

Literatura, tradução, adaptação e intermedialidade: experimentações teórico-analíticas

Fernando da Silva Pardo, Liliam Cristina Marins (Orgs.)

 EDITORA
IFSP

**PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE SÃO PAULO**

Rua Pedro Vicente, 625 – Canindé, São Paulo, SP

Cep: 01109-010

Telefone +55 (11) 3775-4502

<https://www.ifsp.edu.br>

Elaboração, distribuição e informações

Editora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo • **EDIFSP**

Coordenação: Luciana Cavalcanti Maia Santos

Revisão: Elder Pereira da Silva

Design e diagramação: Juliana Ayres Pina

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L776 Pardo, Fernando da Silva (org.).
Literatura, tradução, adaptação e intermedialidade:
experiências teórico-analíticas [recurso eletrônico] /
Organização: Fernando da Silva Pardo, Liliam Cristina Marins.
– São Paulo: EDIFSP, 2024.
160 p. : il. ; PDF ; 4.5 Mb
E-book.
ISBN 978-65-5823-060-1

1. Literatura – Ensaios. 2. Tradução e interpretação. 3.
Intermedialidade. 4. Gêneros literários. I. Instituto Federal de
Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP). II.
Marins, Liliam Cristina. III. Título.

CDD 808.84

Elaborada por Daniele Spadotto Sperandio – CRB/8-6860

Este trabalho está licenciado sob uma Licença Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional
Para ver uma cópia desta licença, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.pt>



Literatura, tradução, adaptação e intermedialidade: experimentações teórico-analíticas

Fernando da Silva Pardo
Lilium Cristina Marins
(Orgs.)

*Para Vicente Marins Pardo e Cecília Marins Pardo,
frutos de nossa melhor coautoria.*

Sumário

Prefácio **7**

Apresentação **9**

Intermedialidade em/na pauta: a literatura (ainda) cabe no papel? **13**

Multipoética: poesia e intermedialidade em calí boreaz **23**

Mulheres poetas na esquerda estadunidense dos anos 1920: (de)silenciamento de poemas-protesto via Tradução Feminista **43**

Novelizações ou antiadaptações? Problematizando (pré) conceitos **61**

A práxis das estratégias presentes na tradução cultural anti-imperialista de *Crazy Brave* (2012) **72**

Adaptação intermediática para se contar histórias sobre os mortos: a música de *Viva, a vida é uma festa*¹ nas materialidades fílmica e escrita **84**

A adaptação dos mundos de Tayó: do livro para as tirinhas **107**

Paradise(s) Lost, de Milton e de Doré, sob a luz da intermedialidade **125**

“Espelho, Espelho Meu...”: Análise Da Novelização *Branca De Neve E O Caçador* **137**

Intermedialidade em “cinto”/*Catálogo de perdas* (2017), de João Anzanello Carrascoza e Juliana Monteiro Carrascoza: narrativa e fotografia **149**

A voz adiada da tradutora: uma autorreflexão sobre a tradução de *Os funerais do coelho branco* **160**

Sobre os autores **171**

Prefácio

Os trabalhos apresentados nesta obra são embasados na perspectiva teórico-filosófica da Desconstrução e em noções defendidas por um leque diverso de estudiosos pós-estruturalistas. A justificativa para a escolha da literatura como fio condutor se justifica pela necessidade ainda latente de defendermos que a tradução e a adaptação de textos literários contribuem para que a formação de leitores seja mais expansiva e inclusiva, uma vez que possibilita que textos literários estrangeiros e restritos à linguagem escrita circulem em outros contextos, línguas e mídias visuais e auditivas. No entanto, embora práticas tradutórias e adaptativas garantam a sobrevivência de textos literários, ainda são alvo de muitos pré-conceitos acadêmicos. Isso porque, pela tradição, a própria tradução de literatura precisou percorrer um longo trajeto para deixar de ser adiada, rejeitada e evitada pelos estudos da tradução e pelos estudos literários, pois, segundo Arrojo (1999)¹, o grau de traduzibilidade de um texto literário revelaria sua (ausência de) qualidade: quanto mais resistente às tentativas de violação do sentido original pela tradução, maior seria seu valor estético. Ou seja, a tradução seria uma prática inferior, porque falharia em revelar a alma ou o espírito do texto literário de partida.

Na contramão deste discurso, segundo Marins e Wielewicki (2018)², livros traduzidos da língua inglesa disparam nos primeiros lugares das listas de livros mais vendidos; filmes adaptados a partir da literatura em língua inglesa são lançados anualmente no Brasil com boa bilheteria; canções em língua inglesa são sucesso recorrente; releituras de Shakespeare são produzidas no mundo inteiro incessantemente; mídias menos tradicionais, como *games* adaptados de literatura, são sucesso entre os jovens. Ou seja, lê-se literatura hoje por meio de telas, do som e de outras línguas diferentes daquelas identificadas nos “originais”.

O objetivo deste livro é, assim, ilustrar como as pesquisas têm pensado os fenômenos convergentes pós-modernos nos estudos da tradução, da adaptação e da intermedialidade. Além disso, este também é um exercício de contribuir para as reflexões que envolvem as dificuldades conceituais e terminológicas, a revisão dos pressupostos paradigmáticos compartilhados nas áreas e provocar novas perspectivas e aplicabilidades nos estudos da tradução, da adaptação e da intermedialidade.

1 ARROJO, R. **Oficina de tradução**: a teoria na prática. São Paulo: Ática, 1999.

2 WIELEWICKI, V. H. G.; MARINS, L. C. Multiletramentos e ensino de literatura em língua inglesa na formação do professor em um curso EAD. *Línguas & letras*, v. 19, n. 44, p. 75-92, 2018.

Enquanto, em uma visão mais tradicional, o termo tradução remeteria ao conceito de fidelidade ao texto de partida e o termo adaptação à ideia de liberdade, atualmente, não apenas os processos de adaptação, mas também os de tradução são reconhecidos pelas correntes pós-estruturalistas como movimentos de inevitáveis transformações. Ou seja, traduzir é interpretar, é transcriar.

Originalmente, os estudos da adaptação, de acordo com Milton (2015, p. 18)³, em boa medida, são a “ramificação monolíngue de departamentos como os de literatura inglesa, de estudos de teatro, de estudos de cinema e de estudos de música”. Ou seja, os estudos da adaptação têm sua origem nos diálogos com outras artes e sempre foram declaradamente reconhecidos como processos de transformação por envolverem mídias diferentes da escrita.

Já os estudos intermídia ou interartes também envolvem a transposição de “expressões artísticas” (como a Música, a Literatura, a Dança, a Pintura, a Arquitetura, a Ópera, o Teatro e o Cinema) de uma mídia para outra, assim como a adaptação. Esses estudos “partem da comparação da literatura com algo que, embora seja de outra ordem, possa ser submetido, juntamente com ela, a um conceito geral que costumamos chamar de ‘arte’” (CLÜVER, 2006, p. 11)⁴, embora os estudos da adaptação ainda sofram uma depreciação crítica quando comparados aos intermidiáticos.

Nessa perspectiva, a fim de ilustrar como pode haver um diálogo entre esses três campos do saber, a tradução, a adaptação e a intermedialidade, já que o ponto de convergência entre todos eles é o conceito de transformação, de interpretação e de expansão, convido o leitor a navegar pelos textos que compõem essa coletânea.

Lilium Cristina Marins
Programa de Pós-graduação em Letras
Universidade Estadual de Maringá

³ MILTON, J. Tradução & adaptação. In: AMORIM, L. M., RODRIGUES, C. C., STUPIELLO, E. (orgs). **Tradução & perspectivas teóricas e práticas**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, p. 17-43, 2015.

⁴ CLÜVER, C. Inter textus/ inter artes/ inter media. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura. Belo Horizonte, v. 6, 2006. p. 11-42. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357> Acesso em: 19 ago. 2022.

Apresentação

O livro “Literatura, tradução, adaptação e intermedialidade: experimentações teórico-analíticas” é resultado de um trabalho colaborativo interinstitucional, por meio do grupo de pesquisa “Tradução & multidisciplinaridade: da torre de Babel à sociedade tecnológica” (diretório CNPq), do qual fazem parte os organizadores desta obra, Fernando da Silva Pardo, docente no Curso de Letras do Instituto Federal de São Paulo – *campus* Pirituba, e Liliam Cristina Marins, professora do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá. Este compêndio de onze ensaios tem como objetivo contribuir para as reflexões e discussões das pesquisas em literatura, tradução, adaptação e intermedialidade. A obra congrega trabalhos de diferentes gêneros discursivos, procedências culturais e correntes teóricas, no sentido de mediar realidades, experiências tradutórias e investigativas dos pesquisadores, tendo a literatura como o ponto de convergência entre os ensaios, seja em sua relação com o cinema, com a fotografia, com a música, com imagens, com outras culturas e línguas.

No primeiro ensaio, *Intermedialidade em/na pauta: a literatura (ainda) cabe no papel?*, Fernando da Silva Pardo discute a hegemonia da escrita e o poder simbólico atribuído ao livro impresso enquanto capital simbólico, bem como os impactos que essa visão pode trazer para a área dos estudos literários e dos estudos de intermedialidade. Ressaltando o caráter multimodal da sociedade contemporânea, principalmente devido ao surgimento das tecnologias digitais, o autor destaca como a interconectividade e a convergência de mídias impacta os modos de construção de sentidos. Defende, então, o reconhecimento e a legitimação dos fenômenos intermidiáticos envolvendo a literatura e outras mídias, os quais denomina literatura intermidiática.

O ensaio 2 traz o texto *A propósito da multipoética na obra de calí boreaz*, de Cleber da Silva Luz. Nele, o autor problematiza a relação que se estabelece entre poesia e intermedialidade. Na defesa do que se compreende por uma multipoética, Luz toma a obra *outono azul a sul* (2018), de calí boreaz, poeta portuguesa contemporânea, como *corpus* analítico a fim de evidenciar as particularidades do fenômeno e os efeitos de sentido. Observa também que a obra de calí boreaz mobiliza, de maneiras idiossincráticas, movimentos adaptativos que o autor defende ser de ordem intermidiática, na medida em que, ontologicamente, o livro compõe-se de maneira múltipla, relacionando diferentes mídias não arquetípicas.

No ensaio 3, *Mulheres poetas na esquerda estadunidense dos anos 20: deslenciamiento de poemas-protesto via tradução feminista*, Laura Pinhata Battis-

tam apresenta sua tradução de dois poemas das poetisas Lola Ridge e Georgia Douglas Johnson, mulheres da classe trabalhadora estadunidense, pela perspectiva da Tradução Feminista, e discute o papel da poesia enquanto arte política, compreendendo-a como um aspecto fundamental da cultura popular e da formação da consciência política e estética dos/das leitores/as. Além disso, a autora busca desnaturalizar as supressões da escrita de mulheres e a concepção de arte vigente, bem como discutir a possibilidade de recuperação das obras pela Tradução Feminista.

O ensaio 4, *Novelizações ou antiadaptações? Problematizando (pré)conceitos*, da autoria de Aline Scarmen Uchida e Liliam Cristina Marins, tem como objetivo problematizar o uso dos termos “novelização” e “antiadaptação”, bem como discutir o lugar desses movimentos dentro dos estudos da adaptação. As autoras advogam que, embora trilhem o caminho inverso do que tradicionalmente se considera como adaptação, as novelizações, enquanto processos adaptativos, precisam estar mais claramente vinculadas ao termo “adaptação” não apenas para consolidar sua circulação no mercado, como também para valorizar as diferentes arquiteturas textuais que podem e devem ser abordadas pelos estudos da adaptação, cujo foco deixou de ser apenas a passagem da literatura para o cinema.

No ensaio 5, *A práxis das estratégias presentes na tradução cultural anti-imperialista de Crazy Brave*, Gabriela de Castro Pereira apresenta reflexões em torno da tradução comentada, realizada pela própria autora, da obra *Crazy Brave*, de Joy Harjo, a partir de estratégias de tradução cultural anti-imperialista, com o intuito de promover uma reflexão sobre as estratégias escolhidas. Seus objetivos incluem expor comentários sobre a tradução cultural anti-imperialista, fazer com que a tradução se torne um local de fácil acesso a conhecimentos estrangeiros e colaborar com os objetivos do movimento intercultural.

O ensaio 6, *Intermédias para se contar histórias sobre os mortos: a música de Viva, a vida é uma festa nas materialidades fílmica e escrita*, de Ingrid Lívero, tem como objetivo traçar, pelas lentes das teorias da adaptação, exercícios de análise a respeito da mídia cinematográfica-musical *Viva, a vida é uma festa* adaptada para a mídia impressa no livro infantil *O poder da música*. Lívero conclui que o exercício de adaptação envolve (re)interpretação e (re)criação, de forma que é preciso novas metalinguagens para novos trânsitos que rompem com a crítica baseada na fidelidade e na equivalência, pois, da mesma forma que os significados permanecem à deriva, assim se encontram os estudos e possibilidades de análise no campo da adaptação.

No ensaio 7, *Os mundos de Tayó: do romance para as tirinhas*, Maria Fernanda Silva Dias propõe uma análise da obra *O mundo no black power de Tayó* (2013), da escritora Kiusam de Oliveira, com ilustração de Taisa Borges, e as

tirinhas *O mundo de Tayó* (2019), de mesma autoria e ilustrações de Amora Moreira, a partir da noção de uma adaptação amplificadora, que adiciona elementos, sobretudo acerca do racismo cotidiano, do pertencimento e do orgulho negro, maximizando os temas do texto de partida.

No ensaio 8, *Paradise(s) Lost, de Milton e de Doré, sob a luz da intermidialidade*, Aline Cristina da Silva apresenta uma análise intermidiática do poema *Paradise Lost*, de John Milton, e das ilustrações homônimas realizadas por Gustavo Doré. A autora discute as causas e os efeitos da intermidialidade no poema e nas ilustrações, demonstrando suas relações intrínsecas e perpassando por discussões sobre a ‘originalidade’ das obras. Através dessas discussões, busca instigar novos olhares sobre os trânsitos intermidiáticos que ocorreram entre os séculos XVII e XIX, além de tecer relações quanto à complementaridade nas obras-objeto de sua pesquisa.

