

VESTIDO DE NOIVA: QUADRINHOS E TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Jair Paulo Siqueira¹

Alinne Balduino P. Fernandes²

RESUMO: Esta investigação busca analisar e compreender como ocorre a tradução intersemiótica (TI) do texto teatral de Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva*, para a arte dos quadrinhos (HQ). Utilizam-se os estudos semióticos de Peirce (1974) e da teoria da tradução intersemiótica de Plaza (2013) para analisar a transição dos planos cênicos da peça teatral (quais sejam realidade, memória e alucinação) para a HQ, como o fenômeno interpretativo se apresenta à mente e as relações que os signos mantêm.

Palavras-chave: *Vestido de Noiva*; Nelson Rodrigues; Quadrinhos; Tradução Intersemiótica.

ABSTRACT: In this paper, we seek to analyse how the intersemiotic translation of Nelson Rodrigues's play-text *Vestido de Noiva* into comic art takes place. Here we utilise Peirce's intersemiotic studies (1974) and Plaza's intersemiotic translation theory (2013) to investigate how the transition of the scenic planes (*i.e.* reality, memory, and hallucination) from the play-text onto the comics, to analyse how this interpretative phenomenon occurs in one's mind as well as the relations existent amongst the signs.

Key-words: *Vestido de Noiva* [The Wedding Dress]; Nelson Rodrigues; Comics; Intersemiotic translation.

Considerações iniciais

Escrita por Nelson Rodrigues em 1943 e encenada pela companhia de teatro *Os Comediantes* no mesmo ano, *Vestido de Noiva* é considerada o marco inicial do teatro moderno brasileiro. O primeiro grande sucesso de público de Rodrigues rompeu com o que se conhecia por teatro no Brasil que, até então, buscava igualar-se ao praticado no Europa. Com a ajuda do pintor Santa Rosa e do diretor polonês Zbigniew Marian Ziembinski, Rodrigues apresentou um cenário simples com uma estrutura complexa: três planos cênicos que se dividiam entre alucinações, memórias e realidade. A peça trata dos episódios que se passam na mente da

¹ Graduando em Letras e Literaturas Espanholas pela Universidade Federal de Santa Catarina.

² Doutora em Dramaturgia e Tradução pela Queen's University Belfast, professora do Departamento de Língua e Literaturas Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atua no Programa de Pós-Graduação em Inglês e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, ambos da UFSC.

protagonista Alaíde. Numa maca de operação, à beira da morte, Alaíde é confrontada por alucinações e memórias enquanto tenta contar à Madame Clessi, uma cocote falecida em 1905, os eventos que a levaram até seu encontro. É esse confronto entre os diferentes planos cênicos ao apresentar a complexidade da obra, o motivo da consagração de Rodrigues como um dos mais importantes dramaturgos brasileiros.

Em 2013, a Editora Nova Fronteira, sob o selo Desiderata, lançou uma adaptação de *Vestido de Noiva* para a arte dos quadrinhos (HQ). A obra conta com o roteiro de Arnaldo Branco e ilustrações de Gabriel Góes, abordando como questão principal a dificuldade de representação dos diferentes planos propostos por Rodrigues. Os recursos utilizados pelos quadrinistas são os distintos jogos de cores e os traços que delimitam cada quadro, que acabam por fundir-se da mesma forma como fundem-se os planos cênicos na descrição das rubricas no texto teatral.

Essa adaptação pode ser estudada tanto pelo viés da teoria da adaptação quanto da tradução intersemiótica (TI), e é nesta que esta pesquisa se baseia. Buscamos compreender e analisar como os signos verbais do texto teatral são traduzidos para um sistema de signos visuais e, para isso, nos pautamos na compreensão do signo triádico de Charles Sanders Peirce (2005) e na teoria semiótica de Julio Plaza (2013).

1. Tradução intersemiótica e semiose

A TI compreendida, hoje, como a interpretação de um sistema de signos por outro nem sempre foi vista desta forma. Roman Jakobson (2010) é quem inicia a discussão deste tipo de tradução. Para o autor, que entende a TI como uma transmutação, há um vetor não dialético que parte sempre dos signos verbais para outros sistemas de signos. Sendo assim, não é possível a correspondência de outros sistemas de signos em uma tradução para a arte escrita. Essa perspectiva muda com Plaza (2013) que, a partir de uma associação da teoria de Jakobson com a semiótica de Peirce, propõe um vetor dialético em sua teoria da TI.

