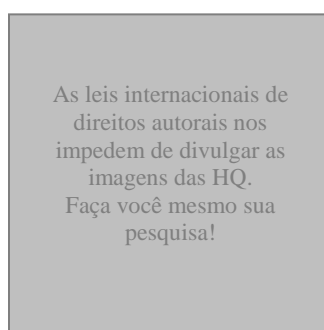


Figura 141 - IN, p. 34, t. 3, q. 9

O espaço correspondente às duas primeiras tiras da p. 34 foi dividido em três tiras mais estreitas. A primeira, de apenas dois centímetros de altura, é o primeiro quadrinho da

²⁶¹ Tradução nossa para: *Une gare ?... Non... Alors, pourquoi s'arrête-t-on ?*

²⁶² Tradução nossa para: *Une locomotive arrêtée ici ?... C'est étrange!*

página, e é catafórica e encapsuladora: mostra a extensão da locomotiva, onde as ações dos quadrinhos seguintes se passarão. Os quadrinhos posteriores, do dois ao seis, também o oito e o dez, da p. 34, mostram recortes, focalizações parciais do espaço mostrado de modo íntegro na primeira tira. O uso de *ici* ajuda a pontuar a mudança espacial, pois o enunciador está em um ponto mais distante da locomotiva, fixando, entretanto, o local onde está a locomotiva, em segundo plano no desenho e distante do espaço imediato do enunciador.

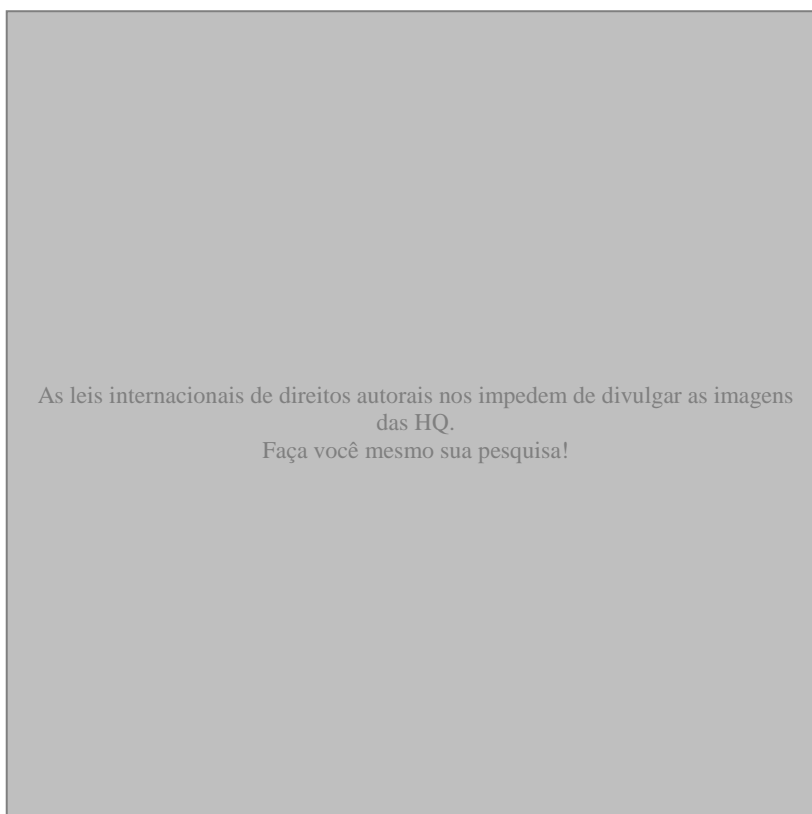


Figura 142 - IN, p. 34, t. 1-4, q. 1-12

Na p. 36, nova ocorrência de *ici*, referenciando não só o local da enunciação, mas, metonimicamente, o interior de uma taberna onde *Tintin* havia ficado. Os bandidos, que se encontraram com *Tintin* ocasionalmente, saem em fuga e, no trajeto, um deles exclama: “Como ele pôde estar tão rapidamente aqui [*ici*]?”²⁶³. Na p. 39, *ici* referencia o local da enunciação, e mais uma vez serve de propulsor para o deslocamento dos personagens: o acompanhamento do gesto dêitico, na imagem, reforça a ideia que *ici* prenuncia a mudança de cenário. As mudanças de cenário, aliás, processam-se rapidamente na página, o que é evidenciado pelo número de quadrinhos por tira – quatro.

²⁶³ Tradução nossa para: *Comment a-t-il pu être si rapidement ici ?*

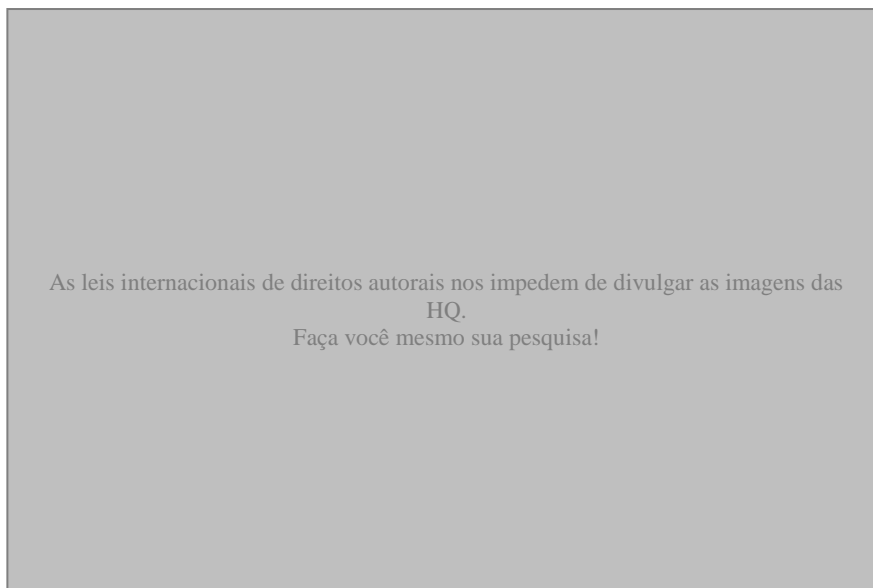


Figura 143 - IN, p. 39, t. 1-2, q. 1-8

Na p. 40, q. três, nova ocorrência. *Ici* atua referenciando toda a taberna onde estão *Tintin* e o piloto do avião em que ambos estavam – e que caiu: “A noite cai e nosso anfitrião nos propõe passar a noite aqui [*ici*]...”²⁶⁴. O advérbio, nesse caso, não pode se restringir ao local imediato da enunciação, do recorte do quadrinho, mas, de forma metonímica, remete à estalagem, ampliando a ideia de lugar. A ocorrência seguinte, também na p. 40, *ici* cumpre outro papel, semelhante ao da p. 39: fixa o lugar da enunciação e ajuda a compor a indicação para outro lugar, que surgirá em seguida. O locutor, em gesto dêitico, repete o quadrinho cinco da p. 39, enredando *ici* num mecanismo propulsor que faz a narrativa avançar.



Figura 144 - IN, p. 40, t. 2, q. 7

A ocorrência seguinte, no q. 11 também da p. 40, assemelha-se a usos já relatados, não só de *Tintin* se dirigindo a *Milou* como de outros personagens [TT, p. seis, q. 1, p.e.]: “*Milou!*... Aqui [*ici*]!”²⁶⁵. Sem o gesto dêitico, e o desenho de *Tintin*, como também dos demais locutores de ocorrências semelhantes, o enunciado não teria o caráter performativo

²⁶⁴ Tradução nossa para: *Le soir tombe et notre hôte nous propose de passer la nuit ici...*

²⁶⁵ Tradução nossa para: *Milou !... Ici !...*

que tem. Evidencia-se, neste tipo de sentença, a profunda ligação imagem-palavra na HQ. *Ici*, de caráter intraespacial, também aponta para o recorte do quadrinho, para o local onde está *Tintin*.



Figura 145 - IN, p. 40, t. 4, q. 11

Já a ocorrência da p. 47, q. sete, referencia um ponto específico no quadrinho, que é a entrada da gruta onde *Tintin* se escondeu da quadrilha. No q. seguinte, “*ici*” é um lugar ampliado e mostrado do lado de dentro. No q. de sua ocorrência, sinaliza a entrada do local, diminuto recorte negro à direita, no cenário do quadrinho. O discurso verbal é a deixa para que o quadrinho seguinte mude a perspectiva espacial do cenário desenhado.

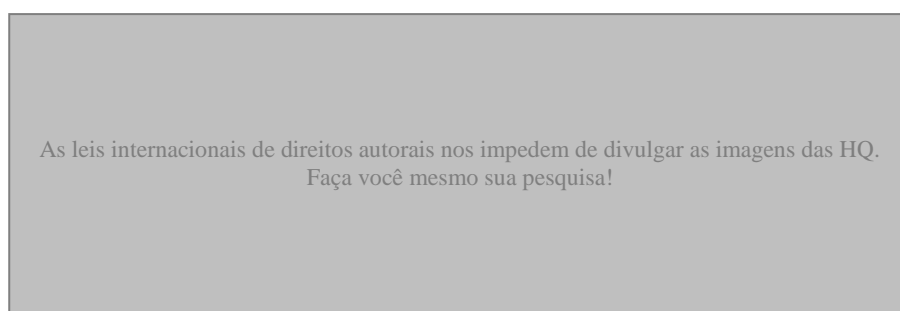


Figura 146 - IN, p. 47, t. 3, q. 7-9

Na p. 48, *ici* participa de um mecanismo já visto: a enunciação do advérbio é o prenúncio de deslocamento: “É preciso sair daqui [d’*ici*] de qualquer jeito...”²⁶⁶.

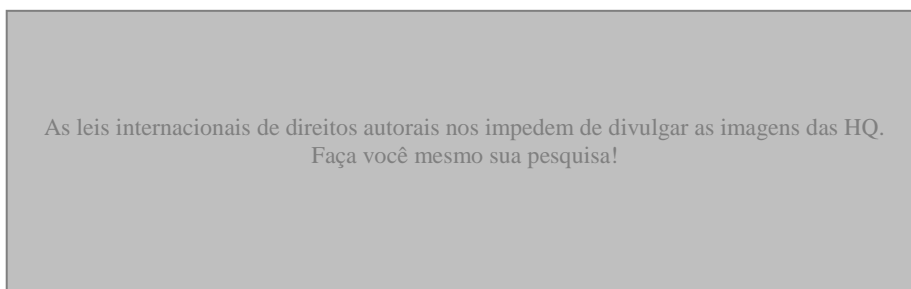


Figura 147 - IN, p. 48, t. 1, q. 1-4

²⁶⁶ Tradução nossa para: *Il faut sortir d’ici à tout prix...*

Na p. 50, o uso é extraespacial. A presença de *Tintin* é sinalizada por membros da quadrilha pelo uso de *ici*: “Socorro!... *Tintin* está aqui [*ici*]!... Socorro!”²⁶⁷ O objetivo do locutor é chamar seus comparsas, soando um alarme para o bando. O local da enunciação é referenciado, mas também a ilha, onde os malfeitores imprimem o dinheiro falso. *Ici*, nesse caso, amplia o local da enunciação.



Figura 148 - IN, p. 50, t. 3, q. 8

Na p. 56 e na 57, quatro usos de *ici*. Na 56, há três ocorrências praticamente seguidas, e os usos são bem semelhantes. Os três repetem usos já vistos, por exemplo, em CP, p. 14 e em LB, p. 22: o primeiro, no q. cinco, é a resposta da Polícia ao pedido de socorro de *Tintin*, feito pelo rádio: “Aqui [*ici*] a Central de Polícia... Nós o escutamos... Fale, por favor!...”²⁶⁸. No q. sete, a enunciação é de *Tintin*: “Aqui [*ici*] *Tintin*, repórter. Estou na Ilha Negra, fora de Kiltloch. Capturei uma quadrilha de falsificadores de dinheiro. Vocês podem me enviar reforços?”²⁶⁹. O terceiro uso é a réplica dos policiais a *Tintin*, semelhante às anteriores: “Aqui [*ici*] a Central de Polícia. Entendido. Nós enviaremos socorro imediatamente. Tenha paciência, ficaremos em contato com você”²⁷⁰. Na p. 57, o uso também é semelhante aos da p. 56: “Aqui [*ici*] a central de Polícia. O socorro está chegando; uma lancha da polícia se dirige à Ilha Negra; dois homens da polícia secreta que estão à sua procura estão a bordo. Alô?... Alô?... Alô, entendido?... Ninguém responde!”²⁷¹. A enunciação da p. 57 anuncia a imagem do q. seguinte, que não tem texto verbal. Nesse sentido, a própria enunciação é dêitica, referenciando a imagem seguinte, explicando-a, porque a imagem não é autoexplicativa.

²⁶⁷ Tradução nossa para: *Au secours !... Tintin est ici !... Au secours!*

²⁶⁸ Tradução nossa para: *Ici la Centrale de Police... Nous vous écoutons... Parlez, s'il vous plaît !...*

²⁶⁹ Tradução nossa para: *Ici Tintin, repórter. Je suis à l'Île Noire, au large de Kiltloch. J'ai capture une bande de faux-monnayeurs. Pouvez-vous m'envoyer du renfort ?*

²⁷⁰ Tradução nossa para: *Ici la Centrale de Police. Nous vous envoyons immédiatement du secours. Prenez patience : nous restons en communication avec vous.*

²⁷¹ Tradução nossa para: *Ici la Centrale de Police. Les secours arrivent ; une vedette de la police se dirige vers l'Île Noire ; deux hommes de la police secreta qui sont à votre recherche ont pris place à bord. Allô ?... Allô ?... Allô, compris ?... On ne répond plus!*

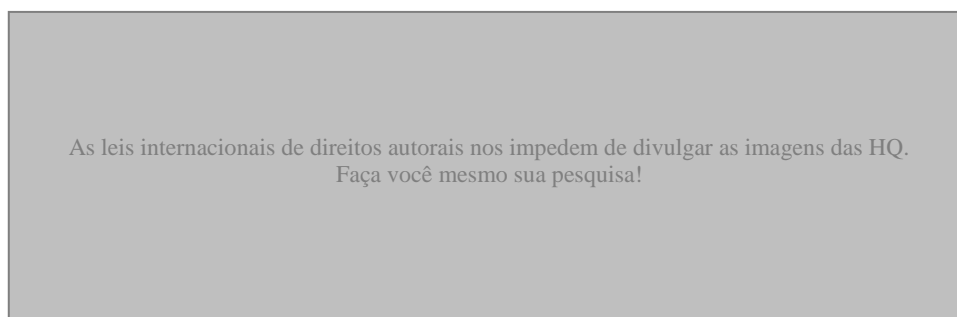


Figura 149 - IN, p. 56, t. 2, q. 5-8

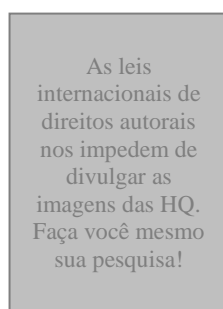


Figura 150 - IN, p. 56, t. 2, q. 8



Figura 151 - IN, p. 57, t. 3, q. 9

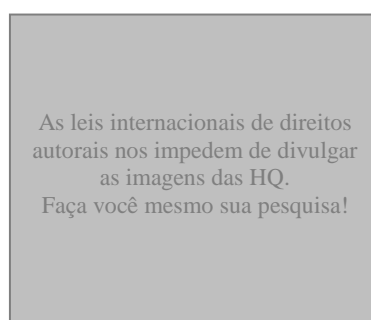


Figura 152 - IN, p. 57, t. 4, q. 10

Na p. 56, há ainda uma ocorrência de *ici*, de caráter extraespacial, referindo-se à Ilha Negra. Na mesma enunciação, o referente de *ici* é renomeado para “este lugar”: “Muito bem! Dentro de algumas horas, a polícia estrá aqui [*ici*] e nós poderemos deixar este lugar”²⁷².

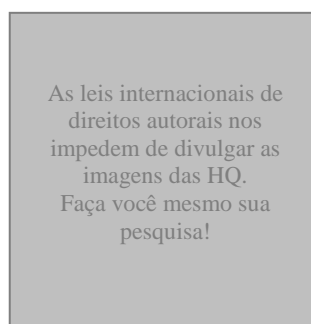


Figura 153 - IN, p. 56, t. 3, q. 9

²⁷² Tradução nossa para: *Et voilà ! Dans quelques heures, la police sera ici et nous pourrons quitter les lieux.*

Na p. 60, duas novas ocorrências de *ici*. A primeira, no q. nove, é extraespacial, e referencia o local imediato onde os personagens estão, que é o subsolo do castelo da ilha. A fala de um dos detetives anuncia também a ação do q. seguinte. O verbo no imperativo, de caráter performativo, é a deixa para o deslocamento desenhado no q. dez. *Ici* marca o lugar a partir do qual a ação será iniciada e impulsiona essa mesma ação, na formação de uma nova proposição. Essa segunda ocorrência da página também é relacional.

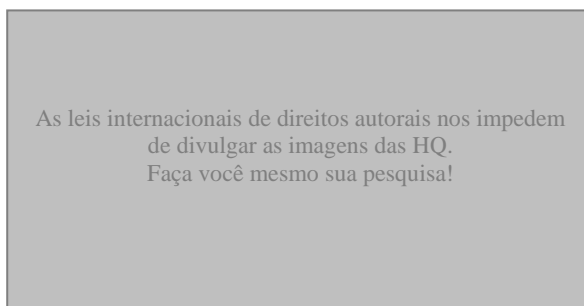


Figura 154 - IN, p. 60, t. 4, q. 9-10

A penúltima ocorrência de *ici* está na p. 61, q. oito, e refere-se à Ilha: “Levá-lo. Se nós o deixamos aqui [*ici*], este pobre gorila vai morrer de fome. Não é melhor dar um presente ao jardim zoológico?”²⁷³. A enunciação também fixa o local referenciado, a Ilha, para a partir dele estender a noção de espaço ao jardim zoológico, o que será explorado na p. 62. Essas recorrências são comuns nas HQ. O que chamamos aqui de fixação do tema, com a ajuda de *ici*, opera no movimento de prospecção do texto, como podemos perceber, por exemplo, nesse caso do q. oito da p. 61: um objeto de discurso é criado, um tema é ativado na narrativa. Já o q. um da p. 62, que ocupa duas tiras inteiras e é o recorte do próprio jornal com uma foto do gorila já no jardim zoológico, – recurso usado para “narrar” a história sem a interferência de um narrador onisciente – opera num movimento de retrospecção ou retroação, retomando o objeto ativado. O desenho da foto do gorila, no q. um da p. 62, também constrói uma anáfora associativa em relação à enunciação em tela: o verbal e o icônico perfazem um texto apenas, e se entrelaçam na tessitura da narrativa. A última ocorrência de *ici* da HQ é justamente no q. um da última página, a 62. Não se trata da enunciação de um personagem em particular, mas do texto do jornal que é desenhado na HQ. O discurso do jornal desenhado é a voz do narrador informando ao leitor o que aconteceu depois que *Tintin* saiu da Ilha Negra e a quadrilha foi desbaratada: é um fechamento, uma coda para a narrativa, dando conta do equilíbrio final, no qual cada um teve o desfecho merecido. O uso de *ici* é dêitico e intraespacial, e o advérbio referencia o desenho da foto de *Tintin* e do gorila, no zoológico.

²⁷³ Tradução nossa para: *L’emmener. Si nous le laissons ici, ce malheureux gorille va mourir de faim. Ne vaut-il pas mieux en faire cadeau au jardin zoologique?*

Acima do texto verbal, uma seta aponta para o desenho em remissão, reforçando o caráter dêitico da enunciação e do uso de *ici*: “Vemos aqui [*ici*] *Tintin* dando adeus ao animal que ele doou ao zoológico de Londres”²⁷⁴.



Figura 155 - IN, p. 61, t. 2, q. 8



Figura 156 - IN, p. 62, t.1-1, q. 1

5.3 Análise de *ici* nas HQ *Astérix le gaulois*

Pascal Ory, no Prefácio do livro de Nicolas Rouvière, *Astérix ou les lumières de la civilisation* (2006), ressalta que o primeiro estudo universitário de *Astérix* foi publicado em 1974, em alemão, por André Stoll – *Das trivialepos Frankreichs*. Em 2004, Rouvière defendeu sua tese de doutorado, condensada posteriormente no livro de 2006. Esses 30 anos que separam a tese de A. Stoll da tese de Rouvière foram decisivos para o nascimento de uma

²⁷⁴ Tradução nossa para: *On voit ici Tintin faisant ses adieux à l'animal dont il a fait don au zoo de Londres.*


cultura específica que reverencia a HQ, a exemplo do que já existia em relação ao cinema. A tese de Rouvière, em particular, baseia-se numa leitura política e psicológica das HQ *Astérix, le gaulois*. Ory identifica, mesmo, uma “política de *Astérix*”, ressaltando que ela não deve se confundir com uma política de Goscinny. Ou seja: *Astérix* representa, de fato, o francês médio, suas relações com outras nações, com seus compatriotas, sua cultura, seus valores. Enquanto *Tintin* representa o herói solitário na busca de justiça nos moldes mais próximos da representação do herói moderno, *Astérix* está ligado a toda a aldeia, aos ideais comunitários de um grupo, que ele representa. Ao contrário do que muitos já postularam, entretanto, *Astérix* distancia-se dos estereótipos comunitários, populistas e chauvinistas. Segundo Rouvière, em *Astérix* há o confronto entre três sistemas políticos: o dos romanos, o dos góticos e o dos gauleses, que o autor identifica, respectivamente, com as utopias absolutistas, totalitárias e democráticas. É claro, é o último sistema, o democrático, que sempre vence.

A narrativa de um sistema ideal, baseado sob a Lei que beneficia a todos, no qual a razão do coletivo se sobrepõe à vontade de poder de um indivíduo ou grupo, é a tônica de todas as histórias. A superioridade lógica da democracia a faz vencedora, sempre, na narrativa mítica desse sistema ideal no qual a metafísica se faz presente mediante o druida Panoramix. Há um modo específico, republicano e esquerdista de governar em *Astérix*, que se opõe ao modernismo neoliberal e globalizante dos romanos. Rouvière (2006) considera todas as HQ *Astérix* como um só fluxo narrativo com diversas maneiras de se manifestar. Seu trabalho é uma maneira de engrandecer o habitualmente desvalorizado gênero HQ, desvelando a narrativa histórica e mítica das aventuras de *Astérix*. O autor chega a comparar o cinema de Charles Chaplin à HQ *Astérix*, em dimensão midiática e popular, e diz que a série de HQ *Astérix* “marca uma virada decisiva na história da HQ francesa”²⁷⁵ (ROUVIÈRE, 2006, p. 1). O que perceberemos, na análise das HQ *Astérix*, é que em relação a *Tintin* há menos páginas e menos quadrinhos por páginas. Com desenvolvimento icônico mais simples, cores menos diversificadas e traços mais arredondados, poder-se-ia supor que estamos diante de uma HQ menos elaborada, ideia tão falsa quanto simplificadora. Não é nosso objetivo entrar na análise literária, mas é possível que possivelmente a estrutura narrativa das HQ *Astérix* mais se aproxima das ideias desenvolvidas por V. Propp que a de *Tintin*.

²⁷⁵ Tradução nossa para: [...] *marque un tournant décisif dans l'histoire de la bande dessinée française* (ROUVIÈRE, 2006, p. 1).

5.3.1 *Le Tour de Gaule d'Astérix [TG]*

A narrativa de TG começa no Campo de Petibonum, para onde Roma decide enviar um centurião a fim de ajudar a derrotar a aldeia gaulesa dos heróis. Em TG temos 28 ocorrências de *ici*. A primeira acontece logo na p. um, na t. três, q. quatro. O inspetor general Lucius Flordelotus, enviado especial de César ao campo fortificado de Petibonum, nervoso com a reação do imperador diante da irredutibilidade da aldeia gaulesa, diz ao centurião Gracchus Nenjetépus: “Ele está frenético! E é por isso que eu estou aqui [*ici*]! Toda a Gália vive em plena paz romana menos esse vilarejo dissidente em seu setor, que insulta o poder de César!”²⁷⁶. Não há gesto dêitico sugerido pelo desenho: *ici* referencia o acampamento fortificado, e, pela sua ocorrência, é extraespacial. O local referenciado não se limita ao espaço imediato [EI] do locutor, refere-se ao campo romano. Nesse sentido, nossa classificação acerta quando define o mecanismo de uso do *ici* extraespacial como a remissão ao EI **ou** ao espaço próximo [EP] do enunciador. O EI referencia o espaço do recorte do quadrinho, enquanto o EP refere-se a um raio mais abrangente do espaço topológico. O EP é nominalizado [campo romano, aldeia gaulesa, LB, quartel general dos Filhos do Dragão, Palácio de César etc.], enquanto o EI não recebe definição, sendo o espaço pessoal da existência física do locutor. O EP muitas vezes é referenciado com *ici* num processo metonímico de remissão, pois o leitor em geral não vê, no recorte do quadrinho, a amplidão do local: ocorre um movimento de expansão do espaço, com a referenciação. O EI, com frequência, é acompanhado de um desenho no qual o locutor realiza gesto dêitico: ocorre um movimento de condensação, pois a totalidade do espaço compreendido no quadrinho não é referenciada pelo advérbio, apenas uma fração do desenho.



As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 157 - TG, p. 5, t. 3, q. 4

²⁷⁶ Tradução nossa para: *Il est excédé, par Jupiter ! Et c'est pour ça que je suis ici ! Toute la Gaule vit en pleine paix romaine sauf ce petit village dissident dans votre secteur, qui nargue la puissance de César !*

A segunda ocorrência é um exemplo de uso de *ici* em mecanismo relacional. O espaço referenciado é o EI, sendo o uso também, em menor escala, extraespacial em relação ao locutor. O centurião Gracchus Nenjetépus, ao ver o rombo deixado por *Astérix* e *Obélix* na barreira construída pelos romanos para isolar a aldeia, diz ao inspetor general Lucius Flordelotus, realizando também gesto dêitico a fim de mostrar o buraco feito na barreira: “Enquanto os gauleses nos atacavam ao sul, os outros passaram por aqui [*ici*], depois de terem dominado a sentinela”²⁷⁷.

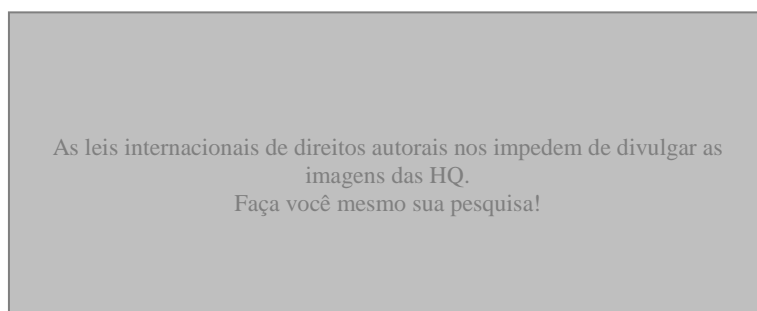


Figura 158 - TG, p. 10, t. 1, q. 1

A terceira ocorrência é situacional. *Ici* referencia, na verdade, o tempo. Como afirma Wunderlich (1982), o espaço é mais complexo que o tempo. É possível reconstruir o tempo no espaço, mas não o inverso: “Expressões locais são empregadas para conceitos temporais, mas não o inverso”²⁷⁸ (WUNDERLICH, 1982, p. 68). *Ici*, advérbio locativo, nesse caso, adquire noção temporal. Como diz Mondada (1994, p. 99), o espaço tem uma “dupla dimensão estruturada e estruturante”²⁷⁹. Essa plasticidade dá às expressões espaciais possibilidades significativas que as expressões temporais não têm.



Figura 159 - TG, p. 10, t. 2, q. 4

²⁷⁷ Tradução nossa para: *Pendant que les gaulois nous attaquaient au sud, d'autres sont passés par ici, après avoir maîtrisé la sentinelle.*

²⁷⁸ Tradução nossa para: *Des expressions locales sont employées pour des concepts temporels, mais non l'inverse* (WUNDERLICH, 1982, p. 68)

²⁷⁹ Tradução nossa para: *[...] double dimension structurée et structurante [...]* (MONDADA, 1994, p. 99).

Na p. 15, outro exemplo de que *ici* não depende da existência de um locutor. Kleiber (1986) é um dos autores que utiliza enunciação semelhante a fim de atestar que *ici* não depende da existência de um locutor nem se refere a ele, mas ao espaço referenciado e ao contexto em que essa referenciação ocorre: no quadrinho, *Astérix* e *Obélix* se dirigem a Camaracum [Cambrai], cidade francesa que produz os doces chamados de “*bêtises*”. À direita, no desenho, a loja, “*Aux Bêtises de Camaracum*”, e uma placa, na vitrine: “Aqui [*ici*], as verdadeiras *bêtises*”. *Ici*, no caso, faz referência específica à loja, sem que haja um enunciador. Em nossa classificação, o advérbio é de uso intraespacial.

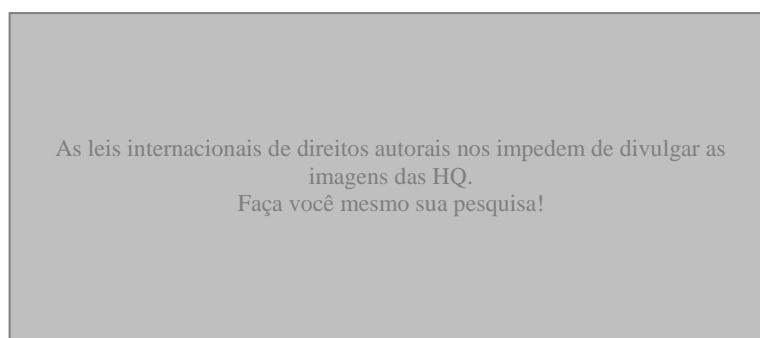


Figura 160 - TG, p. 15, t. 3, q. 7

Na p. 16, q. quatro, outro exemplo de referência extraespacial próxima. *Ici* é usado para se referir ao espaço do interior da loja onde está o locutor, mas o recorte não mostra esse espaço integralmente: “Saíam! Nós desejamos para vocês boa sorte. Eu vou tentar guardar os legionários aqui [*ici*], o maior tempo possível...”²⁸⁰. Na p. 18, uma referência extraespacial que memete ao local visível no quadrinho: “Vamos abandonar a carroça aqui [*ici*]. Ela é muito visível”²⁸¹.

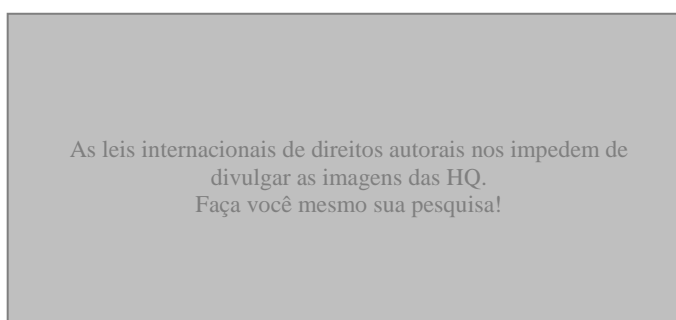


Figura 161 - TG, p. 18, t. 1, q. 1

Na p. 19, a ocorrência de *ici*, predominantemente relacional, mas também extraespacial, é antecedida da preposição *par* [por]. Isso acrescenta perspectiva diretiva outra

²⁸⁰ Tradução nossa para: *Filez ! Nous vous souhaitons bonne chance. Je vais essayer de garder les légionnaires ici, le plus longtemps possible...*

²⁸¹ Tradução nossa para: *Nous allons abandonner le char ici. Il est un peu trop voyant.*

ao advérbio, que passa a referenciar não exatamente o local da enunciação, mas um local periférico a ele. *Par* [por] acrescenta o sentido de proximidade a *ici*. Na expressão, não é referenciado apenas o local de *ici*, mas outro local. No quadrinho seguinte, isso se evidencia pelo uso de *là-bas*. O deslocamento dos personagens ocorre mediante a progressão do referente tanto de “par *ici*” como de *là-bas*. Se *ici* fixa o local onde os personagens estão inicialmente, a partir do qual se dará a movimentação, *là bas* marca o ponto que deve ser atingido: “*Astérix ! Tem cheiro de javali assado, por aqui [par *ici*]!!!*”²⁸². A chave dessa sinonímia referencial, entre “par *ici*” e *là-bas*”, é “ça”, repetido como referência ao cheiro da comida nos dois quadrinhos, três e quatro:



Figura 162 - TG, p. 19, t. 1, q. 3

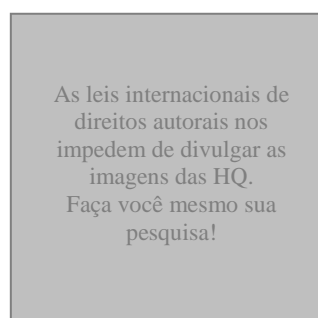


Figura 163 - TG, p. 19, t. 2, q. 4

Na p. 20, a ocorrência seguinte de *ici*, na t. três, q. seis, contrasta com a ocorrência de *là-dedans*, na mesma enunciação. Cada referenciação espacial marca um ambiente no qual se desenrola a trama, que é também o início de uma nova sequência. Já no q. sete, o referente de *là-dedans* é evidenciado. Os recitativos, tanto no q. seis, quanto no q. sete, evidenciam a mudança de ambientação. Tanto *là-dedans* quanto *ici* marcam pontos topológicos a partir dos quais a ação dos quadrinhos seguintes se desenvolve.

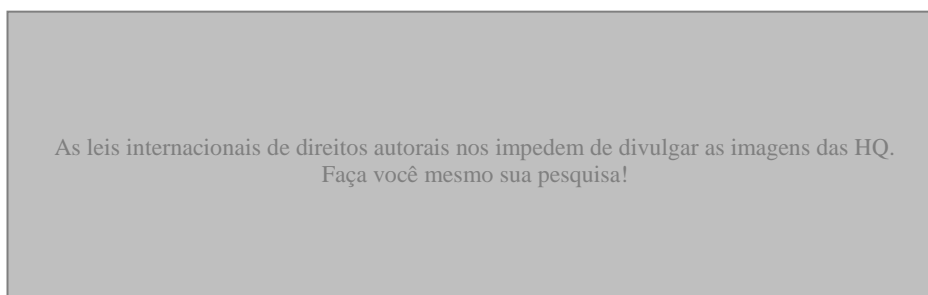


Figura 164 - TG, p. 20, t. 3, q. 6-7

Na p. 23, *ici* novamente ocorre em uso extraespacial, fixando o lugar que está prestes a ser deixado, mediante o deslocamento espacial dos personagens: “É muito tarde para comprar especialidades aqui [*ici*]. Nós recuperamos o atraso em Lugdunum [*Lyon*] nossa

²⁸² Tradução nossa para: *Astérix ! Ça sent le sanglier roti, par ici !!!*

próxima etapa”²⁸³. Na p. 25, q. quatro, praticamente uma repetição do enunciado da p. 18. Novamente, *Astérix* e *Obélix* abandonam a carroça em que são transportados, sinalizando com isso o deslocamento espacial, com o fim de uma etapa e o começo de outra, numa nova sequência. Também na p. 25, q. nove, há outra ocorrência de *ici*, acompanhada de um gesto dêitico de chamamento. *Ici* referencia o lugar onde está o interlocutor, o lugar do chamamento. No q. seguinte, é isso que é mostrado: o lugar da realização do discurso, que é o do encontro do enunciadador, do locutor e dos alocutários. *Ici* indica outro lugar – um lugar oculto, que será mostrado no q. seguinte. Nesse sentido, *ici* mostra-se, mais uma vez, um dispositivo espacial que não só referencia um lugar, mas impulsiona o discurso icônico a outro, ajudando a subentender o deslocamento no discurso elíptico.

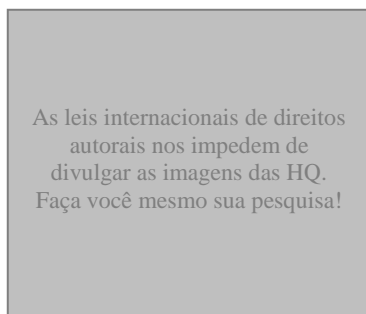


Figura 165 - TG, p. 25, t. 4, q. 9

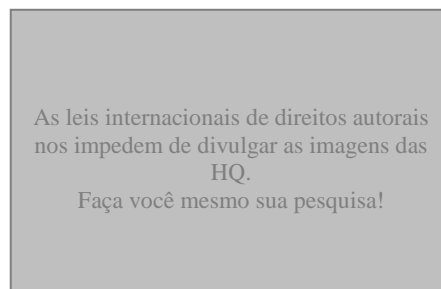


Figura 166 - TG, p. 26, t. 1, q. 1

Na p. 26, há seis ocorrências atípicas de *ici*, todas intraespaciais: “Aqui [*ici*]!” / “Aqui [*ici*]!” / “Aqui [*ici*]!” / “Aqui [*ici*]!” / “Aqui [*ici*]!” / “Aqui [*ici*]!”. No quadrinhos, seis locutores diferentes enunciam cada ocorrência de *ici*. Esses locutores não são desenhados, mas sugeridos por meio dos balões, cujos apêndices apontam para diferentes direções e pontos topológicos no desenho. No centro, o oficial romano que liderava a perseguição aos heróis: dele vem apenas um balão contendo, em caracteres grandes e em negrito, um ponto de interrogação, um ponto de exclamação. e outro ponto de interrogação. Ao perguntar por um sujeito [Beaufix, o chefe clandestino da cidade], no q. anterior, ele recebe resposta de diversos sujeitos, cuja indentidade discursiva é igualada pela mesma enunciação, no mesmo recorte temporal. Em relação ao recorte espacial, deve ser ressaltado que o plano geral do quadrinho é responsável pela “coletivização” do espaço, apesar de os apêndices apontarem para fora dos limites do quadrinho, ainda que os balões estejam dentro do desenho. Os pontos topológicos são diferentes, indicando localização diferente para cada locutor, diferenciando-os somente a partir da localização espacial dentro do quadrinho.

²⁸³ Tradução nossa para: *Il est trop tard pour acheter des spécialités ici. Nous nous rattraperons à Lugdunum [Lyon], notre prochaine étape.*

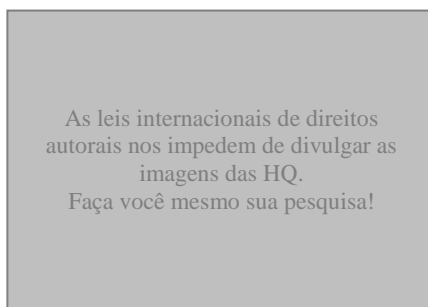


Figura 167 - TG, p. 26, t. 3, q. 9

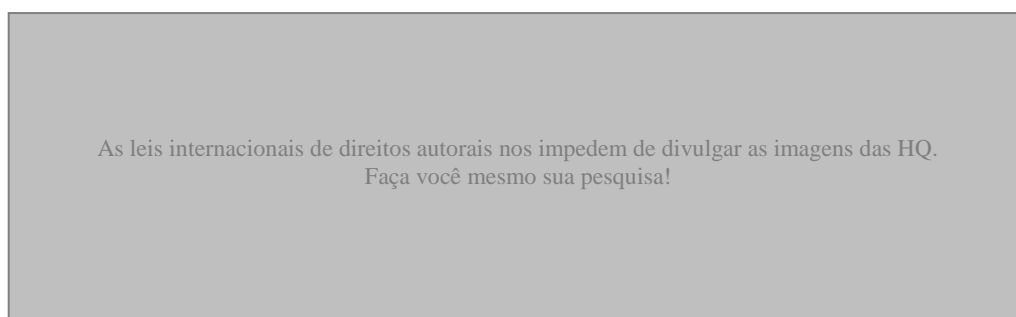


Figura 168 - TG, p. 26, t. 4, q. 10

Na p. 27, situação semelhante se repete: um locutor, não desenhado, pergunta por um dos soldados romanos, usando o advérbio *là* para marcar um ponto topológico do quadrinho: “Yuhu! Quelquefus, você está aí [*là*]?”²⁸⁴. O interlocutor, que também não é desenhado no quadrinho, responde à pergunta: “Não! Eu estou aqui [*ici*]!”²⁸⁵. A questão da localização é o sentido do próprio quadrinho: outro locutor, esse desenhado no centro e na parte inferior do quadrinho, diz: “Eu não sei onde eu estou!”²⁸⁶.

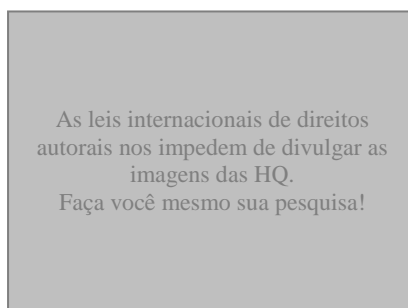


Figura 169 - TG, p. 27, t. 1, q. 2

Na p. 28, q. cinco, *ici* é extratextual e referencia tanto o espaço mostrado no q. anterior quanto a situação do engarrafamento – nesse sentido, em menor grau, é também

²⁸⁴ Tradução nossa para: *Youhou ! Quelquefus, tu es là ?*

²⁸⁵ Tradução nossa para: *Non ! Je suis ici !*

²⁸⁶ Tradução nossa para: *Moi, je ne sais pas où je suis !*

situacional.: “Mas o que se passa aqui [*ici*]?”²⁸⁷. Não há gesto dêitico, e a enunciação de *Astérix* é a deixa para a explicação do problema, por um dos gauleses da enorme fila.

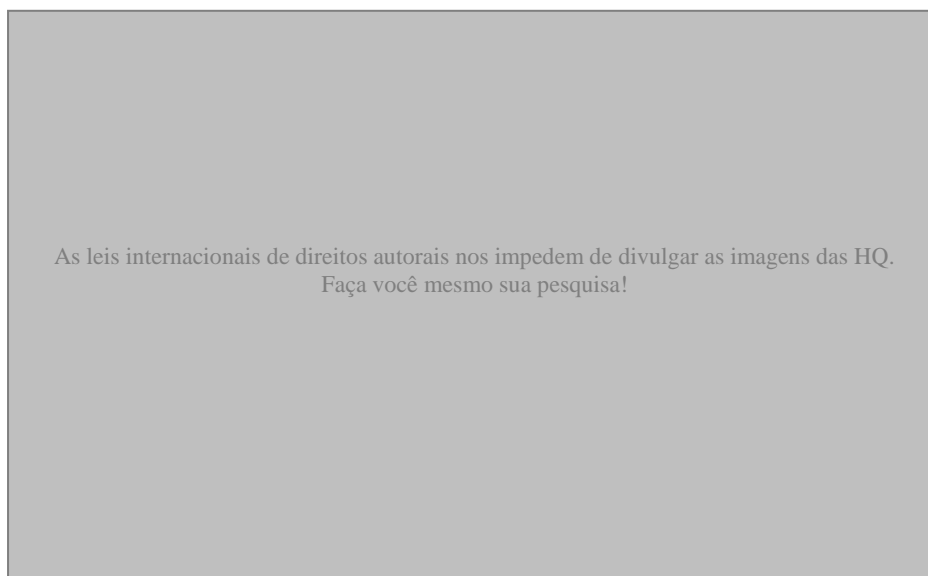


Figura 170 - TG, t. 2-3, q. 4-6

Na p. 29, a enunciação é semelhante às das páginas 18 e 25: novamente *Astérix* abandona a carroça na qual se desloca, indicando parada e permanência em um lugar de destino, nesse caso Nicae [Nice]: “Nós chegamos, *Obélix* ! Abandonemos nossa carroça aqui [*ici*]”²⁸⁸. Como nos quadrinhos nos quais ocorrências semelhantes são percebidas, aparece uma placa com o nome da cidade. *Ici* aponta, evidencia, mostra, assim como a placa com o nome da cidade, marca uma nova localização espacial, um novo cenário.



Figura 171 - TG, p. 29, t. 1, q. 1

A ocorrência seguinte, na p. 32, é extratextual e sinaliza a chegada dos romanos ao local referenciado anteriormente, a partir do q. três da mesma página. O uso de “par *ici*”, a exemplo da p. 19, assinala uma fluidez na marcação do referente do advérbio: a passagem dos dois criminosos é uma possibilidade topológica que os romanos utilizam como pretexto para pedir passagem aos jogadores de bocha: “Deixem-nos passar! Informaram-nos da passagem

²⁸⁷ Tradução nossa para: *Mais que se passe-t-il, ici?*

²⁸⁸ Tradução nossa para: *Nous y sommes, Obélix ! Abandonnons notre char ici*

de dois criminosos por aqui [par *ici*]!”²⁸⁹. O uso também é relacional, mas é predominantemente extraespacial. No q. anterior, o enunciado da ocorrência de lá [*là*], semelhante à enunciação da p. 16, que contém uma das ocorrências de *ici*, indica também a dessemelhança entre o espaço diegético de localização dos objetos de discurso, *Astérix* e *Obélix*, e o espaço referenciado no q. da ocorrência em tela, espaço outro, impreciso, que propicia a progressão textual mediante a alternância topológica entre o possível e o real, o espaço que os heróis de fato ocupam e o falso, por onde os romanos os perseguem.

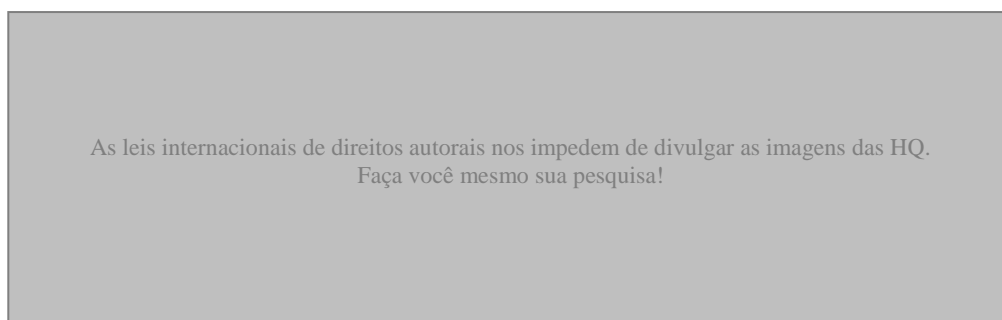


Figura 172 - TG, p. 32, t. 3, q. 5-6

Na p. 33, a ocorrência de *ici* se dá num cenário que lembra os primeiros quadrinhos de GT: à noite, a ausência de luz deixa o desenho do quadrinho completamente negro. O que o leitor vê é o espaço da enunciação, o espaço dos balões brancos, com seu apêndice. Na ponta do apêndice, elemento dêitico por excelência, símbolos gráficos brancos semelhantes a gotas formam uma espécie de mosaico: é a única sinalização de fato gráfica da presença dos personagens: “Muito bem, vamos dormir aqui [*ici*], *Obélix*. Vamos reiniciar amanhã de manhã”²⁹⁰.

Na p. 37, a ocorrência de *ici* marca a nova cidade por onde *Astérix* e *Obélix* devem passar. Um dos aspectos interessantes desta HQ, em particular, é o caráter pontual de algumas sequências, que se iniciam de modo semelhante. A marcação topológica ocorre de maneira sistemática em relação à chegada às cidades pelas quais os heróis devem passar. A esse respeito, Mondada (1994) diz que “a operação de fixação [*ancrage*] assinala a presença de um objeto no discurso”²⁹¹ (VERGÈS; APOTHÉLOZ; MIÉVILLE, 1987, p. 212-3 apud MONDADA, 1994, p. 57).

²⁸⁹ Tradução nossa para: *Laissez-nous passer ! On nous a signalé le passage de deux criminels par ici !*

²⁹⁰ Tradução nossa para: *Eh bien, couchons-nous ici, Obélix. Nous repartirons demain matin.*

²⁹¹ Tradução nossa para: “[...] l’opération d’ancrage signale la présence d’un objet dans le discours (VERGÈS; APOTHÉLOZ; MIÉVILLE, 1987, 212-213 apud MONDADA, 1994, p. 57).

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 173 - TG, p. 37, t. 1, q. 1-2

Na p. 39, a exemplo da p. 33, *ici* refere-se ao local onde *Astérix* e *Obélix* param para dormir, ao fim de mais uma jornada. *Ici* tanto abre como fecha sequências, marcando rupturas, mudanças que introduzem novos objetos de discurso e fazem progredir o texto:

[...] as marcações de introdução de novos objetos de discurso ou de transição de um objeto a outro tem como sentido inserir parâmetros que articulam e segmentam o discurso. Esse efeito é reforçado pelo fato de que os lugares preferenciais para as mudanças de objetos de discurso são os lugares de fronteira do discurso, como as aberturas, os fechamentos etc.²⁹² (BUTTON; CASEY, 1985 apud MONDADA, 1994, p. 65).

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 174 - TG, p. 39, t. 4, q. 8-9

Na p. 40, *ici* é acompanhado de um gesto de mostração. O gesto dêitico se refere a um recorte do recorte do quadrinho, o que reduz a referência, em um movimento que chamamos de contração na narrativa da HQ. Em seguida, há um movimento de expansão da narrativa, quando *Astérix* anuncia a partida, o deslocamento, a mudança locativa: “Eu tinha-o deixado aqui [*ici*]!”²⁹³.

²⁹² Tradução nossa para: [...] *les marquages d'introduction de nouveaux objets de discours ou de transition d'un objet à l'autre ont comme effet d'insérer des repères qui articulent et segmentent le discours. Cet effet est renforcé par le fait que les lieux préférentiels pour les changements d'objets de discours sont des lieux de frontière du discours, comme les ouvertures, les clôtures, etc.* (BUTTON ; CASEY, 1985 apud MONDADA, 1994, p. 65)

²⁹³ Tradução nossa para: *Je l'avais laissé ici !*



Figura 175 - TG, p. 40, t. 2, q. 4

Na p. 42, *Astérix* refere-se a *ici* como a cidade em que estão, Burdigala [Bordeaux]. Ocorre ampliação do local referenciado, do recorte em que os personagens estão para a cidade. A enunciação da ocorrência de *ici* marca uma nova partida: “Não. Não precisam mais de nós aqui [*ici*], e estamos apressados”²⁹⁴.

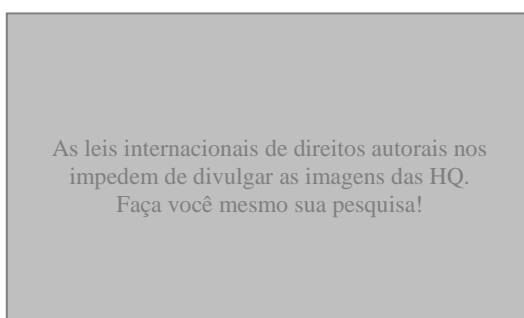


Figura 176 - TG, p. 42, t. 2, q. 3

A última ocorrência de *ici*, na HQ, mais uma vez trata da possibilidade do deslocamento, mediante o uso de “por aqui” [par *ici*]: “Não corremos o risco de encontrar os romanos. Suas galeras não se aventuram por aqui [par *ici*]... Mas há piratas !”²⁹⁵ Mais uma vez, *ici* sinaliza a mudança espacial, o limite entre dois quadrinhos cujos cenários são diferentes. O recitativo no quadrinho seguinte, nesse caso, também sinaliza e reforça a mudança espacial: “de fato, a bordo de um outro navio...”²⁹⁶.

²⁹⁴ Tradução nossa para: *Non. On n'a plus besoin de nous ici, et nous sommes pressés!*

²⁹⁵ Tradução nossa para: *Nous ne risquons pas de rencontrer des romains. Leurs galères ne se hasardent pas par ici... Mais il y a des pirates!*

²⁹⁶ Tradução nossa para: *En effet, à bord d'un autre navire...*

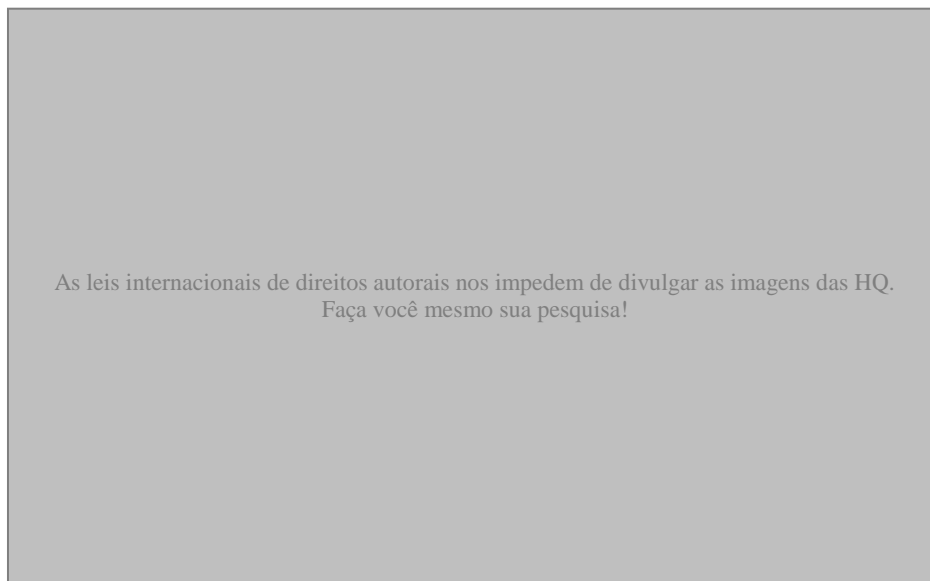


Figura 177 - TG, p. 44, t. 2-3, q. 3-7

5.3.2 *Astérix et Cléopâtre* [AC]

Em AC, há apenas 11 ocorrências de *ici*, todas extraespaciais, referindo-se ora ao espaço imediato, ora ao espaço próximo. A primeira ocorrência é enunciada na p. 5, na fala de Cléopâtre para César. A rainha egípcia, ao ser desafiada por César, imperador romano, responde: “Eu te provarei, César, que meu povo guardou toda a sua genialidade! Em três meses, dia após dia, eu vou construir um palácio suntuoso para você aqui [*ici*], em Alexandria!”²⁹⁷. Essa enunciação reforça a localização dos personagens, que surgem em ambientes internos. O primeiro recitativo, no primeiro quadrinho da primeira página da história, é essencialmente localizador: “Alexandria, capital do Reino do Egito. No Palácio de Cleópatra, a rainha legendária, da qual foi dito que se seu nariz fosse mais curto, ela teria mudado a face do mundo...”²⁹⁸. O advérbio *ici* do q. seis é uma catáfora, tendo em vista a enunciação de Cléopâtre. *Ici* é também uma anáfora, em termos não diegéticos – se levarmos em conta a citação de “Alexandria” no recitativo, no primeiro quadrinho da página. De maneiras diferentes a localização espacial é repetida extradiegeticamente e diegeticamente como estratégia de construção de objeto de discurso no começo da narrativa. Como diz Mondada:

²⁹⁷ Tradução nossa para: *Je te prouverai, moi, ô César, que mon peuple a gardé tout son génie ! Dans trois mois, jour pour jour, je t'aurai fait construire un palais somptueux, ici, à Alexandrie !*

²⁹⁸ Tradução nossa para: *Alexandrie, capitale du royaume d'Égypte. Dans le palais de Cléopâtre, la reine légendaire, celle dont il a été dit, que si son nez eut été plus court, il eût changé la face du monde...*

As operações de localização na linguagem não se limitam a preencher funções de identificação ou de descrição do lugar de um objeto: toda tomada de palavra implica uma primeira orientação que situa o enunciador no espaço e uma segunda que situa os objetos que serão discutidos. Esses são localizados tão bem em relação a outros objetos quanto em relação ao próprio enunciador²⁹⁹ (MONDADA, 1994, p. 102).

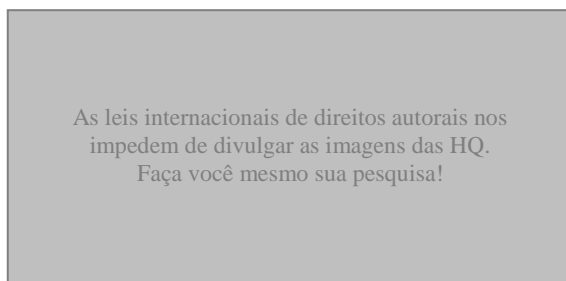


Figura 178 - AC, p. 5, t. 1, q. 1



Figura 179 - AC, p. 5, t. 3, q. 6

A segunda ocorrência de *ici*, na p. seis, q. cinco, novamente reforça a identificação do lugar onde se passa a ação e onde deverá se passar a maior parte das ações da narrativa, informando aos leitores do que se trata, afinal, a maior parte da história: da construção de um palácio para César em Alexandria. Nessa enunciação de Cléopâtre, Uderzo escolheu ultrapassar os limites do quadrinho com o balão, que é o espaço da enunciação. Esse transbordamento gráfico do discurso da rainha egípcia significa que também sua postura pessoal vai além dos limites do enquadramento social. Na p. 38, q. sete, o balão que contém a fala de *Astérix* também ultrapassa os limites do quadrinho. O discurso icônico da HQ trata excessos discursivos, como o volume alto de uma fala, ou o autoritarismo de um discurso, convertendo-os em formas graficamente carregadas, como é o caso. Esses indicativos são compreendidos pelo leitor em consonância com o desenho, e dinamizam, trazem noção de realidade à construção discursiva da narrativa. O uso de caixa alta e sinais de exclamação são outros recursos frequentes.



Figura 180 - AC, p. 6, t. 3, q. 5

²⁹⁹ Tradução nossa para: *Les opérations de localisation dans la langue ne se limitent pas à remplir des tâches d'identification ou de description du site d'un objet: toute prise de parole implique un premier repérage qui situe l'énonciateur dans l'espace et un second qui situe les objets dont il va être question. Ceux-ci sont localisés aussi bien par rapport à d'autres objets que par rapport à l'énonciateur lui-même* (MONDADA, 1994, p. 102).

A terceira ocorrência, por sua vez, já referencia um local menos amplo: “É aqui [*ici*] que eu trabalho... Eu apresento a vocês Misenplis, meu escriba. Um amigo fiel que fala muito bem a língua de vocês e todas as línguas vivas: o latim, o grego, o celta etc...”³⁰⁰. Ao contrário das duas ocorrências anteriores, que ampliam, distendem a ideia espacial, esta ocorrência faz o contrário: contrai a noção espacial para um local específico do recorte, referenciado também com o gesto dêitico do locutor, que aponta para Misenplis, presente no lugar de trabalho de Numérobis. O quadrinho da ocorrência de *ici* também marca o fim do deslocamento dos personagens, até chegarem ao escritório de Numérobis, e o início de uma série de ações nos quatro quadrinhos seguintes:

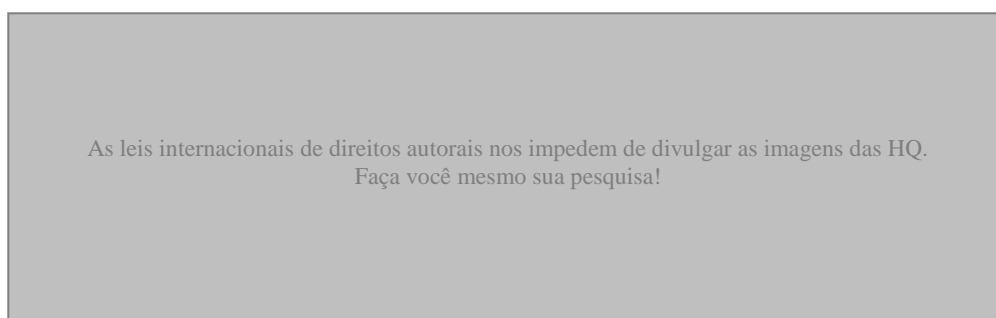


Figura 181 - AC, p. 12, t. 3, q. 6-7

A quarta ocorrência de *ici* referencia um ponto específico do recorte do espaço do quadrinho: após quebrar o nariz da Esfinge, *Obélix*, com a ajuda de *Astérix*, enterra-o em um lugar próximo de onde estavam. O final dessa ação é mostrado, então, no q. três da p. 22: o recitativo [“Pouco tempo depois...”³⁰¹], que mais uma vez indica passagem de tempo, atua com o desenho e a enunciação, que põem no centro temático a referência ao local para fazer o texto progredir, indicando novo objeto de discurso – o lugar em que o nariz da Esfinge é enterrado. O início da ação é algo que os leitores devem pressupor, com base na fala de *Astérix* no q. anterior, que sugere a *Obélix* enterrar o nariz da estátua a fim de evitar constrangimentos. Além do uso de *ici*, advérbio dêitico, a posição corporal dos personagens no desenho também é indicativa do local referenciado. Essa ocorrência é predominantemente extraespacial, mas também intraespacial. *Ici* atua contraindo a noção de espaço no discurso.