No ensaio 9, *Espelho, espelho meu...”: análise da novelização Branca de neve e o caçador*, Sabrina Krüger discute o processo de adaptação da produção cinematográfica para a novelização do filme *Branca de Neve e o Caçador*, de Rupert Sanders, e sua novelização escrita por Lily Blake, destacando a inversão tradicional de vetores nos estudos da adaptação. Para Krüger, mesmo quando se fala em inversão de vetores em uma adaptação, ainda assim há a mudança de muitos aspectos neste movimento, que variam de acordo com o meio em que a adaptação irá circular. Além disso, toda adaptação é a materialização de uma interpretação e, embora sirva como um desdobramento da mídia anterior, a mídia de chegada não deixa de ter sua autonomia enquanto narrativa.

O ensaio 10, *Intermidialidade em “cinto” / Catálogo de perdas* (2017), de João Anzanello Carrascoza e Juliana Monteiro Carrascoza: narrativa e fotografia, de Sandro Adriano da Silva, aventa uma análise da narrativa “cinto”, que compõe o livro *Catálogo de perdas*, tomando-a como obra *mixmídia* em que a “combinação de mídias” inclui a narrativa literária e a fotografia. O autor busca compreender o agenciamento dos diálogos intermidiáticos entre técnica e estética fotográfica e estilo literário, o que corrobora a ideia de *midiática narrativa*. Para ele, a interação entre as duas mídias, na referida obra, apontaria para uma forma de *midialidade* – capacidade intrínseca, presente em toda forma de mídia de representar – e comunicar essa representação e seus sentidos.

Finalmente, no ensaio 11, Mayara Stéphanie Barbieri dos Santos discute discursos machistas velados na tradução para a língua inglesa, realizada por ela mesma, de um trecho do texto literário *Os funerais do coelho branco*, de Nené Altro. Com o foco de sua análise na tradução feminista, a autora busca analisar seu próprio processo de leitura, assim como o papel de agente e de sujeito da tradutora nesse processo interpretativo que é materializado por suas escolhas tradutórias. Ademais, o ensaio é concluído com uma breve reflexão sobre a in-

completude da significação e o carácter cambiante das identidades pós-modernas.

Esperamos que este livro contribua para a reflexão e que suscite o surgimento de novas pesquisas sobre o tema.

Boa leitura!

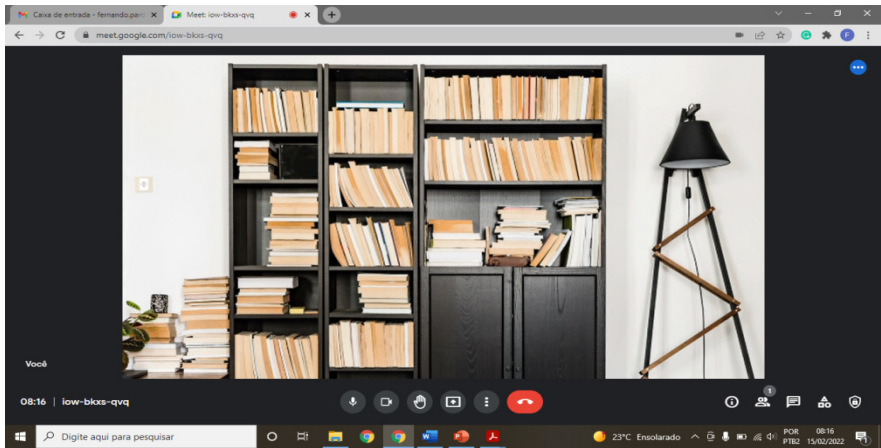
Os organizadores

Intermedialidade em/na pauta: a literatura (ainda) cabe no papel?

Fernando da Silva Pardo

Recentemente, em decorrência da pandemia de Covid-19 e da necessidade de se manter o distanciamento físico, temos participado com frequência, de forma *online*, de conferências, palestras, *lives* e reuniões departamentais das instituições de ensino das quais fazemos parte. Algo que me tem chamado a atenção são as plataformas de conferências *online*, tais como *Zoom* e *Google Meet*, e o modo como os usuários se comportam nesses ambientes virtuais. Durante eventos *online*, não é raro observar meus interlocutores, a maioria deles professores e pesquisadores da área de Letras, sentados diante de uma estante enorme e cheia de livros como plano de fundo para suas apresentações. É interessante observar como o livro impresso supostamente traz um *status* de autoridade e confere uma legitimidade acadêmica a esses profissionais, tal qual um atleta medalhista que se posiciona em frente a uma estante repleta de seus troféus. Inclusive, para aqueles que, como eu, não possuem uma vasta biblioteca de livros em sua casa, é possível simular tal ambiente por meio de recursos disponíveis nas próprias plataformas digitais, como é o caso do *Google Meet*. Essa última permite que o apresentador escolha uma imagem para o plano de fundo da tela de modo a simular que está defronte a uma coleção de livros em sua casa ou biblioteca particular (Fig. 1).

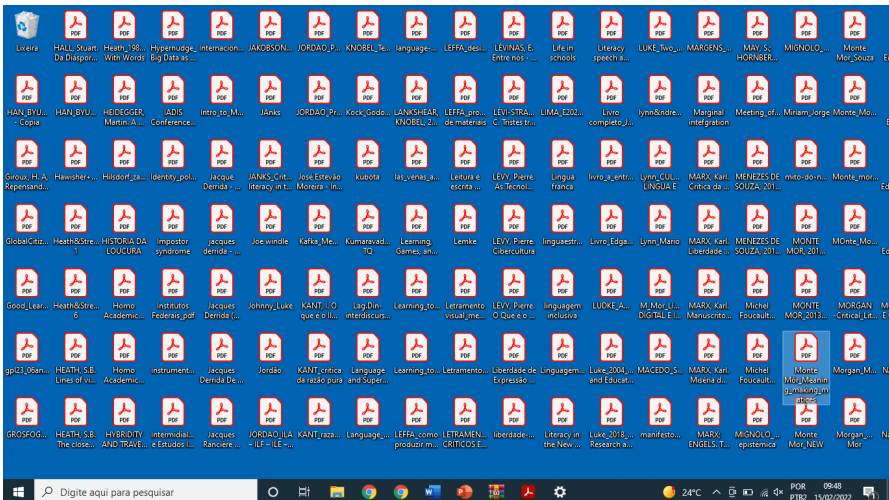
Figura 1 - print da tela da plataforma Google Meet



Fonte: imagem do autor

Tais artimanhas tecnológicas reforçam o papel central que o livro impresso ocupa na construção da imagem do intelectual por meio da ostentação de seu capital cultural (BOURDIEU, 1986), e isso não é diferente na literatura. Apesar da praticidade proporcionada pelas tecnologias digitais, que nos permite carregar uma biblioteca inteira em nossos computadores (Fig. 2), celulares ou mesmo armazená-la em nuvem, o poder simbólico apoiado na ideia da posse de capital simbólico confere reconhecimento e valor social àqueles que o detêm.

Figura 2: biblioteca digitalizada em PDF



Fonte: imagem do autor

Em relação à produção literária, Bourdieu (1992) argumenta que haveria um processo de institucionalização para a constituição de um grupo literário que acumula e concentra o capital simbólico, isto é, o poder simbólico estaria ancorado na posse de um capital simbólico. O autor explica que práticas e representações no campo da literatura “não se deixam explicar senão por referência ao campo do poder, no interior do qual o próprio campo literário ocupa uma posição dominada” (p. 244). Sendo assim, as relações de poder e as lutas que ocorrem entre os agentes ou instituições teriam em comum o fato de possuírem o capital necessário para ocupar posições dominantes em diferentes campos.

A partir do pensamento de Bourdieu, conclui-se que é inegável haver uma premissa em relação ao poder simbólico que é atribuído ao livro impresso enquanto capital simbólico. No entanto, conforme apontam Kalantzis e Cope (2012), a comunicação humana sempre foi multimodal, porém, a invenção da escrita alfabética de certa forma privilegiou a palavra escrita em detrimento a outras modalidades de comunicação. Os autores identificam três momentos da comunicação cultural e humana, os quais descreverei aqui brevemente. O primeiro deles, que seria anterior à invenção da escrita alfabética, caracteriza-se pelo predomínio da oralidade, da constante mudança linguística, sobretudo se considerarmos os povos nômades e o contato entre indivíduos de diferentes regiões. Portanto, essa é a fase das diferenças e das divergências linguísticas, das múltiplas formas de se construir sentidos, das civilizações sinestésicas em que a linguagem multimodal era necessária para a comunicação. Basta pensarmos em algumas formas de comunicação que incluíam o uso de artifícios como pintura corporal, diferentes toques de tambores ou até mesmo sinais de fumaça. Jensen (2016) argumenta que o próprio ser humano pode ser entendido como “uma mídia em primeiro grau” (p. 5)⁵, uma vez que seu corpo seria uma plataforma material versátil que abriga a fala, o canto, a dança, a dramatização, a pintura e é capaz de desenvolver todas as formas de arte em geral.

O segundo momento da comunicação humana descrito por Kalantzis e Cope (2012) surge com a adoção da escrita na Grécia, mas traz consigo alguns reveses, especialmente se pensarmos na supressão da diversidade. Os autores sugerem que juntamente com a escrita alfabética veio a simplificação da língua para atender suas funções sociais, sobretudo a língua da elite. Desta forma, os sentidos teriam sido padronizados e homogeneizados de modo que houve uma separação das modalidades de comunicação, privilegiando-se, assim, a hegemonia da palavra escrita. Segundo Jensen (2016), a escrita também pode ser considerada uma mídia em primeiro grau. Entretanto, os manuscritos sempre foram escassos e preciosos, distribuídos apenas para uma parcela seleta de

⁵ Tradução nossa, assim como em todas as outras citações feitas a partir de obras em inglês no restante do ensaio.

indivíduos – sacerdotes, gerais, servos letrados – pertencentes a instituições estabelecidas. Esses indivíduos, por sua vez, passariam essa informação adiante de maneira ainda mais seletiva por meio da cultura oral, mantendo, assim, hierarquias de acesso ao conhecimento. Apesar da importância indiscutível dos manuscritos, Jensen aponta que, como forma de registro e de interação, eles foram substituídos na sociedade moderna pelas mídias em segundo grau – as mídias de massa analógicas, tais como os jornais, os livros impressos, a televisão, o rádio e o cinema – que distribuem as mesmas mensagens, porém, a partir de emissores menos centralizados e para um grande número de receptores.

Entretanto, para Kalantzis e Cope (2012), nas décadas mais recentes, temos vivenciado um terceiro momento, principalmente em decorrência do surgimento das tecnologias digitais, que é a retomada de valores daquela primeira fase das sociedades orais por meio de crescentes diferenças de sentidos, com a emergência da diversidade comunicacional e da multimodalidade promovida pelas mídias digitais. De acordo com Jensen (2016), o computador representaria uma mídia em terceiro grau e a principal transformação é que diferentes mídias podem ser reproduzidas e recombinaadas na mesma plataforma digital. Inclusive aquelas mídias tradicionais, como os livros, os jornais, os filmes, o rádio e a televisão, agora são disponibilizadas nas plataformas digitais, as quais, por sua vez, reúnem uma variedade de novas mídias que vão desde jogos *online* até mídias sociais e, portanto, trazem implicações para os discursos e as instituições da sociedade.

Mas o que a literatura tem a ver com isso?

Não é incomum ver meus colegas da área de Literatura franzirem a testa quando discuto a necessidade de legitimarmos o que chamarei aqui de literatura intermediária, ou seja, os “textos” literários que são produzidos, adaptados, transpostos ou interconectados com outras mídias para além do livro impresso. Isso não significa a simples transposição do texto escrito impresso para o texto escrito digitalizado, como é o caso dos livros convertidos em arquivos do tipo PDF, um reflexo da crescente, incontrolável e inevitável migração do papel para as telas (KRESS, 2003) nas últimas décadas. Trata-se, pois, do conceito de intermedialidade entendido, segundo Jensen (2016, p.1), como a interconectividade de mídias “como forma de expressão e de troca, em que diferentes mídias se referem a e dependem umas das outras, implícita e explicitamente; [...] e constituem um ambiente cultural e social mais amplo”. É preciso esclarecer que, para adjetivar literatura, utilizo o termo “intermediário”, na acepção de Rajewsky (2012a), com o intuito de designar os “fenômenos que (como

indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem entre as mídias” (p.18, parênteses da autora) ou, em outras palavras, “aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias” (p.18). Todavia, a própria autora reconhece, de forma autocrítica, que não é possível fixar os limites de mídias individuais, ou seja, não é uma tarefa fácil definir com precisão as especificidades e diferenças de determinadas mídias, muito menos supor que haja fronteiras tangíveis entre mídias individuais. Para ela, é um grande desafio discernir as fronteiras midiáticas e delimitar onde termina uma e onde começa a outra mídia (RAJEWSKY, 2012b).

A questão é que, segundo a tradição literária, a literatura é vista como a arte da palavra escrita e, como tal, não poderia ser “profanada” ao cruzar a fronteira e circular em outras mídias. Ora, então vamos simplesmente ignorar o fato de que nossos alunos, seja na Educação Básica, seja no Ensino Superior, acessam os textos literários por meio de filmes, séries, músicas, *games*, entre outros?

É importante deixar claro que não estou propondo que ateamos fogo ao livro impresso, tal qual no romance distópico *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury. Entretanto, conforme apontam Pardo e Marins (2021), seria importante problematizar como as adaptações intermediáticas poderiam ser usadas no ensino de literatura por meio da música, do cinema, das séries, dos *games*; quais atividades poderiam ser elaboradas a partir dessas mídias; como essa literatura intermediática afetaria a dinâmica das aulas de literatura e, sobretudo, quais seriam seus aspectos positivos e negativos. No entanto, os autores enfatizam que há relações de poder implicadas nessa proposta, o que poderia trazer à tona discursos contrários a uma suposta miscigenação que emergiria do contato entre a literatura e outras áreas do conhecimento.

Jensen (2016) relata que a intermedialidade tem exercido grande influência nos estudos literários, nos estudos culturais e na área da comunicação. Para o teórico, presume-se que “todos os textos – todos os atos de comunicação – estão em pé de igualdade, ao menos em princípio” (p. 2). Assim, um dos principais conceitos relacionados à intermedialidade seria o da convergência, que engloba as interrelações entre diferentes mídias e “assume que a digitalização resultaria em uma fusão de mídias e práticas comunicativas anteriormente separadas” (p. 9). O teórico complementa afirmando que a intermedialidade pode incluir qualquer relação entre diferentes mídias, mas reconhece três concepções diferentes, as quais derivam principalmente do conceito de mídia. A primeira acepção do termo intermedialidade distingue a comunicação por meio da reunião de discursos diversos, o que englobaria diferentes modalidades sensoriais de interação, como a música e a imagem em movimento. O segundo entendimento é o de que a intermedialidade é uma representação de uma combinação de veículos materiais que se utilizam do meio impresso, do

eletrônico e das plataformas digitais. Na terceira e última acepção, a intermedialidade abordaria as interrelações midiáticas como instituições na sociedade e, portanto, também estariam sujeitas às relações de poder e às lutas que ocorrem entre essas instituições, conforme defendido por Bourdieu (1992).