Plaza segue a concepção de Peirce para postular que o ato tradutório extrapola o limite linguístico e, por isso, não pode partir apenas de signos verbais. Para Peirce, o pensamento já está inserido na cadeia semiótica, pois “[...] onde quer que exista pensamento, este existe por mediação de signos. Pensamos em signos e com signos: ‘O único pensamento que pode conhecer-se é pensamento dentro de signos’” (PEIRCE, 1974 *apud* PLAZA, 2013, p. 18). Apresenta-se uma teoria dialógica da TI, ou seja, uma teoria na qual seja possível que artes visuais, auditivas e audiovisuais como a dança, a música e a pintura, por exemplo, possam ser traduzidas para um sistema de signos verbais. Plaza se utiliza das três formas como os fenômenos (pela sensação, reação e pensamento, ou a reflexão) se apresentam à mente e das relações triádicas entre esses fenômenos, que compõem o signo peirciano.

Para Peirce (2005), os fenômenos – tudo aquilo que aparece à percepção e à mente – podem ser classificados em três categorias: primeiridade, secundidade e terceiridade. A primeiridade, considerada como o sentir, corresponde à percepção primária do signo, quando ainda não há reflexões e ele é percebido por elementos que suscitam emoções e sensações, como cores e texturas. A secundidade, ou o reagir, surge quando o signo passa a ser percebido como mensagem através da decomposição em relações e associações. Já a terceiridade, qual seja, o pensar, corresponde à percepção final do signo em um contexto amplo de significações que parte de leituras simbólicas. A partir disso, Peirce formula o processo de significação dos signos.

Sempre triádico, o autor entende que o processo de significação ocorre de três formas: o signo em relação a si mesmo – à qual correspondem três fundamentos/propriedades –; o signo em relação ao objeto – à qual correspondem três relações – e o signo em relação ao interpretante – à qual correspondem três efeitos (ver tabela 1):

O signo em relação a si mesmo	O signo em relação ao objeto	O signo em relação ao interpretante
Quali-signo	Ícone	Rema
Sin-signo	Índice	Dicente
Legi-signo	Símbolo	Argumento

Tabela 1: as relações sógnicas na semiose de Peirce

O primeiro fundamento, o quali-signo, apresentado por Peirce (2005) corresponde às qualidades materiais que o signo possui, mas que não podem atuar como tal até que se corporifiquem. Essa propriedade corresponde ao ícone – primeira relação existente entre a propriedade do signo e o objeto representado – que surge quando as qualidades do signo se assemelham às do objeto representado gerando, assim, sensações análogas na mente (GHIZZI, 2009). O quali-signo junto ao ícone correspondem ao primeiro dos três efeitos interpretativos apresentados por Peirce, o rema. Santaella (2002) define o rema como uma simples qualidade de sentimento, ou seja, ele nada mais é do que um interpretante emocional.

O segundo fundamento, o sin-signo, corresponde à própria existência do signo e é definido por Peirce (2005) como um fato ou evento real que é um signo e só pode sê-lo através de suas qualidades. Assim, envolve vários quali-signos e se apropria, ainda, de uma parte do objeto que representa. Os sin-signos são ícones dos objetos quando pensamos na relação entre estes, pois ambos mantêm uma relação causal de contiguidade física. O efeito correspondente ao sin-signo e ao ícone é o “dicente” (sic) que, segundo Santaella (2002), exige uma ação física ou mental, um dispêndio de energia para que façamos a associação à qual o signo nos direciona.

Já o terceiro fundamento, o legi-signo, corresponde à arbitrariedade do signo. Trata-se de uma lei, ou regra, definida pelos homens e que é um signo (MELO e MELO, s/d). Esse fundamento corresponde à terceira relação que o signo mantém com o objeto que representa, o símbolo. As autoras apontam que o símbolo mantém uma relação de convenção com o objeto, ou seja, como um signo de lei é uma convenção social que define a ideia que ocorre à mente quando o usamos. Por fim, o efeito à qual correspondem o legi-signo e o símbolo é o argumento,

definido por Santaella (2002) como um interpretante lógico que usa das regras interpretativas e, portanto, provenientes de convenção social, internalizadas pelo intérprete.