³⁰⁰ Tradução nossa para: *C'est ici que je travaille... Je vous présente Misenplis, mon scribe. Un ami fidèle qui parle très bien votre langue et toutes les langues vivantes : le latin, le grec, le celta, etc...*

³⁰¹ Tradução nossa para: *Peu après...*

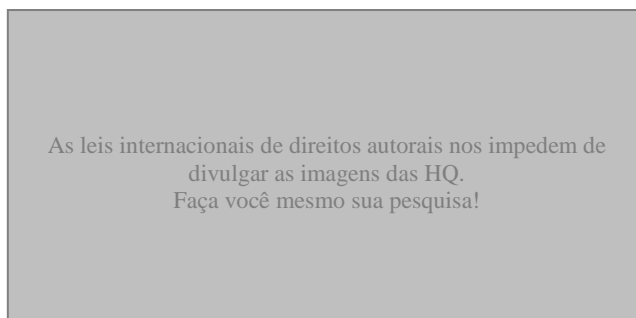


Figura 182 - AC, p. 22, t. 1, q. 2-3

A ocorrência da p. 23, q. nove, é mais uma em que o locutor não está presente no desenho – apenas a enunciação, no interior do balão. No quadrinho três, um guia turístico propõe a *Astérix*, *Obélix* e *Panoramix* visitar o interior da pirâmide. No q. sete, um recitativo [“Dentro da pirâmide...”³⁰²] marca a mudança de cenário, já sinalizada no q. seis mediante o contraste no uso das preposições *là-dedans* vs. *là*. No q. nove, o locutor da enunciação da ocorrência de *ici* não aparece na cena do desenho. A enunciação se descola da “presença” do locutor, mais uma vez atestando que *ici* não referencia a presença do locutor, mas o local da enunciação. O que é topicalizado, transformado em objeto de discurso, e que é referenciado por *ici*, é a sala em que os heróis ficam presos:

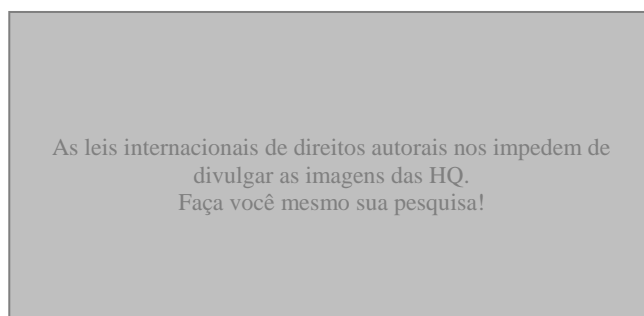


Figura 183 - AC, p. 23, t. 4, q. 9

A ocorrência seguinte de *ici*, na p. 25, mais uma vez informa o leitor da permanência dos personagens no interior da pirâmide: essa operação, de fato, é feita por diferentes dispositivos: um deles é a cor predominante no cenário, em tons terra, com nuances diferentes de marrom, em contraste com o exterior, cuja cor predominante é o azul claro do céu e as cores resultantes da iluminação do sol. A cor, aliás, é um elemento significativo na composição temática das sequências na HQ (FRESNAULT-DERUELLE, 1972). Nas HQ de *Astérix*, cada mudança de sequência ou proposição é sinalizada com a mudança das cores que dominam o cenário. Outro dispositivo significativo para o funcionamento do mecanismo da localização espacial na HQ é o recitativo. Em geral, uma mudança espacial ocorre juntamente

³⁰² Tradução nossa para: *Dans la pyramide...*

a uma passagem de tempo, e isso é sinalizado quase sempre pelo recitativo. Neste caso, da p. 25, o recitativo [“Dentro da pirâmide...”³⁰³, idêntico ao recitativo do q. sete da p. 23], entretanto, opera ao mesmo tempo a localização espacial, a enunciação e a ocorrência dêitica de *ici*, em uso extraespacial: “Meus poderes são insuficientes para nos tirar daqui [d’*ici*]... Temo que este seja o fim de nossas aventuras, por Belenos!”³⁰⁴.

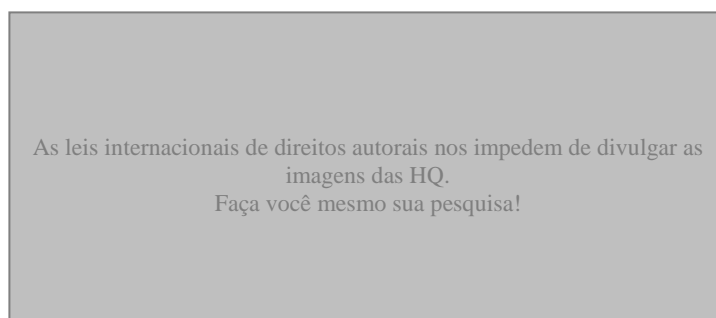


Figura 184 - AC, p. 25, t. 1, q. 1-2

Também na p. 25 está a sétima ocorrência de *ici* na HQ: “Justamente! Ele nos encontrou graças a seu faro... Ele pode então encontrar novamente seu caminho e nos ajudar a sair daqui [d’*ici*]!”³⁰⁵ A situação é semelhante à da ocorrência anterior, apesar de não haver recitativo.



Figura 185 - AC, p. 25, t. 2, q. 5

Na p. 27, Cléopâtre chega ao canteiro de obras onde está sendo construído o palácio para César. A fala da rainha ocorre numa sequência que é desencadeada no q. dois da p. 27, com o anúncio, feito por Numérobis, de que a rainha chegaria ao canteiro de obras. A seguir, sem diálogos, surge uma imagem que mostra essa chegada: Cléopâtre, num plano de *contre-plongée*, está no alto de um grande carro, num q. que ocupa a altura de duas tiras e a largura de dois quadrinhos padrão. No quadrinho seguinte, em plano americano, ela diz: “Não

³⁰³ Tradução nossa para: *Dans la pyramide...*

³⁰⁴ Tradução nossa para: *Mes pouvoirs sont insuffisants pour nous sortir d’ici... Je crains fort que ce soit la fin de nos aventures, par Bélénos !*

³⁰⁵ Tradução nossa para: *Justement ! Il nous a retrouvés grâce à son flair... Il peut donc retrouver son chemin et nous aider à sortir d’ici !*

parem. Venho aqui [*ici*] de maneira simples, incógnita... Continuem. Está tudo bem”³⁰⁶. *Ici* se refere ao espaço do canteiro de obras, atuando extraespacialmente num movimento de expansão, ampliando o cenário do recorte do quadrinho. O advérbio também retoma o elemento espacial que nominaliza e tematiza, topicaliza o local da sequência, transformado em objeto de discurso, na enunciação de Numérobis, “canteiro de obras”. Nesse sentido, *ici* também realiza uma construção anafórica.

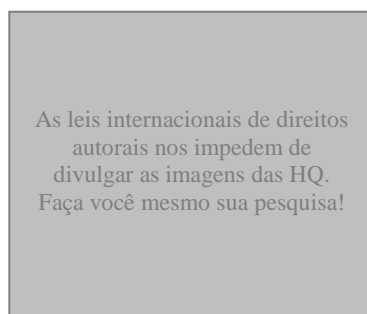


Figura 186 - AC, p. 27, t. 1, q. 2



Figura 187 - AC, p. 27, t. 2-3, q. 3-5

Na p. 36, q. três, Ginfis, o espião de César, aguarda na fila para tomar a poção mágica. A enunciação de *ici* se dá em um pensamento do personagem, o que é indicado pela forma gráfica convencional do balão e de seu apêndice. O apêndice da fala é direto, indicando concretude, enquanto o apêndice do pensamento é fluido, ligado de modo descontínuo ao balão, com apêndice em forma de pequenos círculos da cor do balão – que tem a forma de

³⁰⁶ Tradução nossa para: *Ne vous arrêtez pas. Je viens ici en toute simplicité, incognito... Continuez. C'est bien.*

nuvem, indicando a não concretude, a não realização do pensamento na fala. *Ici* refere-se ao espaço imediato do locutor, o espaço que é desenhado no quadrinho.

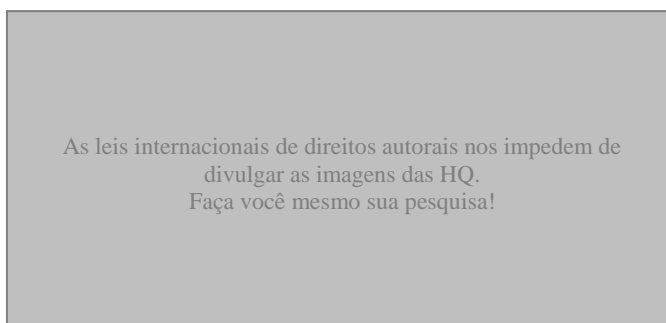


Figura 188 - AC, p. 36, t. 2, q. 3

Na p. 37, nova ocorrência de *ici*. César, ao saber da existência da poção mágica entre os operários que constroem seu palácio, diz: “Mas ele está muito longe daqui [d’*ici*]... É um druida gaulês...”³⁰⁷. A referência espacial feita é à cidade, Alexandria. Não há gesto dêitico, o uso é extraespacial, referenciando o espaço próximo ao locutor, num movimento de expansão referencial. Na p. 38, a última ocorrência de *ici* refere-se à cidade, mas também, de modo mais amplo, numa referência situacional, à construção do palácio de César. Sem gesto dêitico e sem recitativo, *ici* é extratextual e amplia a noção espacial do uso feito no quadrinho. O locutor é *Astérix*: “Nós estamos aqui [*ici*] pela vontade de Cléopâtre e nós só partiremos quando o trabalho estiver terminado, por Tutatis!”³⁰⁸. Como ressaltamos na ocorrência de *ici* da p. seis, q. cinco, o transbordamento do balão que contém sua enunciação é um fenômeno frequente na HQ: trata-se de um efeito gráfico que denota o transbordamento emocional do personagem em sua fala. As letras, em tamanho maior que o usual e em negrito, bem como o contorno do balão, também fazem parte desse mecanismo que dá conta de elementos paratextuais, como aspectos fonológicos particulares e aspectos que dizem respeito à prosódia do discurso na HQ, que deve simular a realidade de uma situação de enunciação.



Figura 189 - AC, p. 38, t. 4, q. 7

³⁰⁷ Tradução nossa para: *Mais il est très loin d’ici... C’est un druide gaulois...*

³⁰⁸ Tradução nossa para: *Nous sommes ici par la volonté de Cléopâtre et nous ne partirons que le travail terminé, par Toutatis !*

5.3.3 *La Grande Traversée* [GT]

Se em AC há apenas 11 ocorrências de *ici*, em GT elas são em número mais reduzido ainda: apenas oito. Uma das características mais marcantes de GT, em relação às demais HQ analisadas, é o jogo de cores que indica ao leitor a introdução de novos cenários e objetos de discurso. De modo semelhante a TT, na qual a cor, em si, é, de maneira marcante, um elemento discursivo, em GT isso também se evidencia pela predominância quase absoluta de cores como o branco, o preto, o vermelho e o azul, em algumas sequências. A narrativa é também mais lenta: a média de quadrinhos por página, ou prancha, é de 8,77, enquanto a de TG é de 9,06, a de AC é de 9,20 e a de AL é de 9,59. Três HQ de *Tintin* têm média de quadrinhos por página acima de 12, sendo LB a média mais alta: 14,46 [CP tem média de 11,12]. Em TG, há também várias sequências monocromáticas, como a da p. cinco, primeira da narrativa, ou das páginas 11 e 16.

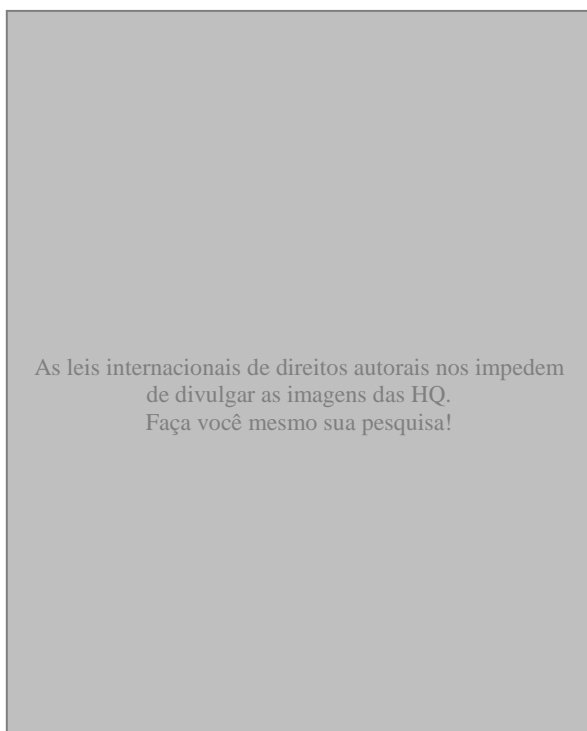


Figura 190 - GT, p. 5

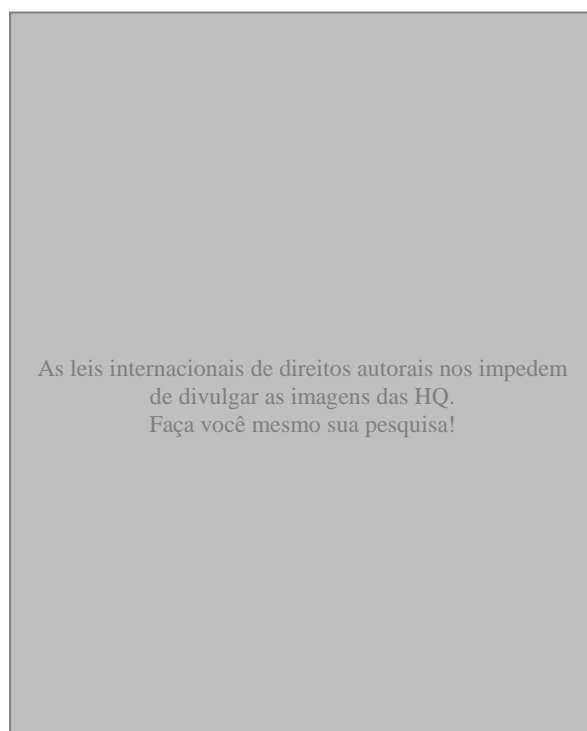


Figura 191 - GT, p. 11

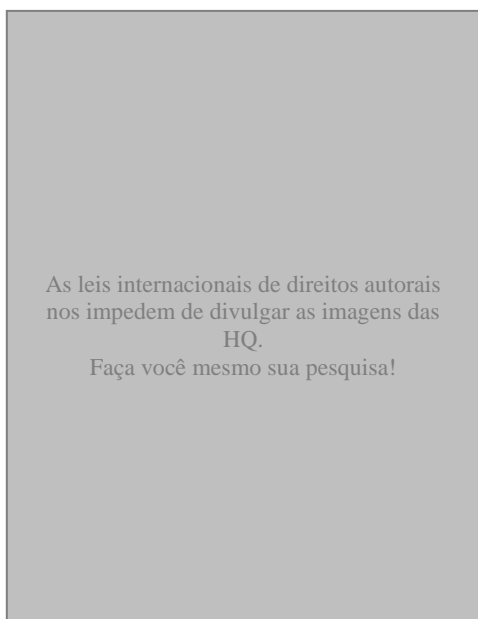


Figura 192 - GT. d. 33

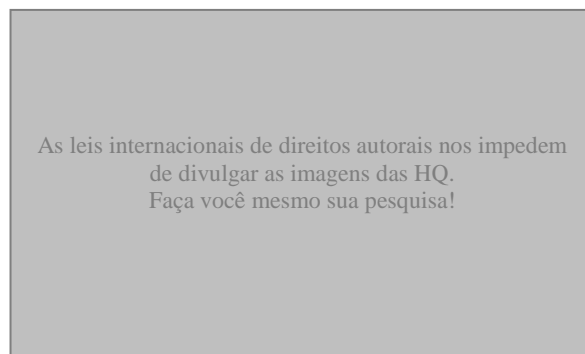


Figura 193- GT, p. 17, t. 1-2, q. 1-3

A primeira ocorrência de *ici* está na p. 11, q. cinco, e seu caráter predominante é extraespacial, assim como na p. 16, q. nove, onde há referência ao espaço imediato do locutor, *Obélix*. Ao ver o barco em que estavam se afastar, no meio do mar, *Astérix* exclama: “... nosso barco!!!”³⁰⁹. *Obélix* responde: “Bah, deixe-o partir... Idéfix e eu, nós preferimos ficar aqui [*ici*]. Talvez os javalis voltem...”³¹⁰.

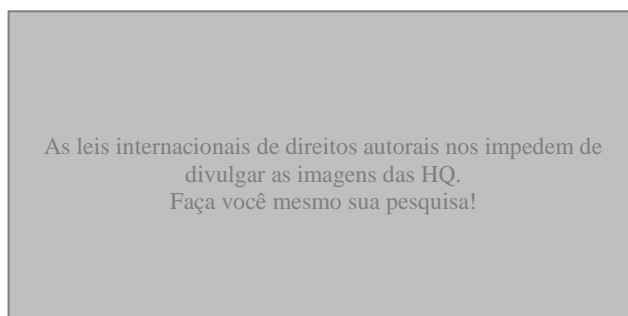


Figura 194 - GT, p. 16, t. 4, q. 9

As ocorrências estabelecem a marcação espacial do desenho do quadrinho: o barco, em plano distante, é parte do desenvolvimento da trama da p. nove à p. 16, onde aparece em plano muito próximo como o espaço do próprio discurso e elemento componente dele, sendo o próprio barco um sujeito em evidência, um objeto de discurso. Como diz Mondada, o espaço tem um duplo papel – é, ao mesmo, tempo uma entidade à qual se faz referência e um domínio estruturante dessa referência (MONDADA, 2004, p. 101). No q.

³⁰⁹ Tradução nossa para: ... *notre bateau !!!*

³¹⁰ Tradução nossa para: *Bah, laisse-le partir... Idéfix et moi nous préférons rester ici. Peut-être que les sangliers reviendront...*

nove da p. 16, o distanciamento – ao mesmo tempo a evidenciação final do barco como objeto de discurso – fica patente. A diferença entre os espaços “barco” – ao longe – e *ici* – em primeiro plano – constroem os elementos da cena.

Na p. 20, a terceira ocorrência de *ici* é acompanhada de gesto dêitico no desenho do enunciador. *Obélix* aponta para um local do solo, próximo a si mesmo, para apontar um elemento da narrativa que é colocado em evidência: as pegadas dos indígenas, cuja identidade os personagens, no q. não sabem. As próprias pegadas são elementos dêiticos, índice, segundo a classificação de Peirce: elas indicam a presença de seus autores, assim como a fumaça indica a presença do fogo. *Obélix* realiza uso extraespacial no espaço imediato do locutor, implicando a condensação da noção espacial, mas a ocorrência também tem caráter intraespacial.



Figura 195 - GT, p. 20, t. 1, q. 1

Na p. 23, a enunciação é uma expressão do pensamento de *Obélix* sobre o sumiço de *Astérix*. A noção espacial é o que estrutura toda a linguagem. Apesar de nosso estudo se limitar a advérbios locativos dêiticos, reconhecemos que a própria linguagem é estruturada pelo espaço, como ressaltam, por exemplo, os funcionalistas Lakoff e Johnson, em *Metáforas da Vida Cotidiana* (2002). Argumentam eles, no cap. 12, que nosso sistema de conceitos, compreendido mediante o processo metafórico, é estruturado corporalmente e, por conseguinte, espacialmente:

Os primeiros candidatos a conceitos que são compreendidos diretamente são os conceitos espaciais simples, tal como, PARA CIMA, que emerge de nossa experiência espacial. Temos corpo e ficamos em pé. Quase todo movimento que fazemos envolve um programa motor que muda nossa orientação para cima-para baixo, preservando-a, pressupondo-a, ou, de alguma forma, levando-a em conta. (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 127).

Não à toa a semiótica greimasiana de Floch (1997) estrutura também os conceitos de morte e vida na significação do mundo baseada em posições espaciais que existem a partir da percepção do sujeito: como diz Mondada (1994, p. 99), a expressão do espaço “constitui e institui inevitavelmente modalidades de percepção do mundo”. As expressões espaciais na

língua são quase todas dêiticas, carecendo de contextualização para sua compreensão no discurso: a elaboração da noção de espaço é própria da experiência primitiva do sujeito cognoscente. Lakoff e Johnson (2002, p. 131) falam de “três domínios da experiência: espacial, social e emocional”, e ressaltam que “nenhum tem prioridade sobre o outro”, mas Wunderlich (1982) e Mondada (1994), em seus trabalhos, demonstram que o domínio espacial é a própria base de concepção dos demais, inclusive como estruturante da linguagem.



Figura 196 - GT, p. 23, t. 1, q. 2

A quarta enunciação de *ici*, na p. 27, q. 9, pode ser considerada uma referência ao espaço próximo do enunciador: trata-se da tribo dos indígenas. *Ici* é o local da existência dos personagens, mas não é um local nominalizado. A referência espacial independe da nominalização. O cacique, no quadrinho, faz dois gestos dêiticos, com ambas as mãos. Com um, faz referência aos heróis, locutores do quadrinho. Dessa forma, o cacique referencia deiticamente a pessoa e o lugar, duas das três noções dêiticas do discurso [a terceira é o tempo] (VUILLAUME, 1980). Esse tipo de referência é uma constante nas HQ analisadas, os recitativos [como o que há no próprio quadrinho: “Logo após...”³¹¹] atualizando temporalmente de modo constante os enunciados e estruturando a passagem de sequências e macroposições.

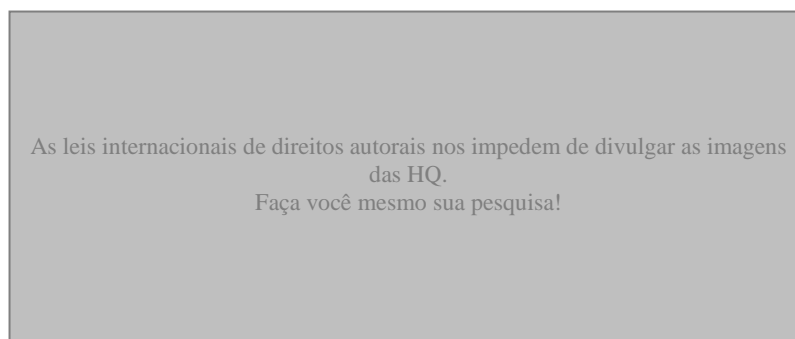


Figura 197 - GT, p. 27, t. 4, q. 9

³¹¹ Tradução nossa para: *Peu après...*

Na p. 39, repete-se um uso de *ici* comum verificado nas HQ CP, p. 22, LB, p. 55 e IN, p. 48, por exemplo: trata-se do *ici* extraespacial que fixa um lugar para que em seguida a narrativa avance rumo a outro domínio espacial. A enunciação que contém a ocorrência de *ici* convida e sugere a ação futura, dos quadrinhos seguintes:

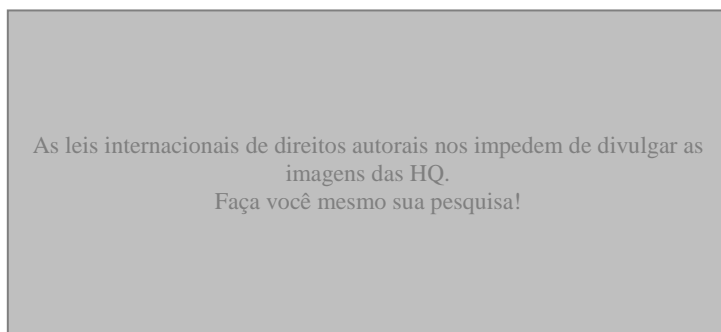


Figura 198 - GT, p. 39, q. 4-5

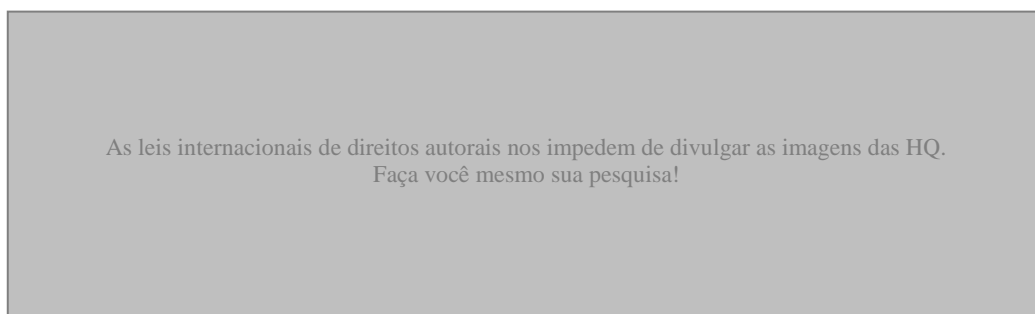


Figura 199 - GT, p. 39, t. 3, q. 6

Na p. 44, a penúltima ocorrência de *ici* da HQ, *ici* faz parte de uma articulação imperativa em relação ao interlocutor. O chefe dos nórdicos chama o escravo gaulês. No desenho, o gesto dêitico constrói também o sentido do chamamento da enunciação: “O quê? Vem aqui [*ici*], escravo!”³¹².

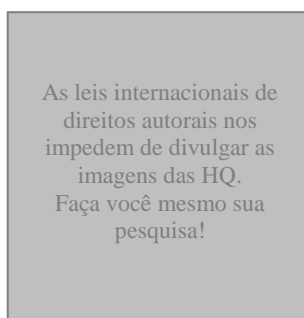


Figura 200 - GT, p. 44, t. 3, q. 7

³¹² Tradução nossa para: *Quoi ? Viens ici esclave !*

A última ocorrência de *ici*, na p. 46, é situacional, e marca o local próximo da enunciação, também dando início à sequência dos sete primeiros quadrinhos da p. 46: “Espere! Quem é você, e o que você faz aqui [*ici*]?”³¹³.



Figura 201 - GT, p. 46, t. 1, q. 1

5.3.4 *Astérix Légionnaire* [AL]

Em AL, há 19 ocorrências de *ici*. A primeira, conjugada em articulação na sequência com *là*, dá-se na p. dez. *Obélix* e uma patrulha romana estão na floresta próxima ao vilarejo gaulês. No q. dois da página, os romanos pressentem a chegada de gauleses. Um dos soldados olha para um carvalho antigo como possível esconderijo: “Lá [*là*]! Perto do grande carvalho!”³¹⁴. No q. seguinte, a patrulha romana está ao pé da árvore mencionada no quadrinho anterior, desenhada em segundo plano, distante. O chefe da patrulha, no q. três, então, diz: “Mas... Mas e... Eu creio que viemos por aqui [*ici*]!”³¹⁵. Os advérbios locativos, nesse esquema narrativo, funcionam como pontos em um mapa, dispositivos, marcando, no que se supõe ser o mesmo lugar [o carvalho], noções de distanciamento e aproximação que constroem a ideia de deslocamento na sequência:



Figura 202 - AL, p. 10, t. 1-2, q. 1-4

³¹³ Tradução nossa para: *Attends ! Qui es-tu, et que fais-tu ici ?*

³¹⁴ Tradução nossa para: *Là ! Près du grand chêne !*

³¹⁵ Tradução nossa para: *Mais... Mais j... Je crois qu'on vient par ici !*

A segunda ocorrência, na p. 11, q. dez, é eminentemente dêitica, intraespacial. A locutora, Falbala, indica com a mão o lugar onde *Obélix* deve ser sentar, o banco onde ela mesma está. Nesse sentido, com o verbo performativo o uso do advérbio faz com que a locutora também indique um objeto do recorte do quadrinho, num movimento de contração da noção espacial: “Vamos sentar aqui [*ici*] um instante...”³¹⁶. A partir desse quadrinho, inicia-se uma sequência em que o banco, o “aqui [*ici*]” da enunciação do q. dez é elemento de construção do discurso icônico, até o q. nove da p. seguinte. No q. dez da p. 11, ele é topicalizado, constituindo-se como objeto de discurso na proposição.

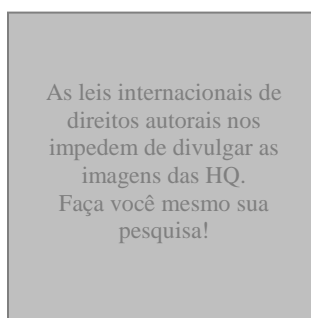


Figura 203 - AL, p. 11, t. 4, q. 10

Na p. 15, a terceira ocorrência de *ici* é extraespacial, referindo-se ao local imediato do locutor, precisamente onde ele está no recorte do desenho do quadrinho. Acreditamos que o gesto do desenho refere-se mais ao verbo performativo “esperar” [*attendre*] que ao advérbio dêitico, mas isso não quer dizer que não indique o ponto limítrofe onde *Obélix* deve aguardar, o perímetro referenciado pelo locativo: “Ah, eis aí o Quartel General da Legião Romana... Me espere aqui [*ici*], eu não confio em você. É preciso ser amável”³¹⁷.

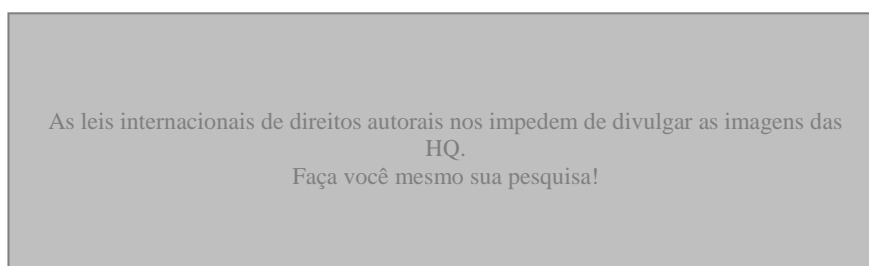


Figura 204 - AL, p. 15, t. 1, q. 1

Na p. 16, nova ocorrência de *ici*. Nesse caso, o uso do locativo não se refere necessariamente ao prédio do Quartel Geral da Legião Romana ou ao Serviço de Informações, local específico onde *Astérix* faz a pergunta: *ici* refere-se aos arquivos da burocracia do

³¹⁶ Tradução nossa para: *Asseyons-nous ici un instant...*

³¹⁷ Tradução nossa para: *Ah ! Voici le Quartier Général de la Légion romaine... Attends-mois ici, je ne te fais pas confiance. Il faut être aimable.*

exército romano, o que nos leva a crer que sua ocorrência é mais ampla, de caráter cultural: Tragicomix poderia estar em qualquer ponto do Império Romano, fora do prédio, da cidade ou do “país” em que *Astérix* e *Obélix* estavam, e por isso sua localização deveria ser feita mediante documentos. No caso em tela, o uso de *ici* expande a noção espacial.

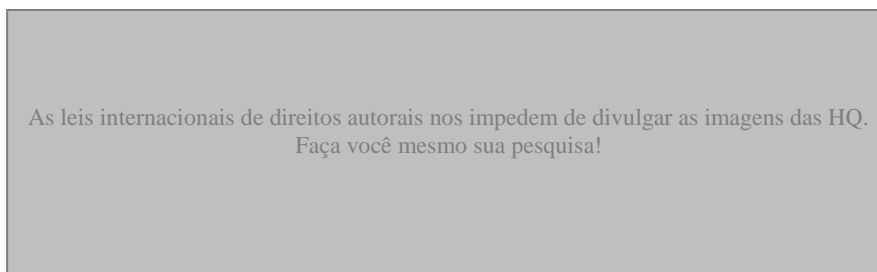


Figura 205 - AL, p. 16, t. 1, q. 2

Já a ocorrência da p. 18 referencia extraespacialmente o local próximo ao locutor, a edificação do quartel romano: “Ele pergunta se aqui [*ici*] é um albergue”³¹⁸.

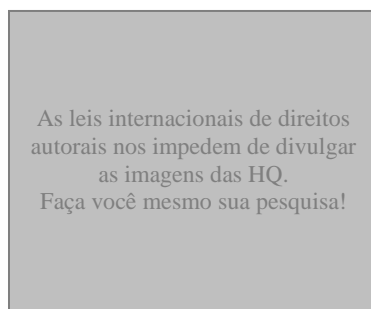


Figura 206 - AL, p. 18, t. 3, q. 7

Na p. 20, *ici* faz referência semelhante à da p. 18, mas também ao alistamento e ao treinamento do grupo inscrito na Legião Romana. Nesse sentido, a referência é extraespacial e cultural, e há um movimento de expansão da noção espacial na construção do discurso: “Escute, nós não estamos aqui [*ici*] para brincar. Então, diga-nos onde é necessário ir. Um pouco de disciplina, somente!”³¹⁹. Na p. 21, a referência feita por *ici* já é bastante específica a um ponto no recorte do quadrinho, num movimento de contração da ideia de espaço na narrativa. O gesto dêitico do chefe dos legionários faz também um gesto dêitico, que completa a enunciação: “É aqui [*ici*] que vão dar a vocês seus uniformes”³²⁰.

³¹⁸ Tradução nossa para: *Il demande si c'est bien une auberge, ici ?*

³¹⁹ Tradução nossa para: *Écoutez, nous ne sommes pas ici pour rigoler. Alors, dites-nous où il faut aller. Un peu de discipline, tout de même !*

³²⁰ Tradução nossa para: *C'est ici qu'on vous donnera vos uniformes...*

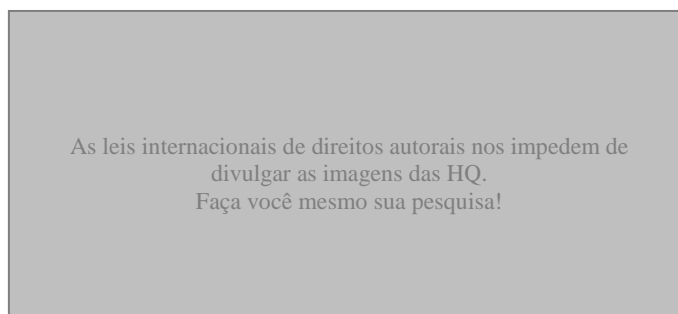


Figura 207 - AL, p. 21, t. 1, q. 1

Com as devidas particularidades, os usos de *ici* nas p. 22, q. quatro; p. 30, q. seis; p. 34, q. nove, e p. 38, q. 1, em um total de sete ocorrências, são semelhantes aos da p. 20, q. 11: referem-se não somente aos seus respectivos espaços físicos, recortados nos quadrinhos, mas ao elemento cultural “quartel romano”, com seus aspectos sociais, disciplinares, metodológicos, discursivos. *Ici* referencia mais que o lugar da enunciação: é o lugar do construto cultural. As enunciações são as seguintes:

- “Onde vocês acham que estão, aqui [*ici*]?”³²¹ [p. 22, t. 2, q. 4];
- “Mas sou eu quem comanda aqui [*ici*]! A pausa! Vamos! A pausa! A pausa, caramba!”³²² [p. 30, t. 3, q. 6];
- “Mas quem comanda aqui [*ici*], no fim das contas?!?”³²³ [p. 34, t. 4, q. 9];
- “Ah, eis aí vocês! As coisas vão mudar, aqui [*ici*]! É um campo, aqui [*ici*]! Há disciplina, aqui [*ici*]! Há uma prisão, aqui [*ici*]! E eu conheço quem...”³²⁴ [p. 38, t. 1, q. 1].



Figura 208 - AL, p. 30, t. 3, q. 6

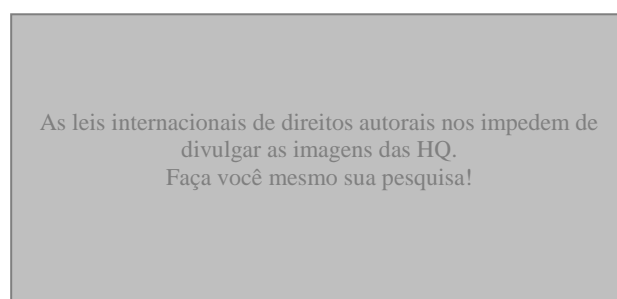


Figura 209- AL, p. 38, t. 1, q. 1

³²¹ Tradução nossa para: *Où vous croyez-vous, ici ?*

³²² Tradução nossa para: *Mais c'est moi qui commande ici ! La pause ! Allez ! La pause ! La pause, quoi !*

³²³ Tradução nossa para: *Mais qui commande, ici, à la fin ?!?*

³²⁴ Tradução nossa para: *Ah, vous voilà ! Ça va changer, ici ! C'est un camp, ici ! Il y a de la discipline, ici ! Il y a une prison, ici ! Et j'en connais, qui...*

Na p. 25, q. dois, *ici* referencia o local específico da cozinha. A presença de *Astérix* e *Obélix*, legionários, na cozinha representa uma quebra do contrato social vigente no quartel: não faz parte do perfil social-discursivo de legionários ir à cozinha. Essa quebra é percebida e verbalizada pela autoridade instituída na cozinha: o cozinheiro chefe. Isso se dá pela construção do referente espacial próximo, pela verbalização do espaço: “O que vocês fazem aqui [*ici*], por Vesta?”



Figura 210 - AL, p. 25, t. 1, q. 2

Na p. 37, há uma ruptura entre o locutor, a enunciação e o espaço referenciado. O legionário egípcio Courdeténis, da legião romana da qual fazem parte *Astérix* e *Obélix*, está no acampamento romano em que César também está, na África. Sem se dar conta, ele entra na tenda onde César e os comandantes do exército romano estão se preparando para a batalha contra Cipião [p. 37, q. 2-3]. O tradutor da legião, no quadrinho quatro, entra à procura de Courdeténis. Mas já no q. três, a enunciação do tradutor entra na tenda: sem que o enunciador apareça no recorte do desenho, o balão de sua fala surge, com apêndice cortado pelo limite do quadrinho e apontando para a direita, a direção da continuidade textual. No q. seguinte, o enunciador entra na tenda: pressupõe-se um deslocamento do enunciador do discurso. No q. cinco, César ordena a Courdeténis e ao tradutor que saiam da tenda: o gesto dêitico do personagem e os caracteres em negritos da escrita reforçam a autoridade de César, assim como sua presença solitária ocupando todo o espaço do quadrinho, em plano americano, e a cor de sua pele – vermelha, recurso que indica que o personagem está furioso. No q. seis, o recurso da enunciação que se antecipa ao locutor, no desenho, é novamente usado, mas desta vez são os legionários belgas que entram na tenda de César, no q. sete. A ocorrência que contém *ici* é a do q. seis: “Não, [isso/ça] não é uma taverna. Sabe, eu não acho que tenha cerveja aqui [*ici*]!”³²⁵. Na mesma página, o mesmo recurso é utilizado na 13ª ocorrência de *ici*. No q. oito, surge um balão cujo locutor não aparece no desenho. O locutor, *Astérix*, aparece apenas no q. seguinte, o nove. Na pergunta de *Astérix*, *ici* tanto pode referenciar o

³²⁵ Tradução nossa para: *Non, ça est pas un estaminet. Je pense pas qu'il y ait de la cervoise ici, tu sé !*

campo romano quanto a tenda de César: “Tragicomix está aqui [ici]?”³²⁶ O personagem repete a mesma frase na p. 43, q. sete, no campo de Cipião: “Tragicomix está aqui [ici]?”. Dessa vez, entretanto, o noivo de Falbala é finalmente encontrado. Na p. 44, q. cinco, a ocorrência é irônica: sendo o exército de Scipião e o de César de origem romana, os escudos são idênticos. Na batalha, os exércitos se misturam e a confusão é instalada: os soldados já não sabem que é quem, que exército é o de César e qual é o de seu inimigo. Um dos soldados, então, diz: “Como? Aqui [ici] não é a tartaruga de César?”³²⁷.

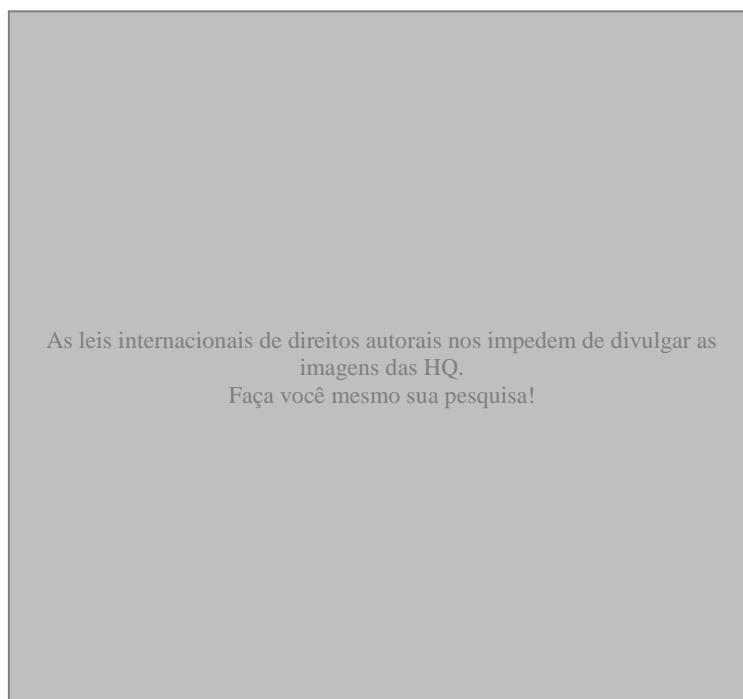


Figura 211 - AL, p. 37, t. 2-4, q. 3-10

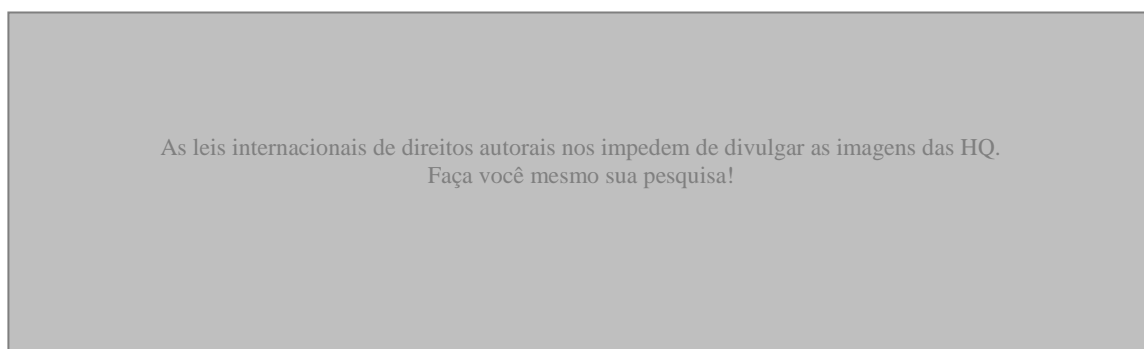


Figura 212 - AL, p. 37, t. 3, q. 6-7

³²⁶ Tradução nossa para: *Tragicomix est ici ?*

³²⁷ Tradução nossa para: *Comment ? Ce n'est pas la tortue de César, ici ?*

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 213 - AL, p. 37, t. 4, q. 8-10

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 214 - AL, p. 44, t. 3, q. 5-6

5.4 Análise de *là* nas HQ *Tintin le reporter*

Ao analisar os advérbios locativos, não se pode analisar *ici* sem a referência a *là* e a *là-bas*. Muitas vezes, os três se imbricam em mecanismos enunciativos, formando estratégias de localização, referenciação e progressão textual que ora transformam em objeto de discurso o espaço referente a *ici*, ora os espaços referentes a *là* e *là-bas*.

Como diz Perret (1991), citando um artigo de 1954 de Lucien Foulet sobre o francês medieval, há uma oposição fundamental entre *ici* e *là*, que diz respeito às noções espaciais tocantes à oposição proximidade vs distanciamento. *Là* só faz sentido em relação ao paradigma de *ici* como ideia primeira de espacialidade no estabelecimento do *hic et nunc*. No francês moderno, como relata Perret (1991, p. 142), há “[...] os casos em que *ici* e *là* são oponíveis, os em que há coexistência dos dois advérbios, sempre na ordem *ici + là*, os em que há neutralização da oposição *ici/là*, os em que, enfim, só *là* é possível”³²⁸.

Para Perret (1991), a oposição *ici/là/là-bas* do francês contemporâneo é geralmente considerada como a oposição a duas formas marcadas: *ici* e *là-bas*, e a uma forma não-marcada, *là*. Essa oposição seria, de fato, articulada sobre uma oposição entre as

³²⁸ Tradução nossa para: [...] *les cas où ici et là sont opposables, ceux où il y a coexistence des deux adverbes, toujours dans l'ordre ici + là, ceux où il y a neutralisation de l'opposition ici/là, ceux enfin où seul là est possible* (PERRET, 1991, p. 142).

embreagens /ESPACIAL/ vs /SITUACIONAL/. Dessa forma, *ici* e *là-bas* fariam referência exclusivamente espacial, em particular os empregos situacionais – enquanto *là* faria a embreagem situacional, já que é uma forma não-marcada. No curso de nossa análise, percebemos que na HQ *ici* também pode se articular em referência situacional, tendo em vista que seu papel não é restrito como dêitico locativo, mas faz parte de uma engrenagem referencial que funciona muitas vezes anaforicamente e implica a formação de um dispositivo de progressão textual. *Ici*, por vezes, atua em conjunto com *là*, num esquema de enfoque distanciamento-aproximação em relação ao espaço ou objeto referenciado, estando as ocorrências frequentemente em quadrinhos subsequentes nos quais o referente é colocado em evidência em processo de topicalização, na formação de um objeto de discurso, na HQ. Perret expõe também, em seu artigo, a definição de Smith, de 1990, para quem os advérbios em tela fornecem, além de uma informação espacial, uma enunciativa. O quadro seguinte, extraído do artigo de Perret, esclarece essa definição. A particularidade do advérbio francês *là*, que pode desempenhar dois tipos de referência na língua francesa contemporânea, não encontra similaridade entre os advérbios usuais da LPB contemporânea. Em alguns usos, específicos e mais raros, *là* pode ser traduzido por “aí”; em outros, “lá” nos parece a melhor versão, e em alguns *là* pode ser traduzido por “aqui”. A complexidade do uso remete ao fato de que em francês há, como relatou Perret (1991) citando a obra de Bastuji (1982), neutralização da oposição entre *ici* e *là*, pois *là* toma o lugar de *ici* na linguagem informal.

A oposição entre *ici/là* é necessária, na HQ, a fim de marcar a movimentação simulada entre o distanciamento do referente e sua aproximação do locutor: o discurso verbal pontua a espacialidade como fundadora do discurso icônico, sob a qual o discurso verbal transita e da qual depende – já não podemos dizer o contrário em relação às imagens e ao discurso verbal, pois existem HQ sem discurso verbal, mas não existem HQ sem desenhos. De fato, a oposição *ici/là* com frequência não se realiza na HQ, ocorrendo como simulacro, pois a imagem os faz, no gênero textual, todos saturados, transparentes e completos. Como diz Perret (1991, p. 143), em relação aos embreadores saturados, “só é preciso conhecer as condições de sua enunciação para identificar seu referente”³²⁹. No caso dos lacunares, “só a enunciação não permite identificar o referente: a saturação referencial se opera, então, a partir de um elemento saliente do contexto discursivo ou situacional, quer dizer, o mais

³²⁹ Tradução nossa para: [...] *il suffit de connaître les conditions de leur énonciation pour identifier ce référent* [...] (PERRET, 1991, p. 143).

frequentemente, por dêixis ou anáfora³³⁰ (PERRET, 1991, p. 143). Na HQ, ocorre também esse tipo de situação: casos em que *là* e, mais frequentemente, *là-bas*, remetem a uma proposição, sequência ou macroposição anteriores. Entretanto, em geral esse tipo de referente é primeiro nominalizado, no discurso verbal, visto que estava em *stand-by*, e somente depois é feita a embreagem com os advérbios dêíticos. Como na HQ as condições de enunciação estão mostradas, quando o referente está no mesmo quadrinho ou em um quadrinho subsequente, o referente é sempre identificável. Baseados em Martinet (1978), podemos dizer que o ícone, signo de uma articulação, é compreendido mais rapidamente que o signo verbal, de dupla articulação. O que há na HQ, em relação a esses dois advérbios, é a noção de aproximação e distanciamento, no mecanismo de referenciação, que serve à progressão textual.

Funcionamento da hipótese sobre a natureza da oposição entre advérbios espaciais em francês contemporâneo, segundo Smith (1990 apud PERRET, 1991, p. 142)³³¹

<i>ICI</i> [AQUI]	<i>LÀ</i> [AQUI, AÍ, LÁ]	<i>LÀ-BAS</i> [ALI, LÁ, ACOLÁ]
/+LOCUTOR/	/-LOCUTOR/	/-LOCUTOR/
/-DISTANCIADO/	/-DISTANCIADO/	/+DISTANCIADO/

Là, como veremos, faz remissão quase sempre a um lugar ou objeto em segundo plano no quadrinho, ou, em casos de referência verbo-textual, atua como elemento anafórico, usos que são semelhantes às referências ditas situacionais por não envolverem espaços próximos ao interlocutor, mas quase sempre distantes das pessoas do discurso e presentes na enunciação.

5.4.1 *Les Cigares du Pharaon* [CP]

O primeiro uso de *là* ocorre logo no início: a passagem do pergaminho que o vento leva ainda no navio é a primeira sequência de ação da narrativa. Na t. um, q. dois,

³³⁰ Tradução nossa para: [...] *l'énonciation seule ne permet pas d'identifier le référent : la saturation référentielle s'opère alors à partir d'un élément saillant du contexte discursif ou situationnel, c'est à dire, le plus souvent, par deixis ou anaphore.*

³³¹ Tradução nossa para: *Fonctionnement de l'hypothèse sur la nature de l'opposition entre les adverbes spatiaux en Français contemporain, selon Smith (1990 apud PERRET, 1991, p. 142).*

<i>ICI</i>	<i>LÀ</i>	<i>LÀ-BAS</i>
/+LOCUTEUR/	/-LOCUTEUR/	/-LOCUTEUR/
/-ELOIGNÉ/	/-ELOIGNÉ/	/+ELOIGNÉ/

começa uma sequência em que *Tintin* auxilia o prof. Philemon a recuperar a folha que se vai. No q. um, ele questiona o que é o objeto buscado. No q. dois, apenas a enunciação: o locutor, a exemplo do que já foi analisado, não surge no balão da enunciação, mas, nesse caso, está no quadrinho anterior. Essa decalagem é um recurso frequente na HQ. Na conciliação cognitiva de locutor e locução no mesmo sistema espacial-referencial, termina-se por validar a ideia de movimento em espaços contíguos nas sequências de ação. A ocorrência de *là*, nesse caso, referencia o local onde está o objeto buscado, que é diferente do local onde está o locutor, é além, depois, próximo ao interlocutor. O fato de que nem sempre, na HQ, o locutor está no mesmo quadrinho que o balão não impede que parâmetros enunciativos sejam anunciados, “mediante a representação do balão”³³² (MEYER, 2003a, p. 524), pois, segundo o autor, “basta que o balão esteja”³³³ (MEYER, 2003a, p. 524). Como diz Meyer (2003a, p. 524), “certos autores, Hergé em particular, compreenderam o interesse que pode representar esse princípio quando é necessário dar uma informação antecipada ao leitor”³³⁴.

No exemplo em tela, vários quadrinhos mostram partes contínuas do local onde se passa a ação, como em um *travelling*, um plano que “estica” a imagem do quadrinho, estabelecendo mais de uma ação em uma imagem apenas. No *travelling*, em geral um quadrinho ocupa a largura de uma tira inteira. Nesse caso, a descontinuação estabelecida pelos quadrinhos intensifica a ideia de ação, pois sobrepõe imagens contínuas em planos diferentes. *Lá* participa da construção do efeito do *travelling* na medida em que, descolado do seu locutor – que surge à esquerda, no q. um da página, reaparecendo depois apenas no q. oito – aponta para a direita, local onde está o papiro. *Là* segue o efeito do desenho de *Tintin*, cujo olhar volta-se para o movimento do balão. Os elementos gráficos que simulam movimento – chamados por Eco (2006, p. 62) de “estilemas” – acompanham o objeto de discurso, em consonância com o advérbio espacial, o desenho de *Tintin* e a enunciação descolada de seu enunciador: “*Lá [là]!... o pergaminho que voa... O papiro de Kih-Oskh!...* ”³³⁵.

³³² Tradução nossa para: [...] *au moyen de la représentation du phylactère [...]* (MEYER, 2003a, p. 524)

³³³ Tradução nossa para: *Il suffit que son phylactère y soit.* (MEYER, 2003a, p. 524)

³³⁴ Tradução nossa para: *Certains auteurs, Hergé en particulier, ont compris l'intérêt que peut représenter ce principe lorsqu'il faut donner une information anticipée au lecteur* (MEYER, 2003a, p. 524)

³³⁵ Tradução nossa para: *Là ! ... ce parchemin qui s'envole... Le papyrus de Kih-Oskh !...*

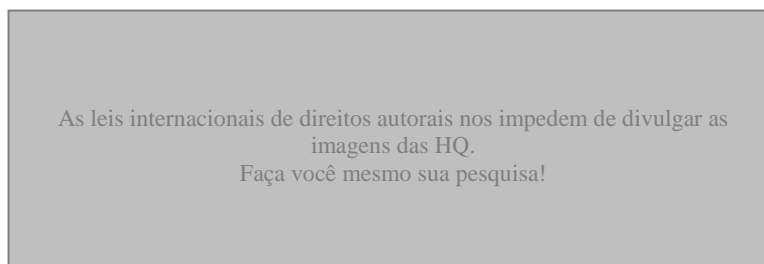


Figura 215 - CP, p. 2, t. 1, q. 1-3

Há ocorrências semelhantes à da p. dois em outras passagens: em todos esses casos, *là* atua extraespacialmente e ancora o objeto de discurso num espaço posterior ao do enunciador, no mesmo quadrinho ou num posterior. Dessa forma, a progressão textual se dá por projeção discursiva verbal do espaço referenciado no espaço cênico dos desenhos, num esquema no qual *là*, ao contrário de *ici*, não fixa um ponto específico referenciado, mas o lança adiante num movimento propulsor:

- “Ora, o que há ali [*là*]?”³³⁶ [p. 8, t. 4, q. 10];
- “Ali [*là*]! Um terceiro sarcófago que se abre!”³³⁷ [p. 11, t. 2, q. 4];
- “Lá [*là*], ei-lo!”³³⁸ [p. 24, t. 3, q. 9];
- “*Tintin*?... *Tintin*?... Você está aí [*là*]?...”³³⁹ [p. 29, t. 2, q. 6];
- “Ali [*là*]... Olhem: eles fugiram pelo teto!”³⁴⁰ [p. 30, t. 2, q. 6];
- “Lá [*là*]!... Seu chapéu!...”³⁴¹ [p. 40, t. 2, q. 4];
- “Pelo Babluth sagrado! Olhe ali [*là*], Alteza!...”³⁴² [p. 50, t. 4, q. 14];
- “Alteza! Alteza! O senhor Tigre, lá [*là*], sobre este grande galho!”³⁴³ [p. 51, t. 2, q. 5];
- “Ali [*là*]! Um jovem branco preso numa armadilha!”³⁴⁴ [p. 51, t. 1, q. 1].

Das 19 ocorrências de *là* em CP, nove participam desse esquema referencial. Na p. oito, o espaço referenciado está fora do quadrinho, sendo mostrado nos q. 11, 12 e 13 e nos q. um a quatro da p. nove, em uma sequência aproximativa que vai de um grau mais distante, quando a referência verbal constrói o espaço, sendo feita por meio de *là* na enunciação do q. dez da p. oito, ao mais próximo, em que os charutos são enfocados em primeiríssimo plano,

³³⁶ Tradução nossa para: *Tiens, qu'est-ce qu'il y a là?*

³³⁷ Tradução nossa para: *Là ! un troisième sarcophage qui s'ouvre !*

³³⁸ Tradução nossa para: *Là, le voilà !*

³³⁹ Tradução nossa para: *Tintin ?... Tintin ?... Êtes-vous là ?...*

³⁴⁰ Tradução nossa para: *Là... Regardez : ils se sont enfuis par les toits !*

³⁴¹ Tradução nossa para: *Là ! ... Son chapeau ! ...*

³⁴² Tradução nossa para: *Par le Babluth sacré ! Regardez là, Altesse ! ...*

³⁴³ Tradução nossa para: *Altesse ! Altesse ! Le seigneur Tigre, là, sur cette grosse branche !*

³⁴⁴ Tradução nossa para: *Là ! Un jeune Blanc pris dans un piège !*

ou *close-up*, no q. dois da página seguinte. *Là* é extensivo, estende-se aos quadrinhos seguintes expandindo a noção espacial. Com isso, atua de modo a construir a progressão textual.

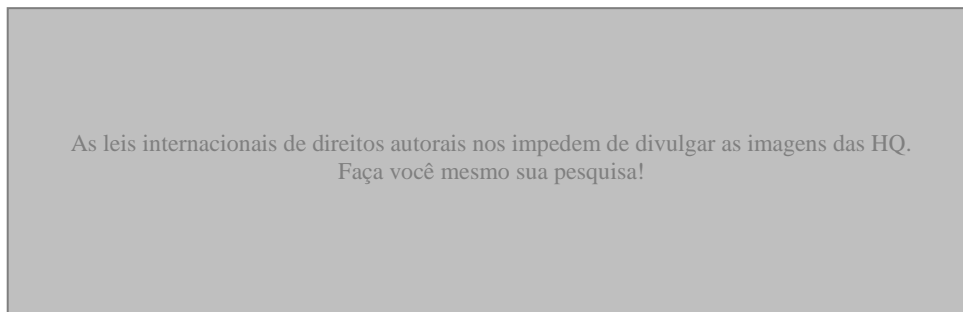


Figura 216- CP, p. 8, t. 4, q. 10-13



Figura 217- CP, p. 9, t. 1, q. 1-2

Na ocorrência da p. 11, *là* é um espaço distante do locutor: *Tintin* está em um plano distanciado, no quadrinho, e, em plano próximo, o sarcófago ao qual ele se refere. *Là* não é, nesse caso, um espaço distante do leitor: é mais distante do locutor, porém mais próximo do leitor. *Tintin* não poderia usar *là-bas*, uma vez que, como veremos, *là-bas* faz remissão a locais distantes do locutor e do interlocutor. *Là* tanto é um plano distante do interlocutor de *Tintin*, *Milou*, quanto do interlocutor do roteirista, o leitor.