É importante observar que o cenário contemporâneo, no qual as práticas sociais e de ensino-aprendizagem são profundamente influenciadas pelas mídias digitais, também traz implicações para a literatura. De acordo com Felix, Przybylski e Pecino (2017, p. 7),

a revolução tecnológica dos últimos dois séculos afetou profundamente o modo pelo qual os sujeitos se inscrevem no mundo. Enquanto a modernidade erigiu as bases de uma tradição literária estreitamente pautada no domínio da escrita, afastando-se assim de uma tradição de narrativa oral de séculos, a sociedade e a cultura contemporânea são marcadas por uma tônica que confere à literatura uma gama de possibilidades, particularmente mediada pelo ambiente hipermediático.

No entanto, muitas vezes, essa gama de possibilidades no campo da literatura à qual se referem os autores é menosprezada no ambiente acadêmico e escolar. Uma hipótese seria porque, quando se pensa em literatura, talvez ainda haja uma espécie de “ranço” em relação aos estudos de intermedialidade e ao conceito de mídia, sobretudo sob a perspectiva da Literatura Comparada enquanto área do conhecimento. Por outro lado, a pesquisadora Thais Flores Nogueira Diniz afirma que essa visão negativa tem mudado, já que em algumas universidades estrangeiras, tais como em Växjö, na Suécia, e Graz, na Áustria, o campo dos estudos de intermedialidade é independente dos estudos de Literatura Comparada, o que também ocorre com o grupo de pesquisas *Intermídia*, do qual a autora faz parte na Universidade Federal de Minas Gerais (LUZ; WALLAU; MARINS, 2021).

Outro ponto importante observado por Felix, Przybylski e Pecino (2017, p. 7) se refere à circulação, aos intercâmbios e à articulação de expressões literárias e

como ela [a literatura] se desloca e se traduz na sintaxe de plataformas contemporâneas e tecnológicas de expressão artística. Partimos do entendimento de que a literatura passa por um processo de apropriação e adaptação constante com inflexões nos domínios da vida e da arte. Nesse sentido, compreende-se que as novas mídias, ao se apropriarem das narrativas, contadas por meio oral, escrito ou visual, demonstram como estas estão cada vez mais presentes no imaginário coletivo de toda

e qualquer sociedade e serão sempre motivadas a se rerepresentarem no processo contínuo e renovado.

De fato, esse deslocamento da literatura, obrigando-a a sair de sua zona de conforto, sobretudo em razão dos modos de produção e de circulação das expressões literárias na contemporaneidade que incluem as mídias digitais, não ocorre de maneira natural e sem resistência. O entendimento dos autores supracitados de que a literatura passa por um momento de adaptação e de que as novas mídias se apropriam das narrativas como uma forma de renovação contínua pode ter efeitos adversos, já que poderia insinuar, em vez de uma apropriação, uma tentativa de expropriação da literatura de sua área de conhecimento.

Essa questão é discutida por Wolf (2011), o qual indaga se a inserção de uma nova abordagem na área dos estudos literários poderia sobrecarregar um campo que já se encontra sobrecarregado, tanto na perspectiva acadêmica quanto na perspectiva didático-pedagógica, bem como se a área correria o risco de perder de vista seu principal objeto de estudos, o texto literário escrito. Por outro lado, para ele, de uma perspectiva sistemática e histórica, a intermedialidade nunca foi estranha aos estudos literários, pois, inicialmente, a poesia lírica consistia em uma performance oral acompanhada da execução de instrumentos musicais. Somente mais tarde é que a literatura passou a se dedicar aos textos escritos propriamente ditos. Do mesmo modo, se tomarmos como exemplo um drama de Shakespeare, podemos perceber que não se trata apenas de um texto escrito, mas sim, de uma performance multimidiática que pode envolver não apenas palavras, mas também sons, música e mídias visuais. Wolf acrescenta o fato de que, desde a antiguidade clássica, as artes visuais sempre tiveram uma contribuição importante para a transmissão de conteúdos literários. Portanto, o autor conclui que “se a literatura tem influenciado e sido influenciada, assim como transmitida por uma pluralidade de mídias, o estudo das mídias deveria se tornar uma parte integrante dos estudos literários” (2011, p. 3).

Além disso, para Wolf, o conceito de mídia é fundamental para compreendermos a intermedialidade e suas relações com a literatura. Segundo ele, seria importante “reconhecer que a literatura por si só também é uma mídia e, como tal, se opõe a e concorre com outras mídias” (2011, p. 4). A partir disto, o teórico sugere, apoiado em Rajewsky (2002), uma tipologia de formas intermidiáticas, ponderando o modo como poderiam ser usadas e em que medida a intermedialidade seria relevante para o estudo de literatura. Assim, as cinco modalidades sugeridas por Wolf (2011, p. 4) são: a) literatura como um meio que compartilha aspectos transmidiáticos com outras mídias e, portanto, convida para uma perspectiva comparativa. Neste caso, a transmedialidade

consistiria em um fenômeno que não se refere à análise de uma ou de outra mídia específica, ou seja, não seria relevante qual das mídias envolvidas deu origem ao processo transmidiático; b) literatura como um meio que fornece material para outras mídias ou que pode tomar emprestado materiais de outras mídias e vice-versa. Isso englobaria os casos em que conteúdos similares aparecem em manifestações midiáticas diferentes por meio da transposição intermidiática. O autor cita o exemplo mais conhecido que é o da adaptação do romance para o cinema; c) literatura como um meio que pode estabelecer combinações plurimidiáticas com outras mídias em uma mesma obra ou artefato. Essas combinações produziram um efeito de hibridismo midiático, tal como nos romances ilustrados; d) literatura como um meio que pode se referir a outras mídias de diversas maneiras. Nesta modalidade, Wolf se baseia no conceito de *referências intermidiáticas* (RAJEWSKY, 2005), que podem ser entendidas como uma mídia que usa seus próprios meios e recursos para se referir, implícita ou explicitamente, a uma obra produzida em outra mídia, a outro subsistema midiático específico ou a outra mídia como sistema. Neste caso, Rajewsky defende que “em vez de combinar diferentes formas de articulação, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outras mídias, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos” (2012a, p. 26); e, finalmente, e) literatura como um elemento em um processo histórico de remediação. Em outras palavras, a remediação seria entendida como “um processo em que diferentes mídias se fundem ou se tornam diferenciadas, levando, assim, ao aparecimento de uma nova mídia” (WOLF, 2011, p. 6). Finalmente, Wolf sugere a possibilidade de os estudos de intermedialidade serem integrados a teorias de estudo já existentes no campo da literatura, como a narratologia. Segundo ele, graças à flexibilidade de seu meio verbal, a literatura pode ser, mais do que qualquer outro meio, uma interface para todas as outras mídias, ao mesmo tempo em que pode tomar ciência das questões intermidiáticas sem abrir mão de seu *locus* enquanto área do conhecimento.

Considerações finais

Neste ensaio, procurei discutir a hegemonia da escrita e o poder simbólico que é atribuído ao livro impresso enquanto capital simbólico, bem como os impactos que essa visão pode trazer para a área dos estudos literários e dos estudos de intermedialidade. Ressaltando o caráter multimodal da sociedade contemporânea, principalmente devido ao surgimento das tecnologias digi-

tais, busquei destacar como a interconectividade e a convergência de mídias impacta os modos de construção de sentidos. Advoguei, então, em favor do reconhecimento e da legitimação dos fenômenos intermediáticos envolvendo a literatura e outras mídias, os quais denominei literatura intermediática.

Concluo enfatizando que de forma alguma tenho o intuito ou a pretensão de decretar o fim da literatura escrita e/ou impressa. Pelo contrário, as discussões que trago ao longo deste texto visam promover uma reflexão crítica acerca de um potencial deslocamento da literatura, obrigando-a a sair de sua zona de conforto, porém, sem expropriá-la de seu local de pertencimento na área de Letras.

Referências

BOURDIEU, P. The forms of capital. In: RICHARDSON, J. **Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education**, Westport, CT: Greenwood, 1986, p. 241-258.

_____. **As regras da arte: genese e estrutura do campo literário**. Tradução: Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro e São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FELIX, J. C.; PRZYBYLSKI, M. P.; PECINO, I. B. (Org.). Intermedialidade e literatura: as possibilidades da narrativa na contemporaneidade. **Pontos de Interrogação**, Alagoinhas, Fábrica de Letras/UNEB, v.7, n.1., jan.-jun. 2017.

JENSEN, K, B. Intermediality. **The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy**, 2016. DOI:[10.1002/9781118766804.wbiect170](https://doi.org/10.1002/9781118766804.wbiect170)

KALANTZIS, M.; COPE, B. **Literacies**. New York, Melbourne, Madrid, Capetown: Cambridge University Press, 2012.

KRESS, G. **Literacy in the new media age**. London: Routledge, 2003. DOI:
<https://doi.org/10.4324/9780203299234> Acesso em: 12 fev. 2022.

LUZ, C. S.; WALLAU, V. L.; MARINS, L. C. Literatura, tradução, adaptação e intermedialidade: entrevista com Thaïs Flores Nogueira Diniz. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, 43(1). DOI: <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v43i1.57725> Acesso em: 10 fev. 2022.

PARDO, F. S.; MARINS, L. C. Literatura e(m) mídias: práticas pedagógicas (in)disciplinadas. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 37, n. 1, pp. 56-74, 2021.

RAJEWSKY, I. O. **Intermedialität**. Tübingen: Francke, 2002.

_____. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality. **Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques**, n.6, pp. 43-64, 2005. DOI: <http://dx.doi.org/10.7202/1005505ar> Acesso em: 10 fev. 2022.

_____. Intermedialidade, intertextualidade e remediação. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a, p. 15-46.

_____. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução de Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (orgs.). **Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012b. p. 51-73.

WOLF, W. (Inter)mediality and the Study of Literature. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture**, v. 13, n. 3, p. 1-9, 2011. DOI: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789> Acesso em: 11 fev. 2022

Multipoética: poesia e intermidialidade em calí boreaz

Cleber da Silva Luz

Exercícios para uma ideia *enquanto desconfias*⁶

Poesia, ainda, hoje? E por que não, se a atividade poética é revolucionária por natureza? (PAZ, 2012). E, hoje, em se tratando de Brasil, num contexto de ameaça ao estado democrático e ao bem-estar social, qual o lugar (ou não-lugar) da poesia, em seu gesto revolucionário? E como continuar atendendo à reivindicação feita por Jakobson (2006) de não se esbanjar os/as poetas? E por que não viver e sentir o mundo? Por que não viver e sentir o poema, uma vez que, “sem dúvida, a emoção, a própria paixão – e porque não a cólera, a indagação social, o ódio político – estão na origem do poema” (SARTRE, 1993, p. 17). Em determinadas circunstâncias, há um ato de muita coragem na ação de mostrar a emoção (DIDI-HUBERMAN, 2016). Para tempos de assombros, em que o mundo vai assombrado: poesia; pois, esta é “conhecimento”; é “salvação”; é a única “operação capaz de mudar o mundo”, tomando palavras de Paz (2012, p. 21).

Por tratar-se de uma poeta de estreia, ainda não vislumbrada em estudos acadêmicos no Brasil e mesmo em Portugal, faz-se importante uma apresentação que pode corroborar a constituição da recepção crítica da autora e a compreensão de sua produção poética. Nascida em Portugal, no outono, numa madrugada fria de sexta-feira⁷, dia de Vênus ou do amor, em suas palavras, calí boreaz estudou Direito em Lisboa, depois, viveu um tempo em Bucareste, onde estudou Língua e Literatura Romenas, e, também, tradução literária. Com formação em Direito, atuou como advogada na imigração portuguesa; na literatura, traduziu do romeno para o português os romances *O regresso do hooligan* (2010), de Norman Manea, e *Lisboa para sempre* (2012), de Mihai

⁶ Referência ao poema homônimo que integra o *outono azul a sul* (2018, p. 39).

⁷ Excetuando-se a data de nascimento, esses são os dados que a poeta divulga em sua autobiografia, publicada em seu site www.caliboreaz.com.

Zamfir, assinando com seu nome pessoal Carolina Martins Ferreira.

Na virada de 2009 para 2010, embarca rumo ao Brasil, onde reside até o momento, na cidade do Rio de Janeiro – RJ, dedicando-se ao ofício do teatro. Em terras brasileiras, calí entra no cenário poético brasileiro (e português) com *outono azul a sul* (2018), seu primeiro livro de poesia. Em 2019, apenas no Brasil, publica seu segundo livro, tesseracto (2019).

Poesia que nos sustenta, título atribuído ao sarau poético-musical fundado pela poeta, no Rio de Janeiro, em junho de 2019, no qual une-se com outros poetas e músicos deste tempo, a 1ª edição do Sarau acontece a convite do *Festival LivMundi* sobre sustentabilidade e a 2ª aconteceu a convite da programação *Embarque na Poesia*, na 17ª Festa Literária Internacional de Paraty – FLIP, que aconteceu também em junho de 2019.

Poemas de autoria da poeta têm sido publicados em revistas de poesia no Brasil e em Portugal com poemas que integram *outono azul a sul* (2018), livro com o qual participou como autora convidada do Hyderabad Literary Festival, na Índia, em 2019. Com seus foto-poemas, a autora participa da exposição “livre mente”, da Bienal de Arte Gaia, em Portugal. Ainda no ano de 2019, seu livro de estreia é indicado, ao lado de Chico Buarque e Glauber Rocha, entre as 10 recomendações de melhores atrações da 17ª FLIP, pela revista *Bula*⁸.

No que concerne à recepção, calí tem recebido avaliação positiva de uma crítica ainda censória. Cíntia Moscovich, por exemplo, importante escritora da literatura contemporânea brasileira, comenta, em sua coluna no *Jornal Gaúcha ZH online*⁹, que *outono azul a sul* reúne o melhor de dois mundos (Brasil e Portugal). Essa fusão de imagens e todo um *ethos* dos dois países é matéria cara ao livro, deixando transparecer temas como a separação e a partida, que são recorrentes na literatura portuguesa.