A associação entre as categorias fenomenológicas e os processos de significação dos signos de Peirce podem ser melhor compreendidos quando se pensa em cada tríade sígnica como correspondente a um dos modos como a mente apreende os signos. O signo em relação a si mesmo corresponde à primeiridade; em relação ao objeto à secundidade; e em relação ao interpretante à terceiridade. É a partir desses referenciais peirceano e plaziano que buscamos analisar como ocorre a TI do texto teatral de *Vestido de Noiva* para a HQ.

2. Vestidos de noiva: do texto aos quadrinhos

Traduzir é uma tarefa complexa; seja ela uma tradução intralingual ou interlingual, definidas por Jakobson, respectivamente, como uma tradução dentro do mesmo sistema linguístico e uma tradução entre sistemas linguísticos distintos (2010). No caso de uma TI, uma das perguntas centrais é: como representar em um sistema de signos distinto uma mesma ou similar mensagem que a do sistema fonte? Esta investigação se preocupa em como os quadrinhos de *Vestido de Noiva* conseguem representar em signos visuais a complexidade apresentada exclusivamente por signos verbais do texto teatral de Rodrigues – ressaltamos aqui que a análise se baseia no texto teatral e não em sua encenação. Para isso buscamos analisar como os signos visuais da HQ se apresentam e que relações mantêm de acordo com a semiose de Peirce. Salientamos que nesta TI o texto teatral não é o único texto fonte usado, há também a presença de uma música de Noel Rosa para a composição dos planos da obra. Assim, nossa discussão pauta-se na questão principal dessa TI que é a representação dos planos cênicos do texto teatral. Analisamos como o fenômeno se apresenta à mente e quais relações os signos utilizados exercem entre eles mesmos, com os objetos que representam e com o interpretante.

2.1. Classificações do fenômeno: as cores nos planos cênicos

No texto teatral de *Vestido de Noiva*, os planos cênicos são apresentados da seguinte forma: “(Cenário – dividido em três planos: primeiro plano: alucinação; segundo plano: memória; terceiro plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas)” (RODRIGUES, 2012, p. 9). Para a delimitação de cada plano são utilizados signos verbais que indicam a iluminação deles: “(Trevas. Ilumina-se o plano da alucinação)” (RODRIGUES, 2012, p. 12), ou seja, signos que indicam como deve acontecer a encenação, mas que servem para marcar no texto onde começa e termina cada cena. O recurso utilizado para representar os três diferentes planos do texto teatral na HQ é muito sutil em um primeiro olhar, mas revela uma forte presença de legi-signos, ao levarmos em consideração a terceira categoria de Peirce.

Na TI, as ilustrações de Gabriel Góes utilizam como recurso um jogo de cores para cada um dos planos cênicos e traços que definem se as fronteiras entre os planos são ou não rígidas (vide Figura 1): (a) as alucinações são apresentadas em preto e branco com uma delimitação rígida; (b) as memórias, em tons de vermelho, branco e preto que, junto a uma delimitação ondulada, indicam que este é um plano sem fronteiras rígidas, ou seja, os eventos aqui podem oscilar entre o plano da memória e alucinação; e (c) a realidade em tons de cinza com a mesma delimitação de quadros da alucinação.



Figura 1: (a) alucinação; (b) memória; (c) realidade.