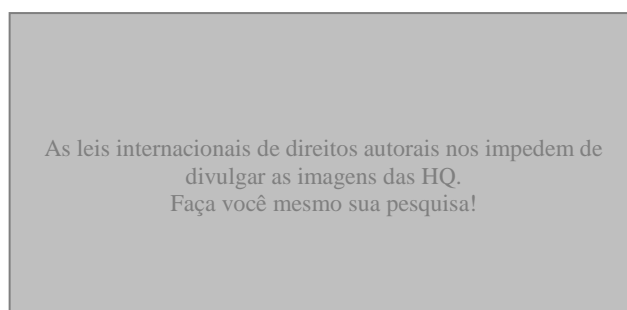


Figura 218 - CP, p. 11, t. 2, q. 4-5

Na p. 24, Dupond e Dupont estão no deserto, à procura de *Tintin*. Ao avistarem, em plano distante, alguém semelhante – de fato, apenas um detalhe da cabeça – aproximam-se do local referenciado. *Là* indica esse espaço. O gatilho ensejado por *là* inicia uma nova

sequência, de quatro quadrinhos, dentro do que definimos como a macroproposição do deserto.

Na p. 29, o espaço referencial de *là* está abaixo do espaço do locutor, na cova onde *Tintin* foi enterrado. No q. dois da página, na mesma sequência, ao achar a lápide da cova onde *Tintin* foi enterrado o personagem que o salva refere-se a esse espaço como *ici*, pois no q. ainda não há interlocutor, apenas o locutor. A partir do momento em que o interior da cova é mostrado no desenho, com *Tintin* dentro dele, passa a existir a projeção do espaço da segunda pessoa. No q. seguinte, o sétimo da página, *Tintin* é resgatado do subsolo e esse espaço é neutralizado.

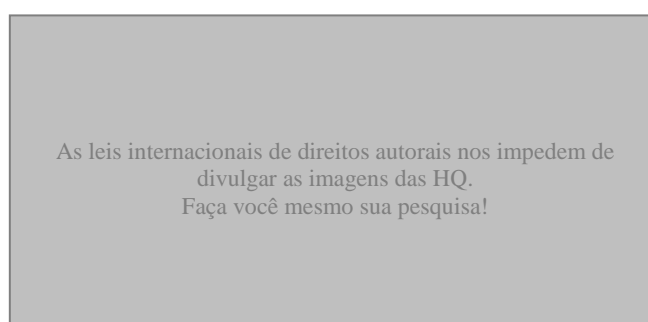


Figura 219 - CP, p. 24, t. 3, q. 8-9

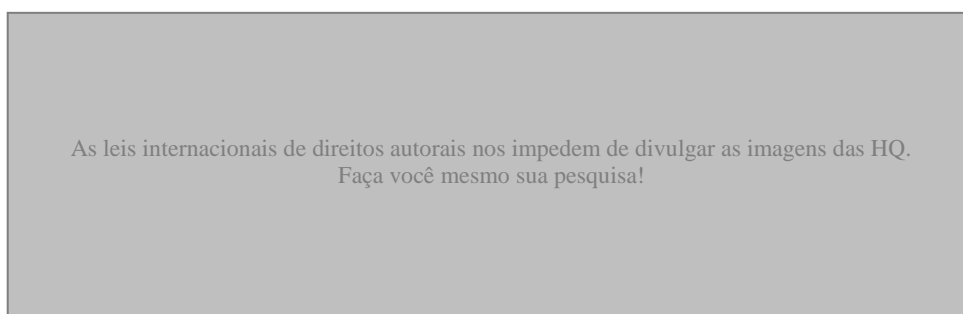


Figura 220 - CP, p. 24, t. 4, q. 10-12

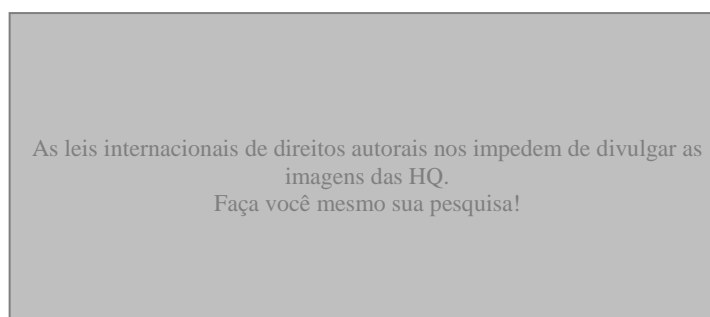


Figura 221 - CP, p. 29, t. 2, q. 6-7

Na p. 30, *là* refere-se a um espaço que está dentro da casa: o buraco do teto. Entretanto, o ponto de vista da mostraçãõ não é o do locutor, mas o dos referentes, que fugiram por esse buraco e estão já na laje da casa. *Là* também é um gatilho, de fora para

dentro, do espaço reduzido para o aberto e amplo. Nos quadrinhos seguintes, há uma volta ao interior da casa. Não se trata de uma oposição dentro/fora, como em TG, p. 20, t. 3, q. 6, com o uso contrastivo de *ici* e *là-dedans* no mesmo quadrinho, na mesma enunciação, mas de um uso extensivo de *là*.



Figura 222 - CP, p. 30, t. 2, q. 6

Na p. 40, q. quatro, *Tintin* surge de costas em plano aproximado. O chapéu, no local referenciado com o uso de *là*, está no mesmo quadrinho, em segundo plano. No q. seguinte, *Tintin* surge segurando o chapéu. Como aparece de costas para o leitor e de frente para o chapéu, deduz-se que ele se desloca a fim de ir a esse espaço referenciado, num movimento progressivo esquerda-direita. *Là* novamente é um gatilho, atuando de modo a construir também a elipse entre o quadrinho quatro e o cinco.

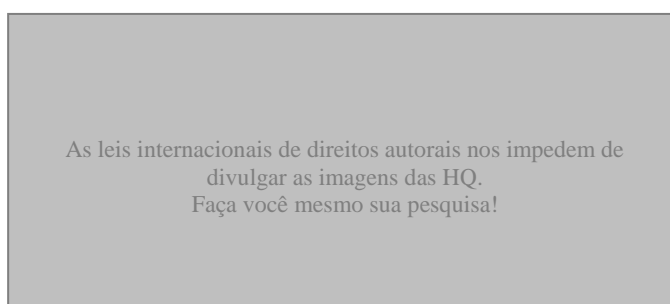


Figura 223 - CP, p. 40, t. 2, q. 4-5

Na p. 50, o último quadrinho é o da ocorrência de *là*. Um gesto dêitico do locutor, para a direita, no sentido da progressão textual, impulsiona o olhar do leitor rumo ao q. seguinte, que está na página seguinte. O objeto que se situa no local referenciado é mostrado no quadrinho seguinte, na p. 51. O espaço antes distante, apontado mediante gesto dêitico, fora do olhar do leitor, surge no quadrinho posterior. *Là* atua como catalisador, fazendo com que a elipse de fato seja articulada entre um quadrinho e outro. No q. um da p. 51, nova ocorrência de *là*, sendo “aproximado” no q. dois dessa página. No q. 51 há novo gesto dêitico, de mostração, do locutor. Entretanto, a enunciação já traz a nominalização do objeto referenciado no espaço de *là*. De modo semelhante à construção da linguagem

cinematográfica, o desenho mostra outra perspectiva de enquadramento: no q. 14 da p. 50, o locutor, serviçal do marajá, e o nobre indiano estão de frente, em plano americano. No q. um da p. 51, *Tintin* surge de costas, aparecendo primeiro, na perspectiva de leitura, da esquerda para a direita. Isso faz com que o personagem seja topicalizado nesse quadrinho, para ser retomado em seguida, sob perspectiva semelhante ao do q. 14 da p. 50, porém em plano mais aproximado. A penúltima ocorrência de *là*, na p. 51, q. cinco, também é acompanhada de gesto dêitico, para a direita. O tigre citado, que se supõe presente no local referenciado por *là*, surge depois, no q. sete, também se supondo que o animal se aproximou do marajá, de seu pajem e de *Tintin*.

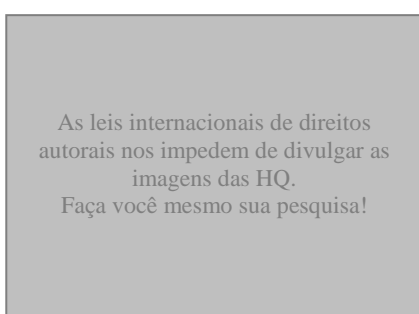


Figura 224 - CP, p. 50, t. 4, q. 14-15

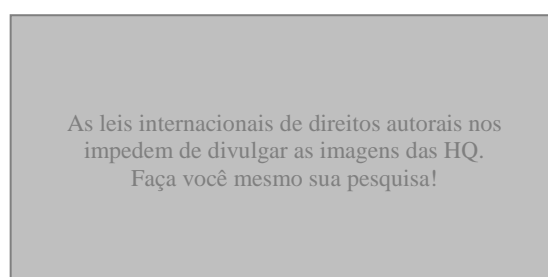


Figura 225 - CP, p. 51, t. 1, q. 1-2

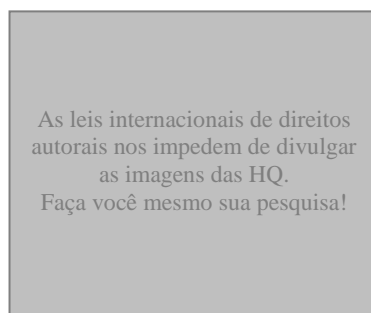


Figura 226 - CP, p. 51, t. 2, q. 5

Há uma tipologia de uso de *là* que é semelhante à de *ici*: o advérbio referencia o espaço próximo ao locutor da enunciação. Nesses casos, ocorre uma “neutralização da oposição *ici/là*”, como diz Perret (1991, p. 142), pois ambos são aplicáveis ao contexto da enunciação. A ocorrência da p. dois, q. dez, é um exemplo: *Milou*, ao perceber o desaparecimento do Prof. Siclone do local em que ele e *Tintin* estão, diz: “Ele ainda estava aqui [*là*] há um instante!”³⁴⁵. O q. da ocorrência marca também uma ruptura da sequência, ligada ao aspecto cromático: os q. anteriores da página, sobretudo do quatro ao dez, apresentam predominância de tons de azul. Após o q. da ocorrência, predomina a cor bege.

³⁴⁵ Tradução nossa para: *Il était encore là il y a un instant !*

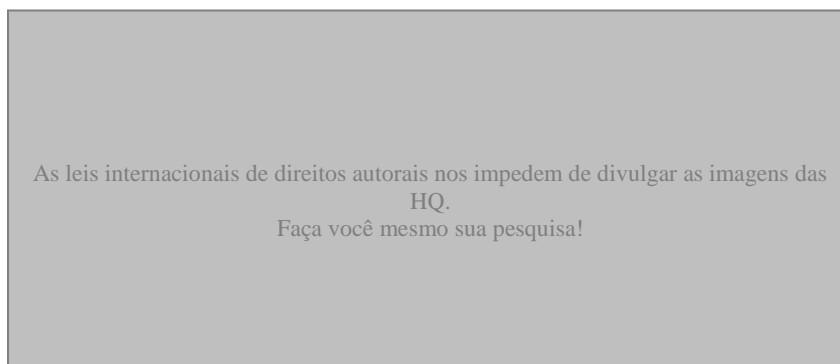


Figura 227 - CP, p. 2, t. 4, q. 9-11

Há outras ocorrências de *là* sob perspectiva similar. Em algumas delas, a neutralização em relação a *ici* ocorre com dubiedade de interpretação, pois também se aplica, na tradução para a língua portuguesa, o advérbio “aí”. O que ocorre é que o espaço referenciado por *là*, nesses casos, não é nem tão próximo ao locutor, que possa ser considerado exclusivamente como referente a seu *espaço imediato*, no caso da classificação de *ici* como extraespacial, nem tão distante, que possa ser interpretado como diferente do EP, sendo mais semelhante a esse segundo uso de *ici* em sua classificação extraespacial. Em LP, o segundo caso assemelha-se ao uso de “lá”. O advérbio francês apresenta uma labilidade referencial maior em relação a *ici* e *là-bas*, cujos papéis de referência são mais definidos, sendo *ici*, como mostra o quadro do artigo de Perret (1991, p. 142), mais próximo do locutor, e *là*, menos próximo, mas ainda assim referente ao espaço do locutor.

- “O que você faz aqui [*là*]?”³⁴⁶ [p. 3, t. 1, q. 2];
- “Salaam aleikum, poderoso xeique: o prisioneiro está aqui [*là*].”³⁴⁷ [p. 15, t. 3, q. 7];
- “Ah, você está aqui [*là*], Milou! Vem rápido me soltar!”³⁴⁸ [p. 19, t. 2, q. 4];
- “Ora veja, major, o senhor tem aí [*là*] uma arma curiosa... É um punhal hindu?”³⁴⁹ [p. 38, t. 3, q. 7];

O uso da p. três, q. dois, é um caso de uso extraespacial e situacional, em que *là* pode tanto ser considerado como *ici*, em operação de neutralização, quanto pode ser de fato considerado mais distante do locutor, mais próximo da primeira tipologia de uso de *là*. O prof. Siclone, interlocutor de *Tintin*, está em primeiro plano, dentro de um bote salva-vidas do navio, e o repórter, por sua vez, está no navio, em plano diferenciado. A distância, entretanto,

³⁴⁶ Tradução nossa para: *Qu'est-ce que vous faites là ?*

³⁴⁷ Tradução nossa para: *Salaam aleikum, puissant cheik : le prisonnier est là.*

³⁴⁸ Tradução nossa para: *Ah, tu es là, Milou ! Viens vite me délivrer !*

³⁴⁹ Tradução nossa para: *Dites donc, major, vous avez là une arme curieuse... C'est un poignard hindou ?*

não é tão grande como nos usos que chamamos “extensivos” de *là*, nos quais a noção de espaço sofre uma expansão a fim de fazer necessariamente progredir o texto para outros quadrinhos. Note-se que há uma diferença de enquadramento entre o q. da ocorrência, e o anterior, o primeiro da página, sendo o movimento entre ambos, na ordem da progressão textual, do mais distante para o mais próximo.

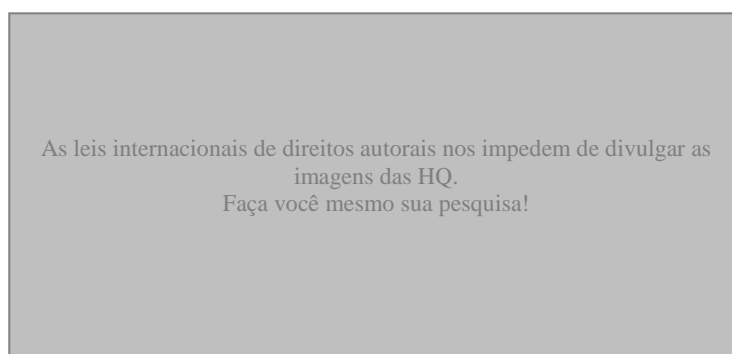


Figura 228 - CP, p. 3, t. 1, q. 1-2

Já na p. 15, a possibilidade de *là* ser substituído por *ici* existe na medida em que *ici* se refere ao espaço próximo, ao acampamento do xeque. Como *Tintin* estava fora do acampamento, tendo sido capturado pelos seguranças do líder árabe, essa é uma interpretação válida: *là*, então, teria uso semelhante a *ici* em operação extraespacial, referindo-se ao espaço próximo do locutor – não ao imediato. A segunda possibilidade é a de que *là*, nesse uso, seja semelhante a “*aí*”: sendo assim, deve ser ressaltada a diferença entre os advérbios da LP “*aí*” e “*lá*”. “*Aí*” indica espaço mais próximo do interlocutor e distante do locutor, enquanto “*lá*” indica espaço mais distante tanto do locutor quanto do interlocutor. Já “*ali*”, por sua vez, indicaria distanciamento tanto da primeira quanto da segunda pessoas do discurso. Como diz Albani (2007, p. 14) em sua tese de mestrado sobre o advérbio “sempre”: “Não há muitos estudos aprofundados sobre advérbios em língua portuguesa. As gramáticas costumam resumir as características dessa classe, sem levar em conta particularidades de cada elemento pertencente a essa categoria [...]”. Há, ainda, o demonstrativo “*acolá*”, que cai em desuso progressivamente na linguagem informal. Em estudo sobre “*aqui*”, “*aí*” e “*ali*”, Pereira (2009) argumenta que a noção de proximidade ou distanciamento desses advérbios deve ser atribuída mais à ideia de acessibilidade que necessariamente a uma perspectiva topológica, o que se revela plausível quando avaliamos os usos diferentes usos de *là* no corpus estudado:

Podemos, pois, concluir que o uso do dístico *aqui* permite, de uma maneira geral, referenciar a situação de objectos mais próximos e mais acessíveis, face à posição ocupada pelo locutor, mas pode também delimitar o espaço pertencente ao locutor e ao alocutário. Por outro lado, designa um espaço demarcável, restrito, que pode coincidir com um ponto e que se pode apontar, sendo por isso perceptível e acessível. A utilização de *ai* aparece normalmente como forma de situar objectos mais próximos e mais acessíveis relativamente à posição ocupada pelo alocutário; o uso de *ali* remete tipicamente para situações espaciais não acessíveis nem à primeira, nem à segunda pessoas. Na realidade, a noção de espaço sugerida por estes dísticos não deve ser interpretada em função da distância, mas sim em termos de acessibilidade (PEREIRA, 2009, p. 67).



Figura 229 - CP, p. 15, t. 3, q. 7

Na p. 19, q. quatro, *là* se refere a um espaço no mesmo quadrinho do enunciador, que é o espaço próximo de *Tintin*. Entretanto, o espaço referenciado está também em um plano de fundo, não muito próximo ao locutor, o que confirma a amplitude referencial de *là*. O advérbio assinala a presença de *Milou*, de quem se vê um recorte – apenas a cabeça, no canto direito do quadrinho. *Tintin* está, por sua vez, no canto esquerdo, em um plano mais aproximado. No quadrinho seguinte, ocorre a aproximação dos dois personagens. O uso de *là* é parte de um mecanismo que, dessa forma, assinala essa aproximação.

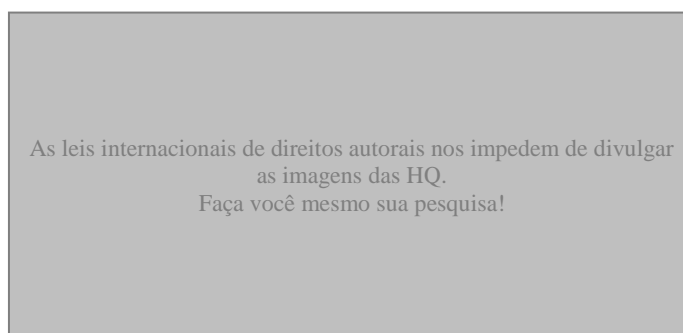


Figura 230 - CP, p. 19, t. 2, q. 4-5

Na p. 38, a fronteira entre *là* e *ici* é ainda menor: *Tintin* se refere ao espaço onde está um punhal do major, dono da casa. Além da enunciação, há o gesto dêitico, que aponta

para o objeto, bastante próximo do locutor. Neste caso, ocorre com clareza uma neutralização da oposição *ici/là*, estando o espaço referenciado e o objeto em EI.



Figura 231- CP, p. 38, t. 3, q. 7

Os demais usos de *là* em CP, totalizando cinco, são diferentes entre si: o da p. três faz uma referência textual ao Cairo. Trata-se de um uso anafórico, chamado também de dêitico textual: “Eu não sei. Acredito que se trata do signo real de Kih-Oskh. Aliás, se tudo isso lhe interessa, encontro amanhã em Porto Said, de onde nós vamos chegar ao Cairo, e de lá [*là*], ao lugar indicado pelo mapa”³⁵⁰:



Figura 232 - CP, p. 3, t. 3, q. 8

O uso seguinte, na p. 25, é próximo aos primeiros apresentados, que nós chamamos de extensivos. Entretanto, não ocorre um movimento de expansão em relação ao locutor e ao local referenciado: ao contrário, há uma concentração, o que é sinalizado pelo gesto dêitico do locutor em relação a *Tintin* [de chamamento, com o indicador] e pela aproximação de locutor e interlocutor no q. seguinte. O uso também não neutraliza a oposição *ici/lá*, nem pode ser considerado de caráter intensivo. Além do mais, ocorre um uso diretivo, e tanto o locutor quanto seu interlocutor, *Tintin*, encontram-se em locais muito próximos, no mesmo quadrinho, em planos bastante similares. Não ocorre uma ruptura topológica, mas sim

³⁵⁰ Tradução nossa para: *Je ne sais pas. Je crois qu'il s'agit du signe royal de Kih-Oskh. D'ailleurs, si tout cela vous intéresse, rendez-vous demain à Port-Saïd, d'où nous gagnerons Le Caire, et de là, le lieu indiqué par le plan.*

a mudança de destino de *Tintin*, o que, na p. seguinte, ocasionará a introdução de uma nova sequência: “Ora, ora, senhor, não é por aí [*là*], o posto de recrutamento!”³⁵¹:

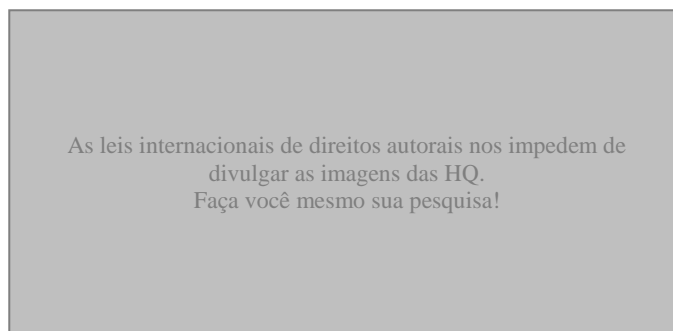


Figura 233 - CP, p. 25, t. 4, q. 12

Há também dois usos situacionais: o da p. 38, q. 11, e o da p. 59, q. cinco. O da p. 38, q. 11, refere-se ao q. anterior. O q. dez é voltado para a ação: não há discurso verbal. Já o q. 11 verbaliza a situação do q. anterior. No q. cinco da p. 59, a situação é semelhante: *là* é resumitivo, é situacional, e se refere à reviravolta ocorrida no q. anterior, quando *Tintin* desarma o faquir aliado da quadrilha de traficantes. *Là*, nessa ocorrência, poderia ser traduzido para a LP pelo advérbio de tempo “agora”, ou pelo modalizador “assim”, o que evidencia seu caráter situacional e resumitivo. Tentamos traduzi-lo por “aí”, perseguindo o paralelismo encontrado na análise:

- “Desculpe-me... Espero que você não veja aí [*là*] um sinistro presságio.”³⁵²
[CP, p. 38, t. 4, q. 11];
- “Aí [*là*] está melhor... Um detalhe: meu revólver não estava carregado...”³⁵³
[CP, p. 59, t. 2, q. 5].



Figura 234 - CP, p. 38, t. 3, q. 10

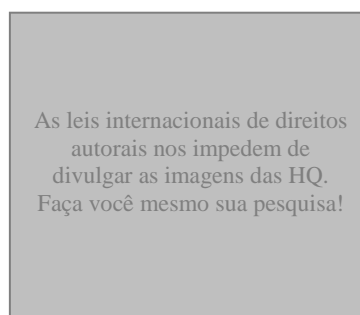


Figura 235 - CP, p. 38, t. 4, q. 11

³⁵¹ Tradução nossa para: *Dites donc, vous, ce n'est pas par là, le bureau de recrutement !*

³⁵² Tradução nossa para: *Excusez-moi... J'espère que vous ne verrez pas là un sinistre présage.*

³⁵³ Tradução nossa para: *Là, ça va mieux comme ça... Un détail : mon revolver n'était pas chargé...*



Figura 236 - CP p. 59, t. 1, q. 4



Figura 237 - CP, p. 59, t. 2, q. 5

Por fim, há o uso de *là* em uma expressão idiomática, uma interjeição, que ordena ao interlocutor que pare. *Halte* ordena a suspensão do movimento, enquanto *là* indica a remissão espacial, faz o mapeamento do interlocutor, localiza-o e insere-o no discurso. *Halte* é o substantivo que indica a pausa, e *là* é o advérbio que referencia o local de permanência do interlocutor: “Pare aí [*Halte là*], meu rapazinho!”³⁵⁴. A ocorrência da expressão é reforçada pelo gesto de *Tintin*, que segura seu interlocutor pelo braço, impedindo-o de continuar a se deslocar:



Figura 238 - CP, p. 41, t. 1, q. 1

5.4.2 *Le Lotus Bleu* [LB]

Em LB temos 17 ocorrências de *là*. A primeira ocorrência, da p. quatro, é acompanhada de gesto dêitico do locutor, *Tintin*:

- “Procurem por ali [*là*]... Eu vou por esse lado...”³⁵⁵ [LB, p. 4, t. 4, q. 16].

³⁵⁴ Tradução nossa para: *Halte là, mon petit bonhomme !*

³⁵⁵ Tradução nossa para: *Cherchez par là, vous... Moi, j'irai de ce côté...*



Figura 239 - LB, p. 4, t. 4, q. 16

Nessa enunciação, ocorre a oposição entre dois espaços: o primeiro é o que é referenciado por “ali” [*là*], e está próximo aos interlocutores de *Tintin*. O segundo é referenciado pela expressão espacial “esse lado” [*ce côté*], e é referente à posição do locutor, tendo semelhança referencial com *ici*. *Là* se estabelece deiticamente como menos próximo do locutor e mais próximo do interlocutor, de modo extensivo, ampliando a noção espacial.

A segunda ocorrência de *là* se dá na p. 19, numa perspectiva de dêixis textual. *Là* é anafórico e se refere tanto a LB, da enunciação de Wang Jen-Ghié, o interlocutor de *Tintin* no quadrinho, quanto à própria enunciação de *Tintin*, que retoma a recategorização do chinês para LB: “um antro de ópim”.

- “Um antro de ópium ?... Muito bem, estarei lá [*là*] esta noite, eu também...”³⁵⁶
[LB, p. 19, t. 4, q. 14].

No q. seguinte, o recitativo marca a passagem de tempo e mudança de cenário é clara pela transição cromática. No último quadrinho da página, *Tintin* surge já vestido do modo típico da cultura chinesa, onde, subentende-se, é o “antro de ópium”. *Là* também ancora a proposição do q. 14 ao q. 16. O q. 15, então, é uma “passagem”, funciona como âncora também, mas na perspectiva temporal da narrativa. Nessa perspectiva anafórica, retomando um local citado anteriormente e recategorizado, *là* é extensivo, pois expande a noção espacial para um ambiente topológico diferente.

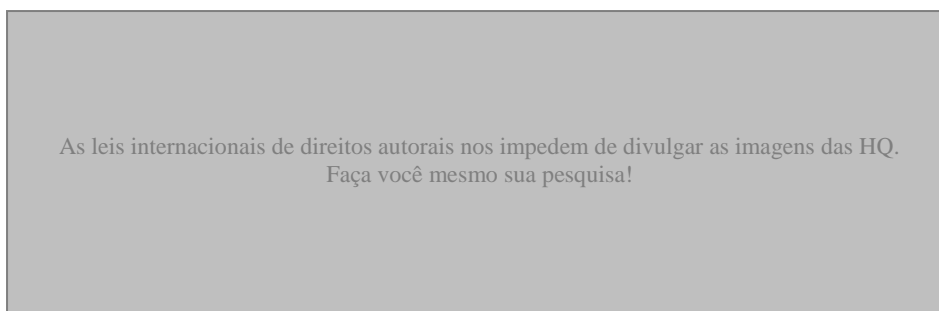


Figura 240 - LB, p. 19, t. 4, q. 14-16

³⁵⁶ Tradução nossa para: *Une fumerie d'opium ?... Eh bien, je serai là ce soir, moi aussi...*

Sob perspectiva similar, temos outras ocorrências [sendo a da p. 57, q. dois, de caráter situacional]:

- “Boa noite, mestre. Há alguém aí [là] alguém que o espera...”³⁵⁷ [LB, p. 20, t. 2, q. 5];
- “Não tenha medo de nada. Se eu puder chegar à Concessão Internacional, estou em segurança. Lá [là] eles não podem mais nada contra mim”³⁵⁸ [LB, p. 29, t. 4, q. 13];
- “Desaparecido?... Eu... Eu ignorava isso, naturalmente... Desaparecido!... É estranho!... Eu o encontrei ontem à noite, na casa de amigos... Foi lá [là] que eu lhe entreguei esta carta...”³⁵⁹ [LB, p. 35, t. 3, q. 13];
- “Eu partirei, então, amanhã de manhã para Hou Kou, seguindo o Yang Tsé-Kiang. É lá [là] que o resgate do professor deve ser entregue a seus sequestradores”³⁶⁰ [LB, p. 42, t. 1, q. 1];
- “Hou Kou?... Mas é em pleno território chinês!... A partir do momento em que ele estiver lá [là], nós não podemos nada contra ele!...”³⁶¹ [LB, p. 43, t. 4, q. 15];
- “Eu? Nem um pouco!... Porque o papel que eles apresentaram ao comissário fui eu mesmo quem escrevi!... Eis o que aconteceu... O verdadeiro documento caiu no chão. Depois que você saiu, eu o peguei e, tendo lido, eu corri para casa. Lá [là], eu tomei uma folha de papel do mesmo tamanho e eu escrevi o seguinte: ‘No caso de você não ter notado que são ambos loucos, aqui está a prova oficial’. E fui recolocar esse papel no lugar onde eu tinha encontrado o outro!...”³⁶² [LB, p. 47, t. 3/4, q. 9/10].

³⁵⁷ Tradução nossa para: *Bonsoir, maître. Il y a là quelqu'un qui vous attend...*

³⁵⁸ Tradução nossa para: *Ne craignez rien. Si je puis arriver à la concession internationale, je suis en sûreté. Là, ils ne peuvent plus rien contre moi...*

³⁵⁹ Tradução nossa para: *Disparu?... Je... J'ignorais, naturellement... Disparu!... C'est bizarre!... Je l'ai rencontré hier soir, chez des amis... C'est là que je lui ai remis cette carte...*

³⁶⁰ Tradução nossa para: *Je partirai demain matin pour Hou Kou, sur le Yang Tsé-Kiang. C'est là que la rançon du professeur doit être remise à ses ravisseurs.*

³⁶¹ Tradução nossa para: *Hou Kou?... Mais c'est en plein territoire chinois!... Du moment qu'il est là, nous ne pouvons rien contre lui!...*

³⁶² Tradução nossa para: *Moi? Pas du tout!... Car le papier qu'ils ont présenté au commissaire c'est moi-même qui l'ai écrit!... Voici ce qui s'est passé... Le véritable document était tombé à terre. Après votre départ, je l'ai ramassé et, l'ayant lu, j'ai couru à la maison. Là, j'ai pris une feuille de papier de même format et j'y ai écrit ceci: « Au cas où vous n'auriez pas remarqué que nous sommes deux fous, en voici la preuve officielle ». Et j'ai été remettre ce papier à la place où j'avais trouvé l'autre!...*

- “E você tem certeza de que *Tintin* está lá [*là*] neste momento?...”³⁶³ [LB, p. 51, t. 4, q. 18];
- “Eles sabem tudo, eu os escutei!... Eles sabem que é o senhor Wang que me dá a hospedagem... Eles devem o sequestrar esta noite, ele, sua mulher, seu filho... E nós também, se eles nos encontrassem lá [*là*]!... Ah! dizer que neste momento, talvez... E este carro que não avança!...”³⁶⁴ [LB, p. 52, t. 4, q. 13];
- “Eu sabia que você faria uma armadilha!... Você estava no Lotus Bleu, ontem à noite, não é, e você provavelmente riu de nosso erro. Então, você ouviu as ordens que eu dei para Yamato, e saiu... Até aí [*jusque là*], tudo estava indo bem para você!... Mas um dos meus homens viu você sair e eu fui imediatamente avisado.”³⁶⁵ [LB, p. 57, t. 1, q. 2].

Na p. 20, *là* se refere ao antro de ópium referenciado na p. 19. *Tintin* já está no local quando surge Mitsuhirato. O empregado do *Lotus Bleu*, no q. cinco da p. 20, diz ao japonês que alguém o espera: o encontro de Mitsuhirato e de Gibbons, a pessoa que o esperava no *Lotus Bleu*, ocorre no q. nove. *Tintin*, disfarçado no local em que os clientes fumavam ópium, é mostrado sozinho nesse ínterim, nos q. seis, sete e oito. No oitavo quadrinho, o repórter se coloca atrás de uma cortina, que se supõe separar o salão de consumo de ópium de um escritório. Assim, ele consegue ouvir o diálogo dos dois bandidos. *Là* expande a noção de espaço, que salta – para Mitsuhirato – do q. cinco para o nove, que é o espaço referenciado.



Figura 241 - LB, p. 20, t. 2, q. 5

³⁶³ Tradução nossa para: *Et tu es certain que Tintin est là en ce moment ?...*

³⁶⁴ Tradução nossa para: *Ils savent tout, je les ai entendus !... Ils savent que c'est Monsieur Wang qui me donne l'hospitalité... Ils doivent l'enlever cette nuit, lui, sa femme, son fils... Et nous aussi, s'ils nous trouvaient là !... Ah ! dire qu'en ce moment, peut-être... Et cette voiture qui n'avance pas !...*

³⁶⁵ Tradução nossa para: *Je savais bien que tu donnerais dans le panneau !... Tu étais au Lotus Bleu, hier soir, n'est-ce pas, et tu as sans doute bien ri de notre méprise. Et puis, tu as entendu les ordres que j'ai donnés à Yamato, et tu es sorti... Jusque-là, tout allait bien pour toi !... Mais un de mes hommes t'a vu sortir et m'a immédiatement averti.*

Na p. 29, *là* referencia um elemento do texto verbal, sendo mais uma vez anafórico. *Tintin*, em companhia de Wang Jen-Ghié, está dentro de um carro. O herói, que na narrativa, deduz-se, está em Nanquim, segue para Xangai, onde tentará entrar na Concessão Internacional. Em sua enunciação, o repórter primeiro introduz no texto “Concessão Internacional”, nomeando o referente. Em seguida, *là* o retoma. O advérbio também constrói a sinalização da mudança de cenário. Ele atua expandindo a noção espacial e, concomitantemente, a temporal. Isso deixa *Tintin* em *stand by* como objeto de discurso – ele é implicado no processo de deslocamento, o que não aparece nos q. seguintes. Nesse intervalo, acontece uma mudança de cena, e os personagens da quadrilha de traficantes de ópio são mostrados. *Tintin* será retomado somente na p. 30, q. um, quando é deixado de carro na estrada que provavelmente liga Nanquim a Xangai. Na p. 36, o referente antes verbal é espacializado no discurso icônico. Nessa mesma página, “Concessão Internacional” deixa de ser *là*, e passa a ser referenciada por *ici* [p. 36, t. 3, q. 11] em ocorrência extraespacial. A situação enfrentada pelo herói contradiz também sua expectativa, criada no discurso anterior, da p. 29, quando “Concessão Internacional” era *là*. Quando passa a ser *ici* – o elo com a realidade do sujeito, do *hic et nunc*, do enunciador – a construção espacial-discursiva permite inferir algo diferente do que o personagem havia previsto.

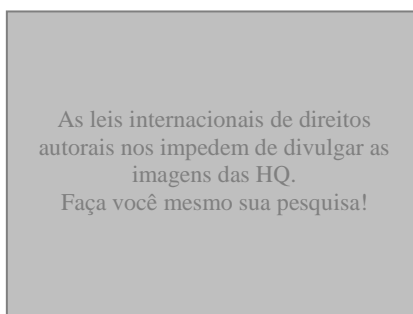


Figura 242 - LB, p. 29, t. 4, q. 13-14

Na p. 35, outra dêixis textual com o uso de *là*. O advérbio retoma tanto a construção do referente espacial, “na casa de amigos”, quanto a construção do referente temporal, “ontem à noite”. *Là*, nesse caso, atua anaforicamente e é extensivo, sendo clara a oposição entre *ici/là* e o caráter também situacional da ocorrência de *là*.

As leis internacionais de
direitos autorais nos impedem
de divulgar as imagens das
HQ.
Faça você mesmo sua
pesquisa!

Figura 243 - LB, p. 35, t. 3, q. 13

Na p. 42, outra ocorrência em que *là* atua como dêitico textual, em referência anafórica. Outra vez, *là* atua extensivamente. De modo semelhante à ocorrência da p. 29, no q. seguinte ocorre mudança de cenário, e nesse caso há o recitativo, que sinaliza a passagem temporal. Hou Kou, o referente construído verbalmente no q. um da p. 42, é retomado anaforicamente com *là* e iconicamente na p. 44, q. 13, em plano panorâmico, geral, resumitivo e catafórico – Hou Kou desdobra-se, nos q. seguintes, até o final da p. 47. A construção textual antecipa a construção icônica. O leitor é prevenido de que determinado cenário surgirá. Esse cenário é, primeiramente, nomeado – e, durante a narrativa, renomeado, recategorizado e anaforizado. Na p. 43, *là* ocorre em situação semelhante: o referente é construído, na enunciação, pela nominalização. Em seguida, é retomado mediante o uso de *là*, que é anafórico e extensivo, sendo Hou Kou retomado tanto no discurso verbal quanto no desenho do q. 13, na p. 44.

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de
divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 244 - LB, p. 42, t. 1, q. 1-3

As leis internacionais de
direitos autorais nos impedem
de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 245 - LB, p. 43, t. 4, q. 14-15

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 246 - LB, p. 44, t. 4, q. 13-15

Na p. 51, q. 18, o uso de *là* referencia um espaço a ser mostrado. A referência é feita sem antecedente, e, devido à labilidade referencial do advérbio, pode-se acreditar que *là* é referente ao local em que *Tintin* está – a casa de Mitsuhirato. A dubiedade é desfeita na ocorrência seguinte, na p. 52, quando Yamato diz a Mitsuhirato que *Tintin* está “lá” há oito dias: não se trata, portanto, da casa do malfeitor japonês, mas da casa de Wang Jen-Ghié, o que é explicitado na p. 52, q. 13, pela enunciação de *Tintin* – que traz uma nova ocorrência de *là*, desta vez em caráter de dêixis textual, por anáfora indireta, retomando “Eles sabem que é o senhor Wang que me dá a hospedagem...”.

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 247 - LB, p. 51, t. 4, q. 18

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 248 - LB, p. 52, t. 1, q. 1-2

Na p. 57, *là* não referencia um espaço ou um elemento do texto verbal, mas uma situação da narrativa. A composição com *jusque* [até], na formação de uma locução adverbial, acentua o caráter temporal desse uso na narrativa.

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 249 - LB, p. 57, t. 1, q. 2

Em LB, há três ocorrências de *là* em que a oposição a *ici* é claramente neutralizada: nas p. 37, 38 e 41:

- “É tudo. Há aqui [*là*] 10 mil dólares. Se você aceitar minhas propostas, eu faço você fugir esta noite e envio a você esta quantia...”³⁶⁶ [LB, p. 37, t. 4, q. 13]
- O camundongo saiu por aqui [par là]... Talvez haja um porão?... Se eu tentasse levantar uma laje...”³⁶⁷ [LB, p. 38, t. 2, q. 8];
- Ajudante!... Aqui [*là*]... A sentinela!...”³⁶⁸ [LB, p. 41, t. 1, q. 3].

Na p. 37, q. 13, *là* referencia o maço de notas que Mitsuhirato tem em suas mãos, no desenho. É, portanto, intensivo, concentrando a noção espacial. O objeto referenciado, evidenciado, colocado em primeiro plano – o maço de notas de dinheiro – é o objeto de discurso, que sofre o processo de topicalização. Um recorte do maço de notas já aparece no q. anterior, mas ele é evidenciado apenas no q. 13. No q. 14, esse objeto é “pulverizado”, desconcentrado, o que ressalta, evidencia o gesto de *Tintin*, de recusar a proposta de suborno. O advérbio se refere ao espaço imediato do locutor, que é mostrado em plano americano, assim como seu interlocutor, *Tintin*.

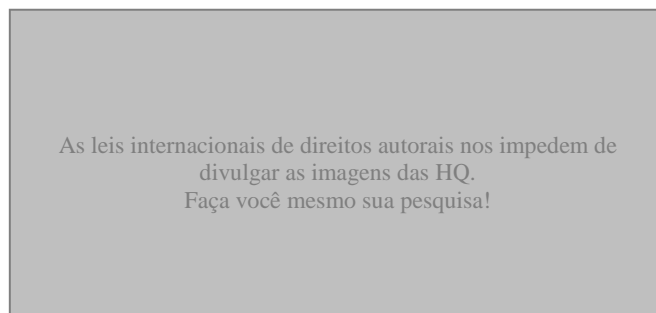


Figura 250 - LB, p. 37, t. 4, q. 12-14

Na p. 38, *là* se refere a uma falha no piso da cela em que *Tintin* está preso. No quadrinho seis, surge um camundongo, que já no q. oito havia fugido pelo espaço do piso. *Tintin* olha para baixo, procurando alguma maneira de sair da prisão: o esquema referencial de *là* é intensivo, concentra a noção espacial na falha da lajota do piso. Os q. seguintes têm as ações voltadas justamente para essa falha, a partir da qual novo espaço cênico – e, por conseguinte, nova sequência – é introduzido no cenário.

³⁶⁶ Tradução nossa para: *C'est tout. Il y a là 10.000 dollars. Si vous acceptez mes propositions, je vous fais évader cette nuit et je vous remets cette somme...*

³⁶⁷ Tradução nossa para: *La souris a filé par là... Peut-être y a-t-il une cave?... Si j'essayais de soulever une dalle...*

³⁶⁸ Tradução nossa para: *Adjutant !... Là... La sentinelle !...*



Figura 251 - LB, p. 38, t. 2, q. 8

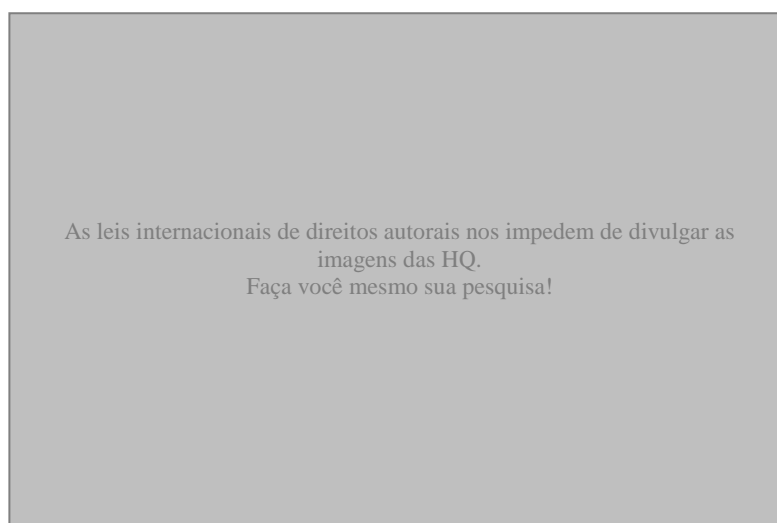


Figura 252 - LB, p. 38, t. 3-4, q. 9-16

Na p. 41, um soldado japonês deseja evidenciar que havia encontrado a sentinela cujo desaparecimento foi assinalado no q. 12 da p. 40. No q. três da p. 41, apenas as pernas da sentinela são visíveis no desenho: parte do corpo está debaixo de um veículo militar com a bandeira do Japão. No desenho da ocorrência, o soldado, curvado, aponta para as pernas da sentinela – praticamente apenas as botas são visíveis. A oposição *ici/là* é neutralizada, e *là* ocorre numa enunciação que acompanha um desenho em que o ato de mostraçãõ é parte significativa do processo de construção do objeto de discurso. Nesse caso, mostrar é o objetivo em si e responde à pergunta lançada no início da sequência.

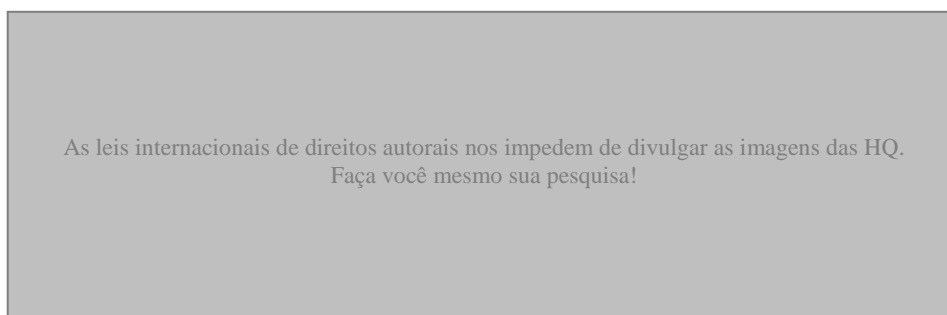


Figura 253 - LB, p. 41, t. 1, q. 1-3

As ocorrências das p. 54, q. nove, e 60, q. oito, colocam-se no meio termo justo entre a referência do espaço próximo de *ici*, em ocorrência extratextual, e a referência extensiva de *là*, menos próxima do locutor que *ici*, mas também menos distanciada que *là-bas*. Nas duas ocorrências, *là* poderia ser traduzido tanto por “aqui” quanto por “aí”, e referenciam um espaço contíguo ao espaço do locutor, ampliando a noção espacial estabelecida no recorte do desenho da ocorrência. Na primeira, o empregado do *Lotus Bleu* reconhece em um usuário de ópio, instalado no salão do antro, como *Tintin* disfarçado. Esse empregado vai, então, ao escritório do *Lotus Bleu*, o que se evidencia no q. seguinte, semelhante ao da sequência da p. 20, e diz a Mitsuhirato, então à procura do repórter, que *Tintin* estava lá. A segunda enunciação, da p. 60, q. oito, é similar: *Tintin*, já na casa de Wang Jen-Ghié, após tudo ter sido resolvido [metade da p. 60 é tomada por um imenso quadrinho, no qual a narrativa da HQ é brevemente recontada, sob uma perspectiva “neutra”, em um jornal de Xangai. Esse recurso, do recorte do jornal como informativo do que se passa na narrativa, foi também usado em IN e TT, sendo não somente dêitico como resumitivo], é procurado pelos detetives Dupondt. A referência espacial na sequência ocorre em seu início, no recitativo do q. sete: “Durante esse tempo, em Xangai...”³⁶⁹ No q. seguinte, um empregado da casa do chinês informa a *Tintin* que há dois senhores, lá, que desejam falar com ele. Novamente, *là* pode ser traduzido tanto por “aqui”, tendo em vista o caráter espacial próximo do espaço referenciado, quanto por “aí”, levando-se em conta, também, que esse espaço não está no q. da enunciação. O caráter de *là* é dúbio, mas, visando melhor quantificar os dados, vamos considerá-los predominantemente em oposição a *ici*, visto que o local da enunciação não é exatamente o mesmo do local referenciado, mas próximo a ele. No q. seguinte, oito, apenas os detetives aparecem, mas não onde *Tintin* está – eles estão em um cômodo da casa, em um espaço provavelmente contíguo. Mais uma vez, isso é perceptível para o leitor pelo cenário de fundo, pela trama de cores usada no desenho do quadrinho. O espaço referenciado, após a referência verbal, é mostrado, referenciado iconicamente. A enunciação precedente “explica” o quadrinho totalmente icônico que se segue. Há, aí, um caráter extensivo, de expansão da noção espacial.

- “Mestre, ele está aqui/aí [*là*]!...”³⁷⁰ [LB, p. 54, t. 3, q. 9];
- “Venerável! Há aqui/aí [*là*] dois senhores que desejam falar ao Senhor *Tintin*.”³⁷¹ [LB, p. 60, t. 4, q. 8].

³⁶⁹ Tradução nossa para: *Pendant ce temps, à Shangai...*

³⁷⁰ Tradução nossa para: *Maître, il est là !...*

³⁷¹ Tradução nossa para: *Vénéralbe ! il y a là deux messieurs qui désirent parler à Monsieur Tintin.*

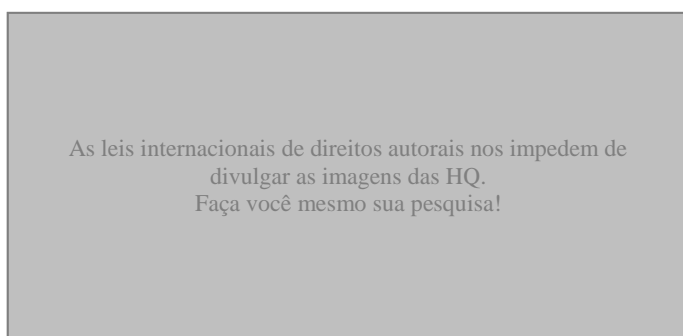


Figura 254 - LB, p. 60, t. 4, q. 7-9

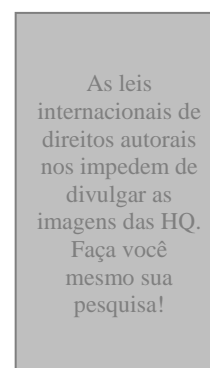


Figura 255 - LB, p. 54, t. 3, q. 9

5.4.3 *Tintin au Tibet* [TT]

Em TT, temos 32 ocorrências de *là*. Como fizemos na análise de *ici* nessa HQ, vamos adotar a tradução da edição em LP da Ed. Record, de 1971, cuja história foi publicada “conforme acordo com Casterman, Paris” [nota de pé de página do prefácio]. Sempre que possível, cotejaremos a tradução feita para a LPB com o texto original e uma segunda versão, traduzida por nós, quando necessário for ao andamento da análise.

A primeira ocorrência de *là*, na p. um, t. quatro, q. oito, faz parte de uma expressão idiomática. A referência é textual, como veremos:

- “Sem contar o risco de quebrar os ossos! Não vê como os jornais estão cheios de dramas nas montanhas? Não, para mim as montanhas podiam deixar de existir... O que impediria também os aviões de bater em um ou outro pico...”³⁷²
[TT Br, p. 1, t. 4, q. 8].

É interessante notar que na versão brasileira a expressão *par-ci...par-là* foi ignorada, apesar de existir similar em LP. Nossa tradução mantém a expressão, o que é significativo para compreender o uso de *là*: “Sem contar que se arrisca sempre quebrar os ossos!... Só se vê isso nos jornais: drama da montanha pra cá, drama da montanha pra lá [par-là]!... Não, as montanhas, para mim, podem ser suprimidas... Isso impediria os aviões, aliás, de ir regularmente se chocar contra um ou outro pico...” [TT, p. 1, t. 4, q. 8].

³⁷² Tradução para: *Sans compter qu'on risque toujours de se rompre les os !... On ne voit que ça, dans les journaux : drame de la montagne par-ci, drame de la montagne par-là !... Non, les montagnes, pour moi, on peut les supprimer... Ça empêcherait, d'ailleurs, les avions d'aller régulièrement se fracasser contre l'un ou l'autre sommet...*



Figura 256 - TT, p. 1, t. 4, q. 8



Figura 257 - TT Br, p. 1, t. 4, q. 8

O espaço referenciado é o dos jornais: é lá que os dramas são relatados. Nesse espaço, que é textual, há dois dêiticos: um que aproxima as notícias sobre acidentes do leitor e locutor, outro que as distancia, num movimento pendular que é temporal e situacional, ocorrendo mais de uma vez. Esse espaço gráfico e textual, por sua vez textualizado na fala do cap. Haddock, é o local onde a realidade dos acidentes é relatada e chancela a realidade: é pelo jornal que os personagens tomam conhecimento do acidente ocorrido com o avião em que Tchang, amigo de *Tintin*, estava. O espaço discursivo da imprensa atesta a veracidade da situação. Sendo o próprio *Tintin* repórter, a credibilidade do jornal, nas HQ *Tintin*, não é questionada, ao contrário: o texto jornalístico corrobora o arcabouço informacional construído nas narrativas, sendo quase sempre, também, resumitivo, impedindo longas explicações que deveriam ser dadas ou em falas maiores, nos balões, ou em textos de recitativos. Como diz Fresnault-Deruelle (1972), o jornal, assim como as placas, são iconizações do signo verbal. São desenhos da escrita na arquitetura icônica da HQ. Em *Astérix*, essa relação surge também, mas com placas, decretos romanos, cartazes. São gêneros textuais estilizados. Cada um cumpre uma função informativa dentro da narrativa. O jornal é construído como espaço discursivo-textual da informação a partir da qual há prospecção, quando dela derivam ações formadoras da narrativa, ou na qual há coda, fechamento, resumo do que já ocorreu. Nesse sentido, o texto jornalístico organiza e prepara, para o leitor, o fluxo narrativo. A expressão pra cá... pra lá [*par-ci...par-là*] tanto concentra o espaço referenciado, aproximando-o da realidade do locutor, quanto o expande, levando-o ao espaço sócio-discursivo de apreensão da realidade do interlocutor: ao fazer isso, a expressão torna horizontal o alcance da informatividade do jornal para os sujeitos do discurso.

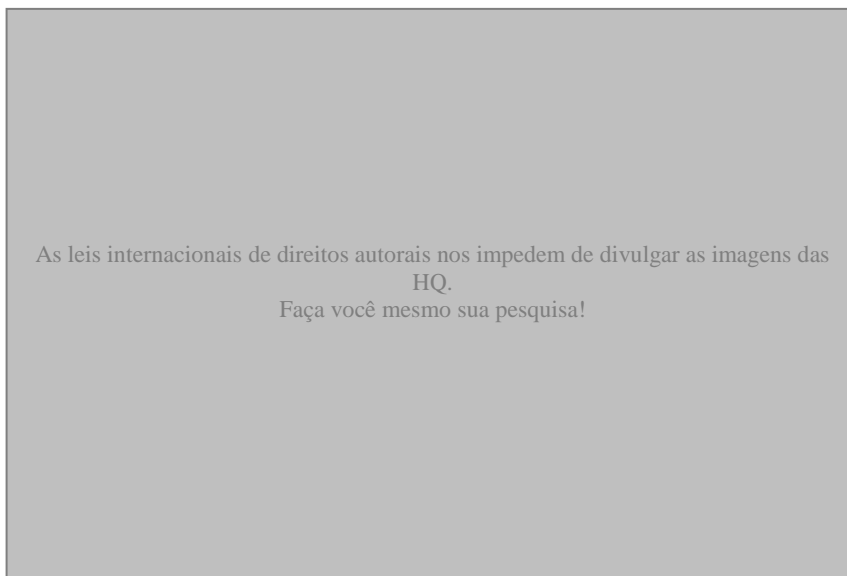


Figura 258 - TT, p. 1, t. 3-4, q. 4-9

Há outras ocorrências cuja referência é o espaço textual escrito. O caso do jornal é especial, pois o “texto escrito”, como um quadro dentro de outro quadro, é componente não de um balão ou de um recitativo, espaços reservados ao texto verbal no texto da HQ, mas de um elemento icônico. Como uma estrutura de quadros em abismo, o desenho do jornal pode trazer também – e é o caso de IN, na p. 62, como coda – o desenho de uma fotografia que já é, por sua vez, parte do discurso do gênero jornalístico, ao mesmo tempo não sendo, de fato, nem uma fotografia nem parte composicional do gênero jornalístico. A segunda ocorrência de *là* em TT, na p. quatro, t. quatro, q. 11, é anafórica, sendo o referente, de modo claro, textual:

- “Olhe, aqui está: ‘Chegarei amanhã a Calcutá. De lá [*là*], tomarei o avião para me hospedar em casa de um honorável primo de meu venerável pai adotivo, que mora em Katmandou, no Nepal...’³⁷³ [TT Br, p. 4, t. 4, q. 11].

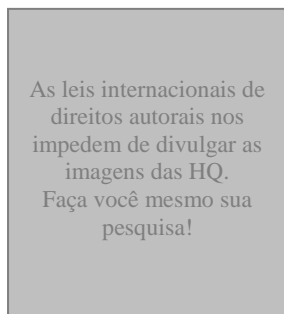


Figura 259 - TT, p. 4, t. 4, q. 11



Figura 260 - TT Br, p. 4, t. 4, q. 11

³⁷³ Tradução para: *Voilà... Il écrit ceci : “Je quitterai Hong-Kong demain pour Calcutta. De là, je prendrai l’avion pour me rendre chez un honorable cousin de mon vénérable père adoptif, qui demeure à Katmandou, au Népal...”*

Existem, ainda, outras ocorrências em que *là* desempenha papel anafórico, referenciando, no texto, o espaço de ocorrência de um elemento introduzido mediante nominalização. É o que se chama, também, de dêixis textual, tendo em vista que o advérbio dêitico, neste caso, indica um referente do texto verbal:

- “Devagar, devagar! Ele só concordou em guiar-nos até os destroços do avião, nem um passo além! E você vai compreender, enfim, que não há a menor esperança de existir alguém ainda vivo por lá [*là*].”³⁷⁴ [TT Br, p. 15, t. 2, q. 4].



Figura 261 - TT, p. 15, t. 2, q. 4



Figura 262 - TT Br, p. 15, t. 2, q. 4

Na versão brasileira, há um deslocamento do uso do advérbio dêitico quanto à posição no período. Em francês, *là* inicia o segundo período da fala do cap. Haddock. De qualquer maneira, tanto no original francês quanto na versão brasileira o advérbio se refere a “destroços do avião”, citado no primeiro período. Entretanto, na versão francesa *là* está ligado mais ao ato de “se dar conta de que não existe ninguém vivo”, enquanto na versão brasileira lá [*là*] foi mais estreitamente relacionado ao local onde haveria ainda “um ser vivo”. Nossa tradução para o período específico: “[...] Lá [*là*], aliás, você vai se dar conta, afinal, de que não há a menor esperança de descobrir ainda um ser vivo.” [TT Br, p. 15, t. 2, q. 4].

- “À ponte! Somente lá [*là*] eu conseguirei apanhá-lo”³⁷⁵ [TT Br, p. 20, t. 1, q. 5];
- “Está vendo, Sahib! É ali [*là*] que conservam as cinzas dos grandes lamas”³⁷⁶ [TT Br, p. 20, t. 4, q. 13].

³⁷⁴ Tradução para: *Pas si vite, pas si vite !... Il a uniquement accepté de nous conduire jusqu'à l'épave de l'avion, mais pas plus loin !... Là, d'ailleurs, vous vous rendrez enfin compte qu'il n'y a pas le moindre espoir de découvrir encore un être vivant.*

³⁷⁵ Tradução para: *Au pont ! Ce n'est que là que je pourrai le rattraper.*

³⁷⁶ Tradução para: *Ça chorten, Sahib. Là conservées cendres grands lamas.*

As leis internacionais de
direitos autorais nos
impedem de divulgar as
imagens das HQ.
Faça você mesmo sua
pesquisa!

Figura 263 - TT, p. 20, t. 1, q. 5

As leis internacionais de
direitos autorais nos
impedem de divulgar as
imagens das HQ.
Faça você mesmo sua
pesquisa!

Figura 264 - TT Br, p. 20, t. 1, q. 5

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar
as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 265 - TT, p. 20, t. 1-2, q. 1-8

A enunciação da p. 20, q. 13, recebeu uma versão que omite o nome típico do monumento que guarda as cinzas dos sacerdotes tibetanos. Além disso, o verbo foi flexionado, o que normatiza a linguagem escrita e evita o aspecto mais descritivo de uma linguagem informal e não padronizada do locutor. Em nossa tradução, tentamos manter o que a versão brasileira eliminou: “Isso chorten, Sahib. Lá [là] conservadas cinzas grandes lamas” [TT Br, p. 20, t. 4, q. 13].