A recorrência de tais imagens podem estar atrelada à condição de exilada da poeta. Conforme afirma em sua biografia e em entrevistas, trata-se de um exílio desejado e solitário, do qual seu livro compõe-se, como *roteiro poético*, de uma travessia geográfica e lírica. Ao apresentar poemas que, metaforicamente, narram esse exílio da poeta, seus poemas, no plano do conteúdo, ganham memória, convocam a consciência poética e, a partir dessa, “atinge diretamente, por meio da linguagem, a relação entre o poeta e o mundo que habita” (ALVES, 2001, p. 61).

A travessia de calí, em algum sentido, remete a Barthes (2015, p. 9), em sua

8 Disponível em: https://www.revistabula.com/24329-10-programas-gratuitos-para-fazer-durante-a-flip/?fbclid=IwAR048c8rMF_rThvaY1lj3VN1gb2eYVcanJsZA6us6nrnW-DxBRWC6Ap46z8. Acesso em: 10 mar. 2021.

9 Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/colunistas/cintia-moscovich/ultimas-noticias/>. Acesso em: 10 mar. 2021.

afirmação sobre a literatura ser, em relação ao tempo e aos homens, “sempre solidão”. Essa “dimensão temporal” que compõe a literatura pode ser apreendida na poesia de calí, ao esboçar-se à interrogação sobre o tempo do ser e da poesia, como nos versos “busco a estrangeira noite do Tempo/ a noite em que tudo amanhece/ e nada parece ser o que não é” (BOREAZ, 2018, p. 95), do poema *noctifagia*.

Tratando-se da composição da obra, em *outono a azul a sul*, o nome da autora e o título da obra trazem a grafia em minúsculo, pois, “calí opta em sua poética pelo uso particular de sinais gráficos, pontuação, espaçamentos, neologismos, com uma preferência por minúsculas em alguns nomes próprios, assim como não marca estrangeirismos com itálicos”,¹⁰ denotando escolhas conscientes de estilo.

Martins (2012) afirma que o estilo de um/a poeta reflete o seu mundo interior e suas vivências, que se materializam e ou servem de componentes para, mais tarde, trajar poemas. O estilo de calí boreaz pode ser apreendido também no todo composicional do livro, à medida que a obra possui uma *arquitetônica* a partir da qual os poemas não significam sozinhos, mas em harmonia com os elementos que constituem sua composição intermediática que denota procedimentos adaptativos, como veremos mais adiante. Em calí, pode-se constatar o que Barthes afirma sobre o estilo que embebe da lembrança do ser-pessoa-*autor*, sendo sempre metáfora que soma interação literária e “estrutura carnal do autor” (2015, p. 15).

Nessa *via de ver as coisas*, lembrando as palavras de Dora Ferreira da Silva, a apresentação da autora é fundamental para que se compreenda sua identidade enquanto sujeito mulher que produz arte hoje e, conseqüentemente, as relações dessa identidade com a arquitetura poética múltipla que se propôs observar. Como já se anunciou, de maneira breve, para além da formação em Direito, calí é multiartista: poeta, tradutora, atriz. Todas essas *personas* ressoam em sua produção cuja constituição é também múltipla. Ressalta-se, ainda, que em cada atividade há um nome “artístico”: para a poeta, calí boreaz; para a atriz, Carolina Floare; para a tradutora, Carolina Martins Ferreira.

A essa composição múltipla denominou-se *multipoética*, que pode ser compreendida em função de dois princípios: a) alcance que permite focalizar em relação à leitura dos processos de constituição da obra. Relaciona-se, nesse sentido, em um mesmo trabalho de linguagem envolvendo o verbal e o não verbal, procedimentos de adaptação, caracteres multimidiáticos e/ou mix-midiáticos e o trabalho de criação poética, sem supervalorizar ou minimizar nenhum dos procedimentos para os quais recorre; b) múltipla constituição refletida no todo composicional da obra. Em termos estilístico-formais, não se trata de *uma* criação, mas de *criações*, movimentos que se organizam no todo

10 Nota do editor, à página iv, de *outono azul a sul*.

composicional e dos quais compõe-se uma poética múltipla (e ao mesmo tempo una, orgânica) refletida e refratada na arquetônica da obra.

Tanto em *outono azul a sul* (2018) quanto em *tesserato* (2019), a poeta investe na relação entre diferentes mídias, recorrendo a um movimento adaptativo, o que implica nas composições multipoéticas postas em “um lugar de clandestinidade”, como disse a poeta em suas redes sociais. Em relação à composição da obra relacionada à adaptação e à intermedialidade, a leitura embasou-se nas proposições de Elleström (2017), quando estabelece 10 pressupostos que balizam a defesa da adaptação ser inserida nos estudos da intermedialidade, pois, segundo o autor, aspectos teóricos e práticos da adaptação estão ligados de maneira mais íntima à intermedialidade em sua face mais ampla, sobretudo no que concerne às duas “modalidades” mais gerais dos fenômenos intermidiáticos, como as ideias de transferência e transformação.

Não detemo-nos, neste trabalho, a uma sistematização dos 10 pressupostos estabelecidos pelo autor, por não contemplar o escopo deste estudo e pelo motivo de tal empreita demandar uma atenção especial. Contudo, alguns dos argumentos que perpassam e compõem os pressupostos fundamentam nossas análises. O principal elemento que constitui o núcleo de nossa leitura diz respeito à composição caleidoscópica da obra, que se insere na proposição de que “várias mídias fonte podem ser transformadas em uma mídia destino e uma mesma mídia fonte pode ser transformada em várias mídias destino” (ELLESTRÖM, 2017, p. 216), o que se distancia dos pressupostos convencionados até muito recentemente de que a adaptação se dá na relação de uma mídia fonte para uma mídia de destino.

É justamente por compreender essas produções contemporâneas que se alocam em *não-lugares*, nesses entremeios da clandestinidade, que se tomou, neste trabalho, a produção da autora como *corpus* de análise e motivo para as reflexões. Para fins de delimitação, optou-se por vislumbrar apenas algumas facetas de sua primeira obra, *outono azul a sul*, devido à necessidade de recorte. A obra, em sua arquetônica, apresenta uma poética híbrida, estabelecendo relações de trânsito entre poesia e música, poesia e pintura, e ainda outras produções que se inserem no campo das artes visuais. Há, ainda, uma relação entre a poesia e o ciberespaço, especificamente, com a rede social *Instagram*.

No processo de desenvolvimento das análises, propôs-se discutir a própria natureza da poesia, considerando-se o exercício poético enquanto uma operação revolucionária, capaz de mudar o mundo e a si mesma, como tratou Paz (2012). Ressalta-se, não obstante, que revisitar alguns conceitos atrelados ao gênero lírico, ao passo que se discute suas relações com a adaptação e com outras mídias, contribui ao olhar que retira a poesia de um lugar “inacessível”, fixo e não mutável, sobretudo no que concerne à sua leitura comparada a outras artes.

Em torno de uma *multipoética*: olhares, leituras é uma entrada de luz por um furo¹¹

Desde Horácio em sua *Arte poética* que a poesia é vista em relação à pintura como artes irmãs, em decorrência de suas capacidades miméticas. Isso fez com que, por muito tempo, a poesia fosse estudada, sobretudo pela ótica dos Estudos Comparados, apenas se relacionando com a pintura, pois, ao ser considerada uma arte elevada, que retrata o belo e o sublime, seria digna de comparação.

Ao tratar-se especificamente das relações comparatistas entre textos literários com o mesmo registro, Coutinho (2003) lembra que, desde muito tempo, as relações de comparação sempre se deram em relação a textos europeus, e só mais recentemente esse movimento vem sendo modificado. Isso revela que havia, nessa concepção, não apenas um ponto a se refletir acerca da questão da forma que se compara, ou seja, da literatura para o cinema ou da pintura para a poesia (meios mais convencionais), mas também do âmbito da cultura, que revela haver, nesse contexto, um condicionamento da arte produzida em países não europeus, em relação à obra/mídia fonte, que, na maioria dos casos, era produzida em países da Europa.

Nessa perspectiva, ainda sob parâmetros tradicionais dos Estudos Comparados em literatura, Coutinho (2003, p.19) afirma que “tratava-se de um sistema nitidamente hierarquizante, segundo o qual um texto fonte ou primário, tomado como referencial na comparação, era envolvido por uma aura de superioridade, enquanto o outro termo do processo, enfeixado na condição devedor”.

Convém, aqui, lembrarmos das palavras de Benjamin (2020), quando trata da reprodutibilidade técnica da obra de arte, pois, segundo o autor, “a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição” (p. 57). A reprodução, nesse sentido, entra nesse *entre-lugar* em que se encontram, hoje, os estudos da intermedialidade, da adaptação, da tradução intersemiótica, entre tantos outros, que se valem de mídias qualificadas ou não, como uma espécie de *leit-motiv* para a produção de uma ou mais obras de arte de destino.

Há que se destacar que, como afirma Clüver (2006), os estudos da intermedialidade ainda buscam compor um referencial que embase e crie mais possibilidades de abordagem analítico-críticas para os mais variados objetos artísticos que existem e surgem a todo momento. Além disso, um dos desafios da área é o de constituir uma base em que se desconstrua uma visão pautada nas leituras tradicionalistas dos estudos comparados e dos estudos interartes, em que não mais se questione o *status* “artístico” dos objetos analisados, uma vez que houve certa inferiorização das mídias, a partir das visões das referidas áreas já mencionadas.

11 Referência ao poema “x” que integra o *outono azul a sul* (2018, p. 102).

Neste trabalho, registra-se o posicionamento de compreender todas as produções em diferentes registros e gêneros do discurso enquanto arte, subsidiados pela compreensão de que “a arte é um fazer”, “um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se *transforma* a matéria oferecida pela natureza e pela cultura” (BOSI, 1991, p. 13, destaque do autor). Esse posicionamento se ancora também, em alguma medida, na visão de Clüver (2011), quando afirma que os estudos da intermedialidade retiram o olhar sobre as produções em um movimento que busca dar-lhes um lugar de arte ou não-arte.

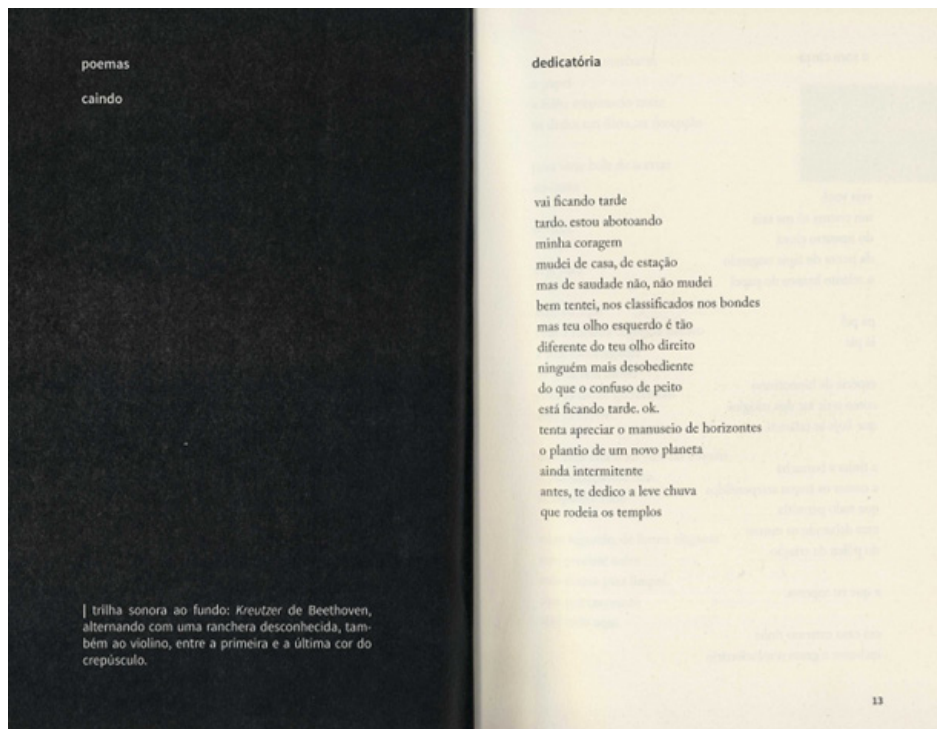
Quanto à arte da poesia, Barthes (2015, p. 40) entende a palavra poética como uma espécie de “natureza fechada” que leva em conta, a partir da lírica moderna, não somente a função enquanto uma estrutura da linguagem, revelando uma relação com certa densidade que opera com os componentes intelectual, pelo trato com a construção do poema, ou a elaboração de uma “estrutura de linguagem” no poema, e, por outro lado, uma função sentimental, por lidar com tais estruturas e pela intensificação ou silenciamento de *pathos*. Assim, a criação de um poema leva em conta seu tempo de gestação. Esse tempo poético já não é o de uma “fabricação”, pura e simplesmente, mas de uma aventura possível, uma travessia, encontro entre poesia e licença poética. Dessa gestação, nesse tempo: o poema. Fruto de uma significação possível, entre os dois componentes mencionados anteriormente, travestidos e transvestindo palavras.

Por seu turno, Moisés entende que a poesia pode ser concebida enquanto um campo fértil e, nesse campo, ser possível cultivar a “palavra ambígua, polivalente, capaz de insinuar sem dizer, de sugerir mais que definir, na razão direta do caráter proteico das vivências” (MOISES, 1989, p. 87). Já em Paz (2012), encontramos respaldo para o entendimento de que poesia é capaz de revelar este mundo, criando outro. Assim, tem-se a poesia e a poeta como duplamente capazes de representar uma ação possível, criando, ao mesmo passo, outra. Eliot (1972) faz lembrar a natureza da poesia, em relação ao ato de criação do poema, ao afirmar que essa é a constante lembrança de todas as coisas que só podem ser ditas em língua e, ainda assim, são intraduzíveis.

Tal natureza pode ser percebida ao ler calí boreaz, como no exercício de composição híbrida, intermediática, interartística, revelando que a experiência poética a ser traduzida em seu texto não toma apenas aparato por meio de um sistema de signos verbais, mas também e em conjuntamente, com outras arquitetônicas e registros. Encontro esse que possibilita a criação de um novo mundo de experimentação e experiência poética (ao mesmo tempo artística e subjetiva).

Como convite à reflexão, tomemos como exemplo dessa composição, sob um olhar mais geral e detido a questões macro-significativas, três exemplos de *outono azul a sul*. Na sequência, o primeiro exemplo:

Figura 1 – sem título



Fonte: BOREAZ, 2018, p. 12-13.