(BRANCO; GOÉS, 2013, (a, b) p. 21, (c) p. 15 [especificações nossas])

Esse jogo de cores é mais fácil de ser experienciado em sua primeiridade pelos leitores desconhecedores da obra fonte. Como, em um primeiro momento, desconhecem a relação entre os planos acabam não os relacionando com os signos visuais apresentados. Assim, percebem as cores pelos seus elementos que despertam sensações como estranhamento e diferença, ou seja, as meras qualidades das coisas em si (GHIZZI, 2009). Essa fase da sensação proveniente das qualidades puras dos signos é quebrada assim que os leitores da HQ passam da simples exposição à associação das cores com os planos cênicos. Na secundidade, há um conflito entre o signo e a mente que busca entendê-lo, pois a qualidade experienciada na primeiridade, como apresentam Melo e Melo (s/d), precisa estar encarnada em uma matéria para existir. É neste momento que os leitores fazem a associação das qualidades encarnadas nas cores com a representação de cada plano cênico. A partir do momento em que percebem que Aláide encontra Mme. Clessi (já morta), enquanto é operada, conseguem associar que os eventos que envolvem a cocote só podem ocorrer na mente da protagonista.

Quanto às associações e relações entre cores e planos feitos, poderíamos dizer que a TI daqueles signos verbais usados para delimitação dos planos está completa. No entanto, na escolha dessas cores, há uma camada de inteligibilidade usada para representar e interpretar o mundo (MELO e MELO, s/d). Essa camada é descrita por Ghizzi (2009) como o processo formado pela natureza do que denominamos pensamento, que é essencial para tornar as coisas

inteligíveis, e por Peirce (2005) como um terceiro elemento que faz a mediação entre a experiência de liberdade da primeiridade e os fenômenos e fatos da secundidade. Essa camada se encontra na terceiridade. Se pensarmos que a escolha de cores foi feita ao acaso, poderíamos ter qualquer outro jogo de cores na HQ, mas há elementos para a escolha dos tons de cinza para a realidade e dos tons de vermelho para as memórias que nos mostram que a escolha dessas cores é muito específica.

O primeiro elemento é apresentado por Rodrigues no primeiro ato, onde a história se inicia com o atropelamento de Alaíde – no plano da realidade – em uma rubrica que indica sua chegada ao bordel de Mme Clessi, no plano da alucinação:

MICROFONE – Buzina de automóvel. Rumor de derrapagem violenta. Som de vidraças partidas. Silêncio. **Assistência.** Silêncio.
VOZ DE ALAÍDE (microfone) – Clessi... Clessi...
(Luz em resistência no plano da alucinação. Três mesas, três mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos. Decotes. **Duas delas dançam ao som de uma vitrola invisível**, dando uma vaga sugestão lésbica. Alaíde, uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. **Vestido cinzento e uma bolsa vermelha.**)
(RODRIGUES, 2012, p. 9 [grifos nossos]).

A descrição da vestimenta de Alaíde como um vestido cinzento e uma bolsa vermelha já é elemento suficiente para orientar as escolhas dos tradutores em que cores utilizar na HQ de *Vestido de Noiva*, mas, como sinalizado, a palavra “assistência”, um signo verbal que representava o carro de ambulância na década de 1940, também é um elemento importante. Temos aqui duas descrições que não são de fácil assimilação para leitores atuais e é, a partir daqui, que começa a terceiridade na HQ. Como, para os leitores mais novos não existe relação entre o carro da assistência com um vestido cinzento e uma bolsa vermelha, Arnaldo Branco e Gabriel Goés utilizam um segundo elemento: uma música de Noel Rosa.

Percebe-se que, na rubrica, Rodrigues não determina qual música é tocada no bordel, mas os tradutores escolheram o samba-canção *Cor de Cinza*, que apresenta uma descrição para o carro de assistência:

Com seu aparecimento
Todo o céu ficou cinzento
E São Pedro zangado
Depois, um carro-de-praça
Partiu e fez fumaça
Com destino ignorado
[...]
Ao ver um carro cinzento
Com a cruz do sofrimento
Bem vermelha na porta
Fugi impressionado
Sem ter perguntado
Se ela estava viva ou morta
(ALMEIDA, 1955 [grifos nossos])

Rosa descreve a assistência como um carro cinzento com uma cruz vermelha na porta e associa a cruz e, conseqüentemente as cores, com a incerteza de vida ou morte e ao sofrimento. Plaza, em sua teoria da TI, postula um vetor dialético entre as artes. Para o autor, a TI pode partir tanto de signos verbais quanto de outros sistemas de signos para chegar à tradução meta. No caso da HQ, temos uma tradução que parte tanto de signos verbais quanto auditivos para chegar na representação dos distintos planos cênicos. No entanto, o mais importante é que Plaza compreende a tradução como uma retextualização sobre o passado que cria uma ponte entre pretérito-presente-futuro.