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 266 - TT, p. 20, t. 4, q. 12-14



Figura 267 - TT, p. 20, t. 4, q. 13

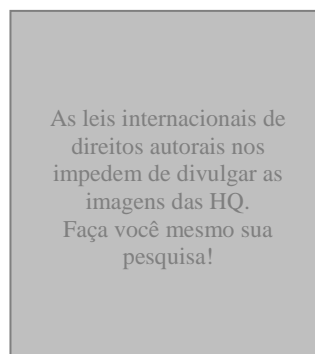


Figura 268 - TT Br, p. 20, t. 4, q. 13

Ocorre fato semelhante na enunciação da ocorrência da p. 22, q. 10:

- “Lá atrás, o Tibete! Os destroços do avião estão lá [*là*]. Chegaremos amanhã ao local. Agora, vamos comer. O tsampa está pronto”³⁷⁷ [TT Br, p. 22, t. 3, q. 10].

Nossa tradução, mais uma vez, mantém o aspecto falado não padrão que o texto original preserva: “Lá atrás, Tibete!... Destroços do avião estar lá [*là*]. Nós chegar amanhã. Agora, nós comer. Tsampa pronto.” [TT, p. 22, t. 3, q. 10]. Do q. nove para o dez, a noção de deslocamento, de um espaço referenciado por *ici* a outro, referenciado no discurso verbal e mediante gesto dêitico, que é *là atrás, lá*, onde estão os destroços do avião, ocorre mediante a transição cromática e o uso dos advérbios referenciadores locativos. Primeiro, no q. nove, *ici* fixa o local aonde chegam os personagens. Depois, no q. dez, *là derrière* e *là* deslocam a noção espacial dos sujeitos do discurso para um local distante de onde se fala, fora do recorte dos quadrinhos. Esse espaço será retomado posteriormente, no desenvolvimento da trama.

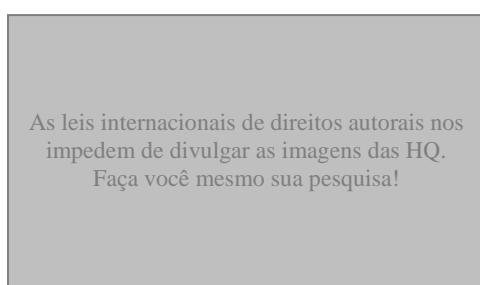


Figura 269 - TT, p. 22, t. 3, q. 9-10

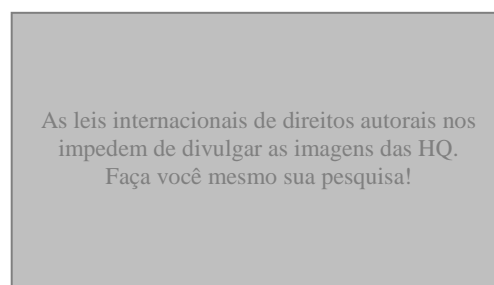


Figura 270 - TT Br, p. 22, t. 3, q. 9-10

A ocorrência da p. 52, t. dois, q. cinco, é também anafórica, estando *lá* em referência textual a “aldeia de Charahbang”:

³⁷⁷ Tradução para: *Là derrière, Tibet ! Épave de l’avion être là. Nous arriver demain. Maintenant, nous manger. Tsampa prête.*

- “Perto da aldeia de Charahbang, a três dias daqui... É lá [là] que um iaque foi morto pelo migu, faz alguns dias”³⁷⁸ [TT Br, p. 52, t. 2, q. 5].



Figura 271 - TT, p. 52, t. 2, q. 5

Na p. 53, t. três, q. sete, nova ocorrência de caráter anafórico:



Figura 272 - TT, p. 53, t. 3, q. 7

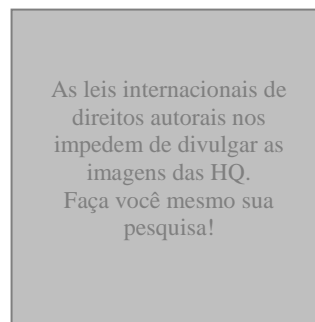


Figura 273 - TT Br, p. 53, t. 3, q. 7

- “Museu do Iaque?! Não pode ir lá [là]! Não pode! Migu lá em cima! Migu! Na semana passada ele matar iaque pertinho de aldeia!...”³⁷⁹ [TT Br, p. 53, t.3, q. 7].

A versão brasileira traduziu “*museau*” para “museu”, provavelmente em virtude da semelhança gráfica entre as duas palavras. Entretanto, essa versão é equivocada, pois “*museau*” é uma palavra da LF que significa “focinho”. Segundo a Wikipedia, é um termo antigo da LF, diminutivo de “*müsus*”, que significa, por sua vez, “nariz de um animal”. No século XVII, “*museau*” qualificava uma parte do corpo humano, que compreendia os lábios, mas em relação aos animais, nomeava apenas o focinho. A palavra sofreu derivação, e pode, no francês contemporâneo, designar “uma parte de carne saliente, moderadamente longa, de certas partes de um corpo.” O termo usado na HQ provavelmente designa um elemento geográfico da paisagem montanhosa cuja forma lembra o focinho de um iaque, animal

³⁷⁸ Tradução para: *Près du village de Charahbang, à trois jours de marche d'ici... C'est là qu'un yack a été tué par le migou, il y a quelques jours à peine.*

³⁷⁹ Tradução para: *Museau du Yack ?!... Pas aller là, Koucho !... Pas aller !... Migou, là-haut, migou !... Semaine dernire, lui tuer yack tout près village !...*

mamífero bovino, de pelagem longa, típico da região do Himalaia. A versão brasileira, talvez por falta de elementos bibliográficos, cometeu o lapso de traduzir “*museau*” por “museu”. Isso se confirma, sobretudo, quando posteriormente, na p. 54, *Tintin* diz, no q. seis: “Se tivéssemos alguma indicação... Enfim, graças a Milu, já estamos na pista certa. Depois, a montanha que estamos procurando deve ter alguma semelhança com o perfil [*museau*] de um iaque!”³⁸⁰ [TT Br, p. 54, t. 2, q. 6].

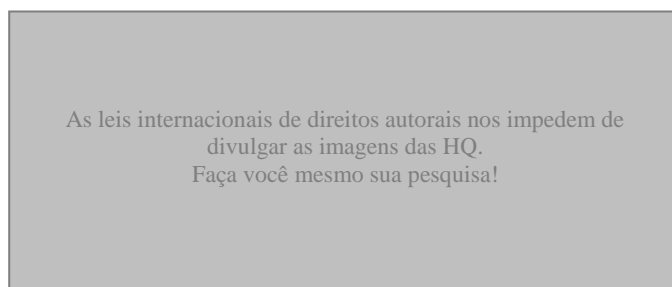


Figura 274 - TT, p. 54, t. 2, q. 6-7

A enunciação de *Tintin*, no q. seguinte, mais uma vez confirma a correção de nossa observação acerca da tradução de *museau* na versão brasileira de TT: “Olhe!... Que é que eu estava dizendo?... Repare!... Não há como errar: lá está a nosa montanha. Está vendo a forma que ela tem?”³⁸¹ [TT Br, p. 54, t. 2, q. 7]. Nossa tradução manteve o significado original de “*museau*”: “Focinho do Iaque?!... Não ir lá [*là*], kucho!... Não ir!... Migu, lá em cima, migu!... Semana passada, ele matar iaque bem perto aldeia!...” [TT, p. 53, t. 3, q. 7].

Na p. 58, Tchang é, finalmente, resgatado, em uma ação que se passa entre os q. três e quatro da mesma página. Esse é o clímax de toda a narrativa, que desde o início se encaminha para o salvamento do amigo de *Tintin*, vítima de um acidente aéreo nas montanhas do Nepal. O q. quatro traz um recitativo que marca a passagem temporal: “Duas horas depois...”.



Figura 275 - TT, p. 58, t. 1, q. 3



Figura 276 - TT, p. 58, t. 2, q. 4

³⁸⁰ Tradução para: *Oui, si nous avions aucune indication... Mais d'abord, grâce à Milou, nous sommes déjà sur la piste. Ensuite, la montagne que nous cherchons doit ressembler au museau d'un yack.*

³⁸¹ Tradução para: *Là !... Qu'est-ce que je vous disais ?... Regardez !... Pas d'erreur : la voilà, cette montagne ! Voyez la forme qu'elle a !*

No q. três, *Tintin* avisa ao cap. Haddock que Tchang está na gruta referenciada primeiramente na p. 55. No q. seguinte, surgem *Tintin*, o cap. Haddock e Tchang, que é carregado por eles. Nesse q., o chinês sinaliza que começará a narrar sua aventura: “Eu vou... Eu vou contar toda a minha história!...”³⁸². A partir do q. cinco, então, começa a narrativa de Tchang. É interessante perceber que as imagens de alguns quadrinhos acompanham a narrativa, no mesmo esquema do que se costuma chamar de “literatura em quadrinhos”: apenas imagens e a história contada por um narrador em primeira pessoa. O discurso verbal, nesse caso, surge em uma espécie de “recitativo” e entre aspas. Entretanto, ao contrário do recitativo habitual, as tiras amarelas surgem na parte de baixo dos quadrinhos. *Là* ocorre no q. nove da p. 58 em referência dêitica textual a “reentrância de rocha”. *Là*, então, é anafórico:

- “Apavorado, terrificado, comecei a andar. Nem dor eu sentia mais. Tinha apenas uma idéia: fugir! Afinal, ao cabo de minhas forças, encontrei uma reentrância de rocha e lá [*là*], de novo, desmaiei!...”³⁸³ [TT Br, p. 58, t. 3, q. 9].



Figura 277 - TT, p. 58. t. 3, q. 9

Há ainda três referências textuais de caráter anafórico com *là* na HQ. A da p. 59, t. quatro, q. 12, retoma a enunciação do q. anterior, e faz parte da longa narração que Tchang faz de sua história [começa no q. cinco da p. 58 e termina no q. 12 da p. 59]: “... finalmente, na gruta onde vocês me descobriram ardendo em febre e caindo de fraqueza. Eu estava desesperado: nunca mais seria encontrado!”³⁸⁴ No q. 12 da p. 59, subsequente a essa enunciação, Tchang continua:

³⁸² Tradução para: *Eh bien, voilà... Je vais vous raconter toute mon histoire...*

³⁸³ Tradução para: *Affolé, terrifié, je me suis lancé droit devant moi. Je ne sentais plus la souffrance, je n'avais qu'une idée : fuir ! Enfin, à bout de forces, j'ai trouvé un creux de rocher et là, je me suis de nouveau évanoui...*

³⁸⁴ Tradução para: *... c'est que j'ai finalement échoué dans la grotte où vous m'avez découvert, grelottant de fièvre et de faiblesse. J'étais désespéré : plus personne désormais ne me retrouverait !*

- “Ia morrer lá [*là*], sozinho, miseravelmente, longe de meus parentes e de meus amigos...”³⁸⁵ [TT Br, p. 59, t. 4, q. 12].

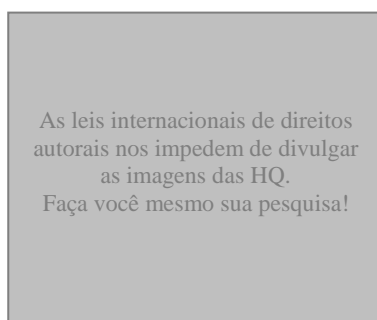


Figura 278- TT, p. 59, t. 4, q. 12

Là, portanto, retoma o referente “gruta onde vocês me descobriram ardendo em febre e caindo de fraqueza”, introduzido iconicamente e verbalmente [“A entrada da gruta!... Vamos *là*!...”³⁸⁶] na p. 55, q. nove. É interessante perceber, nesse caso, que “*là*” foi a versão brasileira para o pronome anafórico francês *y* [“*Allons-y* !” – p. 55, q. nove], que frequentemente é locativo e, no caso, refere-se a “gruta”.

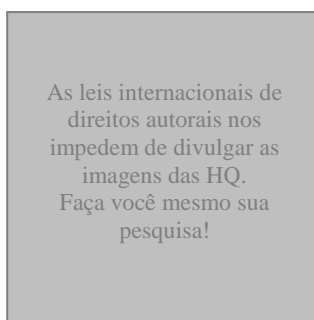


Figura 279 - TT, p. 55, t. 3, q. 9

Na LP, não há pronome similar ao *y* da LF, e o advérbio “*là*” foi a solução encontrada na tradução. A “gruta”, portanto, sofre um longo processo de topicalização, sendo evidenciado a partir da p. 55, transformando-se em objeto de discurso, espacializando o discurso verbal e ocupando o discurso icônico como o local de construção cênica, no qual a própria narrativa pode existir.

³⁸⁵ Tradução para: *J'allais mourir là, tout seul, misérablement, loin de mes parents, de mes amis...*

³⁸⁶ Tradução para: *L'entrée de la grotte !... Allons-y !*

As leis internacionais de
direitos autorais nos impedem
de divulgar as imagens das
HQ.
Faça você mesmo sua
pesquisa!

Figura 280- TT Br, p. 55, t. 3, q. 989

Na p. 59, esse referente, que estava em *stand by*, é retomado, primeiro nominalmente, por repetição e também recategorização, no q. 11, depois, anaforicamente, no q. 12, com a ocorrência do advérbio.

As leis internacionais de direitos
autorais nos impedem de divulgar as
imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 281 - TT Br, p. 59, t. 4, q. 12

Na p. 60, t. quatro, q. dez, *là* referencia o pronome substantivo francês *y*, que por sua vez retoma o referente “mosteiro”, do q. nove.

As leis internacionais de direitos
autorais nos impedem de divulgar
as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 282 - TT, p. 60, t. 3, q. 9



Figura 283 - TT, p. 60, t. 4, q. 10

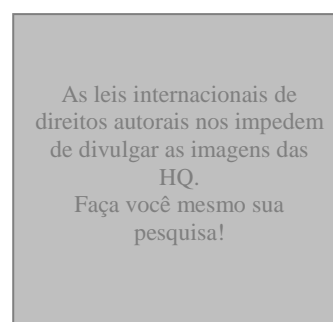


Figura 284 - TT Br, p. 60, t. 4, q. 10

Na p. 60 ocorrem duas grandes passagens de tempo, articuladas por dois recitativos. O primeiro, no q. oito, sinaliza: “Alguns dias depois...”³⁸⁷. Trata-se do momento em que *Tintin*, o cap. Haddock e Tchang chegam à aldeia de Charahbang, o que pode ser deduzido pela presença das crianças, referenciadas na p. 52, no primeiro q. que introduz iconicamente a aldeia. No q. dez, da p. 60, o segundo recitativo marca nova passagem de tempo, em nova mudança espacial, quando os personagens, desta vez acompanhados de guias locais, dirigem-se ao mosteiro budista: “Três dias mais tarde...”³⁸⁸ É nesse quadrinho que é retomada a referência nominal feita pelo cap. Haddock no q. anterior:

- “Nós chegaremos [Ø] dentro em pouco, Tchang... E lá você ficará bom!”³⁸⁹
[TT Br, p. 60, t. 4, q. 10].



Figura 285 - TT, p. 60, t. 3-4, q. 7-12

A última ocorrência de *là* em referência textual dêitica, em TT, está na p. 62 e retoma “Nepal”, introduzido verbalmente na mesma enunciação, que é resumitiva e prospectiva, apontando o destino dos personagens e preparando o fechamento da narrativa. A

³⁸⁷ Tradução para: *Et quelques jours après...*

³⁸⁸ Tradução para: *Trois jours plus tard...*

³⁸⁹ Tradução para: *Nous y serons bientôt, Tchang... Et là, tu guériras bien vite !*

construção espacial do discurso é a própria construção da narrativa. Cabe ressaltar que o primeiro quadrinho da página, ocupando a largura de uma tira inteira e a altura de meio quadrinho, traz um plano panorâmico, semelhante a um travelling, dos personagens já caminhando pelo Nepal, no sentido direita-esquerda. No canto direito, o prédio do mosteiro budista, que é deixado pelos personagens. O recitativo sinaliza: “Passa-se uma semana...”³⁹⁰.

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 286 - TT, p. 62, t. 1, q. 1

No q. três da p. 62, a enunciação:

- Ainda bem!... E graças aos bons fados que protegeram nossa caravana, logo estaremos no Nepal e, em seguida, na Europa!”³⁹¹ [TT Br, p. 62, t. 1/2, q. 3]

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 287 - TT, p. 62, t. 1/2, q. 3

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 288 - TT Br, p. 62, t. 1/2, q. 3

A versão da edição brasileira se distancia bastante do original em francês. Primeiro, porque exclui o marcador temporal “*maintenant*” [“agora”], dêitico que quase sempre sinaliza, na HQ, o fechamento e/ou o início de sequências. Além disso, a versão brasileira opta por substituir a ação concreta dos monges de formar a caravana que acompanhou *Tintin*, o cap. Haddock e Tchang por uma proteção de sentido sobrenatural, tendo em vista o uso do termo “fados”, que são, na LP, “forças misteriosas que se supõe dirigirem o destino”.

Por último, a versão brasileira também exclui a gradação do advérbio dêitico *là*, em referência a “Nepal”, substituindo a ideia de continuidade espacial construída por *là*, ao retomar o referente “Nepal”, pela expressão “em seguida”. Nossa tradução aproxima-se mais

³⁹⁰ Tradução para: *Une semaine s'est écoulée...*

³⁹¹ Tradução para: *Tant mieux !... Maintenant, grâce aux bons moines qui ont formé pour nous cette caravane, nous aurons bientôt regagné le Népal et, de là, l'Europe.*

do sentido original: “Que bom!... Agora, graças aos bons monges que formaram para nós esta caravana, em breve estaremos no Nepal e, de lá [là], na Europa.” [TT, p. 62, t. 1/2, q. 3].

Há 12 ocorrências de *là* em TT em referência dêitica textual, mediante retomadas anafóricas de referentes verbo-textuais, em construções em que *là* está menos ligado ao locutor e mais relacionado ao contexto da narrativa, atuando de forma extensiva, articulando a coesão da estrutura textual ao referenciar, na maioria das vezes, espaços diferentes do desenho onde ocorre a enunciação, o que amplia a perspectiva espacial na narrativa.

Identificamos seis ocorrências de *là* em referência estritamente situacional, nas quais é o contexto, não um elemento do texto verbal ou do texto icônico, o referente:

- “Está vendo? Todas as pessoas ajuizadas são da minha opinião: o que você está pretendendo fazer [Ø] é loucura completa!”³⁹² [TT Br, p. 10, t. 4, q. 11].



Figura 289 - TT, p. 10, t. 4, q. 11



Figura 290 - TT Br, p. 10, t. 4, q. 11

- “Que disse [Ø]?”³⁹³ [TT Br, p. 13, t. 1, q. 1].



Figura 291 - TT, p. 13, t. 1, q. 1

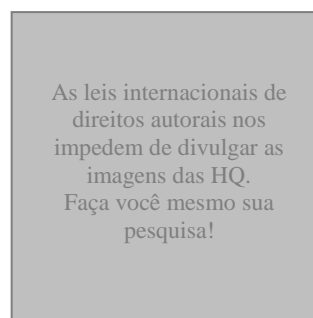


Figura 292 - TT Br, p. 13, t. 1, q. 1

³⁹² Tradução para: *Vous voyez ?... Tous les gens raisonnables sont de mon avis : ce que vous allez faire là, c'est de la folie !*

³⁹³ Tradução para: *Que... que dites-vous là ?...*

- Oh! Infeliz! Você sabe o que acaba de beber [Ø]?”³⁹⁴ [TT Br, p. 18, t. 4, q. 17];

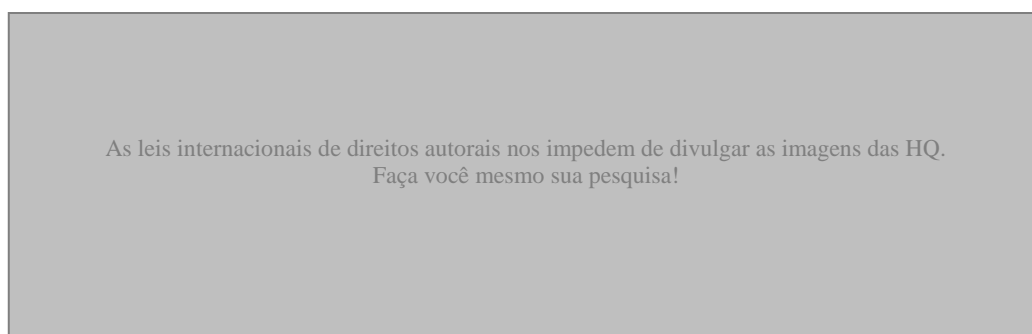


Figura 293 - TT, p. 18, t. 4, q. 13-17



Figura 294 - TT Br, p. 18, t. 4, q. 17

- “Bebeu Tchang?... Que é que você está dizendo, agora [là]?”³⁹⁵ [TT Br, p. 23, t. 3, q. 7].



Figura 295 - TT, p. 23, t. 3, q. 7



Figura 296 - TT Br, p. 23, t. 3, q. 7

³⁹⁴ Tradução para: *Malheureux ! Sais-tu ce que tu as bu là ?!*

³⁹⁵ Tradução para: *Boire Tchang, maintenant ?!... Qu'est-ce que vous chantez là ?...*

- “Mas... quem é que está falando [Ø]?”³⁹⁶ [TT Br, p. 33, t. 2, q. 6].



Figura 297 - TT, p. 33, t. 2, q. 5-6



Figura 298 - TT Br, p. 33, t. 2, q. 5-6

- “[Ø] Está vendo?”³⁹⁷ [TT Br, p. 52, t. 2, q. 5].



Figura 299 - TT, p. 52, t. 2, q. 5



Figura 300 - TT Br, p. 52, t. 2, q. 5

Em quatro das cinco enunciações, *là* é ignorado na tradução para a versão brasileira, desaparecendo qualquer menção a um marcador adverbial. Em uma enunciação, *là* é, de certa forma, substituído pelo advérbio temporal *maintenant* [“agora”], o que é possível tendo em vista a labilidade referencial dos marcadores espaciais e o caráter situacional da ocorrência. Em nossas traduções, procuramos manter a referenciação situacional do advérbio espacial, que foi traduzido por “aí”, advérbio locativo da LP que é passível de ser utilizado em referência situacional. Não se verifica, de fato, a anulação da oposição *ici/là*, tendo em vista o caráter situacional das construções discursivas. A impossibilidade, mesmo, de se traduzir o advérbio francês *là* pelo advérbio da LP “aqui”, o que é viável em outras enunciações, é um dos aspectos que demonstra nossa proposição:

- “Está vendo? Todas as pessoas razoáveis são da minha opinião: o que você está pretendendo fazer aí [*là*] é loucura!”³⁹⁸ [TT, p. 10, t. 4, q. 11];

³⁹⁶ Tradução para: *Mais qui a parlé là ?*

³⁹⁷ Tradução para: *Là, vous voyez !*

³⁹⁸ Tradução nossa para: *Vous voyez ?... Tous les gens raisonnables sont de mon avis : ce que vous allez faire là, c'est de la folie !*

- “O que... O que você está dizendo aí [là]?”³⁹⁹ [TT, p. 13, t. 1, q. 1];
- “Infeliz! Você sabe o que você bebeu aí [là]?”⁴⁰⁰ [TT, p. 18, t. 4, q. 17];
- “Beber Tchang, agora?!... O que é que você está dizendo, aí [là]?...”⁴⁰¹ [TT, p. 23, t. 3, q. 7];
- “Mas... quem é que está falando aí [là]?”⁴⁰² [TT, p. 33, t. 2, q. 6];
- “Aí [là], você está vendo!”⁴⁰³ [TT, p. 52, t. 2, q. 5].

Sob aspecto diferente, há 12 ocorrências de *là* em referência dêitica locativa. Dessas, duas podem ser substituídas por *ici*, sendo de caráter intensivo, pois concentram a noção espacial em um ponto específico do desenho, em referência ao EI do enunciador. Nessa tipologia de uso, *là* é sempre topicalizante, num processo que faz do referente objeto de discurso. Nesse sentido, a referência de *là* não é situacional nem verbo-textual, mas espacialmente dêitica, assemelhando-se à articulação de *ici*. A primeira ocorrência de *là* nessa classificação, na p. cinco, tem caráter intraespacial, pois faz remissão a um elemento do quadrinho, entre outros presentes ao mesmo tempo, no texto icônico. Por isso, dizemos que esse tipo de referenciação, na HQ, condensa, contrai a noção de espaço em operação de remissão. Já a segunda ocorrência, na p. 53, é extraespacial, fazendo referência ao espaço imediato do locutor, e condensa a noção espacial referenciada, ressaltando a presença do cap. Haddock, o locutor, no local. Na p. cinco, q. um, o uso de caixa alta na grafia de *là* ressalta a necessidade de deicizar o uso do advérbio, enfatizando seu caráter mostrativo, indicador – o uso de caixa alta, negrito, caracteres de tamanho maior, entre outros, é recurso específico da HQ para tornar o discurso verbal mais próximo da oralidade, da linguagem informal, familiar, representando aspectos paratextuais, como a presunção de prosódia dos enunciados. Essa recriação do real é feita, na HQ, mediante o discurso icônico, mas, também, pelo verbal, moldado esteticamente a fim de distanciar-se da “letra morta” e aproximar-se da realidade contextual da oralidade. A versão brasileira, assim, elimina a caixa alta, e traduz *là* por “aqui”, em TT, p. cinco, q. um, o que é, também, outra forma de intensificar o uso indexical, mostrativo e subjetivo do advérbio. A tradução de *là* por “aqui”, na enunciação da p. 53, q. seis, é feita com objetivos estilísticos similares.

³⁹⁹ Tradução nossa para: *Que... que dites-vous là ?...*

⁴⁰⁰ Tradução nossa para: *Malheureux ! Sais-tu ce que tu as bu là ?!*

⁴⁰¹ Tradução nossa para: *Boire Tchang, maintenant ?!... Qu'est-ce que vous chantez là ?...*

⁴⁰² Tradução nossa para: *Mais qui a parlé là ?*

⁴⁰³ Tradução nossa para: *Là, vous voyez !*

- “Aqui [là]! ‘A catástrofe aérea do Nepal. Não há sobreviventes’!...”⁴⁰⁴ [TT Br, p. 5, t. 1, q. 1];
- “Bem... Você sabe, já que estou aqui [là], não me custa nada acompanhá-lo um pouco...”⁴⁰⁵ [TT Br, p. 53, t. 2, q. 6].



Figura 301 - TT, p. 5, t. 1, q. 1-2

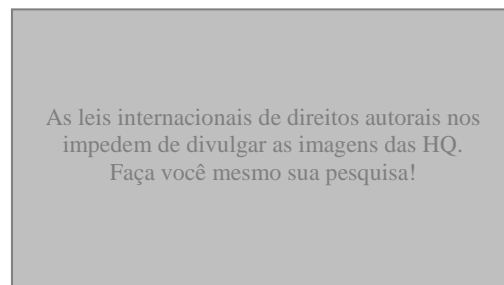


Figura 302 - TT Br, p. 5, t. 1, q. 1-2



Figura 303 - TT, p. 53, t. 2, q. 6



Figura 304 - TT Br, p. 53, t. 2, q. 6

Nos demais casos, 11 ao total, *là* pode ser traduzido por “aí”, “lá” ou “ali” [em alguns casos, a versão da edição brasileira optou por não fazer nenhuma tradução, eliminando da enunciação a ocorrência adverbial dêitica de termo similar a *là*], o que indica que o espaço referenciado não está, topologicamente, necessariamente próximo do locutor, mas, provavelmente, do interlocutor. Nesses casos, o referente, dentro do recorte do desenho, pode estar tanto no mesmo quadrinho, no espaço próximo do locutor ou de ambos os sujeitos do discurso, e sua tipologia de uso é extensiva, em geral alongando a noção espacial referenciada para o quadrinho posterior, o que faz o texto progredir mantendo a coesão referencial, como poderemos perceber:

⁴⁰⁴ Tradução para: *LÀ !... “La catastrophe aérienne au Népal – Pas de survivants” !...*

⁴⁰⁵ Tradução para: *Euh... Vous savez, à présent que je suis là, je me demande si je ne vous donnerais pas un petit pas de conduite...*

- “Alto, capitão! [Ø] [Pas là !] Por aqui! É na outra passarela!”⁴⁰⁶ [TT Br, p. 9, t. 4, q. 13].

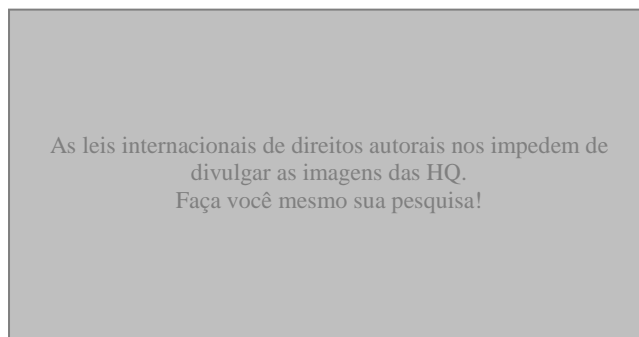


Figura 305 - TT, p. 9, t. 4, q. 13

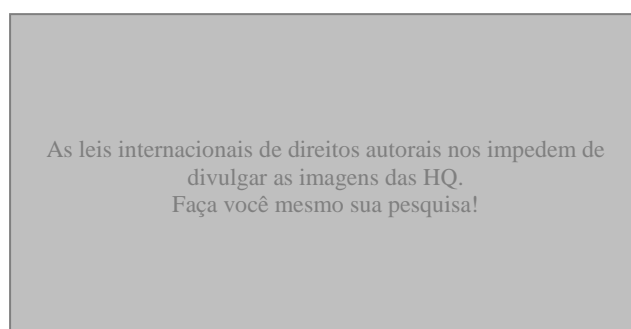


Figura 306 - TT Br, p. 9, t. 4, q. 13

- “Diga uma coisa, garoto. Foi você quem apanhou a garrafa que deixei lá [là] ontem de tarde?”⁴⁰⁷ [TT Br, p. 24, t. 3, q. 9].

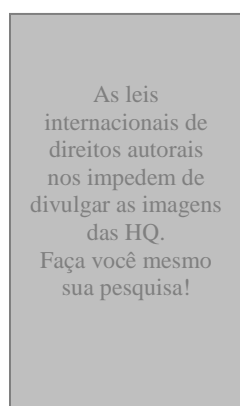


Figura 307 - TT, p. 24, t. 3, q. 9

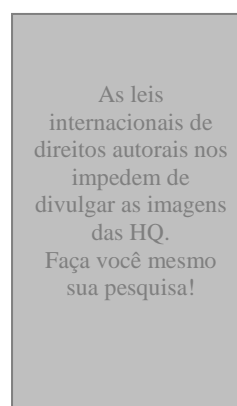


Figura 308 - TT Br, p. 24, t. 3, q. 9

⁴⁰⁶ Tradução para: *Halte, capitaine !... Pas là ! Ici !... L'autre passarelle !...*

⁴⁰⁷ Tradução para: *Dites, fiston, c'est vous qui avez pris la bouteille que j'avais laissé là hier soir ?*

- “Olhe lá [*là*]!”⁴⁰⁸ [TT Br, p. 32, t. 3, q. 9].

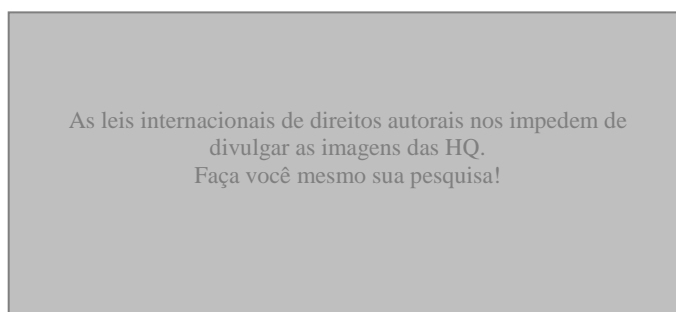


Figura 309 - TT, p. 32, t. 3, q. 8-9



Figura 310 - TT, p. 32, t. 4, q. 10



Figura 311 - TT Br, p. 32, t. 3, q. 9

- “Não há resposta!... Precisamos tirá-lo daí [de là] de qualquer maneira, Tharkey!”⁴⁰⁹ [TT Br, p. 33, t. 1, q. 1].



Figura 312 - TT, p. 33, t. 1, q. 1



Figura 313 - TT Br, p. 33, t. 1, q. 1

⁴⁰⁸ Tradução para: *Là !*

⁴⁰⁹ Tradução para: *Pas de réponse!... Il faut absolument essayer de le tirer de là. Tharkey !*

- “Oh, Sahib! Olhe ali [*lâ*]!...”⁴¹⁰ [TT Br, p. 35, t. 1, q. 1].

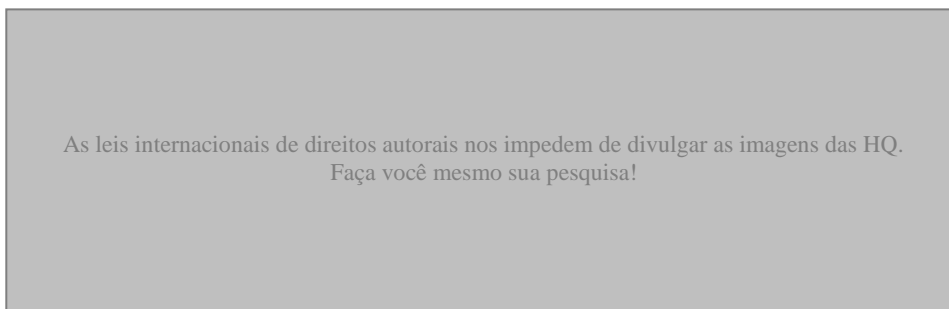


Figura 314 - TT, p. 35, t. 1, q. 1

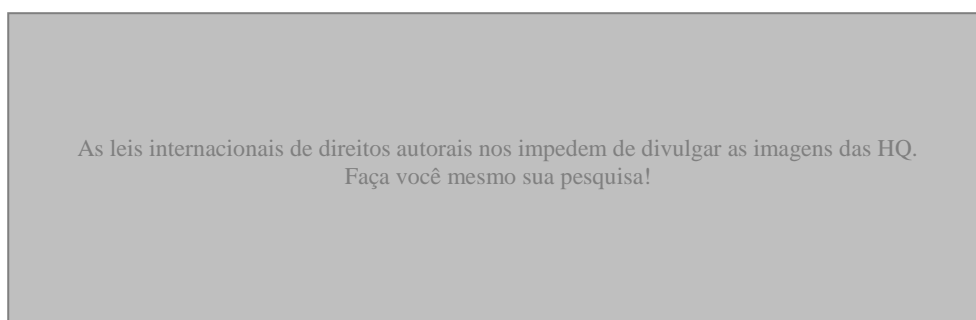


Figura 315 - TT Br, p. 35, t. 1, q. 1

- “Está vendo [Ø] [*lâ*], Tharkey? É uma echarpe amarela! Presa a um rochedo...”⁴¹¹ [TT Br, p. 36, t. 2, q. 6].

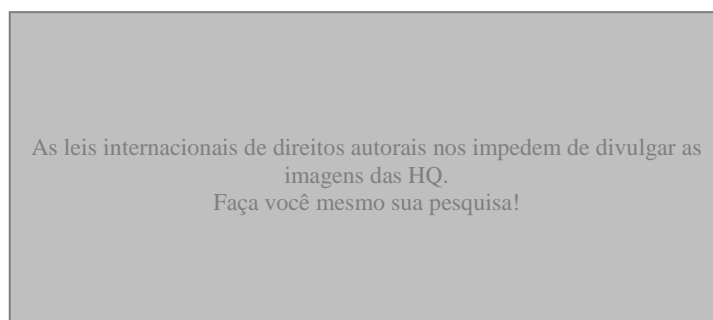


Figura 316 - TT, p. 36, t. 2, q. 5-6

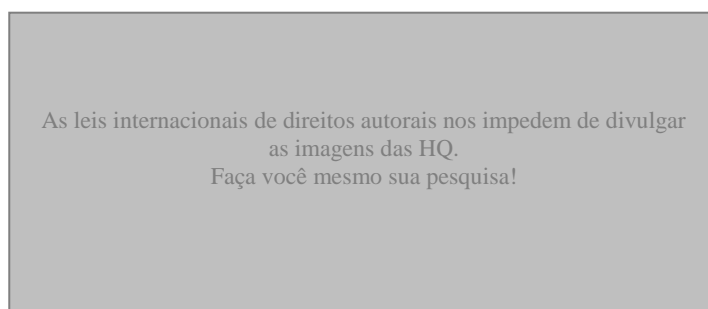


Figura 317 - TT Br, p. 36, t. 2, q. 5-6

⁴¹⁰ Tradução para: *Oh, Sahib ! Là !...*

⁴¹¹ Tradução para : *Voyez, là, Tharkey, une écharpe jaune !... Accrochée à un rocher...*

- “[Ø] [lâ] Vamos poder dormir, afinal!”⁴¹² [TT Br, p. 43, t. 3, q. 9].

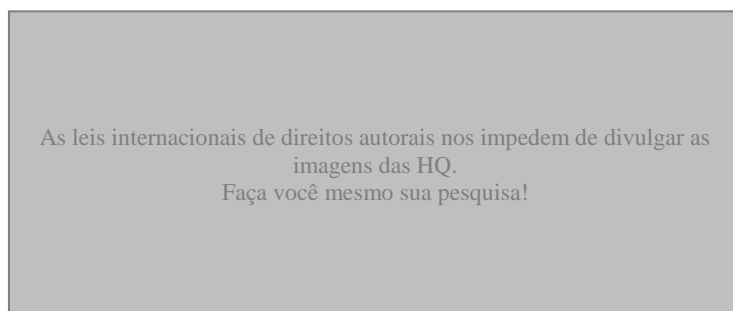


Figura 318 - TT, p. 43, t. 3, q. 8-9

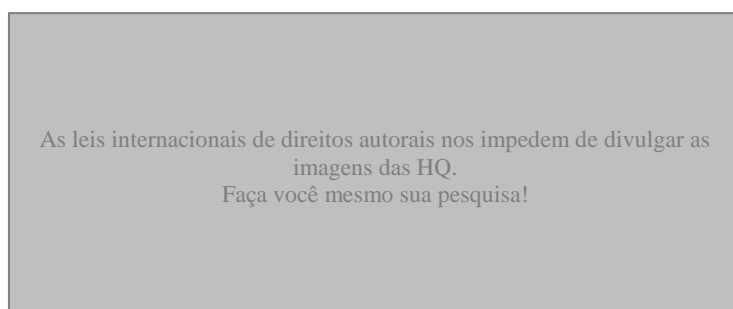


Figura 319 - TT Br, p. 43, t. 3, q. 9

Na p. 36, q. cinco e seis, e na p. 43, q. oito e nove, ocorrem mecanismos muito semelhantes: o local onde está o objeto referenciado é primeiramente mostrado, focalizado, num efeito lupa, o que sublinha o distanciamento do objeto dos interlocutores. Ademais, a fala referenciando esses locais é principalmente informativa: o ícone, a imagem, informa antes, mas a palavra detalha e insere dados que a imagem, somente, não consegue. O gesto dêitico é extensivo, e os objetos topicalizados são retomados posteriormente, em novas sequências. A aparente inversão da ordem, de fato, revela-se um mecanismo de introdução de referente frequente nas HQ: primeiro, o referente icônico é introduzido. Em seguida, esse referente é retomado verbalmente, e a ele são acrescentadas novas informações, num processo verbo-textual de recategorização. A cada novo quadrinho em que esse objeto é mostrado novamente, sob novo ângulo ou plano diferente, há nova recategorização, desta feita sob o aspecto icônico, mas também em prol da progressão referencial e, por conseguinte, textual.

⁴¹² Tradução para: *Là nous pouvoir enfin dormir !*

- “Olhe [Ø] [là]!... Que é que eu estava dizendo?... Repare!... Não há como errar: lá [la voilà] está a nossa montanha. Está vendo a forma que ela tem?” ⁴¹³ [TT Br, p. 54, t. 2, q. 7].

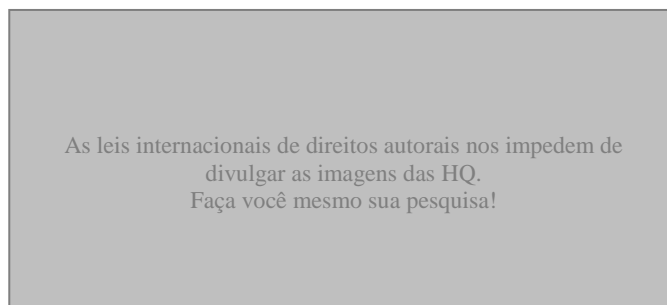


Figura 320 - TT, p. 54, t. 2, q. 6-7

- “Quem... quem está aí [là]?... Quem é que está falando?...” ⁴¹⁴ [TT Br, p. 56, t. 1, q. 2].

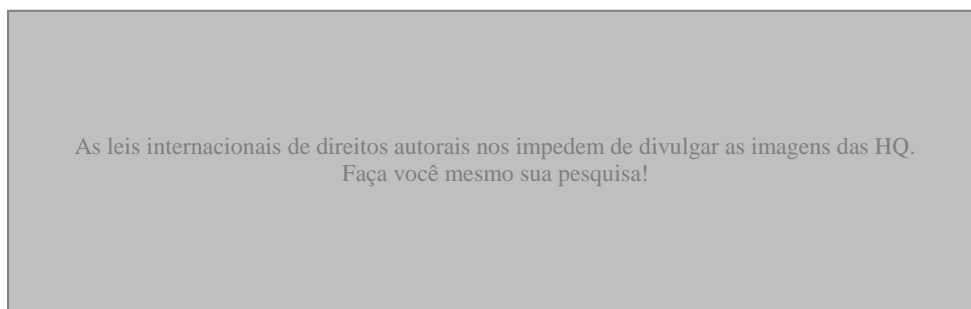


Figura 321 - TT, p. 56, t. 1, q. 1-4

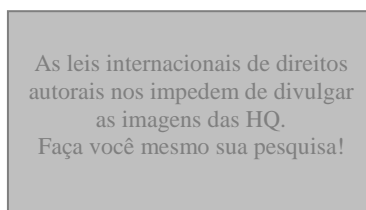


Figura 322 - TT Br, p. 56, t. 1, q. 2

⁴¹³ Tradução para: Là !... *Qu'est-ce que je vous disais ?... Regardez !... Pas d'erreur : la voilà, cette montagne ! Voyez la forme qu'elle a !*

⁴¹⁴ Tradução para: *Qui... qui est là ?... Qui parle ?...*

- “Não há perigo! Um amigo meu está lá [là] fora. Ao menor sinal ele assobiará! Vamos, venha!”⁴¹⁵ [TT Br, p. 56, t. 2, q. 7].



Figura 323 - TT, p. 56, t. 2, q. 7

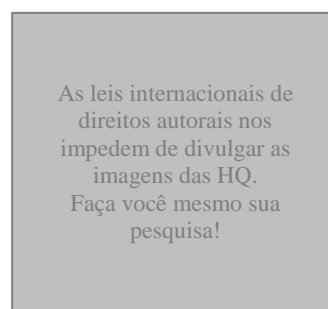


Figura 324 - TT Br, p. 56, t. 2, q. 7

- “Tchang está ali [là]! Precisamos levá-lo imediatamente para o acampamento... O yeti assustou-se com o flash, mas pode voltar. Venha, não vamos ficar parados aqui”⁴¹⁶ [TT Br, p. 58, t. 1, q. 3].



Figura 325 - TT, p. 58, t. 1, q. 3

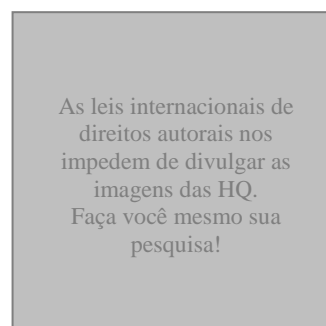


Figura 326 - TT Br, p. 58, t. 1, q. 3

5.4.4 *L'Île Noire* [IN]

Em IN, temos dez ocorrências de *là*. Quatro delas ocorrem em referência a um elemento do texto escrito, dentro do que chamamos de dêixis textual, referenciando endoforicamente um elemento nominal da enunciação. Em duas ocorrências, *là* retoma um elemento de modo anafórico, e, em uma, de modo catafórico. Há duas ocorrências de *lá* em construção de expressão idiomática, e três em construção dêitica mostrativa, na qual as imagens têm papel fundamental, visto que é nelas que está o espaço referenciado, ou no mesmo quadrinho ou em quadrinhos posteriores ou anteriores. Quando o espaço referenciado está no mesmo quadrinho, dizemos que o caráter de *là* é intensivo, concentrando na

⁴¹⁵ Tradução para: *Pas de danger ! Un de mes amis est là, au dehors. À la moindre alerte, il sifflera... Allons, viens !*

⁴¹⁶ Tradução para: *Tchang est là ! Il faut l'emmener immédiatement vers le camp... Le yéti a été aveuglé par le flash, mais il peut revenir. Venez, ne moisissons pas ici.*

proposição – o quadrinho – a referência feita. Ao levar o olhar do leitor, entretanto, em direção a um recorte espacial de outro quadrinho – quase sempre posterior ao da enunciação – dizemos que *là* é extensivo, pois amplia o espaço da enunciação, o que invariavelmente faz o texto progredir, formando sequências temáticas. De qualquer modo, *là* é tematizante, colocando em evidência elementos da cena que sofrem processo de topicalização e passam a ser, no texto, objetos de discurso. A construção desses objetos de discurso é sempre relacionada à espacialização da linguagem, de modo menos perceptível no discurso verbal, mas bastante claro no discurso icônico. Ora, na HQ, a ideia de espacialização do discurso, na construção dos objetos evidenciados, é a própria formação da narrativa.

Là em ocorrência endofórica [dêixis verbo-textual]:

- “Vejam... Dentro de uma hora, em Dover. De lá [*là*], nós pegamos o trem até Littlegate, onde nós só chegaremos às 5h10. E lá [*là*], é preciso pegar um carro para chegar à Eastdown...”⁴¹⁷ [IN, p. 7, t. 1, q. 3];
- “Não ria, rapaz. Eu falo do animal que vive na Ilha Negra, nas ruínas do castelo de Ben More: é ele que devora todos os que têm a audácia de se aventurar por lá [*là*]...”⁴¹⁸ [IN, p. 42, t. 1, q. 1];
- “Pssst!... Há alguém que fala, ali [*là*], atrás daquela porta...”⁴¹⁹ [IN, p. 54, t. 1, q. 2];
- “Sim, um fantasma!... Ali [*là*], na escada!”⁴²⁰ [IN, p. 61, t. 1, q. 1].

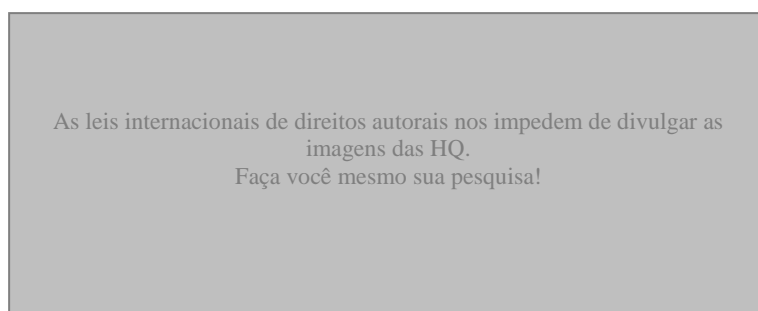


Figura 327 - IN, p. 7, t. 1, q. 2-4

Na sequência iniciada no q. dois da p. sete, é perceptível a variedade de planos para indicar funções narrativas diferentes nos quadrinhos, ou proposições. Primeiro, uma visão

⁴¹⁷ Tradução nossa para: *Voyons ! Dans une heure à Douvres. De là, nous prenons le train jusqu'à Littlegate, où nous n'arrivons qu'à 5h.10. Et là, il faut prendre une auto pour arriver à Eastdown...*

⁴¹⁸ Tradução nossa para: *Ne riez pas, jeune homme. Je parle de la bête qui vit sur l'Île Noire, dans les ruines du château de Ben More : c'est elle qui dévore tous ceux qui ont la témérité de s'aventurer par là...*

⁴¹⁹ Tradução nossa para: *Chut !... Il y a quelqu'un qui parle là, derrière cette porte...*

⁴²⁰ Tradução nossa para: *Oui, un fantôme !... Là, dans l'escalier!*

panorâmica do navio, o que funciona como abertura, introdução. Depois, a enunciação de *Tintin*, basicamente informativa acerca de seu itinerário. Nesse sentido, há muita semelhança com a sequência inicial de LB, na p. um, em que o q. um também mostra um navio em plano panorâmico. No q. dois, surge *Tintin* de costas, no convés da embarcação, também enunciando seu itinerário. Por fim, no q. quatro da sequência de IN surge *Tintin* em um local de desembarque – o que se pode perceber pelo passageiro próximo a ele, com uma mala – em que duas placas importantes aparecem: “*Littlegate*”, um dos locais anunciados pelo repórter em seu itinerário, e “*way out*”. A segunda placa, logo abaixo da primeira e à direita dessa, tem a forma de seta, o que a torna dêitica tanto em termos de iconicidade quanto em termos de verbalização. Nesse sentido, em apenas um quadrinho, que chamamos de proposição, o leitor é informado de que *Tintin* já deixou o navio, dirige-se à saída e provavelmente está em um porto de um lugar chamado “*Littlegate*”. O itinerário de *Tintin* é objeto de discurso dessa sequência narrativa, que faz parte de uma macroproposição envolvendo vários deslocamentos do herói iniciados na p. cinco, q. um e indo até a p. sete, q. quatro.

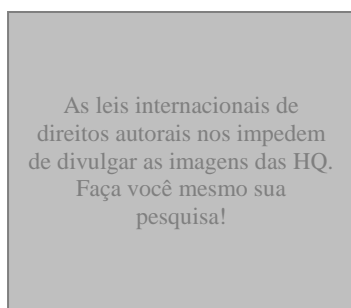


Figura 328 - IN, p. 42, t. 1, q. 1

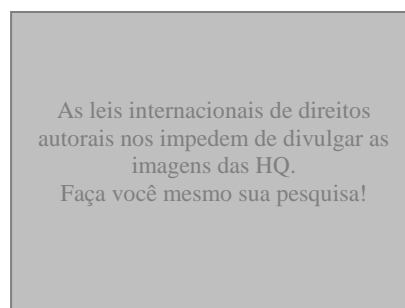


Figura 329 - IN, p. 54, t. 1, q. 3-4



Figura 330 - IN, p. 54, t. 2, q. 5

Os quadrinhos destacados na p. 54 também formam uma sequência, que começa no q. três da p. 54 e vai até o q. um da p. 55. O que é interessante, no uso de *là* [q. três, p. 54], é a ancoragem que o advérbio faz com o local referenciado, logo transformado em objeto de discurso mediante topicalização.

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar
as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 331 - IN, p. 61, t. 1, q. 1-3

Là em construção de expressão idiomática:

- “Alto là [Halte-là]!... Aonde você vai ?”⁴²¹ [IN, p. 3, t. 3, q. 10];
- “Alto là [Halte-là]! meu jovem...”⁴²² [IN, p. 36, t. 2, q. 4].

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as
imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 332- IN, p. 3, t. 3, q. 9-11

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de
divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 333 - IN, p. 36, t. 2, q. 4-5

Em IN, os dois usos de “halte-*là*”, expressão idiomática composta com o advérbio estudado e que ordena cessação de movimento ao interlocutor, fazem parte do mesmo esquema discursivo, tanto iconicamente quanto verbalmente: ocorre uma parada brusca do deslocamento do personagem principal e, em seguida, a súplica por liberdade e a explicação. Nessa construção, *Tintin* é mostrado em plano americano. Em seguida, a narrativa segue novo curso, iniciando-se nova sequência. A pausa forçada é providencial: ela concentra o espaço

⁴²¹ Tradução nossa para: *Halte-là !... Où allez-vous ?*

⁴²² Tradução nossa para: *Halte-là ! mon garçon...*

referenciado e tensiona o fluxo narrativo, que logo depois é reiniciado de modo bastante dinâmico, em ambos os casos.

Là em uso dêitico:

- “*Tintin!* Eles vão matá-lo!... Como tirá-lo de lá [*là*]?”⁴²³ [IN, p. 9, t. 1, q. 1];
- “O avião está aí [*là*]!... O que fazer?”⁴²⁴ [IN, p. 25, t. 2, q. 4];
- “Ali [*là*]!... Um avião que decola!... Aposto que eles estão dentro!”⁴²⁵ [IN, p. 37, t. 1, q. 3].



Figura 334 - IN, p. 9, t. 1, q. 1-2



Figura 335 - IN, p. 25, t. 2, q. 5-7



Figura 336 - IN, p. 37, t. 1, q. 3

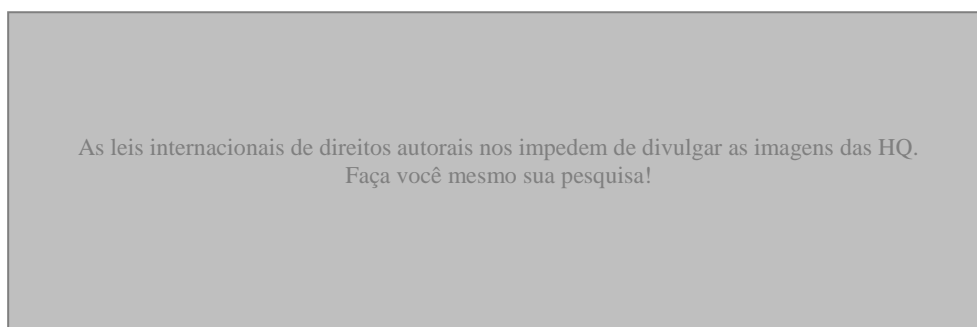


Figura 337 - IN, p. 37, t. 2, q. 4-5

⁴²³ Tradução nossa para: *Tintin!* ... *Ils vont le tuer!* ... *Comment le sortir de là?*...

⁴²⁴ Tradução nossa para: *L'avion est là!* ... *Que faire?*

⁴²⁵ Tradução nossa para: *Là!* ... *Un avion qui décolle!* ... *Je parie qu'ils sont dedans!*

Em uso dêitico, *là* referencia espaços que em seguida são “aproximados”. Na p. nove, esse salto é imediato, no q. seguinte ao da ocorrência de *là*. Na p. 25, *là* é endofórico em relação às imagens do q. anterior e posterior ao da enunciação, o que o torna tanto anafórico, retomando o local de ocorrência do avião, no q. cinco, quanto catafórico, ao anunciá-lo em um q. que precede sua segunda aparição, no q. sete. Na p. 37, o mecanismo de ancoragem de *là* em relação a um elemento discursivo faz com que esse objeto, primeiro, seja mostrado em um lugar distante dos interlocutores: o gesto dêitico de *Tintin*, no q. três, evidencia um local distante, onde está um avião que decola. No q. seguinte, o avião se aproxima dos personagens. No q. cinco, ele surge em plano muito aproximado, para voltar a se distanciar no q. seis e praticamente se tornar imperceptível no q. sete, quando os chapéus dos detetives Dupondt são evidenciados [quando ocorre, então, uso de *là-bas*] e topicalizados, o que inicia nova sequência narrativa. Assim como o uso de *là* marca o espaço narrativo, iniciando uma sequência, *là-bas* marca novo espaço nesse mesmo fluxo narrativo, sinalizando o início de outra sequência, ambas dentro da mesma macroproposição. Os advérbios locativos não são, evidentemente, os únicos marcadores espaciais na construção discursiva da HQ, mas, dentro do que observamos, eles têm, com frequência, esse papel, daí a relevância da espacialidade na construção da própria noção de discurso. A marcação espacial introduz a topicalização de elementos do discurso, que se tornam objetos de discurso na constituição das histórias. Na HQ, os três tipos de signos peirceanos se mesclam, o que torna clara a relação entre a noção espacial e a construção discursiva.



Figura 338 - IN, p. 37, t. 1-3, q. 1-8

5.5 Análise de *là* nas HQ *Astérix le gaulois*

A ocorrência de *là* nas aventuras de *Astérix* não é numericamente reduzida, em relação às HQ *Tintin*, apesar de o número de pranchas/páginas de cada HQ *Astérix*, ser padronizado [tem 44 páginas, enquanto uma HQ *Tintin* tem 62]. A média de quadrinhos por página, em *Astérix*, também é menor. Isso não faz com que as narrativas de *Astérix* sejam menos dinâmicas em termos de corte e montagem, mas torna as elipses entre os quadrinhos mais necessárias: a variedade de cenários e a dinâmica narrativa deve ocorrer em um número menor de proposições, o que afeta também o tamanho das sequências e macroproposições.

5.5.1 *Le Tour de Gaule d'Astérix* [TG]

Há 16 ocorrências de *là* em TG. Dessas, 12 são de caráter dêitico. Ora, quando dizemos “caráter dêitico”, observamos que os limites entre uso dêitico e uso anafórico, com advérbios de sentido dêitico (KLEIBER, 1986), são bastante tênues. Isso porque, como já foi ressaltado, um uso dêitico, na HQ, mesmo com um “ato mostrativo” do locutor em relação ao local referenciado, implica uma referenciação icônica que também faz parte da narrativa, que também está inserida no texto da HQ. As ocorrências de caráter dêitico, portanto, são as seguintes:

- “Não valia a pena ir ser massacrados para voltar aqui [*là*]!”⁴²⁶ [TG, p. 7, t. 3, q. 5];

Nessa primeira enunciação com a ocorrência de *là*, o desenho do locutor tem um gesto dêitico, e *là* faz referência à enfermaria do acampamento militar. O verbo *revenir* [retornar, voltar] indica que o local já foi visitado pelos interlocutores. Ocorre, de fato, uma retomada do elemento que faz parte do discurso icônico: a tenda é mostrada, primeiro, na p. cinco, q. oito. O elemento icônico “tenda” é nominalizado mediante o desenho da palavra “INFIRMERIE” [enfermaria] gravado em letras garrafais no alto da entrada do local. Dessa forma, ocorre: 1) a retomada do objeto de discurso da p. cinco, q. oito, mediante não só a repetição do desenho do elemento “tenda”, mas do discurso do enunciador; 2) a reativação desse referente, mediante o uso de *là*, que, sendo dêitico diegeticamente, é de fato anafórico ao retomar, com recategorizações de ordem icônica, elemento já citado; 3) *Là* é mostrativo, e seu uso neutraliza a oposição *ici/là*. O advérbio insere-se em uma proposição que inicia nova

⁴²⁶ Tradução nossa para: *Ce n'était pas la peine d'aller se faire massacrer pour en revenir là !*

sequência [sendo também a coda da sequência anterior]. Ambos os quadrinhos – as proposições – têm recitativos. O da p. cinco marca claramente a passagem de tempo: “imediatamente depois...”⁴²⁷.

O da p. sete, por sua vez, evidencia deslocamento espacial, e a enunciação do soldado romano reforça esse deslocamento: houve um retorno a um lugar já referenciado. O espaço narrativo entre um e outro quadrinhos compreende uma sequência que introduz a aldeia gaulesa, *Astérix* e *Obélix* e, no final, o encontro entre os gauleses e os romanos, quando ocorre uma luta em que os romanos são derrotados. Isso faz com que os referentes topicalizados na p. cinco, perto da tenda da enfermaria – os soldados romanos – passem por transformações que mudam seus estados, do inicial, são, àquele parcial, machucados em virtude da briga com os gauleses. É a partir dessa transformação que o desafio acontece, no q. sete da p. sete: o inspetor general Lucius Fleurdelotus decide isolar os gauleses em sua aldeia. Os heróis não aceitam o decreto romano e então começam as peripécias, até o equilíbrio final, no qual os gauleses sempre vencem o inimigo totalitário.