Consideremos dessa imagem reproduzida da obra apenas o que consta na folha cujo fundo é preto (p. 12). Trata-se da abertura da primeira seção da obra, “poemas caindo”, como aparece no canto superior esquerdo da folha. A informação inserida no canto esquerdo inferior da página dispõe de informações que podem ser alocadas em duas dimensões: a) *o que*; b) *quando*. Vejamos: a informação referente à trilha sonora indicando *o que* se tocava ao fundo, enquanto a obra era produzida (“*Kreutzer* de Beethoven, alternando com uma rancheira desconhecida, também ao violino”), e o momento *quando* isso ocorria (“entre a primeira e a última cor do crepúsculo”).

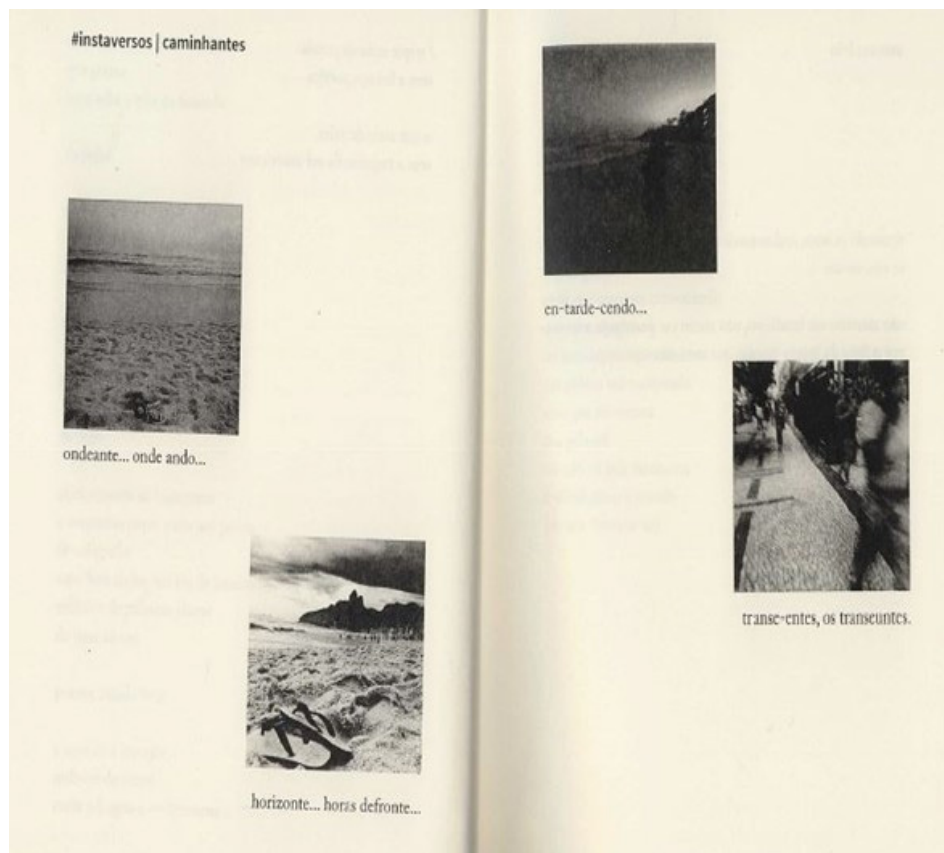
Essa presença de um elemento sonoro representado pela música e a referência temporal como uma espécie de cronografia não se constituem nem como transferência, nem como transformação, se considerarmos esses os dois traços elementares à constituição da noção de intermedialidade, conforme aponta Elleström (2017), mas operam enquanto suplementação de traços constitutivos de uma multipoética em função da construção de sentidos.

Nessa leitura, a música não se apresenta como uma mídia ou referência midiática que “integra” a obra, de maneira a incorporar o livro em um formato de “fusão” à mídia de destino, ou, em outras palavras, “ao resultado final”. O que acontece é que a música constitui o próprio *processo de constituição* do livro e seu material verbal, uma vez que comparece enquanto matéria que acompanhou a poeta no processo de criação. Isso revela o que Schröter (2020) tratou por modalidade ontológica da intermedialidade, sendo essa compreendida enquanto uma possibilidade de observação do *processo* de constituição, levando em conta as “materialidades específicas dessas mídias”, que “precedem a relação intermidiática” (p. 106).

Tal concepção leva em conta a atuação do leitor/interlocutor/observador no processo de construção de sentidos no momento de recepção da mídia de destino. Pois, assim como tratou Hutcheon (2011) sobre a adaptação, o papel do leitor/espectador é fundamental, uma vez que é necessário que haja o reconhecimento das relações com outras obras/mídias fonte na obra/mídia adaptada, caso contrário, a adaptação não tem valor de adaptação. Elleström (2017) comenta que, em muitos desses casos, o não reconhecimento da referência a uma obra/mídia fonte pode fazer com que a mídia destino torne-se, portanto, uma mídia fonte. Isso acontece, pois, como Schröter (2020, p. 99) afirma, lembrando Higgins, “a arte intermidiática tem o papel de romper com as formas de percepção”.

Portanto, o leitor dessa abertura de seção do livro de calí boreaz pode ou não considerar as informações no processo de leitura como parte que “deve ser lida”. Destaca-se, todavia, que, por constituir e participar da poética da obra, ao leitor que tal referência for familiar ou ao desconhecido que, movido pela curiosidade, busque e ouça a canção, se possível, naquele horário em que se sucedeu a escrita, a produção de sentidos pode ser mais ampla, considerando a experiência múltipla que aproximaria o leitor da obra em sua ontologia, o que nos permitiria pensar em uma espécie de expansão interpretativa. Passemos, agora, ao segundo exemplo:

Figura 2 – #instaversos – caminhantes



Fonte: BOREAZ, 2018, p. 20-21.

Esse exemplo composto pela reprodução de quatro fotografias, seguidas de versos que significam em conjunto, integram um mesmo poema que se intitula “#instaversos | caminhantes”. As imagens reproduzidas neste poema foram publicadas primeiramente no perfil pessoal da autora na plataforma do *Instagram*¹². Isso também acontece com seu segundo livro, *tesseracto* (2019), cuja capa é uma criação com base em uma fotografia da autora, também publicada em sua conta na mesma plataforma.

O que ocorre, neste caso, é o que chamamos de combinação de mídias. Para Rajewsky (2012, p. 24), essa categoria da intermedialidade é compreendida por conta da “constelação midiática que constitui um determinado produto de mí-

¹² <https://www.instagram.com/caliboreaz/?hl=pt-br>

dia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas”. Importante ainda considerar que o movimento interpretativo do fenômeno não tem como objetivo identificar apenas quais mídias são combinadas, e ainda que esse exercício seja imanente à prática de leitura, no momento da identificação da obra como intermediática, o que deve interessar à produção de sentidos é como a combinação entre as mídias “pode levar à formação de gêneros de arte ou mídias novos e independentes, em que a estrutura plurimidiática do gênero se torna sua especificidade” (RAJEWSKY, 2012, p. 25).

No exemplo em observação, é possível reconhecer que a combinação entre a fotografia do *Instagram* integrada ao verso do livro compõe o que a poeta nomeia de “instaversos”. O uso do recurso gráfico “#” remete ao movimento de localização e junção de informações que existem na *internet*. De certa forma, simbolicamente, o uso do ícone no título do poema revela uma metaforização do processo, indicado na segunda parte do título: “caminhantes”. Há, nessa composição, um caminho de encontro entre o livro e os versos em relação à fotografia e à plataforma mencionada. Também soma sentidos a essa leitura a visão de que esse caminho, enquanto uma metaforização das relações de trânsito, existe no ser do sujeito que a produziu, se não tirarmos do panorama analítico a apresentação da poesia multiartista que fizemos no início deste texto.

A esse respeito, consideremos a categoria intermediática de combinação (RAJEWSKY, 2012) e a modalidade de intermedialidade ontológica (SCHRÖDER, 2020). Levando em conta essas duas dimensões, a categoria que observa a constituição multipoética por combinar e justapor duas mídias de diferente natureza, e a modalidade ontológica que observa as idiosincrasias que precedem cada mídia, para então refletir sobre a composição que se tem, vê-se necessária a criação de “termos para descrever uma nova mídia”, desde que esses termos sejam “tomados apenas de empréstimo de uma linguagem já existente, ou ser compostos por termos existentes para daí surgirem neologismos” (SCHRÖDER, 2020, p. 107).

O que se observa, portanto, é que a própria artista elabora esse neologismo (instaversos) que compreende uma combinação de mídias, considerando sua ontologia, e, ainda assim, não condiciona uma à outra, de maneira hierarquizante, mas, sim, observa a composição, ou seja, “a nova mídia” e seu processo de significação que também é múltiplo, assim como sua constituição.

Outro elemento importante a esse exemplo é o fato de que os versos e as imagens apresentados juntos configuram-se enquanto legendas ecrásticas e peças ecrásticas, respectivamente (GOMES, 2015). As imagens se configuram enquanto peças ecrásticas, uma vez que estão postas em encontro com o texto verbal que, em alguma medida, representa em uma forma possível de

leitura o que o texto pode não dizer. Assim como Gomes (2015), Frias (2016) considera a importância de elementos que se apresentam como paratextos editoriais (GENETTE, 2009) na identificação de que se trata de uma peça ecrástica. Concordam, portanto, que os títulos, as legendas, os textos de apresentação e de crítica que acompanham diferentes obras de artes, configuram-se como elementos ecrásticos.

Especificamente acerca da legenda, Gomes (2015, p. 114) afirma que “as legendas/poemas dariam voz aos implícitos deixados pelos artistas”, e, refletindo, o autor comenta que

se pensar em legendas propriamente ditas, aquelas que comparecem, de fato, como inscrição nos objetos de arte gráfica, nota-se que, na maioria dos casos, contudo, a voz poética ecrástica nasce para reafirmar ou ampliar o sentido das legendas. Em outros casos, contudo, ela visa a desmentir o que diz a legenda, criando outra e paradoxal realidade (2015, p. 114).

Por tratar-se de uma leitura intermediária da obra, é relevante considerar que Rajewsky (2012) aponta a éfrase como uma possibilidade de pertencer à categoria de referências intermediárias, pois, para a autora, os possíveis elementos que constituem tal categoria devem “ser compreendidos como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto” (p. 25). Isso se relaciona, em alguma medida, ao ponto central de compreensão da intermedialidade já indicado na apresentação deste trabalho: tomamos a relação intrínseca entre adaptação e intermedialidade, considerando que o processo de adaptar integra o fenômeno intermediário enquanto parte constitutiva.

Por esse motivo é que levamos em conta os dois principais elementos defendidos por Elleström (2017): a transferência e a transformação. Inserido nessas duas “categorias” maiores da intermedialidade, o autor comenta dois exemplos representativos: a representação de mídias, para a qual apresenta como principal fenômeno a éfrase, e a transmediação, que exemplifica com a adaptação. Ou seja, para o autor, a éfrase, por apenas representar, em vias comuns, outra obra, é sempre um aspecto de remissão, enquanto a adaptação, sobretudo por ser visto como um “gênero do discurso”, é compreendida como fenômeno transmediático por “transferir” ou “transformar” o material de partida.

Essa visão da éfrase que a difere da adaptação pode ser resignificada, uma vez que, contemporaneamente, sobretudo a partir do final do século XX, a noção de éfrase imaginativa, compreendida enquanto um recurso e não um gênero literário que descreve outras obras de arte, como era entendida do

século XVIII até meados do século XX, não necessariamente se relaciona com outro objeto sem lhe “acrescentar”/modificar, de modo que nem sempre as referências serão “dadas” ou recuperáveis, o que possibilitaria, portanto, sua observação também em um lugar de transmediação. Em outras palavras, a éfrase imaginativa não tem compromisso com uma referência e um “respeito” à aura de certa obra da qual trata. Seu compromisso é com a possibilidade de que haja sentidos.

Quanto ao terceiro e último exemplo, consideremos o poema, na sequência:

estou imóvel
suspeito que me tornei um quadro
com debrum de areia pequenas conchas
e pontas de cigarro
à minha beira está o mar em março
ele desatentamente cospe nos meus pés. e através
de mim desamarro o vendaval morse
/não escutes. ainda estou imóvel
sobre mim – onde há uma constelação
de abutres como uma indecisão boiando
aos fundos de mim – quando há a ficção
citadina inacessível
entre o tempo da água e o destempero do asfalto
a destempo tento – ainda – criar poesia
/ay llorona / olhos negros /
e crio silêncios. basaltos. silêncios
a fazerem sala às tuas perguntas
no horário nobre do despresente
faço um esforço – me recorto
dou um passo na via láctea
meus pés imprimindo a marca de água
e enquanto me arranco à imobilidade
/ as tuas perguntas /
a cidade se petrifica

basaltos. silêncios. solidões acústicas
presas na véspera – ou um dia advindo
a gastarem-se companhia
no horário nobre da vida

que é a fina presença da morte
agarro com força e escuridão
e dou mais um passo
o garoto de short azul na areia sentado
ficou ali com o olhar perdido no desenho de um nome
a cadeirante com o paninho de chão ao ar erguido
ficou ali com a mão esperando os 4 reais
o velho de 88 anos cansado demais
ficou ali com a expressão do primeiro estremecimento
do infarto
passo por todos passando neutra por mim mesma
vou direto à tua porta
enquanto junto pedações

em morse

amar-se

em março

um amor se

maio

ainda for

tempo

estou batendo. batendo: atendo?

(BOREAZ, 2018, p. 52)

Um poema é uma obra, e, nela, “a poesia se polariza, congrega e isola em um produto humano: quadro, canção, tragédia. O poético é a poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia erguida. Só no poema a poesia se isola e se revela plenamente” (PAZ, 2012, p. 22). Podemos observar esse movimento poético no poema acima, intitulado *feito kahlo kuleshov*. Observemos alguns dos principais elementos para os quais chamamos atenção: a referência à Frida Khalo e ao cineasta russo Lev Vladimirovitch Kuleshov.

O título do poema já indica uma relação por meio do elemento pictural revelado na apresentação do nome da artista Frida Khalo. Louvel (2012, p. 47) orienta que as referências picturais ou o pictural propriamente dito “seria o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual”. Para compreender e/ou reconhecer os índices de picturalidade no texto, a autora orienta que se observe as diversas formas de indicação, como no uso do “léxico técnico (cores, nuances, perspectiva, *glacis*, verniz, formas, camadas, linha etc.), [...] o recurso às comparações explícitas – “como em um quadro; [...] a imobilidade e a ausência de movimento” (2012, p. 49), entre outros.