É essa ponte que Branco e Góes constroem ao apresentar nos quadros referentes à chegada de Alaíde ao bordel a letra da música de Noel Rosa (ver Figura 2). Obviamente, essa ponte que conecta os leitores do século XXI com referências da década de 1940 só é construída para aqueles mais atentos que investigam a música que está sendo representada. Somente com a associação desses ou outros elementos existentes, conseguimos chegar à terceiridade, o estágio em que, para Peirce, a leitura do signo já é simbólica em um contexto amplo de significações.



Figura 2: música na recepção à Alaíde.
(BRANCO; GOÉS, 2013, p. 13)

Com esses três níveis de percepção do fenômeno conseguimos compreender que tipos de relações exercem esses signos.

2.2. Relações sógnicas: as qualidades e o caráter existencial

Como mencionado, para Peirce, a partir da natureza triádica do signo, é possível estabelecer algumas relações: três consigo mesmo, três com o objeto que representa e três com o interpretante. Estabelecer todas essas relações em um mesmo signo nem sempre é possível, porém na maior parte das vezes elas operam juntas e podemos afirmar que, na HQ de *Vestido de Noiva*, todas essas relações estão presentes na representação visual dos planos cênicos.

Quando pensamos os planos do texto teatral podemos afirmar que os referentes à realidade e às memórias nos passam a sensação de incerteza, enquanto o plano das alucinações, paradoxalmente, é o mais concreto. Relação inversa que se nota, mas, talvez, o que Rodrigues buscava representar em seu drama psicológico. Na HQ, o plano das alucinações nos apresenta sensações estáveis: sabemos que Alaíde está sendo operada e todas as demais ações são pura alucinação. O plano da realidade é incerto no tocante à sobrevivência de Alaíde; já o plano da memória, é igualmente ou ainda mais incerto, pois se mescla a ações que ocorrem no plano da alucinação. Na HQ, a presença de Mme. Clessi (em preto e branco, ver Figura 3) já nos informa

que nem toda memória de Alaíde é, de fato, precisa. Assim como no texto teatral, por meio das rubricas, na HQ os planos cênicos se fundem e, a certa altura da história, há a dificuldade de delimitar-se onde as ações ocorrem.



Figura 3: fusão dos planos cênicos.
(BRANCO; GOÉS, 2013, p. 34)

Pensando na primeira relação do signo consigo mesmo – o quali-signo – todas essas cores exibem suas qualidades que se corporificam com as associações que fazemos. Como apresentam Melo e Melo (s/d), as cores, por elas mesmas, não são signos, mas é a cadeia de associações que fazemos que as transformam em signos. Por exemplo, ao preto e branco podemos associar o ditado popular “preto no branco”, ou seja, a certeza do que acontece; o cinza pode ser associado a algo indefinido (nem preto nem branco); já ao vermelho associamos ao amor e à paixão. São essas simples experimentações iniciais que preenchem o quali-signo e são essas associações que nos causam as sensações de analogia entre os signos visuais e o objeto que representam, gerando assim os ícones. Essas sensações são o rema da relação entre o signo e o interpretante, pois constituem um simples interpretante emocional já que apresentam qualidades de sentimentos e sensações.

A partir do momento em que os leitores começam a fazer relações entre as cores e os planos cênicos, os signos passam a outro nível de relação entre eles e apresentam um caráter de