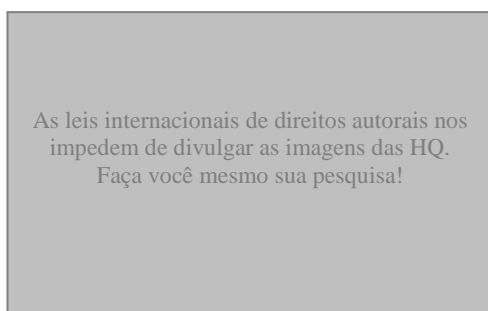


Figura 339 - TG, p. 5, t. 4, q. 8



Figura 340 - TG, p. 7, t. 3, q. 5

- “Rotomagus [Rouen], é por ali [là]?”⁴²⁸ [TG, p. 10, t. 3, q. 6].

Na p. dez, *Astérix* e *Obélix* já estão a caminho do primeiro destino, Rotomagus. No q. quatro, a primeira enunciação de *Astérix* na página tem um *ici* de caráter situacional. No q. seis, o gesto dêitico de *Astérix* evidencia o caráter dêitico e extensivo de *là*. A pergunta de *Obélix* complementa a questão de *Astérix*, que é localizadora, espacializante. Os q. seis e sete preparam o leitor para a chegada a Rotomagus [*Rouen*], o que é informado pelo desenho da placa e, a seguir, pelo plano geral da cidade, resumitivo e panorâmico. Esse mecanismo é comum nas HQ. Como vimos, na p. 44 de LB temos sequência semelhante, na t. quatro, q. 13 a 15.

⁴²⁷ Tradução nossa para: *Aussitôt après...*

⁴²⁸ Tradução nossa para: *Rotomagus, c'est par là ?*

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 341 - TG, p. 10, t. 3, q. 6-7

- “O sr. viu passar dois homens por aqui [là]?”⁴²⁹ [TG, p. 11, t. 3, q. 6].

No exemplo da p. 11, *là* pode ser substituído por *ici*, no caso elencado por Perret (1991) de neutralização da oposição entre esses dois advérbios, com percepção espacial mais próxima do locutor e menos distanciada, segundo Smith (1990). Não há gesto dêitico no desenho, e *là* se refere ao espaço do recorte do quadrinho. A pergunta se repete de modo elíptico, nos q. sete e oito, o que é evidenciado pelas respostas dos interlocutores.

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 342 - TG, p. 11, t. 3, q. 6-8

- “Faz dois dias que eu estou aqui [là]!”⁴³⁰ [TG, p. 13, t. 2, q. 4].

A ocorrência da p. 13 é produzida num quadrinho de várias outras ocorrências, em meio a um engarrafamento em Lutèce [*Paris*]. *Là* serve para evidenciar o local da enunciação, podendo ser substituído por *ici* e tendo caráter intensivo, marcando o recorte da enunciação.

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 343- TG, p. 13, t. 2, q. 4

⁴²⁹ Tradução nossa para: *Avez vous vu deux hommes par là ?*

⁴³⁰ Tradução nossa para: *Ça fait deux jours que je suis là !*

- “Tira sua carroça daí [*de là*], você está vendo que bloqueia toda a rua!”⁴³¹ [TG, p. 13, t. 4, q. 7].

No q. sete da p. 13, aparecem apenas dois balões, mas nenhum dos locutores. Esse esquema de progressão textual é bastante usado em HQ. Primeiro, esse esquema atesta que a enunciação e o enunciador não devem se confundir. Na HQ, isso se torna mais perceptível por conta da existência do espaço enunciativo por excelência, o balão. O q. sete da p. 13 marca uma passagem, um hiato entre duas sequências narrativas. Nesse q. não há personagens, apenas duas enunciações, que marcam dois espaços enunciativos diferentes: o interior da loja de frios, à esquerda, o passado, a anterioridade, para onde aponta o apêndice do balão, e o exterior, a rua, o outro lado, em direção oposta, para onde aponta o apêndice do outro balão. A enunciação que se passa dentro da loja de frios aponta para a sequência anterior, enquanto a outra enunciação aponta para a direita, para a progressão textual e para o q. oito. O locutor da enunciação em que *là* ocorre surge no q. seguinte. No q. oito, também começa uma nova sequência narrativa.

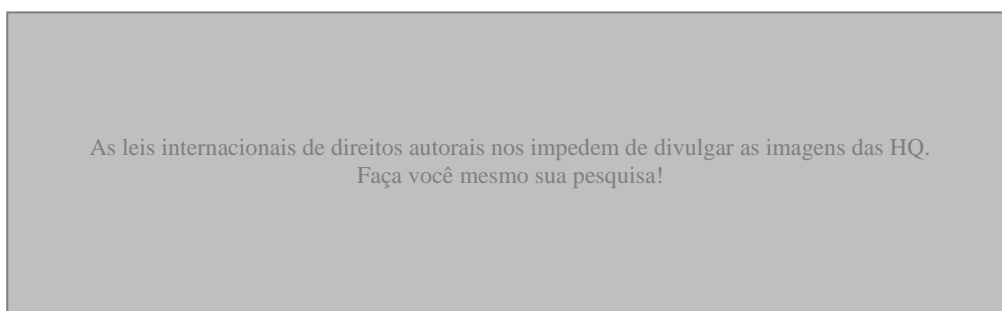


Figura 344 - TG, p. 13, t. 4, q. 7-8

Demais enunciações com ocorrências de *là* em caráter dêitico:

- “Rápido! Deixe o legionário aí [*là*] e se esconda! Se não, os romanos vão prender você!”⁴³² [TG, p. 22, t. 3, q. 7];
- “Esperem-me aqui [*là*]”⁴³³ [TG, p. 26, t. 1, q. 3];
- “Iuhu! Quelquifus, você está aí [*là*]?”⁴³⁴ [TG, p. 27, t. 1, q. 2];
- “Iuhu! Vocês estão aí [*là*]?”⁴³⁵ [TG, p. 27, t. 3/4, q. 9];

Na enunciação da p. 27, q. dois, dois dos interlocutores não aparecem no desenho – apenas os balões contendo o texto verbal. Essa estratégia discursiva deixa transparecer o fato de que especialmente os legionários romanos estão perdidos nos labirintos que

⁴³¹ Tradução nossa para: *Enlève ton char de là, tu vois bien que tu bloques toute la rue!*

⁴³² Tradução nossa para: *Vite ! Laissez le légionnaire là et cachez-vous ! Sinon, les romains vont vous prendre !*

⁴³³ Tradução nossa para: *Attendez-moi là !*

⁴³⁴ Tradução nossa para: *Youhou ! Quelquifus, tu es là ?*

⁴³⁵ Tradução nossa para: *You-hou ! Vous êtes là ?*

representam as ruas de Lugdunum [*Lyon*]. Os apêndices apontam para direções diferentes, de ruelas diferentes do centro da cidade; além disso, em um dos quadrinhos há a ocorrência de *là*, enquanto em outro há a ocorrência de *ici*, ambos representando oposições referenciais. Apenas um soldado romano, que afirma estar perdido [Eu não sei onde eu estou!⁴³⁶], é desenhado no quadrinho, no centro do recorte espacial. No q. nove, estratégia semelhante se repete. Isso dá continuidade narrativa ao estado de orientação espacial dos romanos, enquanto *Astérix* e *Obélix* deixam a cidade. A visão panorâmica é resumitiva e marca a localização dos heróis “fora” do contexto enunciativo, além de sinalizar o fechamento de uma sequência narrativa e, no caso, também de uma macroproposição.

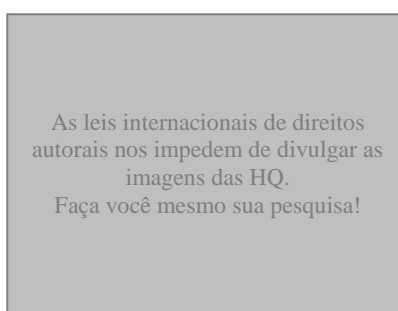


Figura 345 - TG, p. 27, t. 1, q. 2

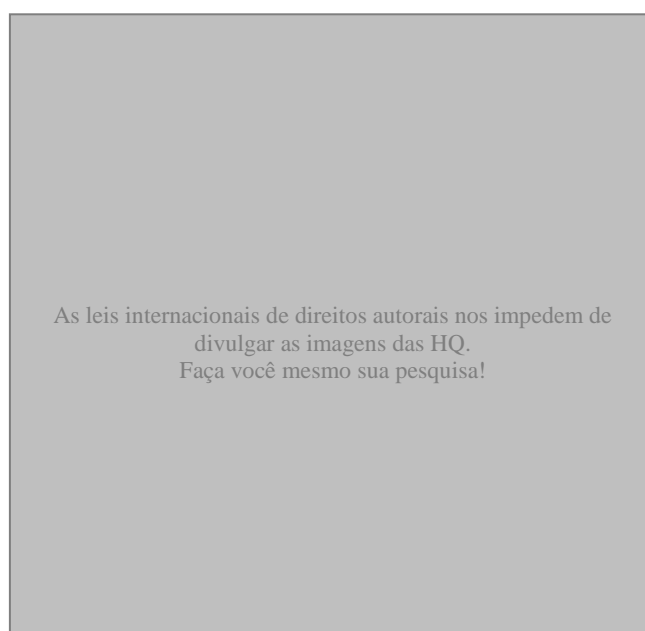


Figura 346 - TG, p. 27, t. 3 e 4, q. 9

- “Entremos ali [*là*] para nos refrescar et nos informar.”⁴³⁷ [TG, p. 31, t. 1, q. 1].

Na enunciação do q. um da p. 31, *Astérix* aponta para o local referenciado, na cidade de Massilia [*Marseille*]. Esse local é a Taberna dos Nautas. Se no q. um a taberna é

⁴³⁶ Tradução nossa para: *Moi, je ne sais pas où je suis !*

⁴³⁷ Tradução nossa para: *Entrons là pour nous rafraîchir et nous renseigner.*

referenciada como *là*, espaço em plano distanciado dos interlocutores – tanto que *là* pôde ser traduzido por “ali” – no q. dois *Astérix* já está dentro do estabelecimento. *Là*, então, funciona como elemento de topicalização e ancoragem do referente, dando início a uma sequência que abrange toda a p. 31, na qual a Taberna dos Nautas é objeto de discurso.

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 347 - TG, p. 31, t. 1, q. 1-2

- “Bom, saiam por ali [*là*]. Nós vamos lhes deter!”⁴³⁸ [TG, p. 32, t. 3, q. 5];
- “Estamos em Tolosa [Toulouse]. Esperem por mim aqui [*là*]. Vou informar o prefeito de nossa chegada”⁴³⁹ [TG, p. 35, t. 4, q. 11].

Em TG, temos ainda algumas ocorrências situacionais de *là*. São os casos da p. 30, q. seis; da p. 31, q. quatro e da p. 34, q. cinco:

- “Que? Isso é engraçado, o que você acaba de dizer aí [*là*], Astérix !”⁴⁴⁰ [TG, p. 30, t. 3, q. 6];
- “Mas não! O que vocês vão pensar aí [*là*]?... Eu sou César, mas eu não sou Júlio! Eu sou César Labeldecadix, o dono da Taberna dos Nautas.”⁴⁴¹ [TG, p. 31, t. 2, q. 4];
- “Ah, meus amigos, vocês reconheceram sua fraqueza diante das legiões romanas! Até o gordo, aí [*là*]...!”⁴⁴² [TG, p. 34, t. 2, q. 5];

Por fim, em TG há apenas uma ocorrência de caráter anafórico:

- “De lá [*là*], pelo rio, nós vamos até Lutécia, nossa primeira etapa.”⁴⁴³ [TG, p. 10, t. 2, q. 5];

Na p. dez, *Astérix* e *Obélix* já estão a caminho do primeiro destino, Rouen. No q. quatro, a primeira enunciação de *Astérix* na página traz *ici* em caráter situacional. No q. cinco,

⁴³⁸ Tradução nossa para: *Bon. Filez par là. Nous, on va les arrêter !*

⁴³⁹ Tradução nossa para: *Nous sommes en vue de Tolosa [Toulouse]. Attendez-moi là ; je vais prévenir le préfet de notre arrivée.*

⁴⁴⁰ Tradução nossa para: *Tiens ? Ça c'est drôle ce que tu viens de dire là, Astérix !*

⁴⁴¹ Tradução nossa para: *Mais non ! Qu'allez-vous croire là ?... Je suis César, mais je suis pas Jules ! Je suis César Labeldecadix, le patron de la Taverne des Nautes.*

⁴⁴² Tradução nossa para: *Ah, mes gaillards, vous avez reconnu votre faiblesse devant les légions romaines ! Même le gros, là...*

⁴⁴³ Tradução nossa para: *De là, par le fleuve, nous gagnerons Lutèce, notre première étape.*

là tem caráter anafórico e insere-se num contexto informacional, referindo-se ao que foi dito por *Astérix* no q. anterior, retomando o referente nominal introduzido [Rotomagus – *Rouen*]. No quadrinho, os heróis estão em pleno deslocamento.



Figura 348 - TG, p. 10, t. 2, q. 4

5.5.2 *Astérix et Cléopâtre* [AC]

Há 12 ocorrências de *là* em AC. Dessas, três podem ser consideradas de ordem anafórica, agindo como dêixis verbo-textual:

- “O que você diz aí [*là*] é infame, César!”⁴⁴⁴ [AC, p. 5, t. 1, q. 2];
- “Se não, você será devorado sozinho pelos crocodilos... No fim das contas, Ø [*là*] onde há um para comer não é preciso colocar dois”⁴⁴⁵ [AC, p. 13, t. 1, q. 3];
- “Nós desceremos o rio sagrado até o palácio e lá [*là*], eu oferecerei a César, com esse palácio, a prova de que nosso povo não é decadente!”⁴⁴⁶ [AC, p. 45, t.4, q. 8];

A primeira enunciação refere-se a uma fala de César que é dedutível pelo contexto, mas de fato não aparece na HQ. O q. dois da p. cinco, o segundo da HQ, é um recorte de um diálogo já iniciado: *là*, de caráter anafórico, simula a retomada de algo já dito. Esse “já dito” é re-dito por César, no q. três. É essa ocorrência que dá sentido à enunciação de Cleopâtre, no q. dois. De certa forma, *là* é anafórico sendo, de fato, catafórico. Além disso, o advérbio faz referência ao contexto, sendo também situacional.

⁴⁴⁴ Tradução nossa para: *Ce que tu dis là est infâme, ô César !...*

⁴⁴⁵ Tradução nossa para: *Sinon, tu iras te faire dévorer seul par les crocodiles... Après tout, là où il y en a un à manger, inutile d'en mettre deux.*

⁴⁴⁶ Tradução nossa para: *Nous descendrons le fleuve sacré jusqu'au palais, et là, j'offrirai à César, avec ce palais, la preuve que notre peuple n'est pas décadent !*

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figure 349 - AC, p. 5, t. 1, q. 1-2

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 350 - AC, p. 5, t. 2, q. 3

Na segunda ocorrência, *là* faz parte de um mecanismo de anáfora indireta, retomando o local onde estão os crocodilos na frase “você será devorado pelos crocodilos”:

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 351 - AC, p. 13, t. 1, q. 3

O terceiro excerto refere-se ao termo “palácio”, citado logo antes de “lá”: também se trata de uma dêixis textual. Esse lugar, assim como a referência situacional feita a ele no enunciado, será mostrado ao leitor na página seguinte, no quadrinho subsequente. Ocorre, portanto, uma iconização do verbal. O discurso verbal é, dessa forma, introdutor, explicativo e resumitivo de toda a p. 46:

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 352 - AC, p. 45, t. 4, q. 7-8

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 353 - AC, p. 46

Há nove ocorrências de *là* de caráter predominantemente dêitico, sendo uma delas também situacional. Essas ocorrências são quase sempre extensivas, ampliando, por meio do advérbio locativo, a noção de espaço na narrativa, ao ancorar o referente em um lugar outro que não o local próximo ao enunciador, restrito ao recorte do quadrinho da ocorrência. Dessas nove, duas estão em recitativos: a da p. seis e a da p. nove. Na p. seis, *là* se refere a Alexandria, cidade em que se passam as cenas de todos os quadrinhos anteriores. O recitativo marca uma passagem espacial larga, da África para a Europa, do Egito para a Gália. O segundo recitativo marca também uma passagem espacial, de um navio para outro. Ao mesmo tempo em que introduz um espaço, o recitativo retoma o espaço anterior, que é o navio dos piratas. A retomada se dá mediante a locução “de fato” [*en effet*], mas também pelo dêitico *là*, que referencia o navio em que estão o arquiteto Numérobis, *Astérix*, *Obélix*, Panoramix e Idéfix.

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 354- AC, p. 6, t. 4, q. 8-9

As leis internacionais de
direitos autorais nos
impedem de divulgar as
imagens das HQ.
Faça você mesmo sua
pesquisa!

Figura 355 - AC, p. 9, t. 3, q. 7

As leis internacionais de
direitos autorais nos
impedem de divulgar as
imagens das HQ.
Faça você mesmo sua
pesquisa!

Figura 356- AC, p. 9, t. 4, q. 8

- “Bem longe de lá [*là*], em uma pequena aldeia gaulesa...”⁴⁴⁷ [AC, p. 6, t. 4, q. 9].
- “De fato, não longe *dali* [*de là*]...”⁴⁴⁸ [AC, p. 9, t. 4, q. 8];
- “Em cima da árvore, ali [*là*], colhendo o gui.”⁴⁴⁹ [AC, p. 7, t. 1, q. 2];
- “Não é para os cachorrinhos, lá dentro... Então, espere-nos aqui [*là*]... Se você for bonzinho, terá um belo osso!”⁴⁵⁰ [AC, p. 23, t. 3, q. 6];
- “O que você prepara aí [*là*], Panoramix?”⁴⁵¹ [AC, p. 30, t. 1, q. 2];
- “Há uma, ali [*là*].”⁴⁵² [AC, p. 31, t. 2, q. 3];
- “É por ali [*là*], de acordo com o endereço que nos deu Misenplis.”⁴⁵³ [AC, p. 33, t. 1, q. 2];
- “Eu... eu vou ver se ele está aqui [*là*]...”⁴⁵⁴ [AC, p. 33, t. 3, q. 6];
- “Há ainda um pedaço sobrando aqui [*là*]!”⁴⁵⁵ [AC, p. 45, t. 3, q. 6].

⁴⁴⁷ Tradução nossa para: *Très loin de là dans un petit village gaulois...*

⁴⁴⁸ Tradução nossa para: *En effet, non loin de là...*

⁴⁴⁹ Tradução nossa para: *Sur l'arbre, là, en train de cueillir du gui.*

⁴⁵⁰ Tradução nossa para: *Ce n'est pas pour les petits chiens, là-dedans... Alors, attends-nous là... Si tu es sage, tu auras un bel os !*

⁴⁵¹ Tradução nossa para: *Que prepares-tu là, Panoramix ?*

⁴⁵² Tradução nossa para: *Il y en a un, là.*

⁴⁵³ Tradução nossa para: *C'est par là, d'après l'adresse que nous a donnée Misenplis.*

⁴⁵⁴ Tradução nossa para: *Je... je vais voir s'il est là...*

⁴⁵⁵ Tradução nossa para: *Il y a encore un bout qui dépasse là !*

Na p. sete, a enunciação é acompanhada de um gesto dêitico. O locutor aponta para o alto de uma árvore da qual se vê a base do tronco e uma escada. É o suficiente para o leitor “saber” que o druida está na copa da árvore. Esse processo metonímico é comum na HQ, e o uso do advérbio dêitico possibilita essa construção, recriando um lugar que, de fato, inexistente no recorte do quadrinho.

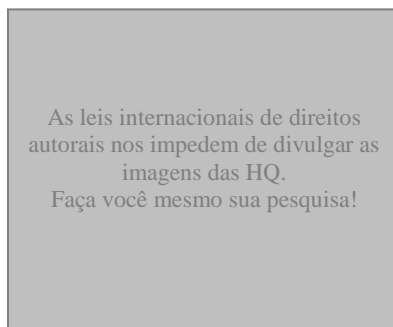


Figura 357 - AC, p. 7, t. 2, q. 3

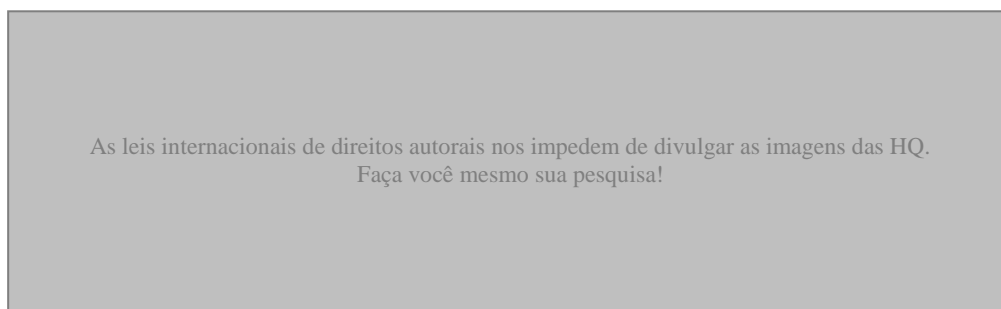


Figura 358 - AC, p. 7, t. 2, q. 3-4

Na p. 23, há uma oposição “lá dentro” [*là-dedans*]/ “lá” [*là*]. *Là*, no caso, não se opõe a *ici*, ao contrário: há sinonímia entre esses dois advérbios. Enquanto *là* marca o exterior, o local da enunciação, *là-dedans* aponta para um novo cenário. Um é intensivo, o outro é extensivo. *Là-dedans* referencia o interior da pirâmide, marca esse local que será tematizado nos quadrinhos seguintes, passando a objeto de discurso. No quadrinho seguinte, por conta dessa referenciação, há mudança topológica e início de nova macroproposição narrativa, o que também é reforçado pela mudança de predominância cromática e pelo recitativo – “Dentro da pirâmide...” [*Dans la pyramide...*], que sinaliza a passagem espacial.

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 359 - AC, p. 23, t. 3, q. 6-7

Na p. 30, consideramos *là* tanto dêitico, referenciando o espaço imediato de Panoramix, próximo ao locutor, quanto situacional, fazendo referência ao contexto em si, do ato de preparação da poção mágica:

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 360 – AC, p. 30, t. 1, q. 2

Na p. 31, *là* se refere a um espaço fora do quadrinho. Esse local referenciado será tematizado no quadrinho seguinte, o que mostra como a articulação do texto da HQ se dá, em parte, mediante o uso de advérbios locativos como elementos coesivos, que atuam ora no movimento de prospecção, ora no movimento de retroação. Quando *là* atua extensivamente, faz um movimento de prospecção. Quando atua intensivamente, no que chamamos de fixação de um elemento textual, em geral o advérbio faz o movimento de retroação, reintroduzindo um elemento do discurso icônico por meio do discurso verbal. *Ici*, como vimos, atua quase sempre de maneira intensiva, fixando o espaço da enunciação. *Là*, entretanto, possui maior labilidade referencial.

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 361 - AC, p. 31, t. 2, q. 3-4

Na p. 33, q. dois, *là* assume um caráter diretivo, com o auxílio da preposição *par*. Esse uso é indicativo, dêitico, e antecipa não o local do q. seguinte, mas o percurso, que está elíptico. No q. seis, também na p. 33, *là* pode fazer referência tanto ao espaço próximo do locutor quanto ao espaço de uma terceira pessoa, referenciado em toda a casa. No q. seguinte, o elemento anaforizado por “ele” no q. seis é mostrado no espaço referenciado por *là* no mesmo quadrinho. *Là* ancora um quadrinho em outro, referenciando ambos os espaços. Na p. 45, o gesto dêitico de *Obélix* aponta para uma parte do corpo de Numérobis, ato que é metonímico e de caráter intensivo. Apesar disso, mesmo não ancorando o espaço enunciativo no q. seguinte o texto da proposição desdobra a enunciação de Cleopâtre, no q. quatro, realizando também a progressão textual.

5.5.3 *La Grande Traversée* [GT]

Das HQ Astérix, GT é a mais econômica em termos de usos de advérbios locativos: há apenas quatro ocorrências de *là*, assim como também há poucas ocorrências de *ici* [sete] e de *là-bas* [três]. Dois dos fatores dessa baixa ocorrência é a ausência de diálogos em algumas sequências narrativas, como na p. 27, e a ocorrência de enunciações curtas, como nas p. 26 e 27. Obviamente, as escolhas estilísticas do roteirista na construção narrativa são determinantes desse tipo de característica. Todos os usos de *là*, em GT, são dêiticos:

- “O gluglu, aqui [*là*], tem muitos amigos. Enquanto esperamos pelos javalis, teremos o que comer.”⁴⁵⁶ [GT, p. 18, t. 2, q. 5].

A primeira ocorrência de *là* surge apenas na p. 18 e indica o espaço imediato do locutor, *Obélix*. Nesse caso, o advérbio não ancora o espaço do q. seguinte, mas fixa o espaço do recorte do q. da enunciação, atuando intensivamente, e de modo semelhante a *ici*.

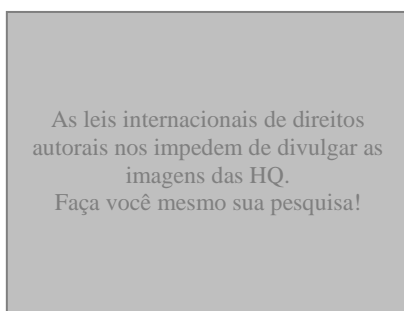


Figura 362 - GT, p. 18, t. 2, q. 5



Figura 363 - GT, p. 18, t. 3, q. 6

⁴⁵⁶ Tradução nossa para: *Le glouglou, là, il a des tas de copains. En attendant de trouver des sangliers, nous aurons de quoi manger.*

- “Yuhu! *Astérix!* Nós estamos aqui [*là!*]”⁴⁵⁷ [GT, p. 24, t. 3, q. 4].

Na segunda ocorrência, que é uma enunciação de *Obélix*, temos um esquema sequencial já visto: o enunciador não está desenhado no quadrinho do balão, que contém a enunciação [q. quatro]. Nesse caso, o apêndice do balão aponta para a esquerda. Como o quadrinho é o primeiro da t. três, não há outro quadrinho à esquerda. O quadrinho anterior [q. três da p. 24], na t. dois, não faz parte da situação enunciativa do q. quatro, que é parte de outra “cena” da sequência narrativa. No q. quatro, temos *Astérix*, o interlocutor de *Obélix*, em plano americano. Por metonímia, deduz-se que o locutor está num espaço que o recorte do quadrinho não abrange. *Obélix* surge, de fato, apenas no q. cinco, em posição de corrida. Graficamente, as letras são desenhadas em negrito e em tamanho grande, esquematizando a prosódia da enunciação: *Obélix* grita, ele não fala. Daí, também, a necessidade de um espaço significativo para o balão, que ocupa metade do quadrinho. *Là*, nesse caso, é o espaço do locutor, visto que anuncia sua presença no espaço comum, mas é também o espaço do interlocutor, o espaço da enunciação.



Figura 364 - GT, p. 24, t. 2-3, q. 3-5

- “Oh, por ali [*là!*]...”⁴⁵⁸ [GT, p. 48, t. 2, q. 4];
- “Por ali [*là!*]... Uma espécie de ilha... Ora, ora, ora!”⁴⁵⁹ [GT, p. 48, t. 2, q. 4].

Na p. 48, a última da HQ, há duas ocorrências de *là*. A primeira está numa resposta de *Astérix* à pergunta de *Panoramix* acerca do espaço percorrido, do local visitado: é

⁴⁵⁷ Tradução nossa para: *Youhou ! Astérix ! Nous sommes là !*

⁴⁵⁸ Tradução nossa para: *Oh, par là...*

⁴⁵⁹ Tradução nossa para: *Par là... Une sorte d'île... Tiens, tiens, tiens !*

uma pergunta de caráter topológico [que é também acerca da construção narrativa]. A resposta, acompanhada de um gesto dêitico, aponta para o horizonte, o mar, indicando um lugar indeterminado. *Là* se refere a essa extensão espacial, sobre a qual toda a história foi tecida. A réplica de Panoramix ecoa a resposta de *Astérix*. Não há gesto dêitico, mas o druida, de costas para o leitor e voltado para o horizonte apontado, também indica, corporalmente, esse espaço d'além mar. *Là* é claramente extensivo e retoma praticamente toda a aventura, sendo, sob esse aspecto, resumitivo e anafórico.

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 365 - GT, p. 48, t. 2, q. 2-4

5.5.4 *Astérix Légionnaire* [AL]

Em AL temos nove ocorrências de *là*. Todas as ocorrências são de caráter dêitico e indicam um local no discurso cênico, icônico, dentro do recorte do quadrinho da ocorrência ou de um quadrinho subsequente. Na p. 10, q. dois, o locutor não realiza gesto dêitico, mas olha para a direita. No q. seguinte, na t. 2, o espaço referenciado por *là* é mostrado, evidenciando que houve deslocamento do interlocutor, posto que ele se refere ao mesmo espaço como *ici* no q. três. *Là* é um gatilho, que referencia um espaço que será tematizado nos q. seguintes. *Ici*, que está na ocorrência do locutor no q. seguinte, referencia o mesmo espaço e evidencia a presença dos personagens no local referenciado por *là*, que atua de modo extensivo, desdobrando o elemento referenciado e executando a progressão textual. Na p. 11, o locutor, *Astérix*, executa um gesto dêitico, referenciando o espaço imediato. O desenho, em plano geral, é resumitivo e catafórico, em relação a toda a sequência – aos q. seis a 11 da p. 11 e um a nove da p. 12. Podemos dizer que ocorre um encapsulamento textual icônico das proposições seguintes. Nos quadrinhos subsequentes ao cinco, temos recortes do espaço mostrado no q. em tela. *Là* é intensivo, pois concentra um lugar definido dentro do quadrinho. Ao mesmo tempo, esse espaço é desdobrado nos q. seguintes, numa mesma sequência narrativa, que vai do q. cinco da p. 11 ao q. nove da p. 12. Esse desdobramento é a própria progressão textual.

- “Lá [là]! Perto do grande carvalho!”⁴⁶⁰ [AL, p. 10, t. 1, q. 2];
- “Você fica aqui [là]!”⁴⁶¹ [AL, p. 11, t. 2, q. 5].

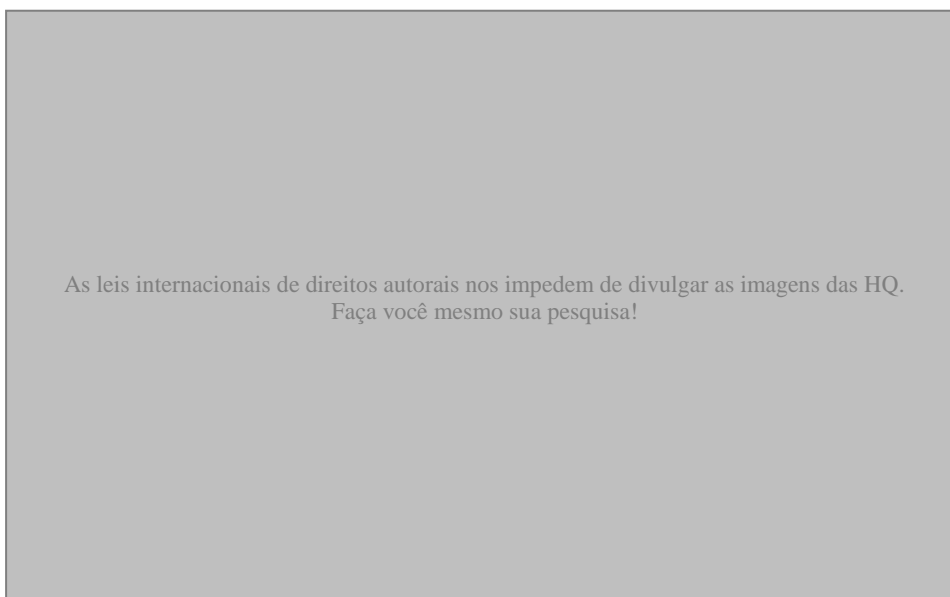


Figura 366 - AL, p. 10, t. 1-2, q. 1-4

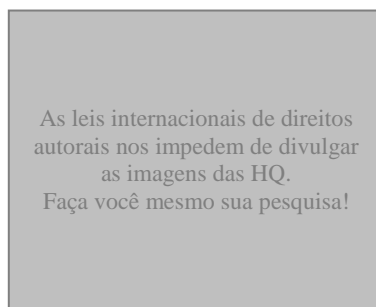


Figura 367 - AL, p. 11, t. 2, q. 5

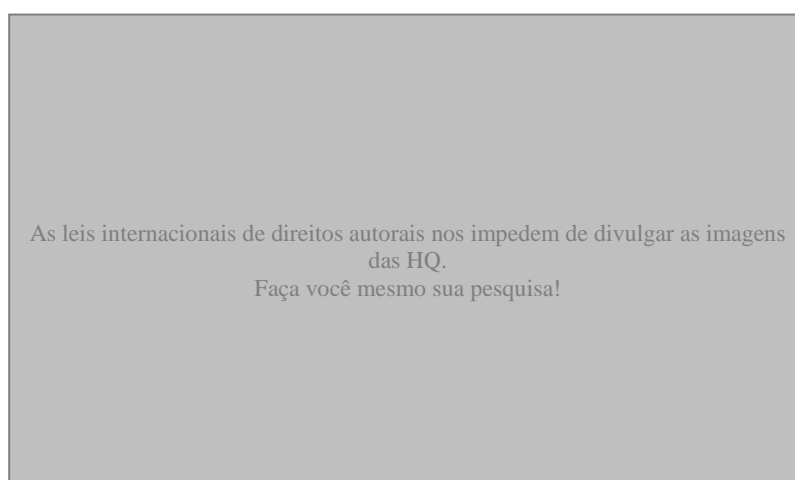


Figura 368 - AL, p. 11, t. 3-4, q. 6-11

⁴⁶⁰ Tradução nossa para: *Là ! Près du grand chêne !*

⁴⁶¹ Tradução nossa para: *Reste là, toi !*

Na p. 26, o instrutor se dirige a *Astérix*, em sua enunciação, mas o locutor está fora do quadrinho. Como já vimos, essa construção é comum no discurso da HQ: a enunciação ocorre sem que o locutor esteja presente no desenho do quadrinho. O apêndice do balão aponta para a esquerda, e de fato o q. anterior traz o locutor, que reaparece no q. três, desenhado. Essa estratégia é também uma forma de evidenciar o elemento tematizado no espaço referenciado, pois *Astérix* surge sozinho, em plano médio. O referente de *là* é o espaço imediato de *Astérix*. No q. seguinte, o herói vai até o espaço imediato do locutor, o que indica deslocamento na progressão textual. Na p. 33, o q. da ocorrência de *là* traz um recitativo, indicando nova sequência narrativa, passagem de tempo e mudança espacial em relação ao q. anterior. *Là*, enunciado na fala do tribuno comandante de Marseille, refere-se de modo amplo à cidade, e a galera, objeto que está “aí”, aparece logo no q. seguinte, sendo referenciada, tematizada e transformada em objeto de discurso. Dessa forma, *là* executa a ligação entre os dois quadrinhos, dois e três, na sequência narrativa, sendo elemento de coesão textual.

- “Você! O pequeno, aí [*là*]! Apresente-se!”⁴⁶² [AL, p. 26, t. 1, q. 2];
- “Ah sim! Vocês são os reforços de Condate [Rennes]... A galera está aí [*là*], vocês podem embarcar. Júlio César acampa perto de Thapsus e espera para atacar”⁴⁶³ [AL, p. 33, t. 1, q. 2].

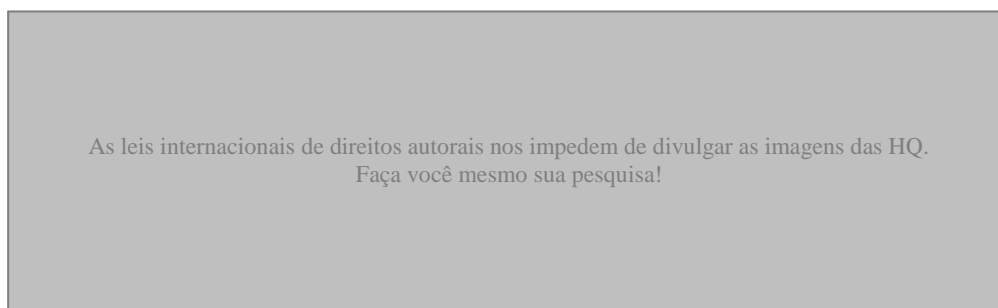


Figura 369 - AL, p. 26, t. 1, q. 1-2



Figura 370 - AL, p. 26, t. 1, q. 2

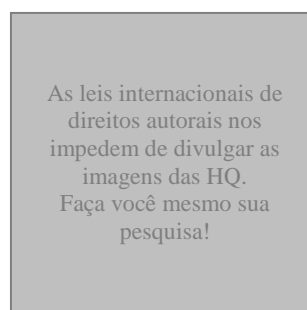


Figura 371 - AL, p. 26, t. 2, q. 3

⁴⁶² Tradução nossa para: *Vous ! Le petit, là ! Présentez-vous !*

⁴⁶³ Tradução nossa para: *Ah oui ! Vous êtes les renforts de Condate... La galère est là, vous pouvez embarquer. Jules César campe près de Thapsus et attend pour attaquer.*

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de
divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 372- AL, p. 33, t. 1, q. 2

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar
as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 373 - AL, p. 33, t. 2, q. 3

- “Mas não longe dali [de là]...”⁴⁶⁴ [AL, p. 34, t. 2, q. 3];
- “E, enquanto a galera romana leva nossos amigos gauleses para as praias da costa gaulesa, o inimigo está lá [là], observando e esperando...”⁴⁶⁵ [AL, p. 47, t. 1, q. 1].

As ocorrências de *là* na p. 34 e na p. 47 são feitas em recitativos, referindo-se ao espaço mostrado no q. anterior e indicando mudança topológica na continuidade narrativa. Os recitativos sinalizam também a ideia de simultaneidade em relação a locais diferentes, criando uma ligação entre espaços diversos sem que haja ruptura narrativa. No q. um da p. 47, *là* não se refere ao espaço do q. anterior, mas atua como se ambos os locais – o da galera romana, do q. nove da p. 46, e o do navio pirata, do q. um da p. 47, fossem parte do mesmo contexto espacial, apesar de topologicamente estarem em situações distintas. Essa distância é vencida a partir do q. dois da p. 47, ocorrendo o encontro de ambos os navios entre o q. três e o q. quatro da mesma página. As falas dos personagens sugerem rapidez na ação executada, correspondendo, no cinema, ao que chamamos de plano relâmpago [plano relativo à duração de tempo entre as ações de um filme]:

⁴⁶⁴ Tradução nossa para: *Mais non loin de là...*

⁴⁶⁵ Tradução nossa para: *Et, pendant que la galère romaine emmène nos amis vers les doux rivages gaulois, au large, l'ennemi est là qui guette et les attend...*

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 374 - AL, p. 47, t. 2, q. 3-4

Na p. 34, a estratégia é semelhante, ocorrendo a tematização de dois espaços distintos – por metonímia, em plano médio, o do q. três da p. 34 e, em plano geral, o do q. quatro da mesma página – e a posterior integração dos objetos mostrados nesses espaços, no q. dois da p. 35.

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 375 - AL, p. 34, t. 2, q. 2-3

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as
imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 376 - AL, p. 46, t. 4, q. 9

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de
divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 377 - AL, p. 47, t. 1, q. 1

- “Courdeténis? Você está aí [là]?”⁴⁶⁶ [AL, p. 37, t. 2, q. 3];
- “Em direção ao norte. Vocês não têm como errar, logo que vocês forem massacrados, é lá [là]”⁴⁶⁷ [AL, p. 40, t. 1, q. 2];
- “É que com a gente, é aqui [là] que a coisa acontece!”⁴⁶⁸ [AL, p. 45, t. 1, q. 1].

Na p. 37, q. três, ocorre situação semelhante à da p. 26: o locutor não aparece no q., apenas o interlocutor e seu espaço imediato. O apêndice do balão aponta para a origem do discurso, o locutor, que está fora do recorte do quadrinho. O apêndice volta-se para a direita, apontando para o q. seguinte, onde o locutor é desenhado. Na t. quatro da mesma página, no q. oito, *ici* ocorre em sinonímia a *là*, em situação semelhante, sem que o locutor [Astérix] seja mostrado no quadrinho da ocorrência, mas somente no q. seguinte.

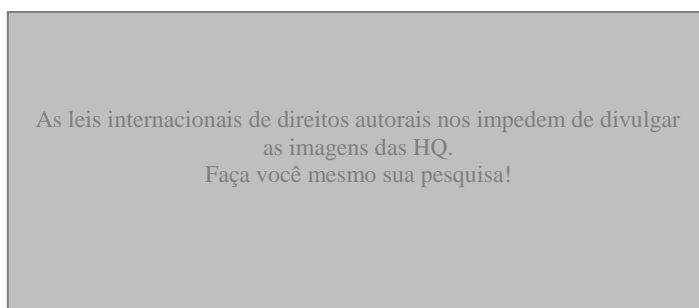


Figura 378 - AL, p. 37, t. 2, q. 3-4

Na p. 40, q. dois, *là* se refere à indicação topológica do Campo de Cipião [há gesto dêitico do locutor], objeto do questionamento de Astérix ao espião HCL: “Onde fica o Campo de Cipião?” [*C’est où, le Camp de Scipion ?*]. Entre a resposta do espião, referenciando o Campo com *là*, e a efetiva mostraçãõ do referente, temos 24 quadrinhos, entre as páginas 40 e 42. Esse espaço narrativo representa as paripécias dos heróis para atingir o espaço referenciado, introduzido no texto mediante texto verbal e reintroduzido por meio de texto icônico e verbal [o recitativo “E em frente ao Campo de Cipião...”⁴⁶⁹].



Figura 379 - AL, p. 40, t. 1, q. 2

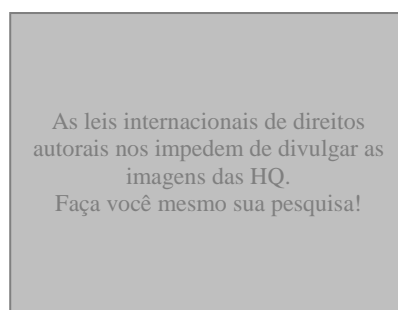


Figura 380 - AL, p. 42, t. 2, q. 5

⁴⁶⁶ Tradução nossa para: *Courdeténis ? Tu es là ?*

⁴⁶⁷ Tradução nossa para: *Vers le nord. Vous ne pouvez pas vous tromper, dès que vous serez massacrés, c’est là.*

⁴⁶⁸ Tradução nossa para: *C’est que nous, c’est là que ça se passe !*

⁴⁶⁹ Tradução nossa para: *Et devant le Camp de Scipion...*

Enquanto na p. 40 *là* referencia um espaço distante do local da enunciação, podendo ser substituído por *là-bas*, na p. 45 ele se refere à cabeça do locutor, *Obélix*, tendo, portanto, atuação similar a *ici*. Com um gesto dêitico, o locutor aponta para a própria cabeça, sendo *là*, referente a cérebro, que metaforiza “inteligência”.



Figura 381- AL, p. 45, t. 1, q. 1

5.6 Análise de *là-bas* nas HQ *Tintin le reporter*

Se *ici* é indubitavelmente referenciador de espaços próximos ao locutor, e *là* tem alta labilidade referencial, podendo neutralizar a oposição com *ici* ou reforçá-la, referenciando um local distante do locutor, *là-bas* se opõe a *ici* sempre, referenciando um espaço distante do locutor e, também, distante do interlocutor, atuando de modo extensivo, distendendo a noção de espaço, ancorando o referente em quadrinhos subsequentes, além do recorte do quadrinho de sua ocorrência, e introduzindo um novo elemento em cena, que, tematizado, passa a objeto de discurso, de modo semelhante a algumas atuações de *là*. *Là-bas* também atua com frequência referindo-se a elementos topológicos – cidades, edifícios, casas, países – que estão em *stand-by*, reativando-os na memória do leitor. Em nossas traduções, percebemos que *là-bas* pode ser substituído, em LP, por “ali” ou “lá”, excluindo-se o “aí” por ele acrescentar a noção de proximidade do espaço referenciado do interlocutor.

Là-bas é um advérbio cujo sentido, cristalizado, não indica espaço abaixo do locutor ou do interlocutor: ele está relacionado aos pólos proximidade/distanciamento, não a uma ideia de indicação de direcionamento no sentido vetorial. Outras composições adverbiais com *là-*, entretanto, são específicas na marcação de aspectos direcionais da localização espacial: é o caso de *là-haut* [lá em cima/lá para cima], *là-dedans* [lá dentro/ali] e *là-derrière* [lá atrás/aí atrás]. Não nos detivemos na análise da ocorrência dessas composições no corpus estudado, apesar de termos tido acesso às reflexões de Vuillaume (1980) sobre esses elementos dêiticos espaciais em alemão. Apesar de não ser nosso objetivo acrescentar essas ocorrências à análise, tivemos o cuidado de listá-las, no Anexo, nos quadros de ocorrências de

là-bas, e eventualmente tecemos comentários acerca de algumas dessas composições textuais, sobretudo quando elas estão ligadas ao mecanismo significativo de *là-bas*. Acreditamos que estudos pormenorizados acerca do tema são pertinentes ao desenvolvimento das ideias ora apresentadas.

5.6.1 *Les Cigares du Pharaon* [CP]

Em CP temos três ocorrências de *là-bas*:

- “Ideia curiosa que eles tiveram, lá [*là-bas*], de camuflar as caixas em sarcófagos...”⁴⁷⁰ [CP, p. 10, t. 2, q. 4];
- “Ali [*là-bas*]... eu não estou sonhando... palmeiras!... uma cidade!... Você vê que não podemos jamais nos desesperar!”⁴⁷¹ [CP, p. 25, t. 1, q. 4];
- “Ali [*là-bas*]... um ponto no horizonte!”⁴⁷² [CP, p. 32, t. 1, q. 3].

A primeira ocorrência de *là-bas* faz uma referência memorial ao local onde as drogas são embaladas, o Egito, mostrado até a p. nove, q. nove, após os quais se segue uma viagem, com desenho de deslocamento e recitativos que indicam a passagem do tempo. *Là-bas* referencia um local distante, anteriormente objeto de discurso, que deixa de ser o local da cena, do cenário, para ser reativado via referência adverbial dêitica. A referência às “caixas” liga a enunciação à t. quatro da p. oito e à t. um da p. nove: a palavra é a ligação entre o verbal e o icônico, atuando na coesão textual e dando sentido também a *là-bas*, que se refere ao local associado à identificação das caixas. A t. dois da p. nove, com *Tintin* sendo dopado por gás, e a confusão mental retratada nas imagens, também remete a “sarcófago”, mas de modo mais alegórico.

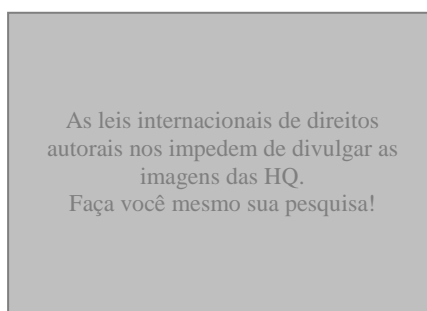


Figura 382 - CP, p. 10, t. 2, q. 4

⁴⁷⁰ Tradução nossa para: *Curieuse idée qu'ils ont eue, là-bas, de camoufler les caisses en sacophages...*

⁴⁷¹ Tradução nossa para: *Là-bas... je ne rêve pas... des palmiers !... une vile !... Tu vois qu'il ne faut jamais désespérer !*

⁴⁷² Tradução nossa para: *Là-bas... un point à l'hotizon !*

Na p. 25, o mecanismo de funcionamento de *là-bas* é o que classificamos como uso típico: no q., *Tintin* aponta para um oásis em plano distante, no mesmo q.. A identificação de “oásis” ocorre, primeiramente, pelo discurso verbal: o desenho do local não permite sua identificação completa. O gesto dêitico do locutor e o uso de *là-bas* “mostram” o que o discurso verbal nominaliza e situa esse referente, que é topicalizado, no recorte do quadrinho.



Figura 383 - CP, p. 25, t. 1, q. 3-4

Na t. dois, ocorrem três outros momentos de aproximação: 1) *Tintin* aproxima-se do oásis – já objeto de discurso – que surge em plano aproximado; 2) *Tintin* está no oásis, e bebe da água do lago, identificada no q. anterior; 3) *Tintin* se posiciona para deixar o oásis, já topicalizando, em sua enunciação, outro local, que está além do oásis, desenhado em plano distante, no quadrinho, à direita e acima – posição de progressão.

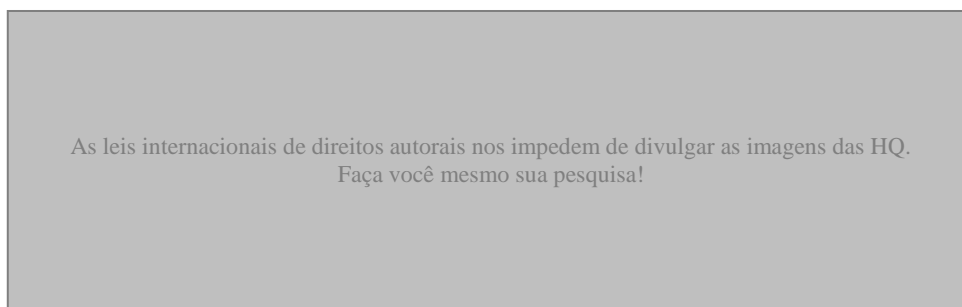



Figura 384 - CP, p. 25, t. 2, q. 5-7

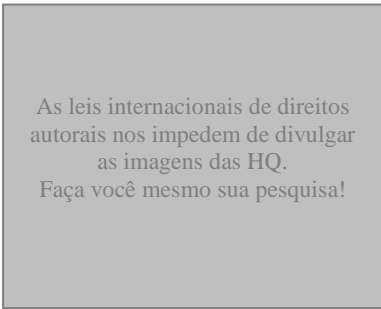
Na t. 3, *Tintin* se dirige ao referente topológico do discurso verbal do q. anterior. No q. nove, o personagem já está na cidade, e a referencia por *ici*, o que fixa o referente, já topicalizado como novo objeto de discurso.



As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar
as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

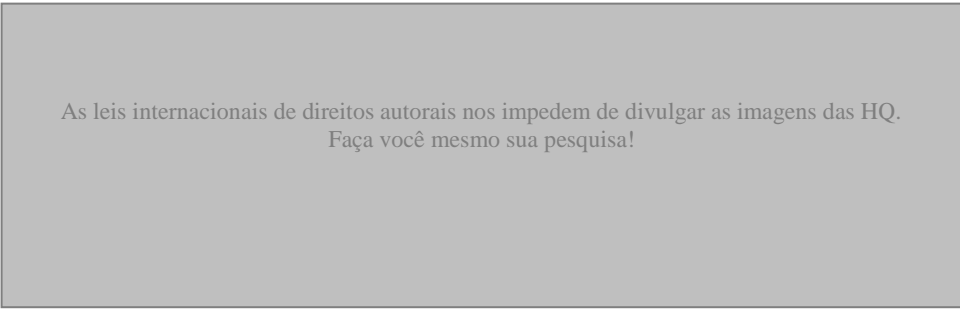
Figura 385 - CP, p. 25, t. 3, q. 8-9

Na p. 32, o mecanismo de referência de *là-bas* é semelhante ao da p. 25, pois o advérbio localiza topologicamente um objeto distante – na verdade, fora do recorte do quadrinho, o que acentua a ideia de distanciamento – que se aproxima nos quadrinhos seguintes, sendo topicalizado.



As leis internacionais de direitos
autorais nos impedem de divulgar
as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 386 - CP, p. 32, t. 1, q. 3



As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 387 - CP, p. 32, t. 2, q. 4-6

Há duas ocorrências de *là-dedans* [lá dentro/ali]:

- “Hoho! Olha o que explica o desaparecimento do Sr. Filemon... Só há uma coisa a fazer: entrar ali [*là-dedans*], nós também!”⁴⁷³ [CP, p. 7, t. 2, q. 5];
- “Entrar ali [*là-dedans*]?... Brrr...”⁴⁷⁴ [CP, p. 7, t. 2, q. 5].

⁴⁷³ Tradução nossa para: *Hoho ! Voilà qui explique la disparition de monsieur Philémon... Une seule chose à faire : entrer là-dedans à notre tour !*

⁴⁷⁴ Tradução nossa para: *Que se passe-t-il donc là-haut sur le pont ?*

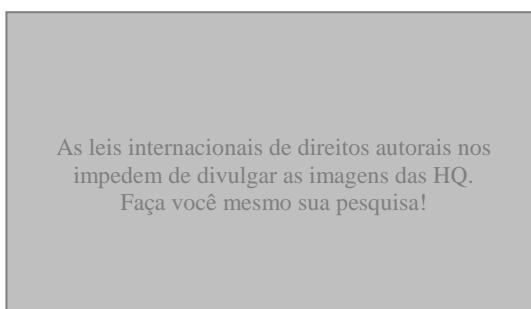


Figura 388 - CP, p. 7, t. 2, q. 5-6

O uso de *là-dedans* referencia um espaço, no q. cinco, que é topicalizado, transformado em objeto de discurso na sequência que vai desse quadrinho ao q. nove da p. nove. O interior do túmulo de Kih-Oskh é o cenário dessa sequência, e *là-dedans* indica esse espaço. A fala de *Milou* reforça essa referência, assim como o verbo “entrar”, indicando o deslocamento dos personagens no sentido fora-dentro.

Há duas ocorrências de *là-haut* [lá em cima/lá para cima]:

- “Transportem todo o material lá para cima [*là-haut*].”⁴⁷⁵ [CP, p. 14, t. 1, q. 3];
- “O que acontece lá em cima [*là-haut*], no convés?”⁴⁷⁶ [CP, p. 19, t. 2, q. 5].

As ocorrências de *là-haut* indicam também uma extensão topológica, com desdobramento da noção espacial e ideia de deslocamento, mas em sentido específico quanto à direção, ou posição do local referenciado: neste caso, espacialmente acima dos personagens. A condição do uso de *là-haut* é extensiva, ampliando a noção espacial e atuando na progressão do texto, também salientando as diferenças entre espaços localizados em cima/embaixo, assim como *là-dedans* ressalta a oposição espacial fora/dentro. *Ici* e *là-bas*, por sua vez, opõem a ideia perto/distante, estando *là* entre esses dois pólos. Na p. 19, *là-bas* é utilizado logo após *là*, o que mais uma vez sublinha a oposição entre os usos de formações adverbiais. *Là*, nesse caso, assemelha-se a *ici*, e representa o lugar onde está o locutor, o porão do navio; o espaço acima, o convés, é *là-bas*.

⁴⁷⁵ Tradução nossa para: *Vous transporterez tout mon matériel là-haut.*

⁴⁷⁶ Tradução nossa para: *Que se passe-t-il donc là-haut sur le pont ?*

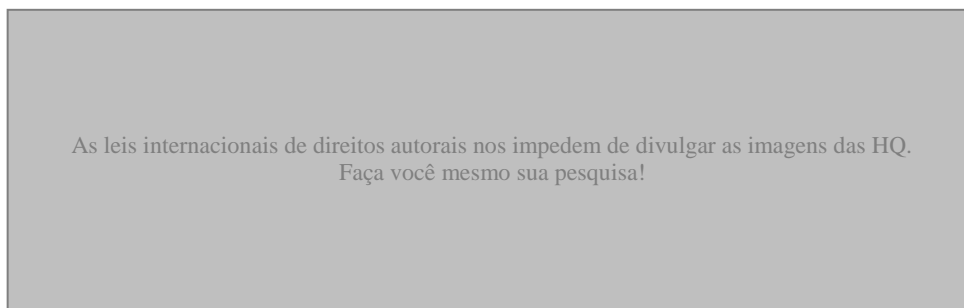


Figura 389 - CP, p. 14, t. 1, q. 1-3



Figura 390 - CP, p. 14, t. 2, q. 4

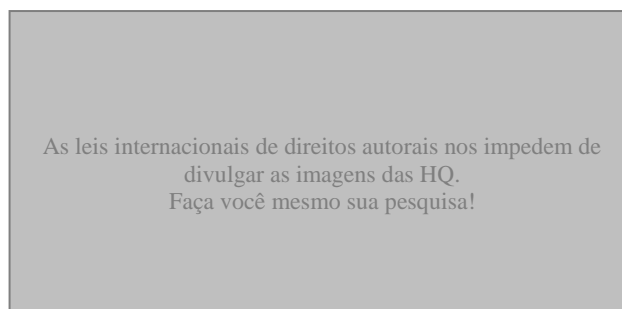


Figura 391 - CP, p. 19, t. 2, q. 4-5

Há uma ocorrência de *là-derrière* [aí atrás]:

- “Segurem-se bem, aí atrás [*là-derrière*]! A coisa vai esquentar!”⁴⁷⁷ [CP, p. 58, t. 2, q. 4].

Là-derrière atua de modo diverso das demais composições adverbiais em relação à diferença entre o ponto de vista do locutor e dos interlocutores, já que, topologicamente, o que se localiza atrás, sob a perspectiva de *Tintin*, não tem o mesmo significado para os detetives Dupont e Dupond, que estão nesse espaço referenciado.