É possível reconhecer diversos desses elementos no poema, sobretudo nos versos 1 e 2, nos quais o eu lírico se descreve: “estou imóvel/ suspeito que me tornei um quadro”. Para além da picturalidade textual apresentada nesses versos, há uma relação biográfica com a vida de Frida Khalo, que foi acometida por um problema na coluna vertebral e viveu anos acamada, de onde, imóvel, fez diversos autorretratos. Esses elementos se apresentam enquanto formas eufrásticas, as quais Diniz e Santos (2011) denominam éfrase narrativa, pois valem-se de informações biográficas da vida de artistas, e as representam em um poema.

Ainda que essa narratividade não seja algo evidentemente explícito, a relação “dada” com Frida Khalo no título do poema já possibilita o reconhecimento da referência eufrástico-intermediática. Importante considerar que, conforme afirma Schröder (2020), o nível de compreensão transmediático das mídias é, naturalmente, uma abstração.

Essa abstração soma-se à composição do poema por meio da criação de imagens, que está também relacionada à menção ao cineasta russo, Lev Vladimirovitch Kuleshov, que criou uma técnica para o cinema, com a justaposição de imagens paralelas cotidianas, de modo a gerar emoção (choro, riso, raiva) no observador. Tais imagens, a princípio, não relacionadas, são justapostas a uma imagem de maior tensão, o que, segundo a técnica, gera o efeito emotivo no espectador.

Observamos, por exemplo, que a essa primeira imagem de um eu lírico “imóvel”, transmutado em “quadro”, são acrescentadas outras três, que

são mais referenciais: a) “o garoto de short azul na areia sentado”; b) “a cadeirante com o paninho de chão ao ar erguido”; c) “o velho de 88 anos cansado demais”. Essas imagens, a princípio desconexas, relacionam-se na construção de uma unidade de sentidos que, ainda que abstrata, são intensificadoras do *pathos* no poema.

Agamben (2002) afirma que poesia não pode sobreviver sem a tensão e o contraste que lhe são próprios, “contraste entre o som e o sentido, entre a série semiótica e a semântica” (p. 179). Esse tom, enquanto experimentação de novos caminhos, tem sido característico da poesia a partir da lírica moderna (VALÉRY, 1991), e que reverbera na poesia ainda hoje, como vemos nos versos do poema em análise.

Essas referências também comparecem, por exemplo, no poema *além, ali se amou no despais das maravilhas*, em que há a construção híbrida dos versos intercalando versos da canção *Somewhere over the rainbow*, de Israel Kamakawiwo'ole: “somewhere over the rainbow/ do avesso/ entre parênteses/ no fundo/ inconfesso/ ali se amou/ mais do que podia/ mais do que escoa/ pelos vieses/ duros” (BOREAZ, 2018, p. 44), ou, ainda, na imagem da capa que é reproduzida no interior da obra:

Figura 3 – sem título



Fonte: BOREAZ, 2018, p. 60-61.

Assim, e com base nessas observações gerais acerca da composição da obra de *outono azul a sul*, de calí boreaz, observou-se que, em linhas gerais, a obra é constituída de maneira multipoética, contemplando exercícios adaptativos que são, aqui, considerados como parte constitutiva do um exercício intermidiático.

Exercícios para uma síntese *por enquanto*¹³

13 Referência ao poema “o som cinza” que integra o *outono azul a sul* (2018, p. 14).

Observamos que a leitura que se propôs é um ensaio a observações e, a seu modo, cada leitor, seja no exercício frutivo, seja no trabalho de crítico, pode lançar mão de outros operadores, ou ainda de outras leituras com o mesmo arcabouço teórico, que, de maneira honesta, não deslegitimam uma à outra. Há, entretanto, que se observar o fato de que todas as leituras serão possíveis apenas se a obra assim o permitir.

Compreender, portanto, a noção de adaptação como um fenômeno da intermedialidade, é uma questão de observação e posicionamento crítico. Nos valem, aqui, dessa compreensão, embasando-nos, certamente, em autores que são citados, mas sem o exercício exaustivo de “justificação”, uma vez que é nítida e facilmente defendida sua compreensão. Considerar a adaptação como um tipo de intermedialidade e, por conseguinte, a relação e a constituição das mídias no processo adaptativo, tem relação com compreender que “os tipos de mídias são construídos socialmente e culturalmente qualificados” (ELLERS-TRÖM, 2012, p. 223).

Equivale a isso compreender a função do tempo em nossos movimentos de observação. Nesse caso, especificamente da obra de calí boreaz, o tempo é elemento primordial, pois é, por sua vez, uma categoria que muito interessa ao fenômeno poético: por um lado, está relacionada à essência da poesia, por suas relações com a constituição da história de uma sociedade e de condição que antecede a própria existência de toda sociedade; por outro lado, se relaciona e se estabelece na poesia também como tema, ao tratar do tempo de uma existência, de uma saudade do passado, de um medo do futuro, ou seja, “[...] tudo quando se constitui, desde sempre, matéria de angústia ou meditação em torno do fluxo irreversível do tempo [...]” (MOISÉS, 1989, p. 147).

Na poesia, a combinação de artefatos como sentimento e imagem se fundem em um tempo que é denso, subjetivo e histórico, e esse tempo pode se deprender de maneira a ser concebido como um *encontro dos tempos*, de onde o presente também é vazado e preenchido por um passado e pelo futuro. O tempo na poesia caracteriza uma espécie de tempo histórico, que relaciona, por um lado, uma história geral e, por outro lado, uma experiência subjetiva de memória do eu poético (BOSI, 2000, p. 9). Assim, o movimento adaptativo que figura uma intermedialidade multipoética nessa obra só é possível por meio da observação do contexto de produção que é situado, sócio, histórico, ideológico e culturalmente. Sobretudo pelo fato de que, no ofício de autor-criador, “[...] o conteúdo de uma obra é como um fragmento de um acontecimento único e aberto de existência, isolado e libertado pela forma” (BAKHTIN, 1988, p. 58).

Dessa maneira, se considerarmos as assertivas de Bakhtin, atrelado à composição da obra, a poeta investe em imagens metafóricas da travessia poética que compõe *outono azul a sul* - emblemático roteiro poético de seu exílio no Brasil.

Estas imagens, na arquitetura de *outono azul a sul*, compõem, também, em termos de recursos gráfico-visuais, de referências intermediárias, de associações livres a obras e artistas de diversas configurações estéticas e temáticas, o que revela a impossibilidade de separação dessas mídias e/ou dos traços de outras, que integram uma só composição intermediária que aqui se tentou defender como multipoética.

Aqueles e aquelas [em] que [nos] lemos (ou as referências)

AGAMBEN, G. O fim do poema. In: _____. **Categorias italianas: estudos de poesia e literatura.** Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela; Vinícius Nicastro Honesko; Fernando Coelho. Florianópolis: EDUFSC, 2014. p. 179-186.

ALVES, I. M. S. F. Poesia portuguesa contemporânea e a opção pela narrativa. **Alea – Estudos neolatinos.** Rio de Janeiro, v. 3. n.2. jul-dez, 2001, p. 57-67.

BAKHTIN, M. O problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária. In: _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.** Trad. Aurora Fornoni Bernardini [et al]. 7.ed. São Paulo: Hucitec, 1988, p. 13-70.

BARTHES, R. **O grau zero da escrita.** Lisboa: Edições 70, LDA, 2015.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2020.

BOREAZ, C. **outono azul a sul.** Bragança Paulista: Uruatu, 2018.

_____. **tesseracto.** Nova Lima: Editora Caos & Letras, 2019.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Companhia das letras, 2000.

_____. **Reflexões sobre a arte.** São Paulo: Editora Ática, 1991.

CLÜVER, C. *Inter textus/ Inter artes/ Inter media*. **Revista Aletria**, Belo Horizonte, v. 6, 2006. p. 1-32.

_____. Intermidialidade. **Pós**, Belo Horizonte, v1, n.2, 2011. p. 8-23.

COUTINHO, E. F. **Literatura comparada na América Latina**: ensaios. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

DIDI-HUBERMAN, G. **Que emoção! Que emoção?**. Trad. Cecília Ciscato. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

DINIZ, T. F. N.; SANTOS, A. S. Imagens em palavras: as cinco formas ecfrásticas nos poemas de Shawna Lemay. **Todas as Letras**, São Paulo, v. 13, n. 2, 2011, p. 149-159.

ELIOT, T. S. **A essência da poesia**. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Editoria Artenova, 1972.

ELLESTRÖM, L. Intermidialidade e adaptação. Trad. Erika Viviane Costa Vieira. In: _____. **Midialidade**: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade. Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck, Glória Maria Guiné de Mello (Orgs.). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017, p. 199-228.

FRIAS, J. M. Écfrase: 10 aporias. **Elyra**. n.8. Porto, 2016.

GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Falerios. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GOMES, Á. **A poesia como pintura**: a ekphrasis em Albano Martins. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

JAKOBSON, R. **A geração que esbanjou seus poetas**. Trad. Sonia Regina Martins Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

LOUVEL, L. Nuanças do pictural. Trad. Márcia Arbex. In: Thaïs Flores Nogueira Diniz (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-66.

MANEA, N. **O regresso do hooligan**. Trad. Carolina Martins Ferreira. Portugal: Ed. ASA, 2010.

MARTINS, N. S. **Introdução à estilística**: a expressividade na língua portuguesa. 4. ed. rev. 2. reimpr. São Paulo: Edusp, 2012.

MOISÉS, M. **A criação literária**: poesia. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman; Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. Trad. Thaïs Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: Thaïs Flores Nogueira Diniz (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

SARTRE, J. P. **O que é a literatura?**. Trad. Carlos Felipe Moisés. 2. ed. São Paulo: Editora Ática 1997.

SCHRÖTER, J. Discursos e modelos de intermedialidade. Trad. Sílvia Anastácio. In: Camila A. P. de Figueiredo; Solange Ribeiro de Oliveira; Thaïs Flores Nogueira Diniz (Orgs.). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Ed. UFMS, 2020, p. 97-112.

VALERY, P. Questões de poesia. In: _____. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 177-187.

ZAMFIR, M. **Lisboa para sempre**. Trad. Carolina Martins Ferreira. Brasília: Thesaurus, 2012.

Mulheres poetas na esquerda estadunidense dos anos 1920: (de) silenciamento de poemas- protesto via Tradução Feminista¹⁴

Laura Pinhata Battistam

Introdução

Na Inglaterra, na segunda metade do século XIX, o estudo da literatura enquanto disciplina se consolidou como uma ferramenta cuja função social era a substituição da religião, resultante do impacto do discurso darwinista e científico, e o fornecimento do cimento social necessário para manter a coesão das classes. Para examinar os estudos literários a partir de uma perspectiva que visa à transformação social, é necessário compreender sua consolidação nos termos históricos, sociais e econômicos.

Neste sentido, o presente trabalho tem como principal objetivo apresentar a tradução de dois poemas de duas poetisas da classe trabalhadora estadunidense-

¹⁴ É necessário mencionar que este trabalho é um desdobramento da pesquisa de mestrado da autora, que é intitulada “Traduções Feministas das Poesias da Práxis de Georgia Johnson, Genevieve Taggard, Lola Ridge e Sarah Cleghorn: mulheres da esquerda estadunidense dos anos 1920” e foi realizada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (PLE-UEM). Os poemas traduzidos neste artigo são a primeira versão dos poemas traduzidos e apresentados na dissertação de mestrado.

se, Lola Ridge e Georgia Douglas Johnson, publicados na década de 1920 nos Estados Unidos, sob a perspectiva da Tradução Feminista. É parte importante deste trabalho a investigação da literatura proletária para responder os questionamentos acerca do silenciamento dessa produção, principalmente quanto às poesias de protesto escrita por essas mulheres, de acordo com Berke (2001), Lorde (2020) e Olsen (2003).

No entanto, ao recuperar a obra dessas mulheres, para além de traduzi-las, faz-se necessário questionar os motivos pelos quais estas autoras foram relegadas ao esquecimento e quais as justificativas para que essas obras não sejam consideradas pelo cânone literário, cujo conceito já é altamente excludente. Para tanto, assim como realizado em Battistam (2022), percorrerei o solo dos estudos literários e dos estudos culturais a partir da crítica materialista de Williams (1961) e Cevasco (2016), a fim de compreender o que tem sido considerado “cultura”, quem são aqueles que a produzem e quem são os críticos que ditam o que é e o que não pode ser cultura em termos literários.

Examinar o estudo da cultura e da literatura partindo de uma perspectiva que visa à transformação social, isto é, uma crítica que efetivamente contribua para a mudança do *status quo*, implica uma breve análise da semântica do termo “cultura” e do propósito de se estudar literatura. Primeiramente, faz-se necessário entender como a palavra “cultura” apareceu na língua inglesa. De acordo com Cevasco (2016), a palavra vinda do latim *colere* significava *habitar* (daí, atualmente, colônia, colono), *adorar* (no sentido de “culto”) e *cultivar*, na acepção de cuidar, aplicado tanto na agricultura quanto aos animais. Como metáfora, estendeu-se para o cultivo das faculdades mentais e espirituais, acepção preponderante no século XVI.

A virada semântica do termo ocorreu durante o Romantismo inglês e alemão, pois a partir desse período a palavra “cultura” passou a ser utilizada como uma maneira de enfatizar o folclore e a cultura das nações de forma antagônica ao caráter mecanicista da sua acepção correlata a “civilização”, determinada anteriormente durante o século XVIII. De acordo com Cevasco (2016), essa virada semântica do termo denuncia intensa transformação social, pois ocorreu no período no qual começava a se estruturar a Revolução Industrial.

Como mencionado em Battistam (2022), no decorrer desse processo de Revolução Industrial, o tipo de “progresso” e desenvolvimento humano em curso foi evidenciado e, ao longo do século XIX, o termo transformou-se em uma reação e uma crítica à sociedade em processo acelerado de transformação. Portanto, foi a partir do século XX que a aplicação do termo “cultura” passou a ser designado às artes, como “obras e práticas que representam e dão sustentação ao processo geral de desenvolvimento humano” (CEVASCO, 2016, p. 10).

É evidente que as mudanças de significado de cultura e o sentido das palavras

acompanham as transformações sociais ao longo da história e conservam muito dessa história. Raymond Williams (1921 - 1988), um dos nomes cruciais dos estudos culturais, discute como a palavra cultura começa a ser cada vez mais usada como eixo dos debates dos rumos da reorganização social.