existência, ou seja, o signo apresenta o fundamento do sin-signo. Como citado, o sin-signo é um fato ou evento real que é um signo, mas só pode sê-lo por meio de suas qualidades. Assim, temos como fato ou evento real a divisão de planos do texto teatral e a representação disso na HQ, mas para pensarmos no porquê da representação por meio de cores é relevante pensar em como Rodrigues apontou, por meio das rubricas, como deveria ocorrer a representação na arte performativa. Quando lemos “(Escurece o plano da alucinação. Luz no plano da memória. Aparecem pai e mãe de Alaíde.)” (RODRIGUES, 2012, p. 17) no texto teatral, nossa mente transforma esses signos verbais em visuais; é uma tradução intersemiótica que acontece automaticamente quando conhecemos os objetos que os signos representam. Vale lembrar o que Plaza aponta em sua teoria: pensamos em signos e com signos e esse é o único pensamento que se pode conhecer (2013); nossa mente tende a pensar em signos com outros mais evoluídos. Assim, quando lemos “luz no plano da memória”, na rubrica, sabendo o que “luz” e “plano” representam, nossa mente automaticamente “enxerga” um palco recebendo iluminação. É desse elemento que os sin-signos – as cores na HQ – se apropriam: a iluminação é transformada em coloração para representar cada plano.

Como sin-signos, as cores mantêm uma relação de índice com os objetos que representam. Melo e Melo (s/d) sugerem que o índice mantém uma relação de contiguidade física com o objeto, já que se refere a ele em virtude de ser afetado por ele. Assim, guardam qualidades em comum quando agem indicialmente sobre o objeto, já que são pensados em seu caráter existencial como sin-signo. Para compreendermos essa relação indicial das cores com os signos verbais que indicam iluminação e delimitação de planos, necessitamos retomar o vetor dialético apresentado por Plaza para as artes. Na TI, a tradução não parte somente de signos verbais para chegar em outros sistemas de signos, pois como o autor apresenta, o ato tradutório excede o limite linguístico. Assim, gerar signos visuais automaticamente em nossa mente a partir de signos verbais que indicam o acontecimento na arte performativa (ver Figura 4) cria a relação de contiguidade que buscamos aqui.



Figura 4: luz no plano da realidade e escadas laterais (arte performativa).

(Enciclopédia Itaú Cultural. Reprodução fotográfica de Carlos Moskovic)

Luz e cor mantêm naturalmente uma relação de contiguidade, mas para que essa relação exista é necessário ter chegado ao objeto com o qual o signo verbal “luz” mantém uma relação indicial. Constituída essa relação, o efeito interpretativo que esses signos produzem em nossa mente é o dicente. Assim, pode perceber-se todo o dispêndio de energia gasto nessa ação mental para fazermos as relações às quais os signos nos direcionam e, até aqui, chegamos ao caráter existencial dos signos que são um compósito de qualidades, ou seja, uma união de vários qualisignos.

Como já citado, estabelecer a relação do signo como legi-signo/símbolo/argumento é uma tarefa que somente leitores que se aprofundem nos detalhes oferecidos na TI de *Vestido de Noiva* conseguirão realizar e a música de Noel Rosa é a chave para entrarmos nesse nível de relações. Como dito, legi-signo é um signo que surge a partir de uma convenção social. Quando discutimos a relação entre as cores do carro da assistência com as incertezas de sobrevivência de Alaíde e aplicamos essas cores aos planos nos quais a incerteza é recorrente, chegamos a uma convenção do que isso nos representa.

No plano da realidade, onde Alaíde passa por uma operação, temos os tons de cinza do carro da assistência que nos remete à sua condição hospitalar. Já a cor vermelha da “cruz do sofrimento” recai sobre o plano das memórias. Percebemos que nesse plano não é apenas a

incerteza de vida de Alaíde que se faz presente, já que a protagonista é ameaçada de morte, mas também o sofrimento que ela vive na disputa pelo amor de Pedro com a irmã. Assim, aquele vermelho que experienciamos na primeiridade e nos remete ao amor, passa a ter um significado maior e, mais simbólico, quando recebemos a camada de inteligibilidade da terceiridade. As cores preto e branco do plano das alucinações nos remetem a coisas mais concretas, e assim são utilizadas no plano onde não temos incertezas.