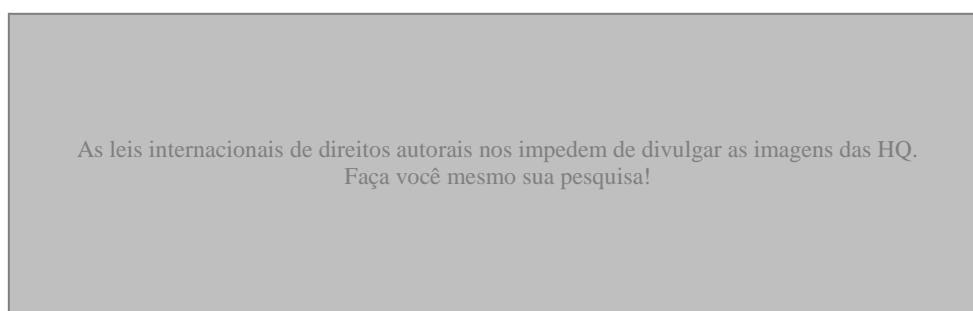


Figura 392 - CP, p. 58, t. 1, q. 1-3

⁴⁷⁷ Tradução nossa para: *Crampez-vous bien, là-derrière ! Ça va barder !*



Figura 393 - CP, p. 58, t. 2, q. 4

5.6.2 *Le Lotus Bleu* [LB]

Em LB temos cinco ocorrências de *là-bas* e nenhuma das demais composições adverbiais encontradas em CP. Três das ocorrências de *là-bas* têm caráter anafórico, retomando o elemento nominal dado no próprio texto verbal da enunciação:

- “Permita-me apresentar-me: Wang Jen-Ghié. Eu sou o pai do infeliz que você acabou de ver. Ele foi transformado em louco pelos nossos inimigos, na noite em que ele tinha marcado um encontro com você, em Xangai. Foi ele quem ficou encarregado de cuidar de você, ali [*là-bas*]”⁴⁷⁸ [LB, p. 17, t. 1, q. 3];

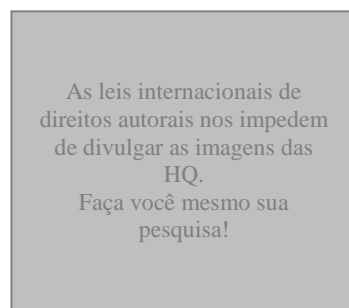


Figura 394 - LB, p. 17, t. 1, q. 3

- “Sim, Excelência... Tudo está bem... *Tintin*?... No caminho para as Índias... Um telegrama o chamou lá [*là-bas*]. Escrito por mim mesmo, naturalmente... Não, não é fácil. Aqueles malditos Filhos do Dragão queriam segurá-lo... Eu tive que tomar medidas extremas”⁴⁷⁹ [LB, p. 18, t. 2, q. 5];

⁴⁷⁸ Tradução nossa para: *Permettez-moi de me présenter: Wang Jen-Ghié. Je suis le père du malheureux que vous venez de voir. Il a été frappé de folie par nos ennemies, le soir où vous avait donné rendez-vous, à Shangai. C’est lui qui était chargé de veiller sur vous, là-bas...*

⁴⁷⁹ Tradução nossa para: *Oui, Excellence... Tout va bien... Tintin? En route pour les Indes... Un télégramme l’a rappelé là-bas... Rédigé par moi-même, naturellement... Non, pas facile... Ces satanés Fils du Dragon voulaient le retenir... J’ai dû employer les grands moyens.*

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ. Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 395 - LB, p. 18, t. 2, q. 4-5

- “... e o Japão deve se lembrar que ele é o guardião da Ordem e da Civilização no Extremo-Oriente!... Glória aos nossos heróicos soldados que vão lá [*là-bas*] defender esta causa nobre!...”⁴⁸⁰ [LB, p. 22, t. 3, q. 15].

A ocorrência da p. 22 faz parte de um mecanismo de anáfora indireta. O locutor, no Japão, refere-se à China. Podemos deduzir isso tanto pelo contexto quanto pelo discurso do vendedor de jornais no quadrinho anterior: “As Últimas Notícias de Tóquio!... Edição especial!... Os bandidos chineses atacam um trem de passageiros!... As Últimas Notícias!...”⁴⁸¹.

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ. Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 396 - LB, p. 22, t. 3, q. 14-15

Há duas ocorrências de *là-bas* em caráter dêitico:

- “Ali [*là-bas*]!... Alguém!... Estavam nos espionando!...”⁴⁸² [LB, p. 21, t. 4, q. 13];
- “Ali [*là-bas*]!... O garoto que foge de bicicleta!...”⁴⁸³ [LB, p. 32, t. 2, q. 5]

Na p. 21, o locutor faz um gesto dêitico, apontando para o local referenciado por *là-bas*. Esse local já é marcado no quadrinho anterior, o 12, com uma onomatopéia do espirro de *Tintin*, o que inicia uma nova sequência dentro de uma macroproposição. No q. 13, esse espaço é retomado e reforçado por *là-bas* e pelo gesto dêitico de mostraçã para que as ações do q. 14 da p. 22 e dos q. um a quatro da p. 22 sejam desencadeadas. O local referenciado não

⁴⁸⁰ Tradução nossa para: ... *et le Japon doit se souvenir qu'il est le gardien de l'Ordre et de la Civilisation en Extrême-Orient ! Gloire à nos héroïques soldats qui vont partir là-bas défendre cette noble cause !*

⁴⁸¹ Tradução nossa para: *Les Dernières Nouvelles de Tokyo !... Edition spéciale !... Les bandits chinois attaquent un train de voyageurs !... Les Dernières Nouvelles !...*

⁴⁸² Tradução nossa para: *Là-bas !... Quelqu'un !... On nous espionnait !...*

⁴⁸³ Tradução nossa para: *Là-bas !... Le garçon qui s'enfuit à bicyclette !...*

aparece no q. 13, mas antes, na t. dois, q. cinco, a oito, e na t. três, q. 11. Na p. 32, o mecanismo de referência de *là-bas* é bem semelhante ao da p. 21: o locutor, um soldado da Concessão Internacional, aponta para o local em que *Tintin* está. Esse espaço não é mostrado no mesmo quadrinho, mas no quadrinho imediatamente posterior. *Tintin*, em fuga, também é mostrado antes, na tira um da p. 32, nos q. três e quatro.

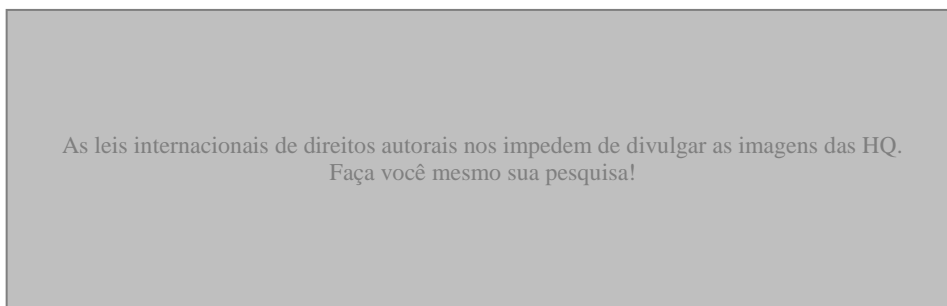


Figura 397 - LB, p. 21, t. 4, q. 12-14

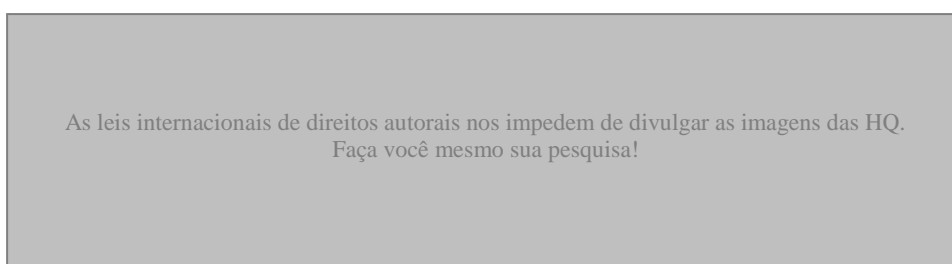


Figura 398 - LB, p. 22, t. 1, q. 1-4

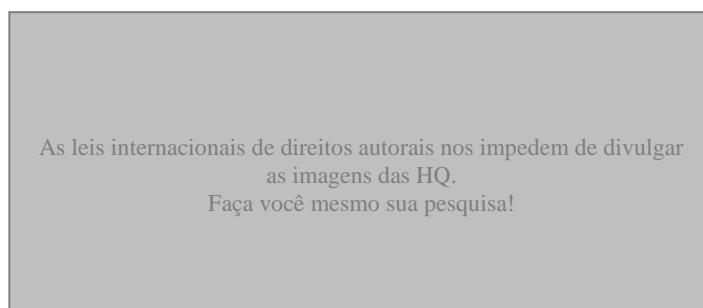


Figura 399 - LB, p. 32, t. 2, q. 5-6

5.6.3 *Tintin au Tibet* [TT]

Em TT temos mais ocorrências de *là-haut* que de *là-bas*. Isso se deve à topologia do cenário, que, montanhoso, exige referências contantes do discurso a locais que estão acima da posição dos personagens, para onde eles se dirigem ou de onde vieram, ou onde está um elemento significativo da trama. No total, são sete ocorrências de *là-bas*, 14 de *là-haut* e duas de *là-dedans*. Como fizemos nas outras duas análises de TT, vamos cotejar as ocorrências em LF com a versão da HQ para a LPB, inclusive publicando quadrinhos de ambas as versões.

Das sete ocorrências de *là-bas*, quatro são anafóricas, isto é, referem-se a elementos do texto verbal mencionados. A primeira ocorrência é objeto de dupla referenciação: primeiro, há uma anáfora indireta, pois *là-bas* se refere a “jovem chinês” para referenciar, de fato, a China, onde se passam as aventuras de LB. Segundo, *là-bas* é referenciado por uma nota de rodapé que remete à HQ LB. Esa segunda remissão constrói um relacionamento intertextual claro. A tradução para o português substitui a expressão locativa *là-bas* por uma temporal, “há tempos”, eliminando a remissão locativa ao país de Tchang:

- “Foi... Sonhei que meu amigo Tchang, o Senhor sabe quem é, o Chinesinho que conheci há tempos [*là-bas*], (1) [(1) Leiam “O LOTUS AZUL”]... eu o vi... Meu Deus! Foi horrível!...”⁴⁸⁴ [TT Br, p. 3, t. 1, q. 3];

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ. Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 400 - TT, p. 3, t. 1, q. 3

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ. Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 401 - TT, p. 3, nota de rodapé referente ao q. 3

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ. Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 402 - TT Br, p. 3, t. 1, q. 3

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ. Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 403 - TT Br, nota de rodapé referente ao q. 3

⁴⁸⁴ Tradução para: *Oui... J'ai rêvé de mon ami Tchang, vous savez, le jeune Chinois que j'ai connu là-bas*⁽¹⁾ [(1) v. “Le Lotus Bleu”]... *C'était effrayant !...*

As demais ocorrências de *là-bas* em caráter anafórico:

- “Tchang... Ouça: “O irmão de meu venerável pai adotivo” – Veja! O senhor Wang Jen-Ghie tinha um irmão... eu ignorava isso – “o irmão de meu venerável pai adotivo estabeleceu-se em Londres, onde exerce a profissão de antiquário. E com sua generosidade propôs-me ir ao seu encontro [Ø – *là-bas*] a fim de trabalhar com ele...”⁴⁸⁵ [TT Br, p. 4, t. 1, q. 3];
- Seria indiscrição minha perguntar por que os senhores desejam ir lá [*là-bas*]?⁴⁸⁶ [TT Br, p. 10, t. 2, q. 4];
- “Eu... Eu... Você... Eu fiquei com a máquina fotográfica... Então eu pensei... comigo mesmo: preciso restituí-la. A grande coisa... lá do mosteiro [*là-bas*], resolveu colocar um guia e cavalos à minha disposição e...”⁴⁸⁷ [TT Br, p. 53, t. 2, q. 5].

Na p. quatro, *là-bas* se refere a Londres, mas qualquer referência ao advérbio francês é eliminada na tradução. Na p. dez, *là-bas* se refere a “local do acidente” [*les lieux de l'accident*] na enunciação de *Tintin*, no quadrinho anterior, e dessa forma ancora *là bas* à proposição anterior, assegurando a coesão textual. Na p. 53, a versão brasileira traz a expressão “lá do mosteiro” em substituição a *là-bas*, nominalizando o termo que em francês não sofre alteração.



Figura 404 - TT, p. 4, t. 1, q. 3



Figura 405 - TT Br, p. 4, t. 1, q. 3

⁴⁸⁵ Tradução para: *Tchang... Voilà: “Le frère de mon vénérable père adoptif – tiens ! Monsieur Wang Jen-Ghié avait un frère, j’ignorais cela... le frère de mon vénérable père adoptif est établi à Londres, où il exerce le métier d’antiquaire. Il m’a généreusement proposé d’aller le rejoindre là-bas et de travailler avec lui... » Bravo!*

⁴⁸⁶ Tradução para: *Est-il indiscret de vous demander pour quel motif vous désirez vous rendre là-bas ?*

⁴⁸⁷ Tradução para: *Euh... Je... Vous... J’avais conservé l’appareil photographique... Alors j’ai cru... je me suis dit: je vais le lui rapporter.*

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 406 - TT, p. 10, t. 2, q. 4

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 407 - TT Br, p. 10, t. 2, q. 4

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 408 - TT, p. 53, t. 2, q. 5

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 409 - TT Br, p. 53, t. 2, q. 5

As ocorrências de caráter dêitico de *là-bas* em TT:

- “Olhe, que ajuntamento!... Que será? Uma briga? Algum acidente?”⁴⁸⁸ [TT Br, p. 7, t. 2, q. 7];
- “Ali está... Avião destroçado, lá embaixo [*là-bas*]...”⁴⁸⁹ [TT Br, p. 28, t. 1, q. 3];
- “Salvos!... Há alguém ali [*là-bas*]! Ah! É o capitão!”⁴⁹⁰ [TT Br, p. 31, t. 3, q. 8].

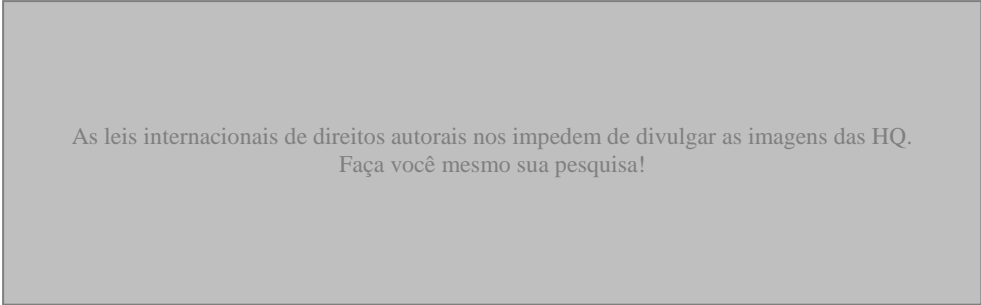
As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 410 - TT, p. 7, t. 2, q. 7

⁴⁸⁸ Tradução para: *Tiens ! un attroupement, là-bas... Que se passe-t-il ? Une bagarre ?... Un accident ?*

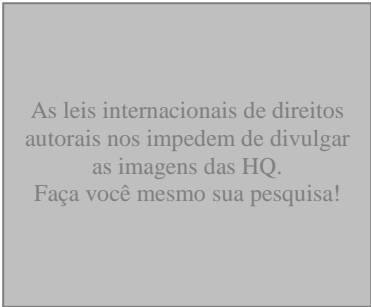
⁴⁸⁹ Tradução para: *Voilà... Avion cassé, là-bas...*

⁴⁹⁰ Tradução para: *Sauvés !... Quelqu'un, là-bas !... Oh ! oui, c'est le capitaine !...*




As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 411 - TT, p. 7, t. 3, q. 8-10




As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 412 - TT Br, p. 7, t. 2, q. 7



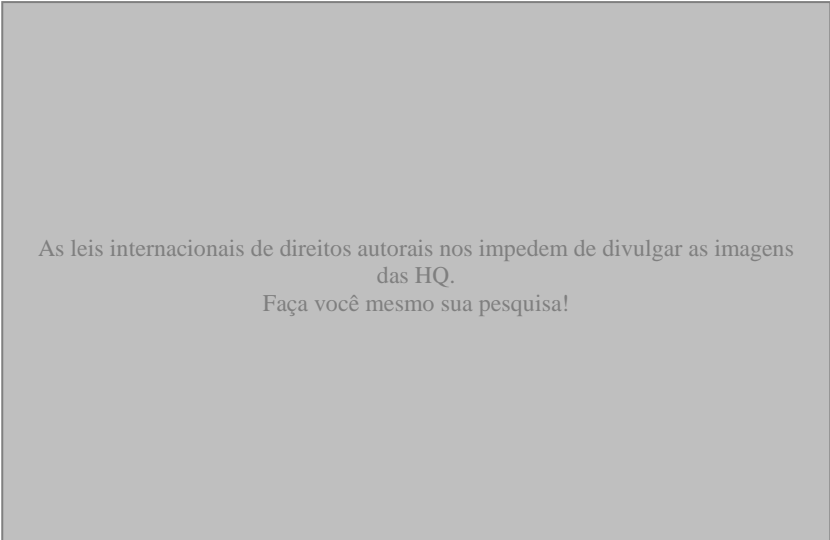
As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 413 - TT, p. 28, t. 1, q. 3



As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 414 - TT Br, p. 28, t. 3, q. 3



As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 415 - TT, p. 28, t. 2/3, q. 4

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 416 - TT, p. 31, t. 3, q. 8-10

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de
divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 417 - TT, p. 31, t. 4, q. 11-12

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 418 - TT Br, p. 31, t. 3, q. 8-10

A referência de *là-bas* na p. sete é feita a um grupo de pessoas que surge, no quadrinho da enunciação, em plano distanciado de *Tintin* e do cap. Haddock. Nos q. 8 a 13, e na p. oito, q. um a cinco, a sequência se desenvolve de acordo com esse local referenciado no q. sete da p. sete, que é topicalizado e, quadro a quadro, transformado em objeto de discurso na sequência narrativa. Na p. 28, o gesto dêitico em direção à direita aponta para o referente, que surge em grande plano no q. seguinte. Na p. 31, o referente de *là-bas* é uma sombra humana desenhada em plano distanciado no próprio q. da enunciação. O elemento se repete no q. nove e no q. dez, quando *Tintin* se aproxima do vulto. No q. 12, o personagem cai em um buraco na neve. *Là-bas* coloca em foco, nesses casos, um elemento que surge no quadrinho e, visto pela primeira vez, é marcado a fim de reaparecer na sequência narrativa, como fio condutor de parte da história, articulando os quadrinhos entre si em torno de um traço comum.

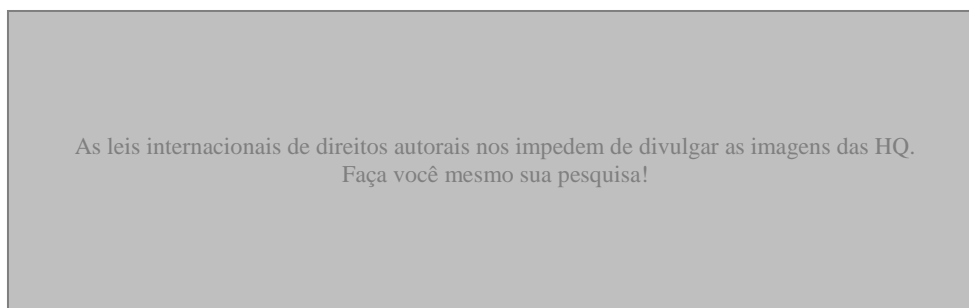
As ocorrências de *là-dedans* indicam o interior dos referentes nominalizados. Na p. 42, *là-dedans* indica o local dentro da barraca e o movimento fora-dentro que o q. seguinte evidencia, ao mostrar os personagens dentro da barraca – deduz-se pelos balões, cujos apêndices apontam para a barraca. Na p. 47, o cap. Haddock, em plano americano, tem a mão desenhada sobre sua cabeça – ele, ainda tonto pelo que se passou nas montanhas, dá uma ordem a si mesmo, a fim de que recobre plena consciência. *Là-dedans*, portanto, referencia o interior de sua cabeça, representando sua disposição mental, e na versão brasileira foi traduzido pelo pronome reflexivo “me”:

- “Nós jamais caberíamos aí dentro [*là-dedans*]!”⁴⁹¹ [TT Br, p. 42, t. 3, q. 9].



As leis internacionais
de direitos autorais
nos impedem de
divulgar as imagens
das HQ.
Faça você mesmo sua
pesquisa!

Figura 419 - TT, p. 42, t. 3, q. 9



As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 420 - TT, p. 42, t. 4, q. 10-12



As leis internacionais
de direitos autorais
nos impedem de
divulgar as imagens
das HQ.
Faça você mesmo sua
pesquisa!

Figura 421 - TT Br, p. 42, t. 3, q. 9

⁴⁹¹ Tradução para: *Jamais nous pourrons tenir là-dedans !*

- “Ora!... É melhor levantar-me [là-dedans]!... Já é tempo de nos pormos a caminho!...”⁴⁹² [TT Br, p. 47, t. 3, q. 6].



Figura 422 - TT, p. 47, t. 3, q. 7



Figura 423 - TT Br, p. 47, t. 3, q. 7

As ocorrências de *là-haut* são as mais numerosas de TT. Como a história se passa nas montanhas do Tibet, os usos de *là-haut* fazem constante referência a essa topologia particular.

- “Morreu, Sahib! Eu ir lá em cima [là-haut]. Eu ver o avião destrocado... Não avistar sobreviventes... depois, não é possível viver là em cima [là-haut]: frio demais, nada para comer... Não vá, Sahib. o Senhor é jovem demais para morrer!”⁴⁹³ [TT Br, p. 13, t. 4, q. 10].



Figura 424 - TT, p. 13, t. 4, q. 10



Figura 425 - TT Br, p. 13, t. 4, q. 10

⁴⁹² Tradução para: *Allons !... Debout là-dedans !... Il est temps de se remettre en route !...*

⁴⁹³ Tradução para: *Lui mort, Sahib!... Moi été là-haut... Moi vu avion cassé... Plus personne vivant... Puis, pas possible vivre là-haut : trop froid, rien à manger. Toi pas partir, Sahib, toi trop jeune pour mourir aussi.*

- “Vocês, lá de cima [*là-haut*], não estou falando com vocês!”⁴⁹⁴ [TT Br, p. 27, t. 3, q. 9].

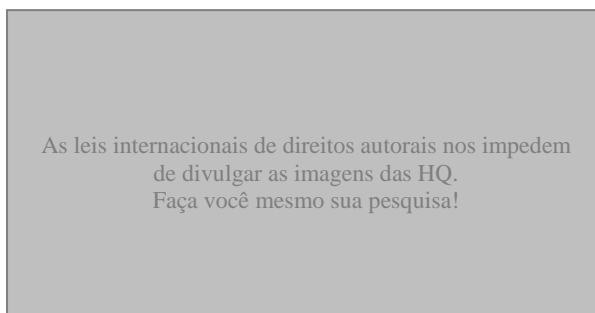


Figura 426 - TT, p. 27, t. 3, q. 8-9

- “Tharkey!... Capitão!... Parem!... Não vamos mais partir... O que é aquilo amarelo, lá em cima [*là-haut*], naquele penhasco?”⁴⁹⁵ [TT Br, p. 36, t. 1, q. 2].



Figura 427 - TT, p. 36, t. 1, q. 2

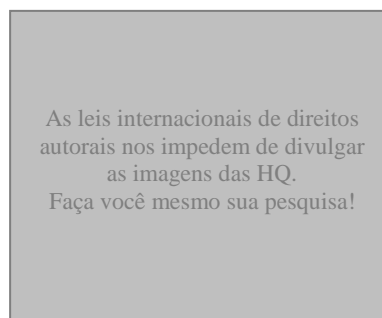


Figura 428 - TT, p. 36, t. 1, q. 5

- “Lá em cima [*là-haut*]! Sigam a direção do meu dedo!”⁴⁹⁶ [TT Br, p. 36, t. 1, q. 3].



Figura 429 - TT, p. 36, t. 1, q. 3

⁴⁹⁴ Tradução para: *Vous, là-haut, je ne vous parle pas !*

⁴⁹⁵ Tradução para: *Tharkey !... Capitaine !... Stop !... Ne parlez pas... Qu'est-ce que c'est que cette tache jaune, là-haut, sur cette paroi ?*

⁴⁹⁶ Tradução para: *Mais là-haut !... Suivez la direction de mon doigt...*

- “Precisaríamos de calçados especiais, de cordas e de muitas outras coisas. Tchang não conseguiria subir até lá [*là-haut*].”⁴⁹⁷ [TT Br, p. 36, t. 4, q. 12].



Figura 430 - TT, p. 36, t. 4, q. 12

- “Eu poder explicar como ela chegou lá em cima [*là-haut*]... Talvez com a tempestade... Ou talvez o yéti a tenha levado. Tudo, menos Tchang, Sahib! Tchang, não! Ele está morto!...”⁴⁹⁸ [TT Br, p. 36, t. 4, q. 13];



Figura 431 - TT, p. 36, t. 4, q. 13

- “O yeto está lá [*là-haut*]! O yeyo está lá [*là-haut*]! O tyie está lá [*là-haut*]! Não é nada disso! O yeti, o yeti! Lá em cima [*là-haut*]!”⁴⁹⁹ [TT Br, p. 37, t. 1, q. 1].

Sobre essa significativa enunciação do Cap. Haddock – que a versão brasileira não traduz, de fato, naquilo que lhe é mais peculiar e importante para a arquitetura textual da narrativa – cabe ressaltar o que diz Meyer, em artigo de 2002:

⁴⁹⁷ Tradução para: *Il faut chaussures spéciales, cordes, et autres choses. Tchang pas avoir ça, lui pas pouvoir grimper là-haut.*

⁴⁹⁸ Tradução para: *Moi pas savoir comment elle arriver là-haut... À cause tempête, peut-être ?... Ou peut-être yéti ?... Mais pas Tchang, Sahib !... Pas Tchang... Tchang mort, Sahib !...*

⁴⁹⁹ Tradução para: *Le yéto là-hi !... Le yáya là-ti !... Le téyi ho-là !... Flûte !... Le truc, enfin !... Le yéti, quoi !... Là-haut !...*

As *Aventuras de Tintin* são inteiramente perpassadas por questões de designação e de categorização dos objetos desenhados. Os principais protagonistas da série, *Tintin*, Haddock, os Dupondt e a Castafiore, estão constantemente demonstrando sua competência – ou incompetência – para chamar as pessoas e as coisas pelo seu verdadeiro nome⁵⁰⁰ (MEYER, 2002, p. 193).



Figura 432 - TT, p. 37, t. 1, q. 1



Figura 433 - TT Br, p. 37, t. 1, q. 1

No cotejamento das edições francesa e brasileira lembramos o interessante artigo de Soriano, *L'interjection dans la bd : réflexions sur sa traduction* (1999). O caráter gráfico da HQ, uma figuração narrativa, é definido basicamente por três elementos. O entrelaçamento da escrita, do desenho e da sonorização – da onomatopeia visual ou fônica – define a linguagem típica da HQ. Como diz o autor, “o texto e a imagem coexistem [...] e devem se misturar para dar ‘a ilusão de vida’ pela imagem do movimento, dos sentidos, da psicologia dos personagens”⁵⁰¹ (SORIANO, 1999, p. 3). Nesse sentido, Soriano (1999, p. 3) ressalta que “os ícones permitem a descrição de uma maneira precisa e realista, mas é a linguagem verbal que é a mais adequada para transcrever as emoções e os pensamentos dos personagens e que exprime melhor os sentimentos que a imagem”⁵⁰².

⁵⁰⁰ Tradução nossa para: *Les Aventures de Tintin sont traversées d'un bout à l'autre par les questions de désignation et de catégorisation des objets qu'elles mettent en images. Les principaux protagonistes de la série, Tintin, Haddock, les Dupondt et la Castafiore, font sans arrêt la démonstration de leur compétence – ou de leur incompétence – à appeler les gens et les choses par leur nom.*

⁵⁰¹ Tradução nossa para: *Le texte et l'image coexistent donc et doivent s'entremêler pour rendre « l'illusion de la vie » en imageant le mouvement, les sens, la psychologie des personnages.* (SORIANO, 1999, p. 3)

⁵⁰² Tradução nossa para: *[...] les signes iconiques permettent la description d'une façon précise et réaliste, mais c'est le langage verbal qui est le plus adéquat pour transcrire les émotions et les pensées des personnages et qui exprime mieux les sentiments que l'image* (SORIANO, 1999, p. 3).

- “Como é que eu posso subir [Ø - *là-haut*] amarrado?”⁵⁰³ [TT Br, p. 38, t. 4, q. 12].



Figura 434- TT, p. 38, t. 4, q. 12

- “É inútil... Jamais o conseguirei!... E estou começando a ficar enregelado... E você, aí em cima [*là-haut*], está agüentando bem?”⁵⁰⁴ [TT Br, p. 40, t. 2/3, q. 8];

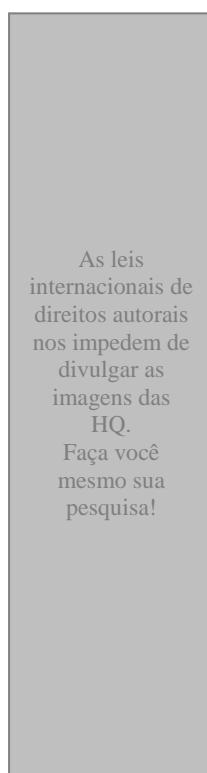


Figura 435 -TT, p. 40, t. 2/3, q. 8

⁵⁰³ Tradução para: *Et comment vais-je grimper là-haut, moi ?*

⁵⁰⁴ Tradução para: *Inutile... je n'y arrive pas !... Et je commence à geler, moi, au bout de ma ficelle... Et vous, là-haut, tiendrez-vous ?...*

- “Museu do Iaque? Não pode ir lá! Não pode! Migu lá em cima [là-haut]! Migu! Na semana passada ele matar iaque pertinho de aldeia!...”⁵⁰⁵ [TT Br, p. 53, t. 3, q. 7].

5.6.4 *L'Île Noire* [IN]

Em IN temos nove ocorrências de *là-bas*, duas de *là-haut* e uma de *là-dessus*. Das nove ocorrências de *là-bas*, oito são dêiticas, ainda que em algumas delas haja também a citação do elemento localizado no espaço referenciado no discurso verbal. O reforço em relação à referenciação frequentemente topicaliza um elemento da cena, ou o espaço cênico. Com isso, criam-se os objetos de discurso nas HQ, que são mantidos em foco no discurso durante uma sequência narrativa. As ocorrências de *là-bas*:

- “Um rapaz? Com um cachorrinho engraçado? Sim, claro que vi... Mesmo se ele estava correndo muito rápido! Ele foi se esconder no arbusto, acolá [là-bas]...”⁵⁰⁶ [IN, p. 5, t. 4, q. 11];
- “Olhe, ali [là-bas]! Um incêndio!”⁵⁰⁷ [IN, p. 19, t. 1, q. 1];
- “E ali [là-bas], patrão!... Olhe!... Os faróis estão ligados!”⁵⁰⁸ [IN, p. 24, t. 4, q. 15];
- “Ali [là-bas]...”⁵⁰⁹ [IN, p. 37, t. 3, q. 7];
- “Não percamos tempo! Há um outro avião, ali [là-bas]...”⁵¹⁰ [IN, p. 38, t. 1, q. 1];
- “Agora, chega de rir! Estou vendo ali [là-bas] uma bela corda. Você, que está de botas, pegue-a e amarre bem esse belo bigodudo...”⁵¹¹ [IN, p. 50, t. 2, q. 4];
- “Vamos ver. Há ali [là-bas] uma entrada fechada por uma veneziana de ferro...”⁵¹² [IN, p. 60, t. 3, q. 6];

⁵⁰⁵ Tradução para: *Museau du Yack ?!... Pas aller là, Koucho !... Pas aller ! Migou, là-haut, migou!... Semaine dernière, lui tuer yack tout près village !...*

⁵⁰⁶ Tradução nossa para: *Un jeune homme ? Avec un drôle de petit chien ? Bien sûr, que je l'ai vu... Même qu'il courait rudement vite ! Il est allé se cacher dans le petit bois, là-bas...*

⁵⁰⁷ Tradução nossa para: *Regardez là-bas ! Un incendie !*

⁵⁰⁸ Tradução nossa para: *Et là-bas, patron !... Regardez !... Les phares sont allumés !*

⁵⁰⁹ Tradução nossa para: *Là-bas...*

⁵¹⁰ Tradução nossa para: *Ne perdons pas de temps ! Il y a un autre appareil, là-bas.*

⁵¹¹ Tradução nossa para: *Et maintenant, fini de rire ! Je vois là-bas une belle corde. Vous, l'homme aux bottes, ramassez-la et ligotez soigneusement ce beau moustachu...*

⁵¹² Tradução nossa para: *Nous allons voir. Il y a là-bas une porte fermée par un volet de fer...*

Ocorrências de caráter anafórico:

- “Então, Ivan, é isso que eu proponho. Voltamos lá [*là-bas*], acendemos os faróis, o avião entrega a mercadoria, nós carregamos o carro e caímos fora. Amanhã de manhã, podemos deixar o país. O que você acha?”⁵¹³ [IN, p. 24, t. 4, q. 13];
- “Sim, senhores jornalistas, graças a mim o engano foi descoberto. Eu disse a ele, a este jovem: ‘Vá em frente, como eu disse, há algo suspeito lá [*là-bas*]. – E a famosa fera? disse ele – Fofoca, eu respondi, há tanta fera na Ilha Negra quanto na minha mão, eu lhe disse. – Bem’, disse ele. E, com isso [*là-dessus*], ele partiu para a Ilha Negra...”⁵¹⁴ [IN, p. 61, t. 3, q. 10].

Os esquemas referenciais das ocorrências de *là-bas* em IN assemelham-se ao que já foi analisado neste trabalho. *Là-bas* sempre opera de modo extensivo, ampliando o espaço referenciado para além dos limites do recorte do quadrinho. A maioria das ocorrências é de ordem dêitica, o que significa o privilégio do elemento icônico na narrativa em detrimento do referente verbal e o estreito relacionamento entre ambos os componentes do gênero HQ. Entre as ocorrências de caráter dêitico, a da p. 19 é interessante por referenciar o incêndio no mesmo quadrinho, em plano distante dos interlocutores, mas ampliar o espaço discursivo com a base semântica da palavra “incêndio”:

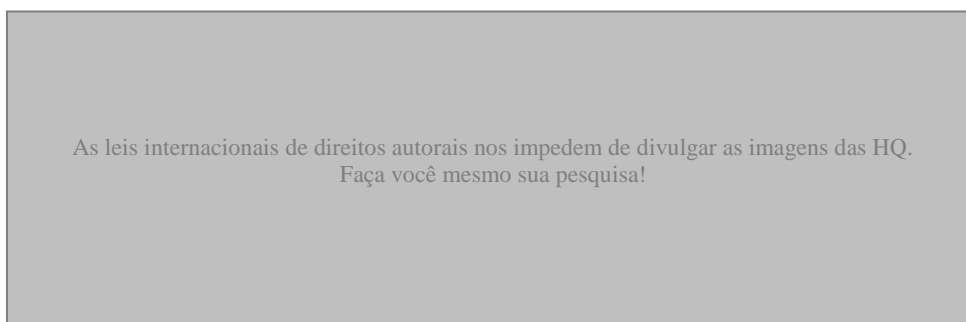



Figura 436 - IN, p. 19, t. 1, q. 1-3

Na ocorrência da p. 37 o espaço referenciado está em primeiro plano, no quadrinho. *Là-bas* marca a mudança de foco no espaço discursivo e a tematização de novos objetos, que passam a ser objetos de discurso e dão início a nova sequência narrativa.


⁵¹³ Tradução nossa para: *Alors, Ivan, voici ce que je propose. Nous retournons là-bas ; nous allumons les phares ; l'avion livre la marchandise; nous en chargeons l'auto et nous filons. Demain matin, nous pouvons avoir quitté le pays. Qu'en penses tu ?*

⁵¹⁴ Tradução nossa para: *Oui, messieurs les journalistes, c'est grâce à moi que le pot aux roses a été découvert. Je lui ai dit, à ce jeune homme : « Allez-y, que je lui ai dit, il y a quelque chose de louche là-bas. – Et cette fameuse bête ? qu'il me dit. – Racontars, que je lui répons, il n'y a pas plus de bête à l'Île Noire que sur ma main, que je lui dis. – Bon », qu'il dit. Et là-dessus, il est parti pour l'Île Noire...*



As leis internacionais de
direitos autorais nos
impedem de divulgar as
imagens das HQ.
Faça você mesmo sua
pesquisa!

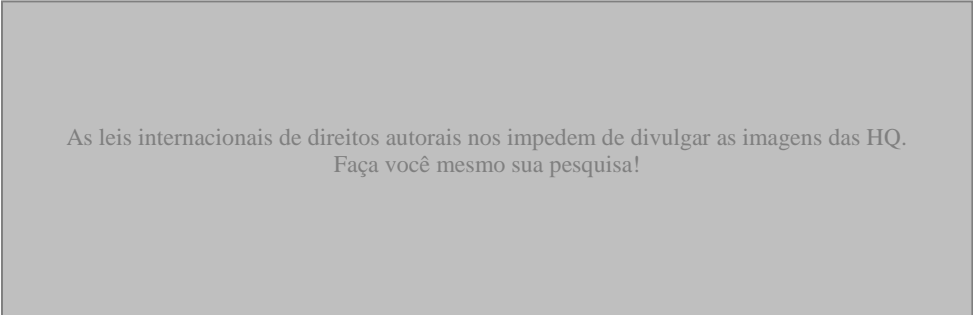
Figura 437 - IN, p. 37, t. 3, q. 7



As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar
as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 438 - IN, p. 37, t. 3-4, q. 6-11

Na ocorrência da p. 24, *là-bas* atua em anáfora memorial. Nesse caso, referencia o local mostrado na macroproposição anterior e o local que será mostrado na sequência posterior da mesma página, que é o terreno da casa de J. W. Müller, onde os faróis, instalados em árvores, guiam o local onde os aviões devem jogar o dinheiro falsificado produzido pela quadrilha. Na p. 24, há outra ocorrência de *là-bas*, no q. 15, mas essa, como a maioria das ocorrências da narrativa, é dêitica.



As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 439 - IN, p. 24, t. 4, q. 13-15

Na p. 38, há o uso que consideramos clássico de *là-bas*, com referenciação indexical de um objeto em plano distante no q. ou fora do recorte do q. e posterior

aproximação desse local nos q. seguintes, o que também cria uma sequência narrativa – nesse caso, a sequência começa no q. um da p. 38 e vai até o q. seis da mesma página, sendo retomada na p. 54, quando *Tintin* acompanha as acrobacias do avião onde estão os detetives Dupondt pela televisão, na Ilha Negra.

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 440 - IN, p. 38, t. 1, q. 1-3

Por fim, na p. 61 há outra ocorrência de *là-bas* que compõe uma anáfora memorial. O senhor do *pub* escocês de Kiltloch, cuja primeira aparição se dá na p. 41, q. 13, retoma a conversa que teve com *Tintin*, mas omite a verdade a fim de impressionar os jornalistas que o entrevistam, após todo o mistério elucidado e a quadrilha presa. Na p. 41, a “fera” da Ilha Negra é citada, e na p. 42 o velho escocês alerta *Tintin* sobre os perigos e mistérios da Ilha Negra, nos q. um a quatro. Na p. 61, retomando essa conversa, o locutor usa o discurso reportado para contar o que de fato não houve. Sendo Kiltloch o local da enunciação, *là-bas* referencia Ilha Negra, o que se percebe pelo contexto da enunciação. *Là-bas*, de fato, retoma o pronome locativo *y*, inexistente em LP. *Y* referencia Ilha Negra, e *là-bas* retoma *y*. Logo depois, o local referenciado é citado nominalmente. É interessante perceber que os referentes da enunciação – “fera”, “jovem”, “Ilha Negra” – são mostrados na sequência anterior, finalizada para dar lugar à nova sequência. A passagem espacial de uma sequência narrativa para outra, que é uma mudança de cenário, do q. nove para o dez, é marcada também pelo recitativo: “Durante esse tempo em Kiltloch...” [*Pendant ce temps à Kiltloch...*]. *Là-bas* acentua essa mudança, pois se refere à Ilha Negra como local distante tanto do locutor quanto dos interlocutores.

O uso de *là-dessus* ocorre nessa mesma enunciação, e ele é situacional: refere-se ao diálogo entre o senhor do *pub* e a *Tintin*. Em nossa versão, *là-dessus* passou a ser “com isso”, mas poderia também ter sido traduzido por “então” ou outra expressão adverbial que indicasse temporalmente, de modo resumitivo, a conexão entre as situações narradas.

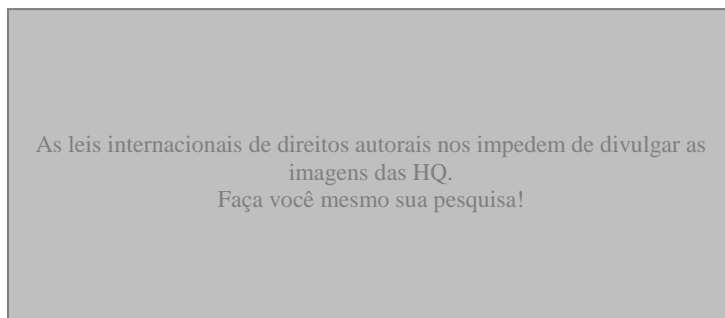


Figura 441 - IN, p. 61, t. 3, q. 9-10

O uso de *là-haut* ocorre duas vezes, em situações de referenciação de um espaço físico situado acima do espaço imediato do locutor. Na p. 22, *là-haut* fixa o local referenciado, ancorando-o. É para esse lugar que ocorre a movimentação do locutor. Na p. 58, o espaço referenciado é mostrado antes da ocorrência, e a locução adverbial fixa, marcando, diferenciando tanto o espaço superior, onde *Tintin* está, quanto o espaço do locutor, embaixo. Essa marca discursiva prepara a conexão entre esses dois espaços, no q. 14, quando o gorila cai com força sobre o grupo que estava no início da escadaria

- “Mas, palavra de honra... Parece que... meu Deus! Haveria alguém lá em cima [*là-haut*]?”⁵¹⁵ [IN, p. 22, t. 3, q. 7];
- “A coisa está quente, lá em cima [*là-haut*]!”⁵¹⁶ [IN, p. 58, t. 4, q. 13].

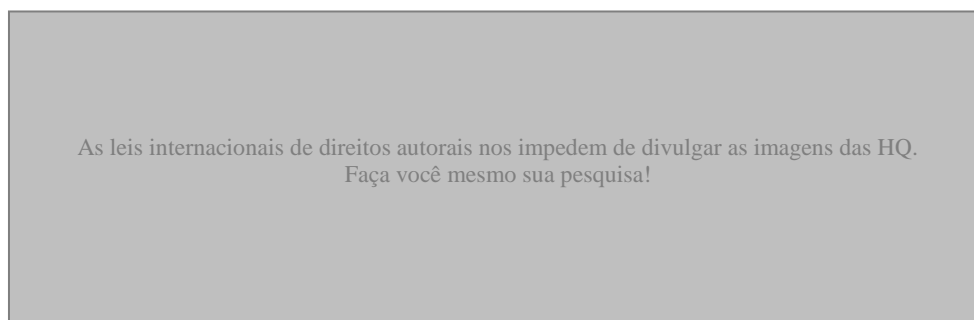


Figura 442 - IN, p. 22, t. 3, q. 7-10

⁵¹⁵ Tradução nossa para: *Mais, ma parole... On dirait que... mon Dieu ! Y aurait-il quelqu'un là-haut ?...*

⁵¹⁶ Tradução nossa para: *Ça barde, là-haut !*

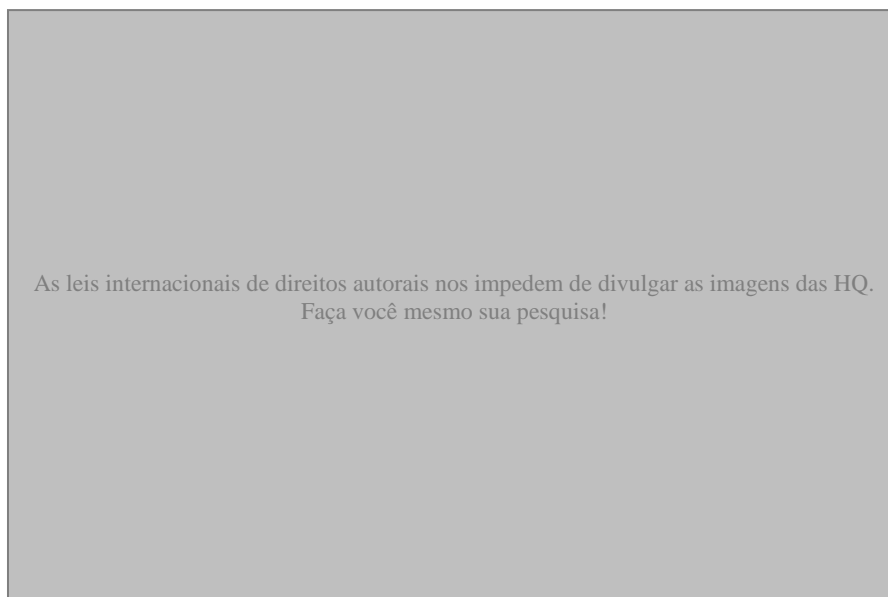


Figura 443 - IN, p. 58, t. 3-4, q. 8-14

5.7 Análise de *là-bas* nas HQ *Astérix le gaulois*

O uso de *là-bas* é reduzido nas HQ *Astérix*. Isso ocorre não só em função do número de páginas, como também mas da arquitetura da HQ, mais econômica em relação ao discurso verbal que *Tintin*. As ocorrências se assemelham ao que já foi visto nas HQ *Tintin*, e também procuramos listar e comentar as ocorrências de locuções adverbiais locativas outras, também formadas com *là-* [*là-dedans*, *là-dessus*, *là-haut* etc.]. As ocorrências de caráter anafórico praticamente inexistem, o que também evidencia aspectos peculiares da arquitetura textual de *Astérix* em relação a *Tintin*.

5.7.1 *Le Tour de Gaule d'Astérix* [TG]

Há seis ocorrências de *là-bas* em TG e três de *là-dedans*. Todas as ocorrências têm caráter dêitico, indicando um espaço no próprio quadrinho, em plano distanciado, ou em quadrinhos subsequentes. Com frequência, a ocorrência de *là-bas* inicia uma sequência narrativa, pois focaliza e topicaliza um espaço particular da cena para em seguida promovê-lo [ou ao objeto situado nesse local referenciado] a objeto de discurso. *Là-bas* ancora um elemento para em seguida distender o que é “dito” sobre ele em espaços que seguem em quadrinhos, articulando o texto sobre um elemento específico, até que outro passa a ser objeto de discurso, e assim sucessivamente, formando o texto da HQ.

As ocorrências de *là-bas*:

- “Olhe! Um legionário romano a cavalo, na estrada, acolá [*là-bas*]!”⁵¹⁷ [TG, p. 10, t. 2, q. 5];
- “Olhe, ali [*là-bas*]!”⁵¹⁸ [TG, p. 11, t. 4, q. 10];
- “Ai! Uma barreira na estrada, acolá [*là-bas*]!”⁵¹⁹ [TG, p. 16, t. 4, q. 8];
- “Isso vem dali [de là-bas]!”⁵²⁰ [TG, p. 19, t. 2, q. 4];
- “São eles, ali [*là-bas*]! Um pequeno e um gordo monstruoso!”⁵²¹ [TG, p. 29, t. 3, q. 5];
- “Um momento! Nós esquecemos o nosso saco de especialidades, lá [*là-bas*]!”⁵²² [TG, p. 35, t. 3, q. 7].

As ocorrências de *là-dedans*:

- “Eles estão lá dentro [*là-dedans*]... Hum, eu prefiro me esconder aqui, para não perturbar vocês durante o seu trabalho”⁵²³ [TG, p. 20, t. 3, q. 6];
- “O que está acontecendo lá dentro [*là-dedans*]?”⁵²⁴ [TG, p. 23, t. 2, q. 5];
- “He, He! Lá dentro [*là-dedans*] há o suficiente para fazer dormir uma coorte!”⁵²⁵ [TG, p. 38, t. 2, q. 3].

Na p. dez, o gesto dêitico de *Obélix* aponta o soldado romano, em plano distanciado, dentro do próprio quadrinho. Os q. quatro, cinco, seis e sete dessa página são essencialmente localizadores tanto em termos de texto icônico quanto verbal. Os q. quatro, cinco e seis trazem a ocorrência de *ici*, *là* [duas vezes] e *là-bas*, e o adjetivo “longe” no q. sete. No q. oito, os heróis chegam a Rotomagus [*Rouen*], o que é sinalizado por uma placa.

⁵¹⁷ Tradução nossa para: *Regarde ! Un légionnaire romain, à cheval, sur la route, là-bas !*

⁵¹⁸ Tradução nossa para: *Regarde, là-bas !*

⁵¹⁹ Tradução nossa para: *Aïe ! Un barrage sur la route, là-bas !*

⁵²⁰ Tradução nossa para: *Ça vient de là-bas !*

⁵²¹ Tradução nossa para: *Ce sont eux, là-bas ! Un petit et un gros monstrueux !*

⁵²² Tradução nossa para: *Un instant ! Nous oublions notre sac de victuailles, là-bas !*

⁵²³ Tradução nossa para: *Ils sont là-dedans ... Euh, moi je préfère me cacher ici, pour ne pas vous déranger pendant votre travail.*

⁵²⁴ Tradução nossa para: *Qu'est-ce qui se passe là-dedans ?*

⁵²⁵ Tradução nossa para: *Hé ! Hé ! Il y a là-dedans de quoi endormir une cohorte !*



Figura 444 - TG, p. 10, t. 2, q. 5

Na p. 11, *Astérix* também é desenhado apontando para outro local, à direita, mas dessa vez o espaço referenciado está fora do quadrinho. Dessa forma, o quadrinho seguinte, na p. 12, ocupa-se em “mostrar” ao leitor o que o advérbio e o desenho indicam: um barco, navegando sobre o rio em que os heróis estão.

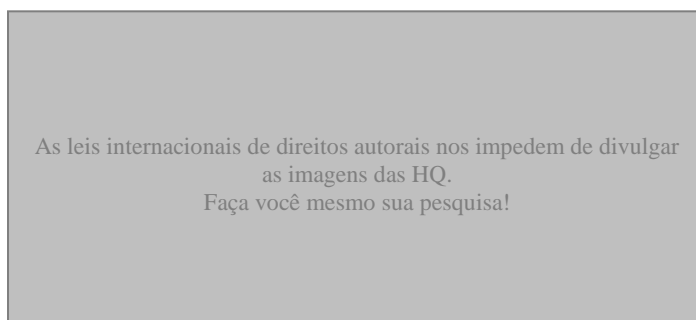


Figura 445 - TG, p. 11, q. 10

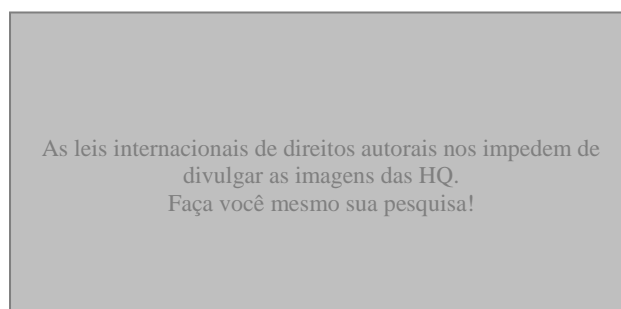


Figura 446 - TG, p. 12, t. 1, q. 1

Na p. 16, o mecanismo é semelhante ao da p. dez, sendo o início de nova sequência narrativa. *Astérix*, o locutor, está em plano aproximado – no mesmo quadrinho, *là-bas* se refere a um espaço distanciado dos interlocutores. A barreira é retomada visualmente, em plano aproximado, na p. 17, q. quatro.

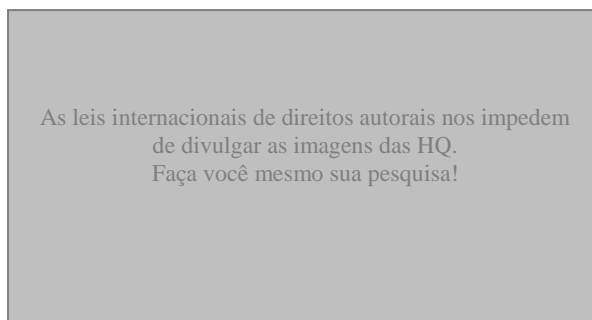


Figura 447 - TG, p. 16, t. 4, q. 8

Na p. 19, *là-bas* atua na ideia de um fio condutor da narrativa, ancorando o referente em algum lugar fora do quadrinho, razão pela qual os q. seguintes fazem o percurso do cheiro de comida que atraiu *Obélix*. O símbolo gráfico universal para odores – um traço contínuo, curvado e à altura do nariz do personagem – indica o local referenciado como *là-bas* nos q. quatro e cinco da p. 19. Nos q. três a cinco, as onomatopeias “SNIF! SNIF!” indicam que *Obélix* “sente” o cheiro indicado visualmente. Como diz Eco (2006, p. 144), há uma “iconografia” que na HQ “usa de instrumentos gráficos próprios do ‘gênero’”. Ele chega a citar a “espiral de fumaça” analisada em uma HQ específica, tratando esses signos gráficos como “elementos figurativos, agora canônicos, com preciso estatuto iconológico” (ECO, 2006, p. 144). Eco fala em “processos de *visualização da metáfora ou do símile*” como o “recurso constante a uma simbologia figurativa elementar, imediatamente compreendida pelo leitor” (ECO, 2006, p. 144). Elementos como esse, dos q. quatro e cinco da p. 19 de AL, na verdade “compõem-se numa trama de convenções mais ampla, que passa a constituir um verdadeiro repertório simbólico, e de tal forma que se pode falar numa semântica da estória em quadrinhos” (ECO, 2006, p. 144). Ora, é o caso. Na p. 145, Eco também cita “o signo gráfico usado em função sonora, com livre ampliação dos recursos onomatopaicos de uma língua” (ECO, 2006, p. 145), e a “gramática do enquadramento” (ECO, 2006, p. 146), referente às “leis de montagem” (ECO, 2006, p. 146), semelhantes às do cinema. *Là-bas*, na p. 19, referencia um espaço distante que se torna, progressivamente, mais próximo dos personagens, e essa ancoragem permite a construção da ideia de deslocamento em diferentes enquadramentos, descontínuos – a continuidade se dá por vários fatores, como a cor, os elementos iconográficos, os elementos dêiticos e anafóricos do discurso verbal etc.

As leis internacionais de
direitos autorais nos
impedem de divulgar as
imagens das HQ.
Faça você mesmo sua
pesquisa!

Figura 448 - TG, p. 19, t. 2, q. 4

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as
imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 449 - TG, p. 19, t. 1-3, q. 1-8

Na p. 29, a última ocorrência de *là-bas*. O locutor não é desenhado no mesmo quadrinho da ocorrência, estrutura que se repete em todas as HQ estudadas. Trata-se do discurso que chega antes do locutor, evidenciando mais uma vez que a enunciação pode se descolar do sujeito do discurso. Com as letras em negrito e tamanho maior que o usual, torna-se evidente o caráter prosódico da altura e do tom de voz. O balão ocupa uma parte significativa do quadrinho, e o discurso verbal é o que de fato dá sentido à proposição. No q. seguinte, *Astérix* e *Obélix* surgem em deslocamento, e o locutor da enunciação do q. em tela aparece, no canto direito, em meio à multidão de banhistas.

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 450 - TG, p. 29, t. 3, q. 5-6

As ocorrências de *là-dedans* são intensivas, indicando, ao contrário de *là-bas*, um movimento fora-dentro. Na p. 20, q. seis, *là-dedans* ocorre em pleno contraste com *ici*, marcando a existência de dois espaços discursivos, o interior da casa do camponês e o exterior. No q. seguinte, o interior da casa é mostrado. Nas p. 23, o uso é semelhante, e, na p. 38, q. três, *là-dedans* faz parte de um “discurso pensado” (ECO, 2006, p. 145) e indica o interior de um objeto da cena, atuando de modo intensivo, concentrando a referência e também topicalizando um elemento específico significativo para a narrativa. Vimos atuação semelhante em TT, p. 47, q. sete.

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 451 - TG, p. 20, t. 3, q. 6-7

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 452 - TG, p. 23, t. 2, q. 4-6

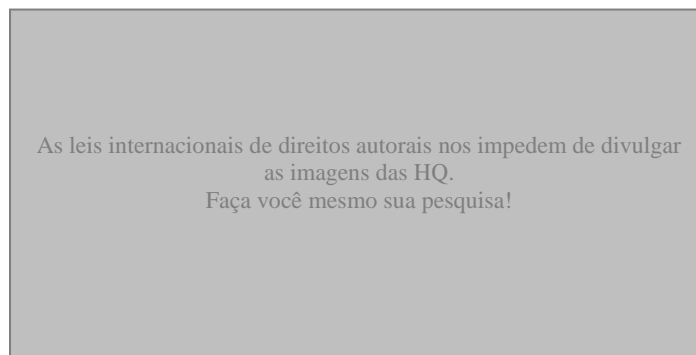


Figura 453 - TG, p. 38, t. 2, q. 3

5.7.2 *Astérix et Cléopâtre* [AC]

Em AC há poucas ocorrências de *là-bas* [duas], uma de *là-haut* e uma de *là-dedans*. Percebemos que em AC ocorre um fenômeno comum em HQ com poucas ocorrências de advérbios locativos: referentes nominais ocupam, no discurso, as lacunas onde poderia haver ocorrências dos advérbios estudados [*chez Cléopâtre; le chantier; la cave* etc.].

A primeira ocorrência de *là-bas* está na p. 14, q. nove. O locutor, Numérobis, com gesto dêitico, aponta para a esquerda. O curioso é que *Astérix*, no mesmo quadrinho, aponta para outro local, à direita, referenciando-o por *ces...-là* [aqueles]. O local apontado por *Astérix* é focalizado pelo desenho, no q. seguinte. O local sugerido pela ocorrência de *là-bas* não é mostrado.

A segunda ocorrência de *là-bas*, na p. 36, q. dois, marca também uma nova sequência narrativa, que vai até o q. sete da mesma página. A enunciação de *Astérix* também é acompanhada de um gesto dêitico, apontando para uma fila de operários no mesmo quadrinho, à direita, em plano de profundidade. O interlocutor de *Astérix* é tematizado no q. seguinte, no espaço referenciado no q. dois, que é o da fila. O espaço referenciado também se torna objeto de discurso, compondo a arquitetura do gênero HQ.

- “É a pausa de meio-dia... Venham ver os planos do palácio, na tenda, ali [*là-bas*]...”⁵²⁶ [AC, p. 14, t. 4, q. 9];
- “Mas sim, nós temos sempre necessidade de operários. Entre na fila, ali [*là-bas*]...”⁵²⁷ [AC, p. 36, t. 1, q. 2].