Neste processo, “uma das acepções de antes da guerra - a da distinção social, cultura como posse por parte de um grupo seletivo - começa a desaparecer e dar lugar à preponderância do uso antropológico, cultura como modo de vida” (CEVASCO, 2016, p. 11). Essa concentração do debate demonstrava, segundo Williams, os primeiros passos gigantescos da nossa “Era da cultura”, onde havia as marcas do presente desvio do conflito político e econômico para o cultural, como se a cultura fosse dissociada da economia, da ideologia e da história. No entanto, Williams reforça que é a inter-relação, cada vez mais evidente, dessas esferas que marca nossa Era Cultural.

De acordo com Cevasco (2016), Williams inicia seu projeto intelectual tomando uma posição e intervindo no debate para demonstrar que há uma inter-relação indissociável entre as esferas econômicas, ideológicas, históricas e culturais. Além disso, o teórico marxista salvaguarda o conceito para um uso democrático que contribui para a mudança social. A inter-relação entre esses fenômenos, juntamente com o ímpeto da luta pela transformação do mundo, permeia toda a produção intelectual de Williams, como exemplificado abaixo:

Todo nosso modo de vida, da forma de nossas comunidades à organização e conteúdo da educação, e da estrutura da família ao estatuto das artes e do entretenimento, está profundamente afetado pelo progresso e pela interação da democracia e da indústria, e pela expansão das comunicações. A intensificação da revolução cultural é uma parte importante de nossa experiência mais significativa, e está sendo interpretada e contestada, de formas bastante complexas, no mundo das artes e das ideias. É quando tentamos correlacionar uma mudança como esta com as mudanças enfocadas em disciplinas como a política, a economia e as comunicações que descobrimos algumas das questões mais complicadas, mas também as de maior valor humano (WILLIAMS, 1961, p. xi *apud* CEVASCO, 2016, p. 12).

O debate dos estudos culturais se une com a crítica literária desde o seu surgimento. No Romantismo inglês, por exemplo, os poetas William Wordsworth e Coleridge reforçam a acepção de cultura como “o espírito encarnado de um povo”, uma medida da excelência humana, um local onde os valores humanos reais entravam em choque com os valores fictícios de mercado, de comércio e de indústria. Como discutido em Battistam (2022), existem duas faces dessa visão de cultura, a primeira é uma visão ativa, que intervém na sociedade, e a segunda é como um absoluto, um domínio único separado das relações reais

e materiais. Foi no século XIX que o crítico literário Matthew Arnold se tornou um ponto de destaque nessa tradição. Durante esse período de ruptura e crise de uma sociedade cada vez mais industrializada, com uma injusta distribuição de riqueza resultante de um sistema que distribui a renda desigualmente, e assim, alimenta a divisão social, que a cultura passa a desempenhar um novo papel social na visão de Arnold.

Para o teórico, é necessário separar as esferas da cultura das esferas da política e da prática. Para ele, a crítica da cultura torna-se, em muitos contextos, sinônimo de crítica literária e deve encontrar uma linguagem “inocente”, isenta. Embora sua função seja social, ela está separada de todas as esferas onde efetivamente se dá a vida. Desta maneira, Cevasco afirma que:

Está montada aí a estrutura que permitirá a disjunção de base da atuação da crítica da cultura em geral e da literária em particular: é o tribunal onde se aferem os valores de uma sociedade sem, no entanto, se imiscuir nas polêmicas e nos conflitos que definem esses valores (CEVASCO, 2016, p. 17).

Em contraste com Alnord, Williams propõe uma cultura em comum, de acordo com Cevasco (2016). Para o crítico materialista marxista, a cultura é “de todos, que não existe uma classe especial, ou um grupo de pessoas, cuja tarefa seja a criação de significados e valores, seja em sentido geral, seja no sentido específico das artes e do conhecimento; estes seriam uma codificação de uma posse comum” (CEVASCO, 2016, p. 20). Em oposição à ideia de uma minoria decidir o que é cultura e depois passá-la para as massas, Williams propõe uma comunidade de cultura onde a questão central é o acesso de todos ao conhecimento e aos meios de produção cultural. Portanto, ele parte de uma concepção totalmente solidária com a classe trabalhadora e não no princípio burguês-individualista das relações sociais como Wordsworth, Coleridge e Arnold.

Em relação aos Estudos Literários, a consolidação da literatura enquanto disciplina ocorreu na segunda metade do século XIX. Cevasco (2016) ressalta que o propósito social do estudo e ensino da literatura é, além da disciplina servir como apaziguador social, conter a exigência de maior igualdade material por meio da distribuição de bens materiais. Historicamente, assim como o conceito de “cultura”, a crítica literária passa por diversas correntes teóricas que tentam separar o estudo da literatura das esferas sociais, econômicas e ideológicas.

Na Inglaterra, I.A. Richards, crítico considerado fundamental para a criação do *New Criticism* nos Estados Unidos, defendia que o método correto de se analisar obras não era preocupando-se com o contexto histórico e social da obra, ou

com a biografia do autor, mas sim ater-se às palavras da página. Já com Leavis, fazer crítica literária era mais do que avaliar poemas ou romances, era cultivar a inteligência e a sensibilidade.

A partir daí, então, fazer crítica pressupunha construir valores a partir dos quais seria possível julgar os rumos da sociedade e da “civilização da máquina”, nos termos de Leavis, cuja literatura se postulava como a encarnação dos valores humanos e da cultura. Dessa maneira, tanto o conceito de cultura quanto o de literatura ficam restritos ao mundo ideal, com pouca relação com a esfera onde se dá a vida e se (re)produzem ambos a vida e os conceitos. Essa visão elitista e antidemocrática ainda é presente nos departamentos universitários, quando esses decidem não considerar para o currículo de cursos as produções literárias da classe trabalhadora e, principalmente, de mulheres da classe trabalhadora, seja por falta de conhecimento dessas obras, resultante de um apagamento histórico intencional, seja por questões políticas.

Considerações sobre a poesia da práxis de Lola Ridge e Georgia Douglas Johnson

A fim de compreender os silêncios que recaem sobre as mulheres no que diz respeito à inclusão na Cultura e Literatura (com letras iniciais maiúsculas), Olsen (2003) busca compreender os processos de escrita como trabalho produtivo para desnaturalizar e desmitificar a ideia da “criatividade” como forma de inspiração ou dom, isto é, analisar materialmente o ato de escrever para evidenciar que o silenciamento das mulheres, enquanto produtoras de texto, é político e intencional. Ao pensar a escrita como trabalho, Olsen (2003) tece reflexões a partir da materialidade da vida das mulheres consideradas canônicas, especialmente na literatura produzida na língua inglesa. De acordo com a autora, como discutido em Battistam e Marins (2021, p. 388), a maioria das mulheres que conseguiram o prestígio literário no último século não eram casadas, como Jane Austen, Emily Brontë, Emily Dickinson, Louise May Alcott, ou casaram-se depois de seus trinta anos, como Charlotte Brontë. Além disso, de acordo com Olsen (2003), todas elas tinham condições de pagar por serviços domésticos.

O que pode ser evidenciado dos comentários desta pesquisadora é o fato do trabalho doméstico e do trabalho do cuidado influenciar na produtividade, como já sabido. Ambos têm sido histórica e majoritariamente trabalho (não-remunerado e fundamental) das mulheres. Sendo assim, em concordância com Olsen (2003), as circunstâncias e as condições para a produção da arte para homens e mulheres eram e permanecem sendo desproporcionalmente

desiguais, desmitificando a justificativa de que as mulheres não possuem capacidade para criar uma boa literatura.

As mulheres da classe trabalhadora, que precisavam cuidar e manter um lar, que tinham filhos e eram casadas, não lidavam com o trabalho por não possuírem condições materiais para produzir literatura. Sobre isso, Lorde (2020) afirma que a criatividade é, frequentemente, uma questão de classe e critica o fato de a poesia ser prestigiada por sua posição idealizada, cujas críticas passavam pela esfera do mundo sensibilizado, estético e imaginário sem considerar a esfera material de se produzir poesia enquanto trabalho de escrita, pois:

De todas as formas de arte, a poesia é a mais econômica. É a mais secreta, que exige menos esforço físico, menos material, e a que pode ser feita nos intervalos entre turnos, na despensa do hospital, no metrô, em sobras de papel [...] a poesia tem sido a principal voz dos pobres, da classe trabalhadora e das mulheres de cor (LORDE, 2020, p. 144).

Durante a década de 80, pesquisadoras feministas investigaram diversas produções literárias de mulheres do período moderno. No entanto, uma grande parcela dessas antologias poéticas feministas recuperadas precisavam ser “esteticamente” aceitáveis para a grande literatura, sendo publicadas apenas antologias de escritoras “apolíticas” ou “neutras”, como a *The World Split Open: Four Centuries of Woman Poets in England and in America, 1552 – 1950*, compilada por Louise Bernikow e publicada em 1974 pela editora Random House Inc. Nesse sentido, geralmente, as poetisas consideradas engajadas politicamente ou radicais tendiam a ser ignoradas e não publicadas, causando um apagamento histórico e literário intencional. Segundo Berke (2001), temos como resultado dessa prática uma tradição de mulheres poetisas estadunidenses que escreviam poesia de protesto que sofreram quase completa negligência.

A alternativa para as poetisas engajadas socialmente como Lola Ridge e Georgia Douglas Johnson foram os espaços sociais alternativos de publicação, as revistas de esquerda financiadas pelos partidos existentes da época ou pela própria população organizada nesses partidos. No caso de Lola Ridge, embora a poeta tivesse interesse nos aspectos formais dos poemas, ela se preocupava mais em como os poemas poderiam “representar o sofrimento e a luta humana para leitores diversos” (BERKE, 2001, p. 6, tradução nossa). Já em relação à Georgia Douglas Johnson, seu esmero métrico e preocupação estética eram políticos, pois, por ser uma mulher negra que escrevia sobre as opressões sofridas pelas mulheres de sua classe, a autora era alvo fácil de críticas sobre a sua capacidade estética, as quais denunciam o racismo

e o machismo sofridos por ela. Os poemas de ambas as autoras são sobre suas observações sociais e representavam alguns dos momentos históricos específicos estadunidenses, como a escravidão e a exploração da classe trabalhadora, por meio de uma linguagem para que seus leitores de sua classe se aproximassem e se reconhecessem nos poemas.

As poesias engajadas recebiam, como foi observado por Coyle (2014) e Berke (2001), críticas sobre serem poesias sem valor estético, consideradas apenas como propaganda e fanatismo político. Algumas dessas obras não eram nem consideradas possuidoras de valor poético. De acordo com Berke (2001), algumas críticas do período pós-guerra, principalmente dos *New Critics*, contribuíram para o silenciamento de mulheres artistas, pois eram embasadas por um viés anti-histórico e anti-sociológico, como discutido no início deste trabalho.

Por meio de suas poesias, Ridge, Johnson e diversas outras poetisas, como Genevieve Taggard, Sarah Cleghorn, produziam o que Berke (2001) denomina de *poesia da práxis*, pois “o trabalho delas demonstra a ideia altamente contestada de que a poesia pode ser usada tanto para abordar problemas sociais, quanto como registro para a posteridade histórica da cultura social e política de seu tempo” (BERKE, 2001, p. 7, tradução nossa). Nesse sentido, falar de poesia socialmente engajada, sendo este um gênero desprestigiado, que possui um conteúdo considerado ameaçador para a ordem estabelecida, e é produzido por um grupo de mulheres exploradas em um país como os Estados Unidos, é como contar uma história silenciada sobre uma história silenciada.

Lola Ridge nasceu em Dublin, em 1873, mudou-se ainda muito jovem para a Austrália. Depois, ela se mudou para os Estados Unidos em 1907, estabelecendo-se no Greenwich Village em Nova York em 1908 e tornou-se ativa voz no movimento anarquista. Ridge foi uma das fundadoras da revista *Modern School*, da Ferrer Association, e foi durante esses anos de atividade política que ela desenvolveu a sua carreira como poeta moderna. A autora tinha consciência de que nenhuma boa literatura nascia de dogmas, porém, como poeta, entendia o conflito entre a prática estética e a vida social que a formava enquanto arte. Suas duas identidades, como poeta e como ativista política, permeiam toda a sua obra.

Atualmente, existe uma dificuldade para encontrar as obras da poeta, pois nenhum de seus livros está em circulação. No entanto, alguns deles podem ser encontrados sob domínio público nos acervos online de bibliotecas públicas dos EUA. Seu primeiro livro, *The Ghetto and Other Poems*, foi publicado em 1918, quando ela tinha 45 anos de idade. Essa coletânea de poemas trabalhava criticamente com os temas de imigração e trabalho e obteve certo sucesso crítico.

Sun-up, seu segundo livro, foi publicado em 1920. Seus outros títulos publicados são *Red Flag* (1927), *Firehead* (1929), que trata sobre a crucificação de Cris-

to como uma alegoria para a execução dos anarquistas italianos Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, e, por último, *Dance of Fire* (1935). De acordo com Berke (2001), Ridge viveu os últimos anos de sua vida com invalidez e faleceu devido à tuberculose em maio de 1941.

A carreira literária de Lola Ridge foi promovida por uma editora independente e por suas publicações em revistas políticas como a *New Masses*. Essa prática de publicações alternativas gerou conexões com outros autores da época durante os anos 1920. No entanto, “nenhum desses artistas [Marianne Moore, Aaron Copeland e Paul Strand] teria imaginado que quando Ridge morresse, seus poemas seriam enterrados com ela.” (BERKE, 2001, p. 33, tradução nossa). Lola Ridge usava a sua arte como arma política e pouquíssimos de seus poemas podem ser classificados como pessoais. Ela era uma defensora da liberdade coletiva e individual, participando dos movimentos para o direito das mulheres, dos trabalhadores, do povo negro, do povo judeu e de outros grupos minoritários de imigrantes, sempre com uma orientação anticapitalista.

Como apontado em Battistam e Marins (2021), Ridge foi uma poeta que produzia literatura diferenciada da tradição das mulheres canônicas, isto é, ela não enfatizava a vida privada e a vida a dois em detrimento da coletividade. Esse conflito entre a vida pública e a vida privada e o fato de colocar o seu engajamento político subjetivo em sua obra, na época em que o dogma da poesia modernista estava “não em ideias, mas em coisas” (BERKE, 2001, p. 34, tradução nossa), foram desafiadores para seu trabalho, cuja leitura envolvia o corpo social não “permitido” nas normas estéticas.