Ao compreendermos essas relações e os aspectos de lei que se criam com elas, entramos na relação de símbolo que esses signos mantêm com os objetos que representam. Aqui os símbolos não representam mais a divisão dos planos – isso está nos índices –, mas sim a relação que essas cores mantêm com o aspecto psicológico da história: incerteza de vida, sofrimento, incerteza e certeza dos fatos são os que aqui apresentamos. Essas relações que os símbolos mantêm com o objeto são feitas pelo leitor, ideia essa, que provém de convenção social. Sendo assim, se, mesmo investigando os detalhes HQ, o leitor não se sente convencido dessa convenção feita pelos tradutores a partir dos elementos que eles apresentam, os signos presentes nunca extrapolariam a propriedade de um sin-signo. Já para um leitor convencido dessa relação, o signo consegue estabelecer uma relação de argumento com esse interpretante. MELO e MELO (s/d) descrevem o argumento como um interpretante lógico que acontece quando os signos são interpretados por regras internalizadas pelo intérprete. Se essas regras não existissem, o símbolo não existiria. Com isso, portanto, pode afirmar-se que se o leitor da HQ não atenta para os signos deixados ou não consegue interpretar os caracteres de lei criados, o símbolo não existe.

Se, no caso dessa investigação, conseguimos identificar o símbolo, chegamos ao que Peirce e Jakobson consideram “os mais perfeitos dos signos’ [que] são aqueles nos quais o icônico, o indicativo e o simbólico estão amalgamados em proporções tão iguais quanto possível” (PLAZA, 2013, p. 22). Podemos afirmar que a escolha dos tradutores em seguir o que propõe Plaza como um vetor dialético e buscar na arte auditiva um recurso para utilizar nessa tradução foi o que transformou meros índices nos mais perfeitos dos signos.

Considerações finais

Investigar a tradução intersemiótica do texto teatral de *Vestido de Noiva* para a arte dos quadrinhos se mostra uma tarefa muito mais profunda que à primeira vista. O próprio texto, por trabalhar a esfera psíquica, já apresenta diversas dificuldades para a interpretação e a escolha de utilizar cores diferentes para representar cada plano – que parece ser a solução mais simples – encontra diversas realizações e relações quando pensamos na semiose de Peirce e no vetor dialético da teoria da tradução intersemiótica de Plaza.

Temos consciência de que esta investigação contempla somente um aspecto dessa tradução para a HQ e que muitos outros podem ser investigados em trabalhos maiores. As especificidades midiáticas de cada arte e como isso influencia a TI, as dificuldades das escolhas frente ao público e a questão da tradução como criação são apenas alguns dos aspectos que podem ser investigados, além, claro, dos inúmeros outros signos presentes nessa HQ e que relações eles mantêm, assim como fizemos nesta investigação. Como citamos, há também a possibilidade de análise dessa HQ pelo viés da Teoria da Adaptação. No entanto, cremos que, como a adaptação é um campo que surgiu dos estudos da tradução intersemiótica, é importante compreender primeiramente como funciona a TI para então compreendermos quais processos fazem parte do produto da adaptação.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Aracy de. Cor de cinza. In: *Canções de Noel Rosa com Aracy de Almeida*. Brasil: Continental, 1955. 1 LP 10”.

BRANCO, Arnaldo. *Vestido de Noiva*. Nelson Rodrigues: adaptação de Arnaldo Branco [roteiro] e Gabriel Góes [ilustrações]. 1ªed. Rio de Janeiro: Desiderata, 2013.

GHIZZI, Eluiza Bortolotto. *Introdução à semiótica filosófica de Charles Peirce: texto de apoio didático*. Campo Grande: UFMS, 2009. Disponível em: <<https://www.scribd.com/mobile/document/59475133/LEITURA-COMPLEMENTAR-Semiotica-filosofica-introducao>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

IBRI, Ivo. *Kosmos Noetós. A arquitetura metafísica de Charles Sanders Peirce*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 22ª ed. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

MELO, Desirée Paschoal de; MELO, Venise Paschoal. *Uma introdução à semiótica peirceana*. 1ª ed. Santa Cruz: Unicentro, s.d.

PEIRCE, Charles Sanders. “Escritos Coligidos”. In: *Os Pensadores*. Tradução de Armando Mora D'Oliveira; Sérgio Pomeranblum. São Paulo: Editora Abril, 1974.

_____. *Semiótica*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RODRIGUES, Nelson. *Vestido de Noiva*. 11ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica Aplicada*. 1ª ed. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

_____. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.