⁵²⁶ Tradução nossa para: *C'est la pause de midi ... Venez voir les plans du palais, dans la tente, là-bas.*

⁵²⁷ Tradução nossa para: *Mais oui, nous avons toujours besoin d'ouvriers. Mets-toi à la file, là-bas.*

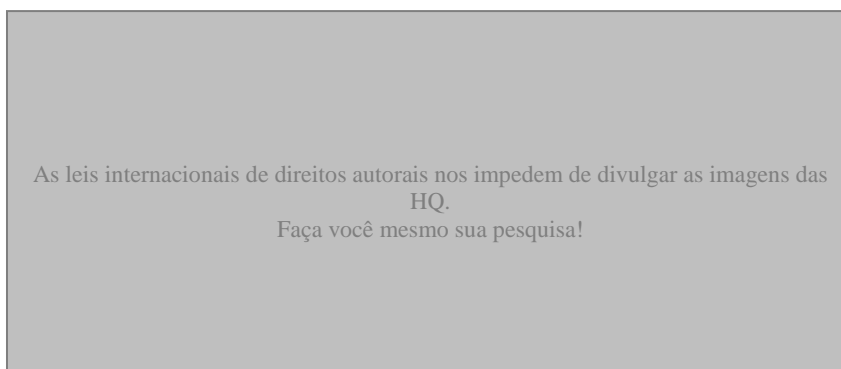


Figura 454 - AC, p. 14, t. 4, q. 8-9

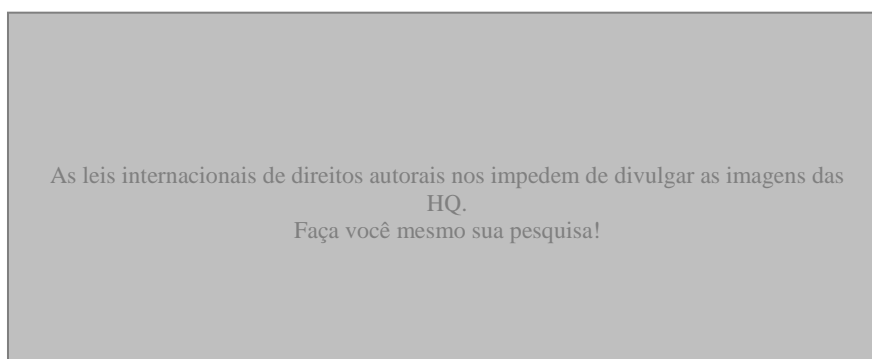


Figura 455 - AC, p. 36, t. 1, q. 2

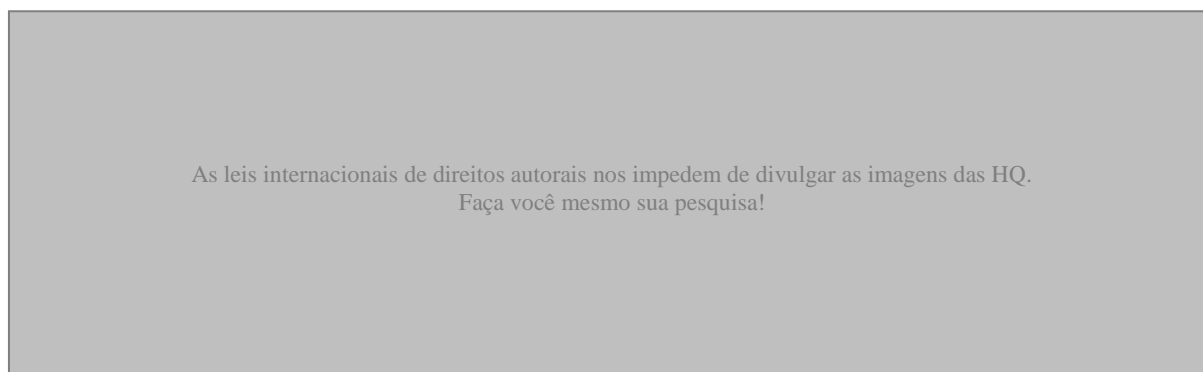


Figura 456 - AC, p. 36, t. 1, q. 3-4

A ocorrência de *là-haut*, na p. 21, q. seis, é particularmente interessante. O quadrinho é um recorte do desenho do q. três, e mostra *Obélix* se posicionando para escalar a escultura. O plano do desenho do q. três, por sua vez, é o *contre-plongée*, de baixo para cima, e mostra a Esfinge, monumento mundialmente conhecido – segundo a *Wikipedia*, a Esfinge é “uma imagem icônica de um leão estendido com a cabeça de um falcão ou de uma pessoa, inventada pelos egípcios do império antigo também presente na mitologia grega”⁵²⁸ – ainda com o nariz, que será quebrado por *Obélix* no q. oito. O q. três ocupa a altura de duas tiras e a

⁵²⁸ Informação disponível no site: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Esfinge>>. Acesso em: 31 jul. 2012.

largura de dois q.: é natural que o olhar do leitor se fixe, primeiro, nele, para depois percorrer os outros q. da página. O desenho, entretanto, ensina ao leitor o percurso narrativo, ainda que ele esteja claro tanto pela posição do q. um quanto pelo recitativo do q. dois. As setas, essencialmente dêiticas, são usadas do q. um para o dois e do dois para o três. Nos q. seis a nove da p. 21 e um a três da p. 22, a Esfinge é mostrada em recortes, para ser novamente desenhada em plano panorâmico no q. dez da p. 22, encerrando a sequência narrativa. Ou seja: a sequência começa e termina com planos gerais, que constroem e, depois, reconstroem o referente, objeto de discurso da sequência narrativa. No q. três, ele é topicalizado, e permanece em foco até o q. dez da p. 22. Na p. 23, as pirâmides são topicalizadas, iniciando nova sequência também com plano panorâmico. O uso de *là-haut* ocorre em função da projeção que *Obélix* faz a respeito da vista, mas os personagens, como vemos no desenho, estão embaixo, no solo, subindo depois. Esse processo apresentado pela HQ, mostrando o objeto em plano panorâmico e depois o cortando, nos quadrinhos posteriores e menores, em plano aproximado, guia o olhar do leitor na seleção de planos e ângulos do desenhista, bem como na ordem de encadeamento das imagens. Apothéloz, em artigo de 1983, explica que a configuração espacial nos é apresentada como um todo, aparecendo globalmente, suas partes constituintes se oferecendo, ao nosso olhar, de modo simultâneo, como um *continuum*. No entanto, uma descrição em linguagem natural requer um arranjo linear e uma economia própria. Por isso, segundo o autor, “devemos considerar, [...] três tipos de atividades, pelo menos: as atividades de corte (em continuum), escolha (no todo) e ordenação (o que é simultânea)”⁵²⁹ (APOTHÉLOZ, 1983, p. b3).

- “De lá de cima [*De là-haut*], deve-se ter uma bela vista”⁵³⁰ [AC, p. 21, t. 3, q. 6].

⁵²⁹ Tradução nossa para: *Il nous faudra donc prendre en considération trois sortes d'activités au moins: des activités de découpage (dans le continuum), de choix (dans la globalité), et d'ordination (de ce qui est simultanée)* (APOTHÉLOZ, 1983, p. b3).

⁵³⁰ Tradução nossa para: *De là-haut, il doit y avoir une belle vue.*

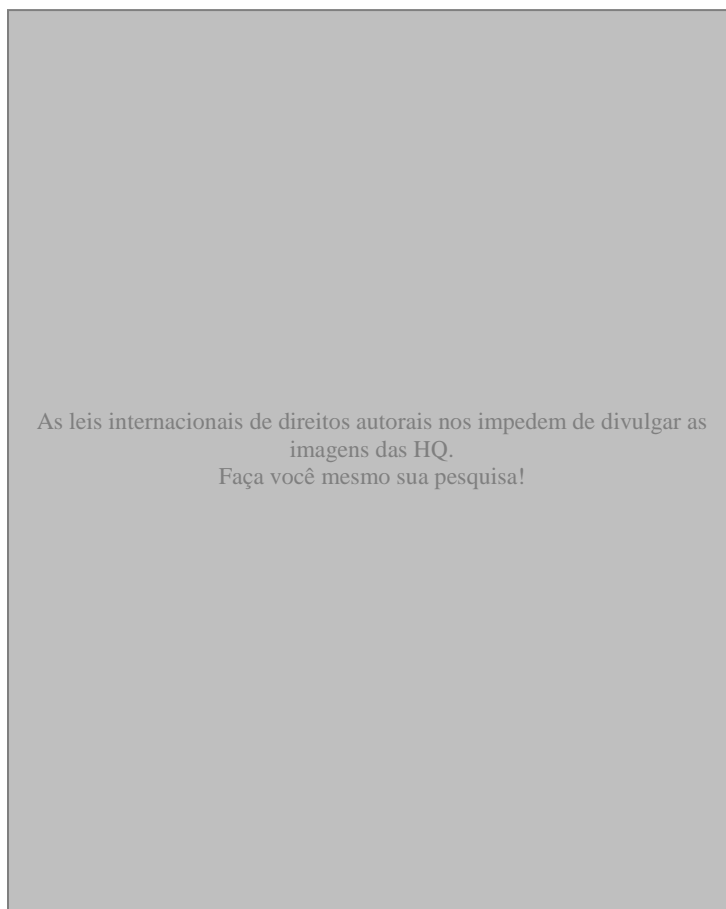


Figura 457 - AC, p. 21



Figura 458 - AC, p. 21, t. 3, q. 6

Là-dedans é a outra locução adverbial locativa, que ocorre numa enunciação em que a ocorrência de *là* referencia um outro espaço. *Obélix*, do lado de fora da pirâmide, pede a *Idéfix* que os espere naquele local, já que os heróis pretendem entrar no monumento. A fim de diferenciar os dois espaços – o interior será topicalizado no quadrinho seguinte, inclusive com um recitativo que indica mudança espacial – *Obélix* fixa o lugar da enunciação, *là* [equivalente a *ici*] e o lugar alvo do deslocamento, que indica movimento fora-dentro – *là-dedans*.

- “Não é para os cachorrinhos, lá dentro [*là-dedans*]... Então, espere-nos aqui... Se você for bonzinho, terá um belo osso!”⁵³¹ [AC, p. 23, t. 3, q. 6]

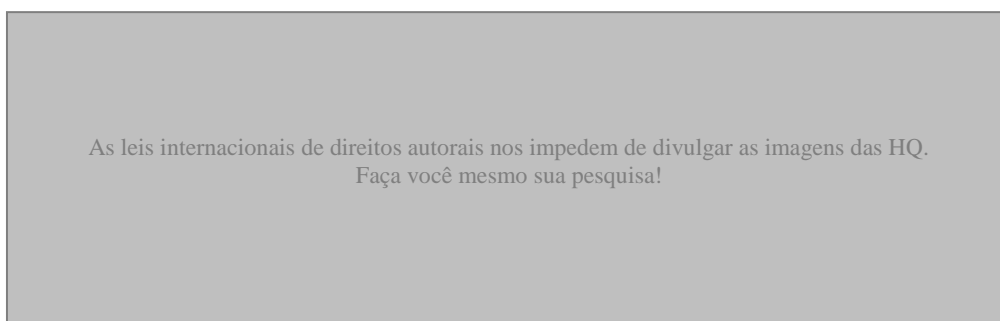


Figura 459 - AC, p. 23, t. 3, q. 6-7

5.7.3 *La Grande Traversée* [GT]

Em GT temos apenas três ocorrências de *là-bas*. A primeira, na p. 18, é uma enunciação de *Obélix* em relação à reação de *Idéfix*, que rosna para um local não visto no recorte do quadrinho. Esse local também não é mostrado: *là-bas* refere-se a um lugar desconhecido, distante dos personagens do discurso, apenas sugerido no q. dez da mesma página, quando se supõe que *Obélix*, segurando um urso morto, está de volta desse lugar referenciado.

- “É só falar do lobo... Há certamente um javali ali [*là-bas*]. Eu vou procurá-lo; vamos recheiar o terceiro gluglu”⁵³² [GT, p. 18, t. 4, q. 8].



Figura 460 - GT, p. 18, t. 4, q. 8

Nas p. 22 e 46, os mecanismos dos quais *là-bas* faz parte são similares. O advérbio funciona como um dispositivo que referencia um lugar que, distante dos sujeitos do discurso, é em seguida aproximado no desenho.

⁵³¹ Tradução nossa para: *Ce n'est pas pour les petits chiens, là-dedans... Alors, attends-nous là... Si tu es sage, tu auras un bel os !*

⁵³² Tradução nossa para: *Quand on parle du loup !... Il y a sûrement un sanglier là-bas. Je vais le chercher; on en farcirait le troisième glougou.*

Là-bas, como já foi assinalado outras vezes, funciona como parte de um mecanismo que topicaliza o local onde determinado referente está e, iniciando uma sequência, faz com que esse elemento seja objeto de discurso na narrativa. Durante essa sequência, o objeto em foco permanece em evidência no cenário, sofrendo, ao longo da progressão textual, alterações. O gatilho posto em funcionamento por *là-bas* ocorre no sentido distante-próximo, sendo o advérbio a medida semântica que assinala a distância entre o locutor e o interlocutor e o espaço referenciado, percorrido entre os quadrinhos da sequência, o que dá a ideia de deslocamento na tessitura da HQ. *Là-bas* atua de modo extensivo, ampliando a referência locativa na sequenciação dos quadrinhos.

- “Na árvore, ali [*là-bas*]!... É claro, os gluglus são pássaros, então eles tem ninhos. É o que distingue os gluglus dos javalis”⁵³³ [GT, p. 22, t. 2, q. 4];
- “É claro! Eles me capturaram com o meu barco... Ele está amarrado ali [*là-bas*]”⁵³⁴ [GT, p. 46, t. 2, q. 4].

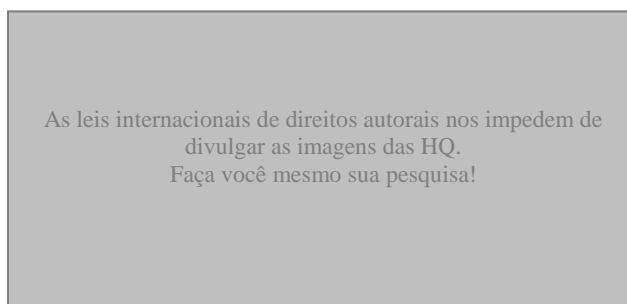


Figura 461 - GT, p. 22, t. 2, q. 4

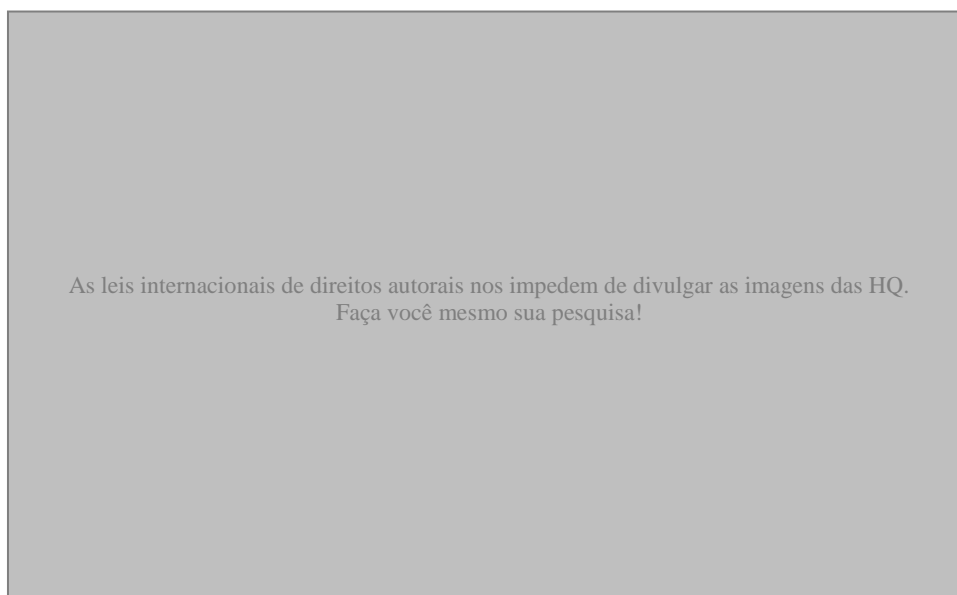


Figura 462 - GT, p. 22, t. 3-4, q. 4-8

⁵³³ Tradução nossa para: *Sur l'arbre, là-bas !... Bien sûr, les glougloous sont des oiseaux, alors ils on des nids. C'est ce qui distingue les glougloous des sangliers.*

⁵³⁴ Tradução nossa para: *Bien sûr ! Ils m'ont capturé avec mon bateau... Il est amarré là-bas.*

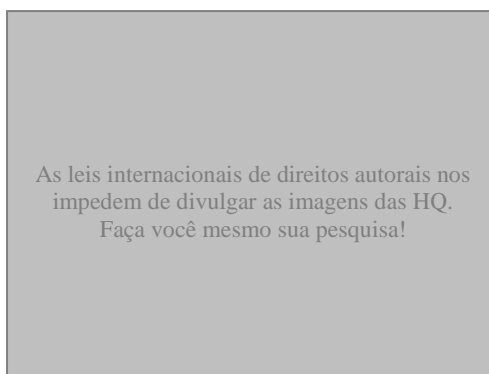


Figura 463 - GT, p. 46, t. 2, q. 4



Figura 464 - GT, p. 46, t. 2-3, q. 4-7

5.7.4 *Astérix Légionnaire* [AL]

Em AL temos apenas duas ocorrências de *là-bas*. A primeira, na p. sete, q. nove, é anafórica, e se refere a *Condate* [Rennes], citada na enunciação de *Astérix*, interlocutor de Falbala, no mesmo quadrinho. A referência, portanto, é feita a um elemento do discurso verbal – um elemento locativo.

- “Eu passei dois anos lá [*là-bas*]... Quando eu fui embora, eu era ainda uma garotinha penteada como uma criança, com tranças”⁵³⁵ [AL, p. 7, t. 3, q. 9].

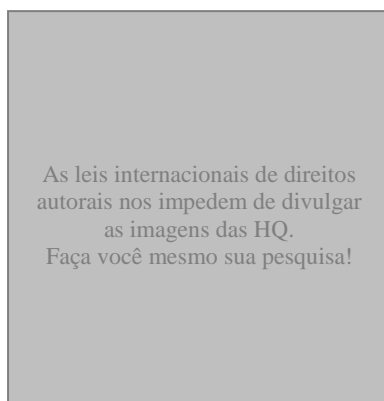


Figura 465 - AL, p. 7, t. 3, q. 9

A segunda ocorrência de *là-bas*, na p. 43, t. três, q. seis, tem caráter dêítico. O enunciador, um soldado romano de Cipião, responde a uma pergunta de Astérix acerca da localização dos prisioneiros. Os personagens estão desenhados em plano americano. O soldado aponta, com seu dedo polegar, para um lugar atrás de si mesmo, situado fora do recorte do quadrinho e à direita do leitor, no sentido da progressão textual. No q. seguinte, na t. quatro, esse lugar é mostrado no desenho. Deduzimos que houve deslocamento do interlocutor entre um q. e outro, inclusive pela ocorrência de *ici*, que atua de modo intensivo, concentrando o espaço referenciado. É interessante o mecanismo de aproximação e distanciamento dessa sequência. No q. cinco, temos um plano de conjunto. Passa-se, então, no q. seis, ao plano americano, que focaliza os sujeitos do discurso. Em seguida, no q. sete, novamente um plano de conjunto.

- “No cercado, ali [*là-bas*]... Agora me deixe, esperam por mim”⁵³⁶ [AL, p. 43, t. 3, q. 6].

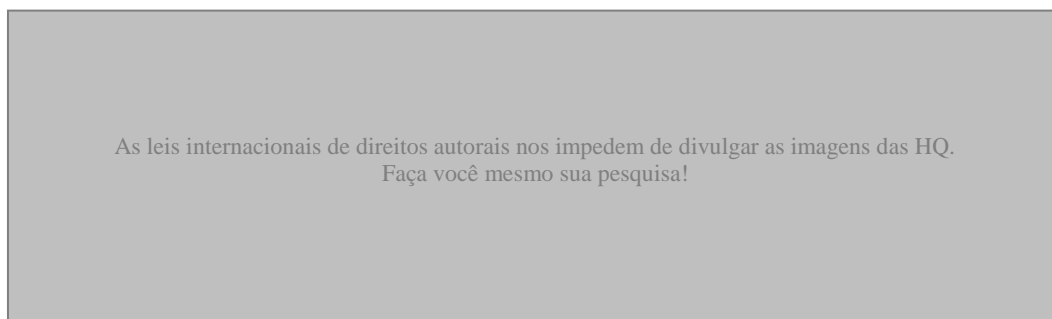


Figura 466 - AL, p. 43, t. 3, q. 5-6

⁵³⁵ Tradução nossa para: *J'ai passé deux ans là-bas ... Quand je suis partie, j'étais une petite fille coiffée à la garçonne, avec des tresses.*

⁵³⁶ Tradução nossa para: *Dans l'enclos, là-bas ... Maintenant lâchez-moi, on m'attend !*

As leis internacionais de direitos autorais nos impedem de
divulgar as imagens das HQ.
Faça você mesmo sua pesquisa!

Figura 467 - AL, p. 43, t. 4, q. 7

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A exaustiva análise apresentada colabora para confirmar as hipóteses levantadas para o estudo. De uma maneira geral, observamos que na HQ os processos de referência ocorrem mediante uma associação inferencial entre os elementos do discurso verbal e os elementos iconográficos presentes no mesmo quadrinho, em um quadrinho anterior ou em um posterior. Por meio dessa associação, ocorrem topicalizações, tematizações. Os elementos discursivos, mediante esses processos, são transformados em objetos de discurso. Os advérbios estudados atuam de modo diferente, entre si, podendo expandir ou concentrar a noção espacial.

Ici atua intensivamente, referenciando um espaço próximo ao locutor, quase sempre dentro do mesmo quadrinho da enunciação [balão]. Quanto ao uso, pode ser intraespacial, extraespacial, relacional e situacional, conforme especificado na p. 151 deste trabalho. Em CP, foi verificada a predominância de usos intraespaçiais, com 34,28% do total de ocorrências [35]. Os usos extraespaçiais correspondem a 31,42%, os relacionais, a 14,28% e os situacionais, a 20%. Em LB, os usos extraespaçiais predominam, com 65,51% do total de ocorrências [29]. Os intraespaçiais são 20,68%, os relacionais, 10,34% e os situacionais, 6,89%. E, TT, os usos extraespaçiais de *ici* também são maioria: 57,14% do total [49]. Os usos situacionais vêm a seguir, com 24,48%, os relacionais têm 10,20% e os intraespaçiais, 8,16%. Em IN, os usos extraespaçiais mais uma vez predominam, correspondendo a 42,30% do total de 26 ocorrências. Os intraespaçiais chegam a 34,61%, os relacionais a 19,23% e os situacionais, a 3,84%. Dessa forma, percebemos que em *Tintin* os usos de *ici* são, majoritariamente, extraespaçiais. Há 139 ocorrências nas quatro HQ *Tintin* estudadas, das quais 49,64% são extraespaçiais; 22,3% são intraespaçiais; 15,1% são situacionais e 12,94% são relacionais. Percebemos a predominância de usos que remetem a um elemento do quadrinho ou ao EI ou ao EP ao locutor, com função sempre tematizante.

Usos de *ici* em Tintin

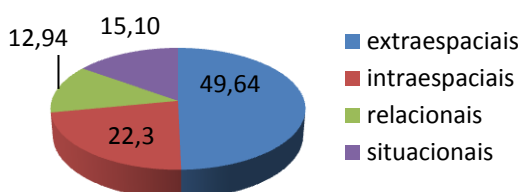


Gráfico 1 – Usos de *ici* em Tintin

Em *Astérix*, temos em TG 28 ocorrências de *ici*, das quais 53,57% são extraespaciais, 25% são intraespaciais, 10,71% são relacionais e 3,57%, situacionais. Em AC, 100% das ocorrências de *ici*, de um total de 11, são de caráter predominantemente extraespacial. Em AL, 36,84% das ocorrências [19] são extraespaciais, 10,52% são intraespaciais e 52,63% são situacionais. Em GT, dos oito usos, 87,5% são extraespaciais e 12,5%, situacionais. No total, temos nas HQ *Astérix* estudadas 66 ocorrências de *ici*, das quais 60,6% são extraespaciais; 18,18% são situacionais; 13,63% são intraespaciais e 4,54% são relacionais.

Usos de *ici* em Astérix

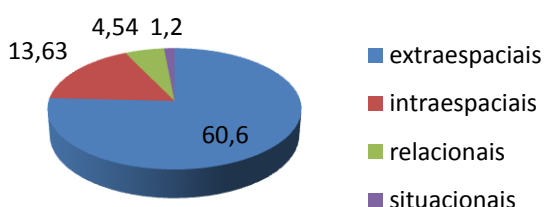


Gráfico 2 – Usos de *ici* em Astérix

Em ambas as HQ estudadas, temos, portanto, 205 ocorrências de *ici*. Dessas, 53,65% são extraespaciais; 20% são intraespaciais; 10,24% são relacionais e 16,09% são situacionais. Fica evidenciada a predominância de uma atuação intensiva de *ici*, referenciando um EP ou um EI ao locutor.

Usos de ici em Tintin e Astérix

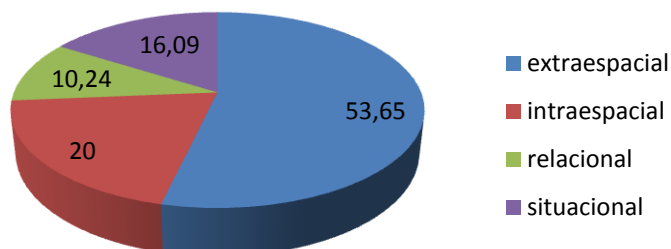


Gráfico 3 – Usos de ici em Tintin e Astérix

Là pode atuar intensivamente ou extensivamente, concentrando ou expandindo a noção espacial. Quando *là* neutraliza a oposição com *ici*, sua atuação é intensiva. Quando essa oposição é sistematizada, *là* expande a ideia do espaço referencial para o quadrinho seguinte. Os usos de *là* foram classificados [p. 257 deste trabalho] segundo a oposição a *ici* [ED] ou a neutralização dessa oposição [EP], além do uso situacional, que não se encaixa em critérios topológicos. Nas HQ *Tintin* analisadas, temos 79 usos de *là*. Em CP, há 20 ocorrências. Dessas, 60% atuam em oposição ou coexistência com *ici*, 25% sofrem neutralização com *ici* e 15% têm uso situacional. Em LB, há 17 ocorrências de *là*, das quais 76,47% estão em oposição ou coexistência com *ici*, 17,64% sofrem processo de neutralização com *ici* e 5,88% têm uso situacional. Em TT, há 32 ocorrências de *là*. Desse total, 75% estão em oposição ou coexistência com *ici*, 6,25% sofrem neutralização com *ici* e 18,75% têm uso situacional. Em IN, há dez ocorrências de *là*, das quais 80% estão em posição ou coexistência com *ici* e 20% em uso situacional. Do total de usos de *là* em *Tintin* [79], 74,68% ocorrem em oposição ou coexistência com *ici*; 12,65% em neutralização com *ici* e 15,18% em uso situacional.

Usos de là em Tintin

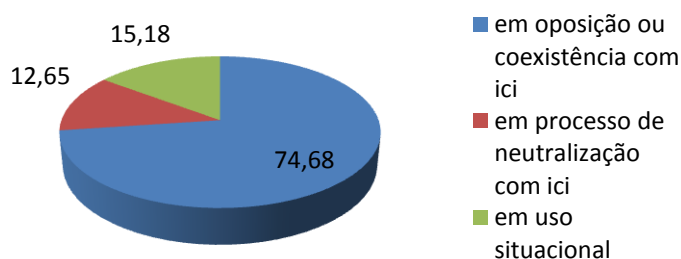


Gráfico 4 – Usos de là em Tintin

Nas HQ *Astérix*, temos 41 usos de *là*. Em TG, há 16 usos, dos quais 50% em oposição ou coexistência com *ici*; 31,25% em neutralização com *ici* e 18,75% em uso situacional. Em AC, das 12 ocorrências de *là* 58,33% estão em oposição ou coexistência com *ici*; 25% em neutralização com *ici* e 16,66% em uso situacional. Em GT, há quatro ocorrências de *là*, das quais 50% estão em oposição ou coexistência com *ici* e 50% em processo de neutralização com *ici*. Em AL, com nove ocorrências de *là*, 77,75% estão em oposição ou coexistência com *ici* e 22,22% em processo de neutralização com *ici*. Das 41 ocorrências de *là* nas HQ *Astérix* do corpus, 58,53% estão em oposição ou coexistência com *ici*; 29,26% em processo de neutralização com *ici* e 12,19% em uso situacional.

Usos de *là* em *Astérix*

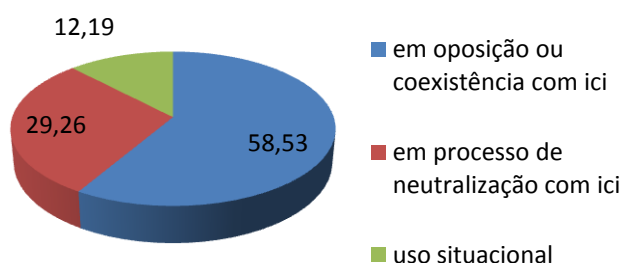


Gráfico 5 – Usos de *là* em *Astérix*

Em todas as HQ estudadas, há portanto 120 usos de *là*, dos quais 65,83% estão em *Tintin* e 34,16% em *Astérix*. Dos 120 usos, 69,16% estão em oposição ou coexistência com *ici*, 18,33% em processo de neutralização com *ici* e 14,16% em uso situacional.

Usos de *là* em *Tintin* e *Astérix*

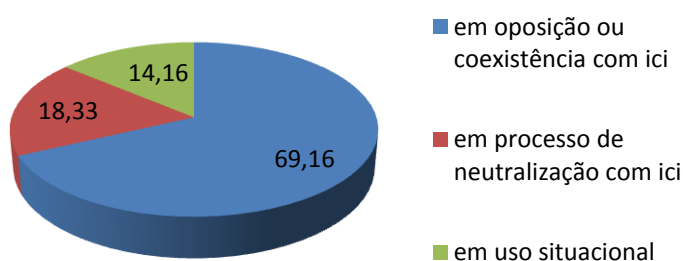


Gráfico 6 – Usos de *là* em *Tintin* e *Astérix*

Là-bas atua, sempre, extensivamente, em movimento de distensão textual, expandindo a referenciação espacial para quadrinhos subsequentes à sua ocorrência. *Là-bas* ocorre em oposição a *ici* e a *là* e, algumas vezes, em processo de neutralização com *là*. Há que se fazer uma distinção fundamental entre os usos de *là-bas*, entretanto, no que diz respeito a sua aplicação extensiva: o advérbio tanto pode ser anafórico/memorial/relacional quanto dêitico/topológico/mostrativo.

Em CP, há três usos de *là-bas*, dos quais dois [66,6%] são de caráter topológico e um [33,3%], memorial. Em LB há cinco ocorrências, das quais duas [40%] são de caráter topológico e três [60%], memoriais. Em TT, das sete ocorrências de *là-bas*, temos três [42,85%] de caráter topológico e quatro [57,14%] de caráter memorial. Em IN, há nove ocorrências do advérbio, das quais sete [77,77%] topológicas e duas [22,22%] memoriais. Em *Tintin*, portanto, há 24 usos de *là-bas*, dos quais 58,33% são de caráter topológico, mostrativo, e 41,66% de conformação memorial, anafórica.

Usos de *là-bas* em Tintin

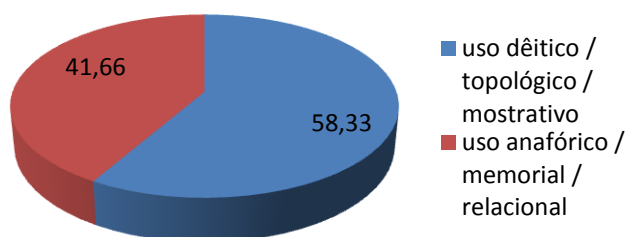


Gráfico 7 – Usos de *là-bas* em Tintin

Nas HQ *Astérix* de nosso corpus, há 13 ocorrências de *là-bas*. Onze delas [84,61%] são de ordem topológica e apenas duas [15,38%] de caráter memorial. Em TG, temos seis ocorrências, das quais cinco [83,33%] topológicas e uma [16,66%] memorial. Em AC, há duas ocorrências de *là-bas*, ambas de caráter topológico [100%]. Em GT, as três ocorrências também são de ordem topológica [100%] e, em AL, das duas ocorrências uma é topológica [50%] e a outra, memorial [50%].

Usos de là-bas em Astérix

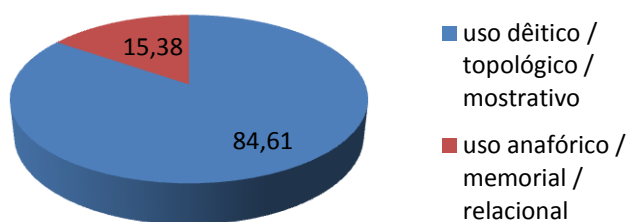


Gráfico 8 – Usos de là-bas em Astérix

Em todo o corpus analisado, portanto, há 37 ocorrências de *là-bas* [contra 120 de *là* e 205 de *ici*]. Dessas, 67,56% são de caráter dêítico/topológico/mostrativo e 32,43% são de uso anafórico/memorial/relacional.

Usos de là-bas em Tintin e Astérix

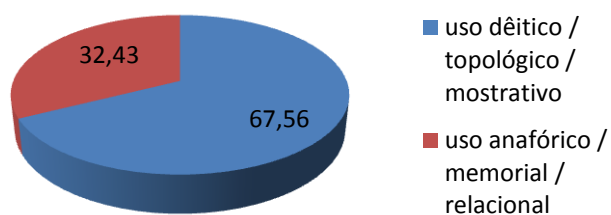


Gráfico 9 – Usos de là-bas em Tintin e Astérix

No corpus selecionado constatamos a ocorrência de 362 advérbios locativos, dos três analisados neste trabalho. Desse total, há 205 empregos de *ici*, 120 de *là* e 37 de *là-bas*.

Ocorrências de advérbios locativos em Tintin e Astérix [362]

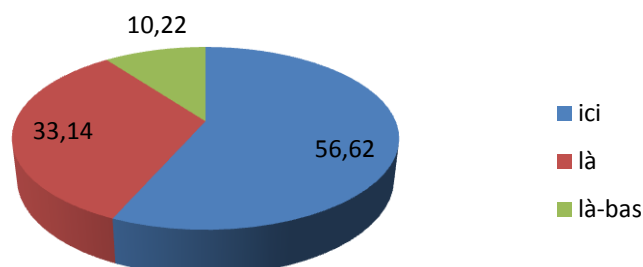


Gráfico 10 – Ocorrências de advérbios locativos em Tintin e Astérix [362]

Como também afirmamos em nossas hipóteses, a interpretação referencial da designação ostensiva [mostradora] dos dêiticos locativos franceses *là* e *là-bas*, também chamados de embreadores, é lacunar, no sentido de que o advérbio, introduzido em um quadrinho, necessariamente não indica o espaço dentro da cena enunciativa, mas, em geral, estabelece um elo de coesão com o quadrinho imediatamente subsequente, provendo seu sentido. Os movimentos de concentração e distensão na HQ são ligados à função intensiva ou extensiva dos advérbios, e situam-se, de acordo com a teoria da LT, nos movimentos de retroação e prospecção observados no texto verbal.

Ao responder às questões iniciais, cumprimos o objetivo proposto, de identificar e analisar o funcionamento de alguns mecanismos de referenciação e de dêixis no texto multimodal da HQ, em edições de *Astérix le gaulois* e *Tintin le reporter*. Em especial, verificamos como os processos de referenciação são construídos em conjugação com os elementos iconográficos na HQ e de que modo a atividade de designação ostensiva dos dêiticos *ici*, *là* e *là-bas* ocorre.

Embora profunda a análise, ela apenas considerou três elementos, de uma categoria verbal – advérbios locativos – das inúmeras unidades lexicais de função dêitica na linguagem. Como já observa Vidal (1993, p. 26 apud MARTINS, 2005, p. 2), “mais de noventa por cento das unidades lexicais de uma língua natural apresenta unidades lexicais de função deíctica”. Há expressões e desenhos dêiticos permeando todo o texto das HQ estudadas. Não são somente os advérbios locativos, escolhidos aqui como objeto de análise. Nosso recorte, no âmbito da riqueza discursiva da HQ, é apenas uma amostra. Há, sobretudo, uso de advérbios de tempo, locuções, pronomes adjetivos demonstrativos, pronomes

substantivos [ça] e inúmeros desenhos simulando gestos acompanhando muitas dessas palavras. Isso ocorre por várias razões. Primeiro, porque a HQ simula a realidade e, sob essa perspectiva, a linguagem verbal dos personagens é coloquial. Por “mostrar”, além de dizer, e por ter na elipse um importante elemento de coesão, a HQ precisa topicalizar, constantemente, mediante a mostraçã, seus elementos constitutivos. Tudo o que está nos quadrinhos é significativo, marcando a topicalização de um elemento.

Nosso estudo também identificou nos elementos gráficos que compõem, no corpus estudado, mecanismos textuais endofóricos. No que concerne os aspectos ligados à construção da anáfora na HQ, chegamos a conclusões semelhantes às de Meyer (2003a), cujo trabalho responde satisfatoriamente às questões iniciais por nós levantadas.

As imagens são dispostas de modo a construir, imbricadas ao discurso verbal, os objetos de discurso. Nesse sentido, elas também são responsáveis pela progressão textual das narrativas desenhadas e, por hipótese, podem responder por fenômenos típicos do esquema textual semelhantes aos encontrados nos textos verbais. Além disso, outros elementos, verbais, ancoram o texto na imagem e vice-versa, como os dêiticos. Eles oferecem aos estudos da linguagem a possibilidade de investigar questões pouco exploradas sobre a referenciação. Os elementos iconográficos também fazem a descrição de cenários e personagens, enquanto o discurso verbal, quase sempre, veicula os diálogos em primeira pessoa.

Os dêiticos não se situam em categorias suficientemente delimitadas, e, por isso, os estudiosos da língua têm dificuldade em trabalhar com referentes não-verbais. O estudo dos dêiticos em HQ pode ser relevante para discutir a noção de que palavras de sentido dêitico têm como função, unicamente, a mostraçã.

A tese apresenta novos rumos para o estudo das HQ, em vários sentidos, especialmente quanto a) à utilização das teorias da LT acerca da referenciação para análise de elementos da HQ e b) à introdução de novos procedimentos de análise, que caracterizamos como uma metodologia de *bricolage* em relação a autores ligados à LT, à Semiótica e à Semiologia. Estudos mais aprofundados devem ser empreendidos a fim de que esses resultados sejam afirmados ou infirmados.

REFERÊNCIAS

- ABRIL CULTURAL. **Charles Sanders Peirce** : escritos coligidos. Seleção de Armando Mora D'Oliveira, tradução de Armando Mora D'Oliveira e Sérgio Pomerangblum. São Paulo: Victor Civita, 1983. (Coleção Os Pensadores).
- ADAM, Jean-Michel. **Le texte narrative** : traite d'analyse pragmatique et textuelle. Paris: Nathan, 1994.
- _____. **Le récit**. Paris: PUF, 1999a.
- _____. **Linguistique textuelle**: des genres de discours aux texts. Paris: Nathan, 1999b.
- ADAM, Jean-Michel; PETITJEAN, André. **Le texte descriptif**: poetique historique et linguistique textuelle. Paris: Armand Colin, 2005.
- ALBANI, Filipe Viana Luiz. **Ordenação do advérbio sempre no português arcaico e no contemporâneo**. 2007. 89f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.discursoegramatica.letas.ufrj.br/download/disser_mestrado_felipe.PDF>. Acesso em : 25 jun. 2012.
- APOTHÉLOZ, Denis. Eléments pour une logique de la description et du raisonnement spatial. **Degrés**, Bruxelles, n. 35-35, automne-hiver, p. b – b19, 1983. onzième année, « Approches de l'espace ».
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 4. ed. Campinas: Papirus, 2009.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. **Palavras Incertas**: as não coincidências do dizer. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998.
- BARON-CARVAIS, Annie. **La bande dessinée**. Paris: Presses Universitaires de France, 1985. Collection « Que sais-je ? ».
- BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. In: _____. **L'analyse structurale du récit**. Paris: Communications, 1966; Ed. du Seuil, 1981.
- BAZERMAN, Charles. **Gêneros textuais, tipificação e interação**. São Paulo: Cortez, 2005.
- BEAUGRANDE, R. **New Foundations for a Science of Text and discourse**: cognition, Communication, and the Freedom of Access to Knowledge and Society. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1997.
- BEUVE-MÉRY Alain. La bande dessinée, un secteur en bonne santé. **Le Monde**, Paris, 29 jan. 2009. Disponível em <<http://www.lemonde.fr>> . Acesso em: 25 set. 2011.
- BENVENISTE, Emile. **Problemas de linguística geral**. São Paulo: Ed. Nacional; Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

_____. **Problèmes de linguistique générale**. Paris: Gallimard, 1966.

BERTHOUD, Anne-Claude. Aller et venir : verbes de déplacement soumis à des contraintes déictiques, topologiques, interactives et situationnelles. **Degrés**, Bruxelles, n. 35-35, automne-hiver, p. d – d15, 1983. Onzième année, « Approches de l'espace » .

BORGES, Jorge Luiz. **Cinco visões pessoais**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2002.

BRÉMOND, Claude. **Logique du récit**. Paris, Ed. du Seuil, 1973.

BRONCKART, Jean-Paul. **Atividade de linguagem, textos e discursos**. São Paulo: Educ, 1999.

BUIN, Edilaine. **A construção da coerência textual em situações de ensino**. Campinas, SP: [s.n.], 2006.

CAVALCANTE, Mônica Magalhães. Apresentação. In: MAGALHÃES, Mônica et al. (org.). **Referenciação**. São Paulo: Ed. Contexto, 2003. p. 9-15.

CHAREAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Ed. Contexto, 2004.

CIRNE, Moacy. **A linguagem dos quadrinhos** : o universo estrutural de Ziraldo e Maurício de Sousa. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1973.

CORBLIN, Francis. **Les formes de reprise dans le discours** : anaphores et chaînes de référence. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1995.

COSTA, Sérgio Roberto. **Dicionário de gêneros textuais**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Cinéma 2 – L'image-temps**. Paris: Les éditions de Minuit, 1985. Collection "Critique".

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. 2. ed. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DUBOIS, J. et al. **Dicionário de lingüística**. 8. ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 2001.

DUC, B. **l'Art de la BD – Tome 1**. Luçon: Glénat, 1982.

DUCROT, Oswald; SCHAEFFER, Jean-Marie. **Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage**. Mesnil-sur-l'Estrée: Ed. du Seuil, 1995.

DURAND, Fabio. **morfologia, sintaxe, estilística e dramaturgia**. Roteiro para seminário realizado no curso Multimídia e Intermídia I do prof. Prof. Arthur Matuk - ECA/USP 05/11/1997). São Paulo: [s.n.], 1997. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/cinema/durandling.htm>> Acesso em: 06 fev. 2010.

ECO, Umberto. *L'Art de la BD. Comics*. [S.l., s.n.] 1972. In : MOLITERNI, Claude et al. **Les aventures de la bd**. Italie: Gallimard, p. 131-132, 1996.

_____. **Apocalípticos e Integrados**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Tratado geral de semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

EISNER, WILL. **La bande dessinée, art séquentiel**. Milan: Vertige graphique, janvier 1997.

FÁVERO, Leonor Lopes; KOCH, Ingedore G. Villaça. **Linguística textual: introdução**. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

FELIX Mayalu. **La Deixis spatiale dans les bandes dessinées “Astérix le gaulois” – ça, ici, là-bas, là, 2000**. Paris: Université de Nanterre – Paris X, 2000.

_____. Uso anafórico de palavras de sentido dêitico em histórias em quadrinhos: quebra de paradigmas. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIN, IV, 2005, Brasília. **Anais eletrônicos...** Brasília: UnB, 2005. Disponível em: <<http://abralin.org/publicacao/abralin2005.pdf>>, p. 1329-1333. Acesso em: 10 jun. 2012.

FILLMORE, Charles J. **Lecture on deixis**. Bloomington, Indiana : Indiana University Linguistics Club, nov. 1975.

FIORIN, José Luiz. **As Astúcias da Enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ed, Ática, 2005

FLOCH Jean-Marie. **Une Lecture de Tintin au Tibet**. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. **La bande dessinée**. Paris: Hachette, 1972.

_____. **L'éloquence des images**. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

GAUMER Patrick ; MOLITERNI Claude. **Dictionnaire Mondial de la Bande Dessinée – In Extenso**. Paris: Larousse-Bordas, 1997.

GENETTE, Gérard. Frontières du récit. In: BARTHES, Roland. **L'analyse structurale du récit**. Paris: Communications, 1966; Ed. du Seuil, 1981.

GOIDA. **Enciclopédia dos quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 1990.

GOIDA; KLEINERT, André. **Enciclopédia dos quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

GROENSTEEN, Thierry. **Système de la bande dessinée**. Paris: Presses Universitaires de France, 1999. Coleção « Formes Sémiotiques ».

HANKS, William F. **Língua como prática social das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin**. Org. Anna Christina Bentes, Renato C. Rezende e Marco Antônio R. Machado. São Paulo: Cortez, 2008.

JEAN, Georges. **Langage des signes: l'écriture et son double**. Italie: Gallimard, 1989.

JEANDILLOU, Jean-François. **L'Analyse textuelle**. Paris: Armand Colin, 1997.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. **L'énonciation**. Paris : Armand Colin, 1999

KLEIBER, Georges. Deictiques, Embrayeurs, 'Token-Reflexives', Symboles Indexicaux etc. : Comment les définir ? **L'Information grammaticale**, n. 30, p. 3-22, 1986.

_____. Anaphore-Deixis : où en sommes-nous ? **L'information grammaticale**, n. 51, p. 3-18, 1991.

_____. **Anaphores et Pronoms**. Belgique: Duculot, 1994.

KOCH, Ingedore G. Villaça; MARCUSCHI, Luiz Antônio. Processos de referência na produção discursiva. **D.E.L.T.A.**, v. 14, p. 169-190, 1998. Edição especial.

_____. **A coesão textual**. 17. ed. São Paulo: Contexto, 2002a.

_____. Linguagem e cognição: a construção e reconstrução de objetos-de-discurso. **Vereadas**, v. 6, n. 1, p. 29-42, jan./jun. 2002b.

_____. **Desvendando os segredos do texto**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2003b.

_____. **Introdução à lingüística textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KRESS, Gunther. **Multimodality: A social semiotic approach contemporary communication**. Oxon: Routledge, 2010.

KRESS, G. R.; VAN LEEUWEN, T. **Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication**. London: Hodder Education, part of Hachette UK, 2001.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metáforas da vida cotidiana**. Trad. Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora (GEIM). Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Educ, 2002.

LEBAS, Franck; CADIOT, Pierre. **Monter et la constitution extrinsèque du référent. Langages**. Paris: Larousse, n. 150, 2003. Não paginado. Disponível em: <http://formes-symboliques.org/article.php3?id_article=196> Acesso em 2 maio 2010.

LINS, Maria da Penha Pereira. **O tópico discursivo em textos de quadrinhos**. Vitória: EDUFES, 2008.

LYONS, John. **Linguagem e lingüística: uma introdução**. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1987.

MAGRITTE, René. **La trahison des images. 1928-29**. Altura: 230 pixels. Largura: 300 pixels. 16434 bytes. Formato JPEG. Disponível em:
<http://en.wikipedia.org/wiki/The_Treachery_of_Images> Acesso em: 24 abr. 2010.

MAILLARD, Michel. **Comment ça fonctionne**. Paris: PUF, 1992.

MAINGUENEAU, Dominique. “LANGUE” ET “DISCOURS”: La linguistique et son double. **DRLAV**, Paris, n. 39, p. 21-32, 1988. Centre de Recherche de l’Université de Paris VIII. “L’usage des mots”.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Org.). **Gêneros textuais & ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 19-36.

_____. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. 2. ed. São Paulo: Parábola, 2008.

MARTINET, André. **Elementos de linguística geral**. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

MARTINS, Ana Cristina. O Lugar da DEIXIS na descrição da Língua. In: _____. **Linguística: investigação e ensino**. 2005. p. 1-9. Disponível em:
<<http://www.prof2000.pt/users/anamartins/ArtigoFIF.html>> Acesso em: 16 mar. 2009.

MARTINS, Carla. A indeterminação do significado nos estudos sócio-pragmáticos: divergências teórico-metodológicas. **DELTA: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, São Paulo, v. 18, n. 1, 2002. Não paginado. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502002000100004>
Acesso em: 8 abr. 2010.

MÉON, Jean-Matthieu. Le protection de la jeunesse comme légitimation du contrôle des médias: le contrôle des publications pour la jeunesse en France et aux Etats-Unis au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale. **Amnis: Revue de civilisation contemporaine Europe/Amériques**, n. 4, 1 set. 2004. Não paginado. Disponível em:
<<http://amnis.revues.org/720>> Acesso em: 28 mar. 2012.

METZ, Christian. **Essais sur la signification au cinéma**. Tomo I. Paris: Klincksieck, 1968.

_____. **Essais sur la signification au cinéma**. Tomo II. Paris: Klincksieck, 1972.

MEYER, Jean-Paul. **La relation texte-image dans la bande dessinée**: questions de sémantique référentielle. Thèse de doctorat nouveau régime. Université Marc-Bloch-Strasbourg. v. 2. Déc. 2003a – sous la direction de M. Prof. Georges Kleiber.

_____. Bandes dessinées et approche pragmatico-énonciative en classe de FLE. In : **Didactique et pluralité**. Rouen, France : Éditions de l’Université de Rouen / DYALANG, p. 59-66, 1998.

_____. Tintin et le prototype ou Quand les singes auront des ailes. In : KLEIBER, G. ; LE QUERLER, N. (Ed.). **Traits d’union**. Caen, France: Presses Universitaires de Caen, p. 193-207, 2002.

_____. Le temps dessiné. Sémantisme de la référence temporelle dans le récit en images. **Cahiers Chronos**, n. 11, p. 151-172, 2003b. Amsterdam-New York, NY. « Modes de repérages temporels ». textes réunis par Sylvie Mellet et Marcel Vuillaume.

_____. À propos des adaptations de Maigret en bandes dessinées. La continuité énonciative au risque d'une narration multifocalisée. **TRACES**, n. 14, p. 235-265. Liège, France : Ed. du Centre d'Études Simenon, 2003c.

MOLITERNI, Claude et al. **Les aventures de la bd**. Italie: Gallimard, 1996.

MONDADA, Lorenza. **Verbalisation de l'espace et fabrication du savoir**: approche linguistique de la construction des objets du discours. Lausanne: Université de Lausanne, 1994.

_____; DUBOIS, Danièle. Construção dos objetos de discurso e categorização: Uma abordagem dos processos de referenciação. In: MAGALHÃES, Mônica et al (Org.). **Referenciação**. São Paulo: Ed. Contexto, p. 17-52, 2003.

_____. A referência como trabalho interativo: a construção da visibilidade do detalhe anatômico durante uma operação cirúrgica. In: KOCH, I. G. V.; MORATO, E. M.; BENTES, A. C. (Org.). **Referenciação e discurso**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 11-31.

NEVES, Maria Helena de Moura. **Texto e gramática**. São Paulo: Contexto, 2007.

OLIVEIRA Maria do Socorro. Entre o “dizer” e o “poder dizer” na Escrita: uma relação de conflito e de identidade. **Revista da ANPOLL – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística**, São Paulo, n. 17, p. 235-255, jul./dez. 2004.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **As formas do silêncio no movimento dos sentidos**. 3. ed. Campinas-SP: Ed. da Unicamp, 1995.

PARIENTE, Jean Claude. **Le langage et l'individuel**. Paris: Armand Colin, 1973.

PEETERS, Benoît. **La Bande Dessinée**. France: Flamarion, 1993.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e Filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1972.

_____. **Collected Papers**. Vol. VII [Science and Philosophy] – Vol. VIII [Reviews, Correspondence and Bibliography], edited by Arthur W. Burks. Cambridge, Massachusetts : The Belknap Press of Harvard University Press, 1979.

_____. **Écrits sur le signe**. Rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle. Paris: Ed. du Seuil, 1978.

PEREIRA, Mário Crescêncio. **Breve Abordagem Semântica e Pragmática de Aqui, Aí e Ali**. 2009. Trabalho de Mestrado - Centro de Linguística da Universidade do Porto, Portugal, v. 1. n. 1, p. 60-80, 2009. Disponível em: <http://cl.up.pt/elingup/vol1n1/article/article_4.pdf>. Acesso em 25 jun. 2012.

PERRET, Michele. **Le signe et la mention**. Genève: Droz, 1988.

_____. Le système d'opposition ici, là, là-bas en référence situationnelle. *Études de Linguistique française à la mémoire d'Alain Lerond: Les "français". Français dialectaux, français techniques, états de langue, français standard*. Paris: Numéro spécial, 1991. p. 141-159.

_____. *L'Énonciation en grammaire du texte*. Paris: Nathan, 1994.

PIRES, Vera Lúcia; WERNER, Kelly Cristini G. A dêixis na teoria da enunciação de Benveniste. *Letras - Émile Benveniste: Interfaces Enunciação & Discursos*, Santa Maria, n. 33, p.145- 160, maio 2007. Disponível em: <http://coralx2.ufsm.br/revistaletras/artigos_r33/revista33_9.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2012.

PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris: Ed. du Seuil, 1970.

REY, Alain (Dir.). *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française. Tome 3*. Paris: Le Robert, 1998.

RONCARATI, Cláudia (Org.). *A dêixis na fala e na escrita: contribuições de pesquisas para o ensino*. 2004. XX Jornada do Grupo de Estudos Lingüísticos do Nordeste. Universidade Federal da Paraíba – CCHLA. Pacote de leitura: coletânea preparada como subsídio para o minicurso A dêixis na fala e na escrita: contribuições de pesquisa para o ensino, ministrado de 08 a 10 set. 2004. Não paginado.

ROQUES, Dominique; DORMAL, Alexis. *Question d'Équilibre*: Pico Bogue, Palaiseau; France: Dargaud, 2010.

ROUVIÈRE, Nicolas. *Astérix ou les lumières de la civilisation*. Paris: PUF, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 24 ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

_____. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1995.

SILVA, Ignácio Assis. Sincretismo e comunicação visual. *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*, São Paulo, n. 10, p. 73-80, dez.1994.

SORIANO, Ascension Sierra. L'interjection dans la bd : réflexions sur sa traduction. *Meta*, v. XLIV, n. 4, p. 1-28,1999. Disponível em: <www.erudit.org/revue/meta/1999/v44/n4> Acesso em: 26 set. 2011.

STUCKI, Pierre-André. L'ambigüité de l'espace social. *Degrés*, Bruxelles, n. 35-36, p. 1-110, automne-hiver 1983. Onzième année, *Approches de l'espace*.

SULLEROT, Evelyne. *Bandes dessinées et culture. Paris, Opera Mundi présente*, 1966. Communication faite dans le cadre du premier Salon international das bandes dessinées (« Bordighera », 21 fév.-2 mars 1965). Reproduite de la revue *Comunicazioni di Massa* au n. 7/8 - les comptes rendus de la première table ronde internationale sure les bandes dessinées.

TEIXEIRA, Marcelo. **Planos cinematográficos básicos**: introdução aos estudo [sic] do cinema e sua linguagem. [S.l.: s.n.], 2006. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/7273712/TEIXEIRA-Marcelo-Planos-Cinematograficos>> Acesso em: 06 fev. 2010.

TINTIN le site officiel. <http://www.tintin.free.fr/aventures/voirbd.php?choix=cristal> Acesso em 25 jun. 2011.

TODOROV, Tzvetan. **Les catégories du récit littéraire**. Communications: l'analyse structurelle du récit. Paris: Ed. du Seuil, n. 8, p. 131-157, 1966.

_____. **Poétique**. Vol. 2 de Qu'est-ce que c'est le Structuralisme ? Paris: Ed. du Seuil, col. Points, n. 45, 1968.

TRASK, Robert L. **Dicionário de linguagem e lingüística**. São Paulo: Ed. Contexto, 2004.

VILLAS BÔAS, Lara Litvin; VIEIRA, Josênia Antunes; FERRAZ, Janaína de Aquino. **A importância da sistematização do trabalho com textos multimodais nas aulas de língua estrangeira**. Brasília: [s.n.], [200-]. Disponível em: <<http://www.onda.eti.br/revistaintercambio/conteudo/arquivos/1451.doc>> Acesso em: 05 fev. 2010.

VUILLAUME, Marcel. **La déixis en allemand**. Thèse pour le doctorat d'Etat ès lettres et sciences humaines. Université de Sorbonne Paris IV. Directeur de recherché M. Paul Valentin, Maio 1980.

WIDMER, Jean. Espace et redondance. **Degrés**, Bruxelles, n. 35-36, p. m-m11, automne-hiver 1983, Onzième année, Approches de l'espace.

WIKIPEDIA. **Museau**. Disponível em: <<http://fr.wikipedia.org/wiki/Museau>>. Acesso em: 4 jun. 2012.

WUNDERLICH, Dieter. Langage et espace. **DRLAV**, Paris, n. 27, p. 63-82, 1982. Des bords au centre de la linguistique.

ANEXO

ANEXO A - Análise do papel dos advérbios espaciais no funcionamento da narrativa da HQ

Quadro 1 - Frases-ocorrências de *ici* em *Les Cigares du Pharaon* [CP]

	frase-contexto da ocorrência ⁵³⁷	página-tira-quadrinho ⁵³⁸
01.	<i>Dire que nous sommes à Port-Said, à quelques brasses du quai, et que je suis prisonnier ici à fond de cale !</i>	P5 – T2 – Q6
02.	<i>Voilà. Attendez-nous ici. Nous reviendrons dans la soirée.</i>	P6 – T1 – Q2
03.	<i>Et voilà ! C'est ici tout près...</i>	P6 – T2 – Q5
04.	<i>Si le papyrus dit vrai, c'est ici même que nous trouverons le tombeau de Kih-Oskh !</i>	P6 – T3 – Q6
05.	<i>Non ! non ! cela ne se passera pas ainsi ! Je ne me laisserai pas momifier à mon tour... Il faut sortir d'ici, à tout prix !</i>	P8 – T2 – Q3
06.	<i>Il fait nuit et d'ici demain matin, Dieu sait ou les courants auront emporté ces maudites caisses ?...</i>	P11 – T1 – Q1
07.	<i>Oui, mais comment se fait-il que je me trouve ici ?</i>	P13 – T2 – Q4
08.	<i>Vous vous installez ici ! Mais c'est le plein désert. Vous n'aurez pas un seul client.</i>	P14 – T2 – Q4
09.	<i>Allo, allo ! Salaam aleikum ! Ici le Senhor Oliveira da Figueira qui vous salue.</i>	P14 – T2 – Q5
10.	<i>Nous n'avons que faire ici des produits avariés de votre prétendue civilisation !</i>	P15 – T3 – Q9
11.	<i>Quoi ? Je n'ai pas la berlue ! Une ville, ici !</i>	P16 – T2 – Q4
12.	<i>Bah, ce n'est pas bien grave... Voyez-vous, nous tournons une superproduction intitulée "Haine d'Arabie". Nous avons dû reconstituer toute une ville non loin d'ici.</i>	P17 – T3 – Q7
13.	<i>Pardon, je me trompais : voilà justement celui du cuistot... Ici, Milou !</i>	P18 – T2 – Q4
14.	<i>Et ici des fusils, cachés sous une rangé de parapluies !...</i>	P18 – T3 – Q9
15.	<i>Ici, sacrebleu, ici !</i>	P21 – T3 – Q9
16.		
17.	<i>En avant, Milou, ne nous éternisons pas ici.</i>	P22 – T2 – Q6
18.	<i>Ho ! ho ! que se passe-t-il ici ?</i>	P25 – T3 – Q9
19.	<i>Sapristi ! j'ai mal choisi mon moment pour arriver ici !</i>	P25 – T4 – Q11
20.	<i>Un billet : " Courage, on veille sur vous ! Une amie." ... Une amie ? Ici ?...</i>	P27 – T3 – Q8
21.	<i>C'est bien ici... Au travail !</i>	P29 – T1 – Q2
22.	<i>C'est ici... Enfoncez la porte !</i>	P30 – T1 – Q3
23.	<i>Tonnerre ! c'est le condamné ! Trahison ! Aux armes ! Par ici...</i>	P30 – T4 – Q11
24.	<i>Et maintenant, reste ici. Je vais me promener.</i>	P35 – T4 – Q12
25.	<i>Le signe de Kih-Oskh, ici !! C'est incroyable !!!</i>	P35 – T4 – Q15

⁵³⁷ As palavras estudadas estão em negrito, destacadas nas frases, que foram transcritas em itálico. O texto original não dispõe de nenhum dos dois recursos.

⁵³⁸ As tiras e os quadrinhos serão numerados segundo a página de referência, formatados, para efeito de citação, segundo o modelo P, T ou Q, em referência a página, tira ou quadrinho, acompanhado do respectivo número.

26.	<i>Bonjour, professeur. Comment se fait-il que je vous retrouve ici ?</i>	P36 – T2 – Q5
27.	<i>Tchip, tchip... Mais surtout, ne le répétez à personne. Je suis ici incognito.</i>	P36 – T3 – Q9
28.	<i>C'est possible... Il faut, en tout cas, qu'il soit conduit immédiatement dans un asile. Il y en a un à 30 milles d'ici ; son directeur est un de mes amis. Vous pourrez lui amener le malade demain.</i>	P38 – T1 – Q2
29.	<i>Je... C'est-à-dire... Il y a ici des membres de cette organisation... Vous ayant reconnu, ils ont télégraphié au chef...</i>	P42 – T4 – Q14
30.	<i>Mais, monsieur, si c'est une plaisanterie, elle doit cesser ! Ce n'est pas moi qui suis fou, mais les deux hommes que j'ai amenés ici !</i>	P45 – T1 – Q3
31.	<i>Comment faire, mon Dieu ? Comment sortir d'ici ?</i>	P46 – T1 – Q1
32.	<i>Et maintenant, ne moisissons pas ici !</i>	P46 – T4 – Q10
33.	<i>Eh bien, vous avez de la chance que nous soyons passés par ici !</i>	P51 – T1 – Q3
34.	<i>Tintin !... Lui ici !!...</i>	P56 – T2 – Q6
35.	<i>Bon, mais lorsque la porte sera ouverte, toute poursuite deviendra inutile : il sera loin ! Bah ! nous le rattraperons plus tard... En attendant, rentrons au palais et envoyons ici des gens qui s'occuperont des autres prisonniers.</i>	P57 – T4 – Q11

Quadro 2 - Frases-ocorrências de là em *Les Cigares du Pharaon* [CP]

	frase-contexto da ocorrência	página-tira-quadrinho
01.	<i>Là !... ce parchemin qui s'envole... Le papyrus de Kih-Oskh !...</i>	P2 – T1 – Q3
02.	<i>Il était encore là il y a un instant !</i>	P2 – T4 – Q10
03.	<i>Qu'est-ce que vous faites là ?</i>	P3 – T1 – Q2
04.	<i>Je ne sais pas. Je crois qu'il s'agit du signe royal de Kih-Oskh. D'ailleurs, si tout cela vous interesse, rendez-vous demain à Port-Saïd, d'où nous gagnerons Le Caire, et de là, le lieu indiqué par le plan.</i>	P3 – T3 – Q8
05.	<i>Tiens, qu'est-ce qu'il y a là ?</i>	P8 – T4 – Q10
06.	<i>Là ! un troisième sarcophage qui s'ouvre !</i>	P11 – T2 – Q4
07.	<i>Salaam aleikum, puissant cheik : le prisonnier est là.</i>	P15 – T3 – Q7
08.	<i>Ah, tu es là, Milou ! Viens vite me délivrer !</i>	P19 – T2 – Q4
09.	<i>Là, le voilà !</i>	P24 – T3 – Q9
10.	<i>Dites donc, vous, ce n'est pas par là, le bureau de recrutement !</i>	P25 – T4 – Q12
11.	<i>Tintin ?... Tintin ?... Etes-vous là ?...</i>	P29 – T2 – Q6
12.	<i>Là... Regardez : ils se sont enfuis par les toits !</i>	P30 – T2 – Q6
13.	<i>Dites donc, major, vous avez là une arme curieuse. C'est un poignard hindou ?</i>	P38 – T3 – Q7
14.	<i>Excusez-moi... J'espère que vous ne verrez pas là un sinistre présage.</i>	P38 – T4 – Q11
15.	<i>Là ! ... Son chapeau !...</i>	P40 – T2 – Q4
16.	<i>Halte là, mon petit bonhomme !</i>	P41 – T1 – Q1
17.	<i>Par le Babluth sacré ! Regardez là, Altesse !...</i>	P50 – T4 – Q14
18.	<i>Là ! Un jeune Blanc pris dans un piège !</i>	P51 – T1 – Q1
19.	<i>Altesse ! Altesse ! Le signeur Tigre, là, sur cette grosse branche !</i>	P51 – T2 – Q5
20.	<i>Là, ça va mieux comme ça ... Un détail : mon revolver n'était pas chargé...</i>	P59 – T2 – Q5

Quadro 3 - Frases-ocorrências de *là-bas* em *Les Cigares du Pharaon* [CP]

	frase-contexto da ocorrência	página-tira-quadrinho
01.	<i>Curieuse idée qu'ils ont eue, là-bas, de camoufler les caisses en sarcophages...</i>	P10 – T2 – Q4
02.	<i>Là-bas... je ne rêve pas... des palmiers !... une ville !... Tu vois qu'il ne faut jamais désespérer !</i>	P25 – T1 – Q4
03.	<i>Là-bas... un point à l'horizon !</i>	P32 – T1 – Q3
Frases-ocorrências de <i>là-dedans</i>:		
01.	<i>Hoho ! Voilà qui explique la disparition de monsieur Philémon... Une seule chose à faire : entrer là-dedans à notre tour !</i>	P7 – T2 – Q5
02.	<i>Entrer là-dedans ?... Brrr...</i>	P7 – T2 – Q5
Frases-ocorrências de <i>là-haut</i>:		
01.	<i>Vous transporterez tout mon matériel là-haut.</i>	P14 – T1 – Q3
02.	<i>Que se passe-t-il donc là-haut sur le pont ?</i>	P19 – T2 – Q5
Frases-ocorrências de <i>là-derrière</i>:		
01.	<i>Crampez-vous bien, là-derrière ! Ça va barder !</i>	P58 – T2 – Q4

Estatísticas de *Les Cigares du Pharaon* [CP]:

Número total de quadrinhos: 690

Número de pranchas ou páginas: 62

Média de quadrinhos por prancha/página: 11,12

Quadro 4 - Frases-ocorrências de *ici* em *Le Lotus Bleu* [LB]

	frase-contexto da ocorrência	página-tira- quadrinho
01.	<i>J'ai des choses extrêmement importantes à vous dire. Puis-je vous parler ici ?</i>	P3 – T2 – Q8
02.	<i>“A MONSIEUR TINTIN” Ça, par exemple !... Comment sait-on déjà que je suis ici ?...</i>	P5 – T4 – Q13
03.	<i>Je me demande comment il a pu savoir que j'étais ici, ce Monsieur Mitsuhirato... Un monsieur d'une politesse raffinée, en tout cas...</i>	P6 – T1 – Q2
04.	<i>Excellente idée... Ah ! j'oubliais... Méfiez-vous de tout le monde, ici, et surtout des Chinois ! Votre vie ne tient qu'à un fil...</i>	P8 – T3 – Q8
05.	<i>Il ne fait pas gai, par ici...</i>	P8 – T4 – Q13
06.	<i>Dites donc, le petit bonhomme qu'on a amené ici cette nuit, savez-vous qu'il a assommé un de vos collègues ?... A votre place, moi, je lui donnerais une solide petite correction...</i>	P11 – T2 – Q5
07.	<i>C'est ici... Diable ! l'endroit n'est guère rassurant...</i>	P12 – T4 – Q14
08.	<i>Est-ce vous qui m'avez donné rendez-vous ici ?...</i>	P13 – T2 – Q5
09.	<i>Reste ici, Milou, et sois bien sage...</i>	P17 – T3 – Q8
10.	<i>Vous êtes ici au quartier général des FILS DU DRAGON, société secrète dont le but est la lutte contre l'opium, qui fait, vous le savez, d'énormes ravages dans ce pays. Notre plus grand adversaire est un Japonais, et ce Japonais, vous le connaissez : c'est Mitsuhirato...</i>	P16 – T2 – Q4
11.	<i>Ça va. Je l'attendrai ici...</i>	P20 – T1 – Q3
12.	<i>Allo, allo... Ici, Radio Tokyo !... L'audace des bandits chinois ne connaît plus de bornes. Nous apprenons à l'instant qu'un attentat vient d'être commis par eux sur la ligne de chemin de fer...</i>	P22 – T2 – Q8
13.	<i>Ils m'ont emmené ici et m'ont enferme dans cette pièce ... Que vont-ils faire de moi ?...</i>	P23 – T1 – Q3
14.	<i>Ce qu'il me plaira de faire, Cher ami !... Vous êtes ici chez moi, dans la banlieue de Shangai. Personne ne vous a vu entrer ; personne ne vous verrait jamais sortir, si tel était mon bon plaisir.</i>	P23 – T2 – Q6
15.	<i>Que fait-il par ici, habillé en Chinois ?... C'est étrange... N'empêche que si je l'avais reconnu plus tôt, je ne l'aurais pas raté !</i>	P27 – T3 – Q8
16.	<i>Que je sorte seulement d'ici, et il verra de quel bois je me chauffe, ce petit gremlin !</i>	P29 – T1 – Q3
17.	<i>Ici Dawson, le chef de police de la concession internationale... Un certain Gibbons est retenu prisonnier chez vous, n'est-ce pas... Oui... C'est un gros industriel américain... Oui... Je vous conseille de le remettre en liberté... Il pourrait vous créer des ennuis, vous comprenez...</i>	P29 – T4 – Q15
18.	<i>On m'apprend que le nouveau général passera par ici ce matin, en tournée d'inspection. Veillez, Messieurs, à ce que tout soit impeccable : tenue, locaux, etc...</i>	P30 – T2 – Q5

19.	<i>Ici, au moins, ils ne viendront pas nous chercher !</i>	P33 – T1 – Q2
20.	<i>Allo ?... Le poste de police japonais ?... C'est vous, commandant ?... Ici Dawson...</i>	P36 – T3 – Q9
21.	<i>C'est honteux !... Je suis ici en territoire international, et vous n'avez pas le droit de me livrer aux autorités japonaises !...</i>	P36 – T3 – Q11
22.	<i>Et voilà !... Vous êtes ici chez moi !...</i>	P39 – T2 – Q5
23.	<i>Allo ?... Oui, mon général... Nous avons repéré l'auto blindée, à 12 milles d'ici, sur la route. Elle était vide... Oui, plus personne... Je ne sais pas... Mais mon général... Allo ?... Allo ?...</i>	P41 – T4 – Q13
24.	<i>Imagine-toi l'effet que nous aurions produit dans ce petit patelin si nous étions arrivés ici, vêtus à l'européenne !...</i>	P45 – T2 – Q8
25.	<i>Et ici... "Ordre aux autorités chinoises de se mettre à la disposition du porteur de la présente"...</i>	P46 – T2 – Q5
26.	<i>Ça va, Tchang, j'ai appris pas mal de choses... Viens vite, ne restons pas ici... je vais te mettre au courant...</i>	P55 – T4 – Q12
27.	<i>Jusqu'ici, tout va bien...</i>	P56 – T2 – Q4
28.	<i>Comme sur des roulettes, maître... les tonneaux sont ici à côté...</i>	P56 – T4 – Q12
29.	<i>Que trois hommes restent ici pour surveiller les prisonniers. Les autres fouilleront la maison. Tchang et moi, nous irons de ce côté-ci...</i>	P58 – T4 – Q11

Quadro 5 - Frases-ocorrências de là em *Le Lotus Bleu* [LB]

	frase-contexto da ocorrência	página-tira-quadrinho
01.	<i>Cherchez par là, vous... Moi, j'irai de ce côté...</i>	P4 – T4 – Q16
02.	<i>Une fumerie d'opium?... Eh bien, je serai là ce soir, moi aussi...</i>	P19 – T4 – Q14
03.	<i>Bonsoir, maître. Il y a là quelqu'un qui vous attend...</i>	P20 – T2 – Q5
04.	<i>Ne craignez rien. Si je puis arriver à la concession internationale, je suis en sûreté. Là, ils ne peuvent plus rien contre moi...</i>	P29 – T4 – Q13
05.	<i>Disparu?... Je... J'ignorais, naturellement... Disparu!... C'est bizarre!... Je l'ai rencontré hier soir, chez des amis... C'est là que je lui ai remis cette carte...</i>	P35 – T3 – Q13
06.	<i>C'est tout. Il y a là 10.000 dollars. Si vous acceptez mes propositions, je vous fais évader cette nuit et je vous remets cette somme...</i>	P37 – T4 – Q13
07.	<i>La souris a filé par là... Peut-être y-a-t-il une cave?... Si j'essayais de soulever une dalle...</i>	P38 – T2 – Q8
08.	<i>Adjudant!... Là... La sentinelle!...</i>	P41 – T1 – Q3
09.	<i>Je partirai donc demain matin pour Hou Kou, sur le Yang Tsé-Kiang. C'est là que la rançon du professeur doit être remise à ses ravisseurs.</i>	P42 – T1 – Q1
10.	<i>Hou Kou?... Mais c'est en plein territoire chinois!... Du moment qu'il est là, nous ne pourrons rien contre lui!...</i>	P43 – T4 – Q15
11.	<i>Moi? Pas du tout!... Car le papier qu'ils ont présenté au commissaire c'est moi-même qui l'ai écrit!... Voici ce qui s'est passé... Le véritable document était tombé à terre. Après votre départ, je l'ai ramassé et, l'ayant lu, j'ai couru à la maison. Là, j'ai pris une feuille de papier de même format et j'y ai écrit ceci: « Au cas où vous n'auriez pas remarqué que nous sommes deux fous, en voici la preuve officielle ». Et j'ai été remettre ce papier à la place où j'avais trouvé l'autre!...</i>	P47 – T3/4 – Q9/10
12.	<i>Et tu es certain que Tintin est là en ce moment?...</i>	P51 – T4 – Q18
13.	<i>Pourquoi n'y serait-il pas?... Voilà huit jours qu'il est là...</i>	P52 – T1 – Q1
14.	<i>Ils savent tout, je les ai entendus!... Ils savent que c'est Monsieur Wang qui me donne l'hospitalité... Ils doivent l'enlever cette nuit, lui, sa femme, son fils... Et nous aussi, s'ils nous trouvaient là... Ah! dire qu'en ce moment, peut-être... Et cette voiture qui n'avance pas!...</i>	P52 – T3 – Q9
15.	<i>Maître, il est là!...</i>	P54 – T3 – Q8
16.	<i>Je savais bien que tu donnerais dans le panneau!... Tu étais au Lotus Bleu, hier soir, n'est-ce pas, et tu as sans doute bien ri de notre méprise. Et puis, tu as entendu les ordres que j'ai donnés à Yamato, et tu es sorti... Jusque-là, tout allait bien pour toi!... Mais un de mes hommes t'a vu sortir et m'a immédiatement averti.</i>	P57 – T1 – Q2
17.	<i>Vénérable! il y a là deux messieurs qui désirent parler à Monsieur Tintin.</i>	P60 – T4 – Q8

Quadro 6 - Frases-ocorrências de *là-bas* em *Le Lotus Bleu* [LB]

	frase-contexto da ocorrência	página-tira-quadrinho
01.	<i>Permettez-moi de me présenter : Wang Jen-Ghié. Je suis le père du meilleur que vous venez de voir. Il a été frappé de folie par nos ennemis, le soir où il vous avait donné rendez-vous, à Shanghai. C'est lui qui était chargé de veiller sur vous, là-bas...</i>	P17 – T1 – Q3
02.	<i>Oui, Excellence... Tout va bien... Tintin ?... En route pour les Indes... Un télégramme l'a rappelé là-bas... Rédigé par moi-même, naturellement... Non, pas facile... Ces satanés Fils du Dragon voulaient le retenir... J'ai dû employer les grands moyens...</i>	P18 – T2 – Q5
03.	<i>Là-bas !... Quelqu'un !... On nous espionnait !...</i>	P21 – T4 – Q13
04.	<i>... et le Japon doit se souvenir qu'il est le gardien de l'Ordre et de la Civilisation en Extrême-Orient ! Gloire à nos héroïques soldats qui vont partir là-bas défendre cette noble cause !</i>	P22 – T3 – Q15
05.	<i>Là-bas !... Le garçon qui s'enfuit à bicyclette !...</i>	P32 – T2 – Q5

Estatísticas de *Le Lotus bleu*:**Número total de quadrimhos: 897****Número de pranchas ou páginas: 62****Média de quadrimhos por prancha/página: 14,46**

Quadro 7 - Frases-ocorrências de *ici* em *Tintin au Tibet*

	frase-contexto da ocorrência	página-tira-quadrinho
01.	<i>Sans compter qu'on risque toujours de se rompre les os !... On ne voit que ça dans les journaux : drame de la montagne <u>par-ci</u>, drame de la montagne par-là !... Non, les montagnes, pour moi, on peut les supprimer... Ça empêcherait, d'ailleurs, les avions d'aller régulièrement se fracasser contre l'un ou l'autre sommet...</i>	P1-T4-Q8
02.	<i>Tenez, il y en a encore un à qui c'est arrivée ... au Népal ... Je viens de le lire ... Voilà ... ici ... regardez.</i>	P1 – T4 – Q9
03.	<i>Oui, et voyez l'enveloppe. Elle a mis du temps à vous parvenir. De la rue du Labrador à Moulinsart d'où Nestor l'a fait suivre ici ...</i>	P3 – T4 – Q10
04.	<i>Tchang, ici ! Je t'ai déjà défendu cent fois de jouer avec ces chiens de rue !</i>	P6 – T1 – Q1
05.	<i>Halte, capitaine !... Pas là ! Ici !... L'autre passerelle !</i>	P9 – T4 – Q13
06.	<i>Allez-y !... Partez !... Mais seul, oui, tout seul !... Je vous ai suivi jusqu'ici. Mais maintenant, débrouillez-vous sans moi, tonnerre de Brest !</i>	P14 – T1 – Q3
07.	<i>Il n'y a pas de mais, ni de si, ni de c'est-à-dire !... Je pars avec vous, que ça vous plaise ou non ! Et pas un mot de plus, ou je reste ici !...</i>	P14 – T4 – Q14
08.	<i>Mais !... c'est vous le gaillard que me foncez dessus à tout les coins de rue !... Que venez-vous faire ici, vous, mille sabords !?...</i>	P15 – T1 – Q1
09.	<i>Tiens ! Qu'est-ce que vous faites ici, vous ?...</i>	P16 – T2 – Q5
10.	<i>Votre parapluie ?... Mais j'en ai ici toute une cargaison... je me demande d'ailleurs d'où ils peuvent venir ?...</i>	P16 – T2 – Q6
11.	<i>La Castafiore !... Ici ! tonnerre !... Elle nous poursuivra donc jusqu'au bout du monde !</i>	P17 – T1 – Q1
12.	<i>Remarquable performance, capitaine !... Bravo !... Seulement, ce n'est pas ici qu'il fallait franchir la rivière... Tharkey a dit : "Au deuxième pont" !...</i>	P18 – T1 – Q3
13.	<i>Nous camper ici, Sahib.</i>	P22 – T3 – Q9
14.	<i>Rien !... C'était pourtant ici...</i>	P24 – T2 – Q8
15.	<i>Nous prendrons chacun une charge supplémentaire et nous laisserons ici tout ce qui n'est pas strictement indispensable... Il faut sauver Tchang, Tharkey !...</i>	P27 – T4 – Q12
16.	<i>Toi voir maintenant plus personne vivant ici, Sahib.</i>	P28 – T4 – Q5
17.	<i>Ici, non...</i>	
18.	<i>Pas vrai, Sahib ?... Pas possible trouver encore homme vivant ici...</i>	P28 – T4 – Q6
19.	<i>Nous camper ici cette nuit, Sahib... Et demain, nous redescendre.</i>	P28 – T3 – Q12
20.	<i>Je ne m'étais donc pas trompé !... Tchang était encore vivant après l'accident... Tchang a vécu ici... Mais, au nom du ciel !</i>	P30 – T2 – Q7

21.	<i>qu'est-il devenu ?... Dire qu'il est peut-être ici, à quelques pas, dans un recoin obscur de cette grotte !...</i>	
22.	<i>Rien à faire ! Il faut revenir ici avec des lampes. Et maintenant, vite ! rejoignons les autres.</i>	P30 – T2 – Q11
23.	<i>Toi vu Yéti, Sahib !... Sûr !... Nous vite redescendre vallée !... Grand danger sur nous !... Et puis, ici plus personne vivant...</i>	P34 – T1 – Q1
24.	<i>C'était ici dans les environs. Mais la neige d'hier a complètement transformé le paysage...</i>	P34 – T1 – Q3
25.	<i>Moi te dire, Sahib : ton ami venu ici, vrai... Mais après ça, lui être tué et mangé par yéti !</i>	P34 – T4 – Q11
26.	<i>Non, Tharkey. Car il y aurait ici, c'est affreux à dire, des... des traces de ce drame...</i>	P34 – T4 – Q12
27.	<i>Nous retourner, Sahib... Plus rien à faire ici... Ami de toi mort... Toi me croire, Sahib.</i>	P35 – T2 – Q6
28.	<i>Continuer, capitaine !... Tchang est passé par ici... Il faut suivre cette piste jusqu'au bout !...</i>	P39 – T2 – Q8
29.	<i>Mille millions de mille sabords !... Qu'allons-nous devenir, ici ?...</i>	P40 – T2-3 – Q5
30.	<i>Mais dites-nous, Tharkey, comment se fait-il que nous vous retrouvions ici ?</i>	P41 – T2 – Q8
31.	<i>Ça grand, grand malheur !... Si nous rester ici maintenant, nous geler... Nous devoir marcher.</i>	P43 – T1 – Q1
32.	<i>Attention ! Nous pas rester ici !</i>	P43 – T4 – Q11
33.	<i>Par ici, mon garçon !</i>	P46 – T3 – Q12
34.	<i>Mais comment diable avons-nous échoué ici ?...</i>	P47 – T4 – Q11
35.	<i>Pour nous, Grand Précieux, ce n'est ni la soif des records, ni le goût de l'alpinisme qui nous a conduits jusqu'ici... Notre but était de...</i>	P48 – T4 – Q10
36.	<i>Hélas ! jeune étranger, ici, au Tibet, la montagne garde ceux qu'elle a pris. Les vautours se chargent de les faire disparaître... Tel aura été le sort de ton ami Tchang, et jamais, jamais tu n'en retrouveras la moindre trace...</i>	P49 – T4 – Q11
37.	<i>Sache, noble étranger, qu'ici, au Tibet, beaucoup de choses se passent qui vous paraissent incroyables, à vous autres, Occidentaux.</i>	P51 – T4 – Q8
38.	<i>Le migou ?... Tu es sûr d'avoir bien entendu : le migou ? C'est le nom que l'on donne ici à l'Abominable Homme-des-Neiges.</i>	P51 – T4 – Q10
39.	<i>Au Népal, on l'appelle le yeh-the, ou le yéti ; ici le migou.</i>	
40.	<i>Près du village de Charahbang, à trois jours de marche d'ici... C'est là qu'un yack a été tué par le migou, il y a quelques jours à peine.</i>	P52 – T2 – Q5
41.	<i>Capitaine !... Vous ici !!...</i>	P53 – T1 – Q3
42.	<i>Mais naturellement, capitaine : c'est la façon dont on se salue au Tibet ... Maintenant, expliquez-moi comment il se fait que vous soyez ici. Je pensais que...</i>	P53 – T2 – Q4
43.	<i>Ici, Koucho ... Ici berger trouvé yack mort, tué par migou !...</i>	P53 – T3 – Q8
44.		
45.	<i>C'est chic de ta part de nous avoir menés jusqu'ici... Retourne bien vite chez toi... Au revoir, mon vieux ! Et merci !</i>	P53 – T4 – Q10

46.	<i>Je commence à en avoir assez !... Trois jours que nous sommes ici à attendre que votre migou de malheur veuille bien montrer le bout de son nez !... Sans compter que...</i>	P54 – T3 – Q10
47.	<i>Vous, vous resterez ici, et vous ferez le guet... Si jamais vous le voyez revenir, vous sifflez.</i>	P55 – T3 – Q7
48.	<i>Tchang est là ! Il faut l'emmenner immédiatement vers le camp... Le yéti a été aveuglé par le flash, mais il peut revenir. Venez, ne moisissons pas ici.</i>	P58 – T1 – Q3
49.	<i>C'est une trompette, ça ?... Et c'est par ici qu'on souffle ?...</i>	P61 – T4 – Q7

Quadro 8 - Frases-ocorrências de là em *Tintin au Tibet* [TT]

	frase-contexto da ocorrência	página-tira-quadrinho
01.	<i>Sans compter qu'on risque toujours de se rompre les os !... On ne voit que ça dans les journaux : drame de la montagne par-ci, drame de la montagne <u>par-là</u> !... Non, les montagnes, pour moi, on peut les supprimer... Ça empêcherait, d'ailleurs, les avions d'aller régulièrement se fracasser contre l'un ou l'autre sommet...</i>	P1 – T4 – Q8
02.	<i>Voilà... Il écrit ceci : « Je quitterai Hong-Kong demain pour Calcutta. De là, je prendrai l'avion pour me rendre chez un honorable cousin de mon vénérable père adoptif, qui demeure à Katmandou, au Népal... »</i>	P4 – T4 – Q11
03.	<i>LÀ !... « La catastrophe aérienne au Népal – Pas de survivants » !...</i>	P5 – T1 – Q1
04.	<i>Halte, capitaine !... Pas là ! Ici !... L'autre passarelle !...</i>	P9 – T4 – Q13
05.	<i>Vous voyez ?... Tous les gens raisonnables sont de mon avis : ce que vous allez faire là, c'est de la folie !</i>	P10 – T4 – Q11
06.	<i>Que... que dites-vous là ?...</i>	P13 – T1 – Q1
07.	<i>Pas si vite, pas si vite !... Il a uniquement accepté de nous conduire jusqu'à l'épave de l'avion, mais pas plus loin !... Là, d'ailleurs, vous vous rendrez enfin compte qu'il n'y a pas le moindre espoir de découvrir encore un être vivant.</i>	P15 – T2 – Q4
08.	<i>Malheureux ! Sais-tu ce que tu as bu là ?!</i>	P18 – T4 – Q17
09.	<i>Au pont ! Ce n'est pas là que je pourrai le rattraper.</i>	P20 – T1 – Q5
10.	<i>Ça chorten, Sahib. Là conservés cendres grands lamas.</i>	P20 – T4 – Q13
11.	<i>Là derrière, Tibet ! Épave de l'avion être là. Nous arriver demain. Maintenant, nous manger. Tsampa prête.</i>	P22 – T3 – Q10
12.	<i>Boire Tchang, maintenant ?!... Qu'est-ce que vous chantez là ?...</i>	P23 – T3 – Q7
13.	<i>Dites, fiston, c'est vous qui avez pris la bouteille que j'avais laissé là hier soir ?</i>	P24 – T3 – Q9
14.	<i>Là !</i>	P32 – T3 – Q9
15.	<i>Pas de réponse !... Il faut absolument essayer de le tirer de là. Tharkey !</i>	P33 – T1 – Q1
16.	<i>Mais qui a parlé là ?</i>	P33 – T2 – Q6
17.	<i>Voyez, là, Tharkey, une écharpe jaune !... Accrochée à un rocher...</i>	P36 – T2 – Q6
18.	<i>Oh, Sahib ! Là !...</i>	P35 – T1 – Q1
19.	<i>Là nous pouvoir enfin dormir !</i>	P43 – T3 – Q9
20.	<i>Et tout ça pour rien, euh... Grand Mogol ! Pas plus de Tchang que sur le crâne de votre collègue, là...</i>	P49 – T3 – Q8

21.	<i>Près du village de Charahbang, à trois jours de marche d'ici... C'est là qu'un yack a été tué par le migou, il y a quelques jours à peine.</i>	P52 – T2 – Q5
22.	<i>Là, vous voyez !</i>	P52 – T2 – Q5
23.	<i>Euh... Vous savez, à présent que je suis là, je me demande si je ne vous donnerais pas un petit pas de conduite...</i>	P53 – T2 – Q6
24.	<i>Museau du Yack ?!... Pas aller là, Koucho !... Pas aller !... Migou, là-haut, migou !... Semaine dernière, lui tuer yack tout près village !...</i>	P53 – T3 – Q7
25.	<i>Là !... Qu'est-ce que je vous disais ?... Regardez !... Pas d'erreur : la voilà, cette montagne ! Voyez la forme qu'elle a !</i>	P54 – T2 – Q7
26.	<i>Qui... qui est là ?... Qui parle ?...</i>	P56 – T1 – Q2
27.	<i>Pas de danger ! Un de mes amis est là, au dehors. À la moindre alerte, il sifflera... Allons, viens !</i>	P56 – T2 – Q7
28.	<i>Tchang est là ! Il faut l'emmener immédiatement vers le camp... Le yéti a été aveuglé par le flash, mais il peut revenir. Venez, ne moisissons pas ici.</i>	P58 – T1 – Q3
29.	<i>Affolé, terrifié, je me suis lancé droit devant moi. Je ne sentais plus la souffrance, je n'avais qu'une idée : fuir ! Enfin, à bout de forces, j'ai trouvé un creux de rocher et là, je me suis de nouveau évanoui...</i>	P58 – T3 – Q9
30.	<i>J'allais mourir là, tout seul, misérablement, loin de mes parents, de mes amis...</i>	P59 – T4 – Q12
31.	<i>Nous y serons bientôt, Tchang... Et là, tu guériras bien vite !</i>	P60 – T4 – Q10
32.	<i>Tant mieux !... Maintenant, grâce aux bons moines qui ont formé pour nous cette caravane, nous aurons bientôt regagné le Népal et, de là, l'Europe.</i>	P62 – T1/2 – Q3

Quadro 9 - Frases-ocorrências de là-bas em Tintin au Tibet [TT]

	frase-contexto da ocorrência	página-tira-quadrinho
01.	<i>Oui... J'ai rêvé de mon ami Tchang, vous savez, le jeune Chinois que j'ai connu là-bas... ⁽¹⁾ [v. « Le Lotus Bleu] C'était effrayant !...</i>	P3 – T1 – Q3
02.	<i>Tchang... Voilà : « Le frère de mon vénérable père adoptif – tiens ! Monsieur Wang Jen-Ghié avait un frère, j'ignorais cela... Le frère de mon vénérable père adoptif est établi à Londres, où il exerce le métier d'antiquaire. Il m'a généreusement proposé d'aller le rejoindre là-bas et de travailler avec lui... » Bravo !</i>	P4 – T1 – Q3
03.	<i>Tiens ! un attroupement, là-bas... Que se passe-t-il ? Une bagarre ?... Un accident ?</i>	P7 – T2 – Q7
04.	<i>Est-il indiscret de vous demander pour quel motif vous désirez vous rendre là-bas ?</i>	P10 – T2 – Q4
05.	<i>Voilà... Avion cassé, là-bas...</i>	P28 – T1 – Q3
06.	<i>Sauvés !... Quelqu'un, là-bas !... Oh ! oui, c'est le capitaine !...</i>	P31 – T3 – Q8
07.	<i>Euh... Je... Vous... J'avais conservé l'appareil photographique... Alors j'ai cru... je me suis dit : je vais le lui rapporter. Le Grand... Chose... Turc, là-bas, a mis un guide et des chevaux à ma disposition et...</i>	P53 – T2 – Q5
Frases-ocorrências de là-dedans:		
01.	<i>Jamais nous pourrons tenir là-dedans !</i>	P42 – T3 – Q9
02.	<i>Allons !... Debout là-dedans !... Il est temps de se remettre en route !...</i>	P47 – T3 – Q6
Frases-ocorrências de là-haut:		
01.	<i>Lui mort, Sahib !... Moi été là-haut... Moi vu avion cassé... Plus personne vivant... Puis, pas possible vivre là-haut : trop froid,</i>	P13 – T4 – Q10
02.	<i>rien à manger. Toi pas partir, Sahib, toi trop jeune pour mourir aussi.</i>	
03.	<i>Vous, là-haut, je ne vous parle pas !</i>	P27 – T3 – Q9
04.	<i>Tharkey !... Capitaine !... Stop !... Ne parlez pas... Qu'est-ce que c'est que cette tache jaune, là-haut, sur cette paroi ?</i>	P36 – T1 – Q2
05.	<i>Mais là-haut !... Suivez la direction de mon doigt...</i>	P36 – T1 – Q3
06.	<i>Il faut chaussures spéciales, cordes, et autres choses. Tchang pas avoir ça, lui pas pouvoir grimper là-haut.</i>	P36 – T4 – Q12
07.	<i>Moi pas savoir comment elle arriver là-haut... À cause tempête, peut-être ?... Ou peut-être yéti ?... Mais pas Tchang, Sahib !... Pas Tchang... Tchang mort, Sahib !...</i>	P36 – T4 – Q13

08.	<i>Le yéto là-hi !... Le yáya là-ti !... Le téyi ho-là !... Flûte !... Le truc, enfin !... Le yéti, quoi !... Là-haut !...</i>	P37 – T1 – Q1
09.		
10.		
11.		
12.	<i>Et comment vais-je grimper là-haut, moi ?</i>	P38 – T4 – Q12
13.	<i>Inutile... je n'y arrive pas !... Et je commence à geler, moi, au bout de ma ficelle... Et vous, là-haut, tiendrez-vous ?...</i>	P40 – T2/3 – Q8
14.	<i>Museau du Yack ?!... Pas aller là, Koucho !... Pas aller ! Migou, là-haut, migou !... Semaine dernière, lui tuer yack tout près village !...</i>	P53 – T3 – Q7

Estatísticas de *Tintin au Tibet*:

Número total de quadrinhos: 780

Número de pranchas ou páginas: 62

Média de quadrinhos por prancha/página: 12,58

Quadro 10 - Frases-ocorrências de *ici* em *L'Île Noire* [IN]

	frase-contexto da ocorrência	página-tira- quadrinho
01.	<i>Tintin !... Ici ?</i>	P3 – T4 – Q14
02.	<i>Allô ? ... Oui... Ici le docteur Müller... Ah ! C'est vous... Quoi ? Tintin sur notre piste ? ... Bigre ! il s'agit d'ouvrir l'oeil !</i>	P10 – T4 – Q13
03.	<i>Ici, Milou! ... Veux-tu bien rester ici ?</i>	P12 – T1 – Q3
04.		
05.	<i>Vous pourriez faire attention ! ... Et puis, c'est une propriété privée, ici !</i>	P13 – T2 – Q8
06.	<i>Et ici, il y a un autre phare...</i>	P24 – T2 – Q6
07.	<i>Celui-ci a dû tomber près d'ici. Je le trouverai plus facilement que l'autre.</i>	P25 – T4 – Q13
08.	<i>Je vais vous dresser un procès-verbal soigné ! Primo, il est interdit de camper ici. Secundo, il est défendu de faire tomber les fruits ! Et tertio, il est défendu de se baigner !!!</i>	P25 – T4 – Q11
09.	<i>Une locomotive arrêtée, ici ? ... C'est étrange !</i>	P34 – T3 – Q9
10.	<i>Comment a-t-il pu être si rapidement ici ?</i>	P36 – T3 – Q6
11.	<i>Venez vite changer de vêtements chez moi : ce n'est pas loin d'ici...</i>	P39 – T2 – Q5
12.	<i>Le soir tombe et notre hôte nous propose de passer la nuit ici...</i>	P40 – T1 – Q3
13.	<i>Kiltoch n'est qu'à 20 milles d'ici. Seulement, prenez garde de ne pas perdre ce sentier...</i>	P40 – T2 – Q7
14.	<i>Milou !... Ici !...</i>	P40 – T4 – Q11
15.	<i>Ah ! Il s'est réfugié ici : nous le tenons...</i>	P47 – T3 – Q7
16.	<i>Il faut sortir d'ici à tout prix...</i>	P48 – T1 – Q1
17.	<i>Au secours !... Tintin est ici !... Au secours !</i>	P50 – T3 – Q8
18.	<i>Ici la Centrale de Police... Nous vous écoutons... Parlez, s'il vous plaît !...</i>	P56 – T2 – Q5
19.	<i>Ici Tintin, reporter. Je suis à l'Île Noire, au large de Kiltoch. J'ai capturé une bande de faux-monnayeurs. Pouvez-vous m'envoyer du renfort ?</i>	P56 – T2 – Q7
20.	<i>Ici la Centrale de Police. Compris. Nous vous envoyons immédiatement du secours. Prenez patience : nous restons en communication avec vous.</i>	P56 – T2 – Q8
21.	<i>Et voilà ! Dans quelques heures, la police sera ici et nous pourrons quitter les lieux.</i>	P56 – T3 – Q9
22.	<i>Ici la Centrale de Police. Les secours arrivent ; une vedette de la police se dirige vers l'Île Noire ; deux hommes de la police secrete qui sont à votre recherche ont pris place à bord. Allô ? ... Allô ? ... Allô, compris ? ... ON ne répond plus !</i>	P57 – T3 – Q9
23.	<i>Brrr ! ... Il fait froid ici : remontons vite !</i>	P60 – T4 – Q9
24.	<i>Je ne serai pas fâché d'être hors d'ici... Je... hem... Est-ce que tu crois, toi, aux fantômes ?</i>	P60 – T4 – Q10
25.	<i>L'emmener. Si nous le laissons ici, ce malheureux gorille va mourir de faim. Ne vaut-il pas mieux en faire cadeau au Jardin Zoologique ?</i>	P61 – T2 – Q8
26.	<i>« On voit ici Tintin faisant ses adieux à l'animal don't il a fait don au zoo de Londres »</i>	P62 – T1 – Q1

Quadro 11 - Frases-ocorrências de là em *L'Île Noire* [IN]

	frase-contexto da ocorrência	página-tira- quadrinho
01.	<i><u>Halte-là</u> !... Où allez-vous ?</i>	P3 – T3 – Q10
02.	<i>Voyons ! Dans une heure à Douvres. De là, nous prenons le train jusqu'à Littlegate, où nous n'arrivons qu'à 5h.10. Et là, il faut prendre une auto pour arriver à Eastdown...</i>	P7 – T1 – Q3
03.		
04.	<i>Tintin !... Ils vont le tuer !... Comment le sortir de là ?...</i>	P9 – T1 – Q1
05.	<i>L'avion est là !... Que faire ?</i>	P25 – T2 – Q6
06.	<i><u>Halte-là</u> ! mon garçon...</i>	P36 – T2 – Q4
07.	<i>Là !... Un avion qui décolle !... Je parie qu'ils sont dedans !</i>	P37 – T1 – Q3
08.	<i>Ne riez pas, jeune homme. Je parle de la bête qui vit sur l'Île Noire, dans les ruines du château de Ben More : c'est elle qui dévore tous ceux qui ont la témérité de s'aventurer <u>par là</u>...</i>	P42 – T1 – Q1
09.	<i>Chut !... Il y a quelqu'un qui parle là, derrière cette porte...</i>	P54 – T1 – Q2
10.	<i>Oui, un fantôme !... Là, dans l'escalier !</i>	P61 – T1 – Q1

Quadro 12 - Frases-ocorrências de *là-bas* em *L'Île Noire* [IN]

	frase-contexto da ocorrência	página-tira- quadrinho
01.	<i>Un jeune homme ? Avec un drôle de petit chien ? Bien sûr, que je l'ai vu... Même qu'il courait rudement vite ! Il est allé se cacher dans le petit bois, là-bas...</i>	P5 – T4 – Q11
02.	<i>Regardez là-bas ! Un incendie !</i>	P19 – T1 – Q1
03.	<i>Alors, Ivan, voici ce que je propose. Nous retournons là-bas ; nous allumons les phares ; l'avion livre la marchandise ; nous en chargeons l'auto et nous filons. Demain matin, nous pouvons avoir quitté le pays. Qu'en penses tu ?</i>	P24 – T4 – Q13
04.	<i>Et là-bas, patron !... Regardez !... Les phares sont allumés !</i>	P24 – T4 – Q15
05.	<i>Là-bas...</i>	P37 – T3 – Q7
06.	<i>Ne perdons pas de temps ! Il y a un autre appareil, là-bas.</i>	P38 – T1 – Q1
07.	<i>Et maintenant, fini de rire ! Je vois là-bas une belle corde. Vous, l'homme aux bottes, ramassez-la et ligotez soigneusement ce beau moustachu...</i>	P50 – T2 – Q4
08.	<i>Nous allons voir. Il y a là-bas une porte fermée par un volet de fer...</i>	P60 – T3 – Q6
09.	<i>Oui, messieurs les journalistes, c'est grâce à moi que le pot aux roses a été découvert. Je lui ai dit, à ce jeune homme : « Allez-y, que je lui ai dit, il y a quelque chose de louche là-bas. – Et cette fameuse bête ? qu'il me dit. – Racontars, que je lui réponde, il n'y a pas plus de bête à l'Île Noire que sur ma main, que je lui dis. – Bon », qu'il dit. Et là-dessus, il est parti pour l'Île Noire...</i>	P61 – T3 – Q10
Frases-ocorrências de <i>là-haut</i>:		
01.	<i>Mais, ma parole... On dirait que... mon Dieu ! y aurait-il quelqu'un là-haut ?...</i>	P22 – T3 – Q7
02.	<i>Ça barde, là-haut !</i>	P58 – T4 – Q13
Frases-ocorrências de <i>là-dessus</i>:		
01.	<i>Oui, messieurs les journalistes, c'est grâce à moi que le pot aux roses a été découvert. Je lui ai dit, à ce jeune homme : « Allez-y, que je lui ai dit, il y a quelque chose de louche là-bas. – Et cette fameuse bête ? qu'il me dit. – Racontars, que je lui réponde, il n'y a pas plus de bête à l'Île Noire que sur ma main, que je lui dis. – Bon », qu'il dit. Et là-dessus, il est parti pour l'Île Noire...</i>	P61 – T3 – Q10

Estatísticas de *L'Île Noire*:**Número total de quadrinhos: 776****Número de pranchas ou páginas: 62****Média de quadrinhos por prancha/página: 12,51**

Quadro 13 - Frases-ocorrências de *ici* em *Le Tour de Gaule d'Astérix* [TG]

	frase-contexto da ocorrência	página-tira-quadrinho
01.	<i>Il est excédé, par Jupiter ! Et c'est pour ça que je suis ici ! Toute la Gaule vit en pleine paix romaine sauf ce petit village dissident dans votre secteur, qui nargue la puissance de César !</i>	P1 – T2 – Q4
02.	<i>Pendant que les gaulois nous attaquaient au sud, d'autres sont passés par ici, après avoir maîtrisé la sentinelle.</i>	P10 – T1 – Q1
03.	<i>D'ici que l'alerte puisse être donnée, nous aurons peut-être le temps d'arriver à Rotomagus.</i>	P10 – T2 – Q4
04.	Ici , les vraies bêtises	P15 – T3 – Q7
05.	Ici les vraies bêtises	P16 – T1 – Q2
06.	<i>Filez ! Nous vous souhaitons bonne chance. Je vais essayer de garder les légionnaires ici, le plus longtemps possible...</i>	P16 – T2 – Q4
07.	<i>Nous allons abandonner le char ici. Il est un peu trop voyant.</i>	P18 – T1 – Q1
08.	<i>Astérix ! Ça sent le sanglier roti, par ici !!!</i>	P19 – T1 – Q3
09.	<i>Ils sont là-dedans... Euh, moi je préfère me cacher ici, pour ne pas vous déranger pendant votre travail.</i>	P20 – T3 – Q6
10.	<i>Il est trop tard pour acheter des spécialités ici. Nous nous rattraperons à Lugdunum notre prochaine étape.</i>	P23 – T4 – Q9
11.	<i>Nous allons abandonner le char ici et continuer à pied. Ce sera plus prudent.</i>	P25 – T2 – Q4
12.	<i>Pssst ! Vite ! Entrez ici !</i>	P25 – T4 – Q9
13.	Ici ! Ici ! Ici ! Ici ! Ici ! Ici !	P26 – T4 – Q10
14.		
15.		
16.		
17.		
18.		
19.	<i>Non ! Je suis ici.</i>	P27 – T1 – Q2
20.	<i>Mais que se passe-t-il, ici ?</i>	P28 – T3 – Q5
21.	<i>Nous y sommes, Obélix ! Abandonons notre char ici !</i>	P29 – T1 – Q1
22.	<i>Laissez-nous passer ! On nous a signalé le passage de deux criminels par ici !</i>	P32 – T3 – Q6
23.	<i>Eh bien, couchons-nous ici, Obélix. Nous repartirons demain matin.</i>	P33 – T1 – Q2
24.	<i>Sûrement ! Ils s'arrêteront ici pour acheter nos fameux pruneaux... Ils ont été signalés à Tolosa !</i>	P37 – T1 – Q2
25.	<i>Tu es de mauvaise foi, Obélix, mais tu as raison, l'étape a été longue. Couchons-nous ici et dormons...</i>	P39 – T4 – Q8
26.	<i>Je l'avais laissé ici !</i>	P40 – T2 – Q4
27.	<i>Non. On n'a plus besoin de nous ici, et nous sommes pressés !</i>	P42 – T2 – Q3
28.	<i>Nous ne risquons pas de rencontrer des romains. Leurs galères ne se hasardent pas par ici... Mais il y a des pirates !</i>	P44 – T1 – Q2

Quadro 14 - Frases-ocorrências de là em *Le Tour de Gaule d'Astérix* [TG]

	frase-contexto da ocorrência	página-tira- quadrinho
01.	<i>Ce n'était pas la peine d'aller se faire massacrer pour en revenir là !</i>	P7 – T3 – Q5
02.	<i>De là, par le fleuve, nous gagnerons Lutèce, notre première étape.</i>	P10 – T2 – Q5
03.	<i>Rotomagus, c'est par là ?</i>	P10 – T3 – Q6
04.	<i>Avez vous vu passer deux hommes par là ?</i>	P11 – T3 – Q6
05.	<i>Ça fait deux jours que je suis là !</i>	P13 – T2 – Q4
06.	<i>Enlève ton char de là, tu vois bien que tu bloques toute la rue !</i>	P13 – T4 – Q7
07.	<i>Vite ! Laissez le légionnaire là et cachez-vous ! Sinon, les romains vont vous prendre !</i>	P22 – T3 – Q7
08.	<i>Attendez-moi là ! ...</i>	P26 – T1 – Q3
09.	<i>Youhou ! Quelquifus, tu es là ?</i>	P27 – T1 – Q2
10.	<i>You-hou ! Vous êtes là ?</i>	P27 – T3/4 – Q9
11.	<i>Tiens ? Ça c'est drôle ce que tu viens de dire là, Astérix !</i>	P30 – T3 – Q6
12.	<i>Entrons là pour nous rafraîchir et nous renseigner.</i>	P31 – T1 – Q1
13.	<i>Mais non ! Qu'allez-vous croire là ?... Je suis César, mais je suis pas Jules ! Je suis César Labeldecadix, le patron de la Taverne des Nautes.</i>	P31 – T2 – Q4
14.	<i>Bon. Filez par là. Nous, on va les arrêter !</i>	P32 – T3 – Q5
15.	<i>Ah, mes gaillards, vous avez reconnu votre faiblesse devant les légions romaines ! Même le gros, là...</i>	P34 – T2 – Q5
16.	<i>Nous sommes en vue de Tolosa. Attendez-moi là ; je vais prévenir le préfet de notre arrivée.</i>	P35 – T4 – Q11

Quadro 15 - Frases-ocorrências de *là-bas* em *Le Tour de Gaule d'Astérix* [TG]

	frase-contexto da ocorrência	página-tira- quadrinho
01.	<i>Regarde ! Un légionnaire romain, à cheval, sur la route, là-bas !</i>	P10 – T2 – Q5
02.	<i>Regarde, là-bas !</i>	P11 – T4 – Q10
03.	<i>Aïe ! Un barrage sur la route, là-bas !</i>	P16 – T4 – Q8
04.	<i>Ça vient de là-bas !</i>	P19 – T2 – Q4
05.	<i>Ce sont eux, là-bas ! Un petit et un gros monstrueux !</i>	P29 – T3 – Q5
06.	<i>Un instant ! Nous oublions notre sac de victuailles, là-bas !</i>	P35 – T3 – Q7
Frases-ocorrências de <i>là-dedans</i>:		
01.	<i>Ils sont là-dedans... Euh, moi je préfère me cacher ici, pour ne pas vous déranger pendant votre travail.</i>	P20 – T3 – Q6
02.	<i>Qu'est-ce qui se passe là-dedans ?</i>	P23 – T2 – Q5
03.	<i>Hé ! Hé ! Il y a là-dedans de quoi endormir une cohorte !</i>	P38 – T2 – Q3

Estatísticas de *Le Tour de Gaule d'Astérix*:**Número total de quadrinhos: 399****Número de pranchas ou páginas: 44****Média de quadrinhos por prancha/página: 9,06**

Quadro 16 - Frases-ocorrências de *ici* em *Astérix et Cléopâtre* [AC]

	frase-contexto da ocorrência	página-tira-quadrinho
01.	<i>Je te prouverai, moi, ô César, que mon peuple a gardé tout son génie ! Dans trois mois, jour pour jour, je t'aurai fait construire un palais somptueux, ici, à Alexandrie !</i>	P1 – T3 – Q6
02.	<i>Silence ! Tu as trois mois pour te racheter, en construisant un palais magnifique, ici, à Alexandrie, pour Jules César !</i>	P2 – T3 – Q5
03.	<i>C'est ici que je travaille... Je vous présente Misenplis, mon scribe. Un ami fidèle qui parle très bien votre langue et toutes les langues vivantes : le Latin, le Grec, le Celte, etc...</i>	P12 – T3 – Q7
04.	<i>Personne n'aura l'idée de venir faire des fouilles ici.</i>	P22 – T1 – Q3
05.	<i>Vous ne sortirez jamais d'ici, étrangers ! Ce tombeau sera votre tombeau !</i>	P23 – T4 – Q9
06.	<i>Mes pouvoirs sont insuffisants pour nous sortir d'ici... Je crains fort que ce soit la fin de nos aventures, par Bélénos !</i>	P25 – T1 – Q2
07.	<i>Justement ! Il nous a retrouvés grâce à son flair... Il peut donc retrouver son chemin et nous aider à sortir d'ici !</i>	P25 – T2 – Q5
08.	<i>Ne vous arrêtez pas. Je viens ici en toute simplicité, incognito... Continuez. C'est bien.</i>	P27 – T2/3 – Q4
09.	<i>Curieux ; pas de contremaîtres, pas de fouets. Et que faisons-nous ici ?</i>	P36 – T2 – Q3
10.	<i>Mais il est très loin d'ici... C'est un druide gaulois...</i>	P37 – T4 – Q8
11.	<i>Nous sommes ici par la volonté de Cléopâtre et nous ne partirons que le travail termine, par Toutatis !</i>	P38 – T4 – Q7

Quadro 17 - Frases-ocorrências de *là* em *Astérix et Cléopâtre* [AC]

	frase-contexto da ocorrência	página-tira- quadrinho
01.	<i>Ce que tu dis là est infâme, ô César !...</i>	P5 – T1 – Q2
02.	<i>Très loin de là dans un petit village gaulois...</i>	P6 – T4 – Q9
03.	<i>Sur l'arbre, là, en train de cueillir du gui.</i>	P7 – T1 – Q2
04.	<i>En effet, non loin de là ...</i>	P9 – T4 – Q8
05.	<i>Sinon, tu iras te faire dévorer seul par les crocodiles... Après tout, là où il y en a un à manger, inutile d'en mettre deux.</i>	P13 – T1 – Q3
06.	<i>Ce n'est pas pour les petits chiens, là-dedans... Alors, attends-nous là...</i>	P23 – T3 – Q6
07.	<i>Que prepares-tu là, Panoramix ?</i>	P30 – T1 – Q2
08.	<i>Il y en a un, là.</i>	P31 – T2 – Q3
09.	<i>C'est par là, d'après l'adresse que nous a donnée Misenplis.</i>	P33 – T1 – Q2
10.	<i>Je... Je vais voir s'il est là...</i>	P33 – T3 – Q6
11.	<i>Il y a encore un bout qui dépasse là !</i>	P45 – T3 – Q6
12.	<i>Nous descendrons le fleuve sacré jusqu'au palais, et là, j'offrirai à César, avec ce palais, la preuve que notre peuple n'est pas décadent !</i>	P45 – T4 – Q8

Quadro 18 - Frases-ocorrências de *là-bas* em *Astérix et Cléopâtre* [AC]

	frase-contexto da ocorrência	página-tira-quadrinho
01.	<i>C'est la pause de midi... Venez voir les plans du palais, dans la tente, là-bas.</i>	P14 – T4 – Q9
02.	<i>Mais oui, nous avons toujours besoin d'ouvriers. Mets-toi à la file, là-bas.</i>	P36 – T1 – Q2
Frases-ocorrências de <i>là-dedans</i>:		
01.	<i>Ce n'est pas pour les petits chiens, là-dedans... Alors, attends-nous là... Si tu es sage, tu auras un bel os !</i>	P23 – T3 – Q6
Frases-ocorrências de <i>là-haut</i>:		
01.	<i>De là-haut, Il doit y avoir une belle vue.</i>	P21 – T3 – Q6

Estatísticas de *Astérix et Cléopâtre*:**Número total de quadrinhos: 405****Número de pranchas ou páginas: 44****Média de quadrinhos por prancha/página: 9,20**

Quadro 19 - Frases-ocorrências de *ici* em *La Grande Traversée* [GT]

	frase-contexto da ocorrência	página-tira-quadrinho
01.	<i>Dis-lui de dormir. Il n'y a rien ici, à part nous</i>	P11 – T2 – Q5
02.	<i>Bah, laisse-le partir... Idéfix et moi nous préférons rester ici. Peut-être que les sangliers reviendront...</i>	P16 – T4 – Q9
03.	<i>Ici !</i>	P20 – T1 – Q1
04.	<i>... Il ne mangeait pas puisqu'il attendait mes glouglous, et s'il dormait, il serait ici ... Donc, il lui est arrivé quelque chose !</i>	P23 – T1 – Q2
05.	<i>Je crois qu'il veut que nous restions ici.</i>	P27 – T4 – Q9
06.	<i>Ne restons pas ici. Si on embarquait de force ?</i>	P39 – T2 – Q4
07.	<i>Quoi ? Viens ici esclave !</i>	P44 – T3 – Q7
08.	<i>Attends ! <u>Qui es-tu</u>, et que fais-tu ici ?</i>	P46 – T1 – Q1

Quadro 20 - Frases-ocorrências de là em *La Grande Traversée* [GT]

	frase-contexto da ocorrência	página-tira- quadrinho
01.	<i>Le glouglou, là, il a des tas de copains. Em attendant de trouver des sangliers, nous aurons de quoi manger.</i>	P18 – T2 – Q5
02.	<i>Youhou ! Astérix ! Nous sommes là !</i>	P24 – T3 – Q4
03.	<i>Oh, par là...</i>	P48 – T2 – Q2
04.	<i>Par là... Une sorte d'île... Tiens, tiens, tiens !</i>	P48 – T2 – Q4

Quadro 21 - Frases-ocorrências de *là-bas* em *La Grande Traversée* [GT]

	frase-contexto da ocorrência	página-tira-quadrinho
01.	<i>Quand on parle du loup !... Il y a sûrement un sanglier là-bas. Je vais le chercher ; on en farcira le troisième glouglou.</i>	P18 – T4 – Q8
02.	<i>Sur l'arbre, là-bas !... Bien sûr, les glouglous sont des oiseaux, alors ils ont des nids. C'est ce qui distingue les glouglous des sangliers.</i>	P22 – T2 – Q4
03.	<i>Bien sûr ! Ils m'ont capturé avec mon bateau... Il est amarré là-bas.</i>	P46 – T2 – Q4

Estatísticas de *La Grande Traversée*:**Número total de quadrinhos: 386****Número de pranchas ou páginas: 44****Média de quadrinhos por prancha/página: 8,77**

Quadro 22 - Frases-ocorrências de *ici* em *Astérix Légionnaire* [AL]

	frase-contexto da ocorrência	página-tira-quadrinho
01.	<i>Mais... Mais j... Je crois qu'on vient par ici !</i>	P10 – T2 – Q3
02.	<i>Asseyons-nous ici un instant...</i>	P11 – T4 – Q10
03.	<i>Ah ! Voici le quartier general de la légion romaine... Attends-moi ici, je ne te fais pas confiance. Il faut être aimable.</i>	P15 – T1 – Q1
04.	<i>Je voudrais savoir si vous avez un Légionnaire du nom de Tragicomix, ici ?</i>	P16 – T1 – Q2
05.	<i>Il demande si c'est bien une auberge, ici ?</i>	P18 – T3 – Q7
06.	<i>Écoutez, nous ne sommes pas ici pour rigoler. Alors, dites-nous ou il faut aller. Un peu de discipline, tout de même !</i>	P20 – T4 – Q11
07.	<i>C'est ici qu'on vous donnera vos uniformes...</i>	P21 – T1 – Q1
08.	<i>Où vous croyez-vous, ici ?</i>	P22 – T2 – Q4
09.	<i>Que faites-vous ici, par Vesta ?</i>	P25 – T1 – Q2
10.	<i>Mais c'est moi qui commande ici ! La pause ! Allez ! La pause ! La pause, quoi !</i>	P30 – T3 – Q6
11.	<i>Mais qui commande, ici, à la fin ?!?!</i>	P34 – T4 – Q9
12.	<i>Non, ça est pas un estaminet. Je pense pas qu'il y ait de la cervoise ici, tu sé !</i>	P37 – T3 – Q6
13.	<i>Tragicomix est ici ?</i>	P37 – T4 – Q8
14.	<i>Ah, vous voilà ! Ça va changer, ici ! C'est un camp, ici ! Il y a de la discipline, ici ! Il y a une prison, ici ! Et j'en connais, qui...</i>	P38 – T1 – Q1
15.		
16.		
17.		
18.	<i>Tragicomix est ici ?</i>	P43 – T4 – Q7
19.	<i>Comment ? Ce n'est pas la tortue de César, ici ?</i>	P44 – T3 – Q5

Quadro 23 - Frases-ocorrências de là em *Astérix Légionnaire* [AL]

	frase-contexto da ocorrência	página-tira- quadrinho
01.	<i>Là ! Près du grand chêne !</i>	P10 – T1 – Q2
02.	<i>Reste là, toi !</i>	P11 – T2 – Q5
03.	<i>Vous ! Le petit, là ! Présentez-vous !</i>	P26 – T1 – Q2
04.	<i>Ah, oui ! Vous êtes les renforts de Condate... La galère est là, vous pouvez embarquer. Jules César campe près de Thapsus et attend pour attaquer.</i>	P33 – T1 – Q2
05.	<i>Mais non loin de là...</i>	P34 – T2 – Q3
06.	<i>Courdeténis ? Tu es là ?</i>	P37 – T2 – Q3
07.	<i>Vers le nord. Vous ne pouvez pas vous tromper, dès que vous serez massacrés, c'est là.</i>	P40 – T1 – Q2
08.	<i>C'est que nous, c'est là que ça se passe !</i>	P45 – T1 – Q1
09.	<i>Et, pendant que la galère romaine emmène nos amis vers les doux rivages gaulois, au large, l'ennemi est là qui guette et les attend...</i>	P47 – T1 – Q1

Quadro 24 - Frases-ocorrências de *là-bas* em *Astérix Légitonnaire* [AL]

	frase-contexto da ocorrência	página-tira- quadrinho
01.	<i>J'ai passe deux ans là-bas... Quand je suis partie, j'étais une petite fille coiffée à la garçonne, avec des tresses.</i>	P7 – T3 – Q9
02.	<i>Dans l'enclos, là-bas... Maintenant lâchez-moi, on m'attend !</i>	P43 – T3 – Q6

Estatísticas de *Astérix Légitonnaire* [AL]:**Número total de quadrinhos: 422****Número de pranchas ou páginas: 44****Média de quadrinhos por prancha/página: 9,59**