Por esse motivo e entre outros que são explorados em Battistam e Marins (2021), Ridge era comumente avaliada pelos críticos literários como uma poeta secundária, porque não se encaixava na escrita *mainstream* de outras mulheres canônicas. O poema escolhido, para ser traduzido neste trabalho, sob a perspectiva feminista, tem como tema o trabalho da construção de uma igreja, intitulado *Spires*, publicado em seu livro *The Ghetto and Other Poems*, de 1918, nos Estados Unidos.

Em relação à obra de Georgia Douglas Johnson, esta se difere da de Ridge no conteúdo, mas não na forma da *poesia da práxis*. Além de escrever peças de teatro e ser colunista de mais de 20 jornais sindicalistas, Johnson foi uma escritora negra influente do movimento da renascença do Harlem. Nasceu em Atlanta, no ano de 1880, descendente de indígenas e negros, e graduou-se pela Atlanta University Normal College. Mudou-se para Washington D.C. com seu marido, porém, em 1925, Georgia ficou viúva e sustentou seus dois filhos com trabalhos temporários até ser contratada pelo Departamento do Trabalho dos Estados Unidos.

Sua casa, em Washington, ficou conhecida como a *Street Salon*, um lugar

onde vários escritores da renascença do Harlem se encontravam para fazer leituras de suas obras. Além de publicar em sua coluna crítica na revista *Crisis* e suas peças de teatro, como *Blue Blood* (performada em 1926) e *Plumes* (performada em 1927), suas publicações poéticas *The Heart of a Woman* (1918), *Bronze* (1922), *An Autumn Love Cycle* (1928), e *Share My World* (1962) foram tão prestigiadas em sua época que Johnson recebeu o título de doutora honorária da Universidade de Atlanta em 1965, porém faleceu no ano seguinte do recebimento do título, no dia 15 de maio de 1966.

Georgia Johnson foi, entre outras tantas escritoras mulheres, relegada ao esquecimento por dois fatores principais. O primeiro deles é devido ao fato de ser poeta mulher e negra, enquanto o segundo é pelo fato de sua obra ser carregada de consciência de classe, gênero e raça. Com o objetivo de recuperar a obra e divulgar poetas mulheres pertencentes ao movimento da literatura proletária dos Estados Unidos, o poema escolhido para ser traduzido neste trabalho traz como tema central a maternidade para as mulheres negras, tem como título *Black Woman* e foi publicado na obra *Bronze: a book of verse* em 1922, nos Estados Unidos.

A Tradução Feminista e algumas de suas estratégias

A título de contextualização, a Tradução Feminista se desenvolveu, entre os anos 1970 e 1980, como “um método de traduzir com o foco e em crítica à ‘língua patriarcal’ por escritoras feministas em Quebec” (FLOTOW, 1991, p. 72, tradução nossa). Embora a Tradução Feminista tenha se desenvolvido dentro de um contexto ideológico e cultural específico como um método de se traduzir pelas pesquisadoras, escritoras e tradutoras feministas canadenses, a práxis da tradução feminista passou a ser adotada, discutida e adaptada por mulheres de outras localidades.

De acordo com Flotow (1991), a Tradução Feminista faz o uso de estratégias já existentes na tradução e as ressignificam em uma prática militante feminista. Em seu artigo *Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories*, a pesquisadora apresenta três estratégias principais que são usadas no processo de traduções feministas: *suplementação*, *prefaciação* e *notas de rodapé*, e “*sequestro*” (*hijacking*). A primeira prática conversa diretamente com a ideia da suplementação proposta por Walter Benjamin, em seu ensaio *A tarefa-renúncia do tradutor* (1923), na qual o texto seria suplementado por meio da interpretação, maturação e desenvolvimento textual proporcionado pela sua tradução. Segundo Flotow (1991), a diferença entre o/a tradutor/a benjaminiano/a e a tradutora feminista (e escrevo no feminino, pois são, em sua

maioria, mulheres) é que a última está consciente de seu papel político como mediadora, enquanto Benjamin – que, ao escrever esse ensaio, ainda não tinha tido contato com as teorias materialistas da literatura – parece conceber a tradução, ou qualquer tipo de arte, como não destinada a uma audiência. Um exemplo de suplementação consiste em colocar as duas formas de gênero em um texto ou priorizar o gênero feminino. A segunda prática conhecida como *prefaciação* e *notas de rodapé* não são estratégias novas dentro da tradução. Os paratextos, como o prefácio ou a nota do/a tradutor/a, são espaços onde o/a tradutor/a consegue se posicionar de forma explícita, desinvisibilizando o seu trabalho e marcando-se como sujeito político.

De acordo com Flotow (1991), com ambas a *prefaciação* e as *notas*, o/a tradutor/a participa da criação de significados dos textos, comunicando seus múltiplos sentidos e tornando-se cúmplice do/a autor/a. Por fim, a última estratégia postulada por Flotow (1991) deriva da crítica de um jornalista da cidade de Montreal sobre a prática feminista de tradução. O *hijacking* ou *sequestro* consiste na deliberação do/a tradutor/a na reescrita do texto fonte, onde este/a tem a liberdade de se apropriar do texto e torná-lo seu. Um dos principais exemplos de *hijacking* foi a tradução de Susanne Lotbinière-Harwood da obra *Lettres d'une autre* (1984), escrito por Lise Gauvin. A tradutora “coloca o feminino como o primeiro elemento em expressões como “mulher e homem”, “dela e dele” e usa aspas invertidas para enfatizar alguns dos absurdos do inglês convencional” (FLOTOW, 1991, p. 79, tradução nossa). No entanto, de acordo com Massardier-Kenney (1997), o uso do termo “*sequestro*” para nomear essa estratégia contribui para a visão de que o feminismo é um ato de violência e que visibilizar o feminino só pode significar uma distorção ou uma extorsão e, além disso, não sugere o que as tradutoras feministas realmente desejam enfatizar. Desta maneira, Massardier-Kenney (1997) propõe novas estratégias, divididas em dois grupos principais: estratégias centradas no/a autor/a e estratégias centradas no/a tradutor/a. Segundo a pesquisadora, as estratégias podem ter diversas categorias, mas ambas são centradas na figura *da autora* ou *tradutora* para enfatizar a importância das mulheres como *produtoras de textos*.

É possível encontrar três principais práticas dentro do primeiro grupo de estratégias: *recuperação*, *comentário* e *resistência*. A *recuperação* consiste na ampliação e reformulação do cânone, sendo esta “uma maneira possível de definir o que significa ser feminista no contexto da tradução e contribuir, por meio desta, para repensar o cânone no qual a experiência das mulheres tem sido excluída” (MASSARDIER-KENNEY, 1997, p. 59, grifo da autora, tradução nossa). Sendo assim, a escolha do tipo de texto e dos/as autores/as que se traduz também pode ser feminista. É por esse motivo que, neste trabalho, os poemas escolhidos para serem traduzidos são de mulheres que protestavam

e produziam material que abalava efetivamente o *status quo* e a literatura essencialmente burguesa.

Além do esforço deliberativo da escolha de traduzir mulheres autoras, a segunda estratégia usada pelas tradutoras feministas é chamada de *comentário*. De acordo com Massardier-Kenney (1997), o *comentário* (ou *nota dos/as tradutor/as*, isto é, os paratextos conceituados por Flotow (1991) e apropriados para a escrita deste trabalho) são como um “metadiscorso que acompanha a tradução para tornar explícita a importância do feminino ou da/s mulher/es no texto traduzido” e, além disso, implica ao/à tradutor/a a tarefa de “um/a crítico/a responsável por introduzir e vender uma ‘imagem’ específica daquele/a escritor/a” (MASSARDIER-KENNEY, 1997, p. 60, tradução nossa). E, por último, a terceira estratégia entendida como *resistência* consiste em fazer o trabalho da tradução visível por meios linguísticos, ou melhor, fazer com que o texto traduzido cause estranhamento e que trabalhe contra a ideia de uma fluência de fácil leitura. Essa é uma das estratégias mais usadas pelas tradutoras feministas canadenses, cujas traduções desafiam e desconstroem as convenções linguísticas e literárias. Essa *resistência* pode ser feita pela estrangeirização ou domesticação do texto e é geralmente explicada por notas do/a tradutor/a.

Quanto ao segundo grupo de estratégias centradas no/a tradutor/a, a primeira estratégia também é chamada de *comentário*. É similar àquela explicada anteriormente, mas serve a um propósito diferente quando relacionada ao/a tradutor/a. Neste caso, a tradutora feminista deve descrever suas motivações e como estas afetam o seu texto traduzido, isto é, “o/a tradutor/a deve lucidamente reconhecer o seu desejo de expandir as possibilidades (de tradução) oferecidas pela língua-alvo a fim de abrir espaço para o que ele/a vê como a voz da mulher” (MASSARDIER-KENNEY, 1997, p. 63, tradução nossa). Além dessas estratégias, Massardier-Kenney (1997) ainda elenca duas outras: *textos paralelos* sobre o mesmo tema de gênero e a *colaboração*. Segundo a teórica, o/a tradutor/a pode fazer o uso de textos paralelos com um viés feminista para traduzir e, principalmente, realizar traduções de forma colaborativa e coletiva. A prática coletiva de tradução quebra a dicotomia entre apenas duas subjetividades (autor/a e tradutor/a) e enfatiza a multiplicidade de sentidos e a prática da alteridade, uma vez que os/as tradutores/as envolvidos/as no processo estão em constante discussão sobre as suas interpretações do texto-fonte.

Como explicitado, as diversas estratégias e práticas da Tradução Feminista não são novas, mas foram apropriadas pelas tradutoras para a realização de uma prática mais do que política da tradução, uma prática ativa e ativista. Desta maneira, todo o processo de traduzir a partir de um viés feminista carrega, além de uma imensa responsabilidade crítica, a tarefa de recuperar, ampliar e divulgar as vozes de mulheres que há muito foram silenciadas dadas as circuns-

tâncias históricas. É transformar o silenciamento em ação. Ademais, partir de um método feminista da tradução potencializa tanto a possibilidade de transformar a história literária, evidenciando escritoras mulheres que se tornaram inacessíveis para alguns leitores quanto às discussões de gênero, mas também para além dele, como o caso dos poemas escolhidos neste trabalho, os quais permeiam a racialização e as classes.

A tradução, então, torna-se uma forma crucial de produção cultural e da criação/divulgação de uma epistemologia feminista, a qual conversa diretamente com conceitos-chave dos Estudos Culturais sob a perspectiva materialista de Williams, na qual “os bens culturais são resultado de meios também eles materiais de produção (indo desde a linguagem como consciência prática aos meios eletrônicos de comunicação), que concretizam relações sociais complexas envolvendo instituições, convenções e formas” (CEVASCO, 2016, p. 23), e visa à transformação social a partir da classe trabalhadora, sendo esta uma classe que abrange a generificação e a racialização. Portanto, traduzir passa a ser uma prática transformativa.

A proposta de tradução comentada dos poemas

Nesta seção, apresento a proposta de tradução dos poemas *Black Woman* (1922), de Georgia Douglas Johnson, e *Spires* (1918), de Lola Ridge. Discuto, em seguida, quais foram as estratégias da tradução feminista utilizadas para as traduções. A escolha dos poemas, como dito anteriormente, faz parte do projeto da Tradução Feminista de *recuperar* as obras que se tornaram inacessíveis para alguns leitores, em consonância com a prática postulada por Massardier-Kenney (1997), e tem como objetivo contribuir para *reformular* o cânone poético estadunidense, majoritariamente composto por homens burgueses (brancos) poetas.

Além da estratégia da *recuperação*, também fiz o uso da feminização nas traduções. Em *Black Woman* (1922), quando a *eu-lírica* estava se referindo ao bebê a ser gerado por ela, de acordo com Flotow (1991), a estratégia poderia ser tanto considerada como *hijacking* quanto uma *suplementação* da tradução. É importante lembrar que a estratégia de suplementação acontece quando o/a tradutor/a deliberativamente escolhe marcar sua posição enquanto feminista na produção de seu texto. A minha escolha em marcar o sexo do bebê como feminino foi consciente e justifica-se pela escolha do título “*A Mulher Negra*” e pelo fato da *eu-lírica* posteriormente referir-se aos perigos dos *homens-mons-tros* que habitam o mundo.

Vale salientar que o objetivo da tradução dos poemas não parte do pressuposto da tradução como mera reprodução, mas sim como uma recriação de um novo texto a partir do poema-fonte. No caso de *Black Woman* (1922), ao traduzir, levei em consideração a construção da subjetividade da *eu-lírica* enquanto mulher negra e de sua filha que virá e que também se tornará uma mulher negra eventualmente. Em *Spires* (1918), optei por feminizar o “workers of the world” e deliberativamente traduzir “aborting” de forma literal. Por ser um poema relacionado à construção de uma igreja, ao manter o verbo “abortando”, mantém-se a ironia. E, além disso, relaciona o aborto como algo recorrente entre as trabalhadoras que laboram montanhas para que as torres de pedra da igreja sejam construídas. Por fim, o verbo “swaddle” é geralmente usado para se referir a bebês, portanto, resolvi traduzir como “embalados” para manter a linha irônica do verso, de forma com que possibilite mais interpretações. Levando para a prática os pressupostos da Tradução Feminista já mencionados, apresento os poemas-fonte e as suas respectivas traduções:

BLACK WOMAN

Don't knock at my door, little child
I cannot let you in,
You know not what a world this is,
Of cruelty and sin.
Wait in the still eternity,
Until I come to you,
The world is cruel, cruel, child,
I cannot let you in!

Don't knock at my door, little one,
I cannot bear the pain
Of turning deaf-ear to your call
Time and time again!
You do not know the monster men
Inhabiting the earth,
Be still, be still, my precious child,

I must not give you birth!

A MULHER NEGRA

Não bata em minha porta, pequena

Não posso te deixar entrar,

Esse mundo é maldoso e cruel,

Difícil de aguentar.

Espere aí na eternidade,

Até que eu chegue a você,

O mundo é cruel, cruel, pequena

Não posso te deixar entrar!

Não bata em minha porta, pequena,

Não suportarei o sofrimento

De ignorar o teu choro

De novo, a cada momento!

Há muitos homens-monstros

Que pisam nesse chão,

Fique aí, fique aí, minha doce criança

Não posso te parir não!

SPIRES

Spires of Grace Church,

For you the workers of the world

Travailed with the mountains...

Aborting their own dreams

Till the dream of you arose -

Beautiful, swaddled in stone -

Scorning their hands.

TORRES

Torres da Igreja da Graça,
A vocês, trabalhadoras do mundo,
Laborando com as montanhas...

Abortando seus próprios sonhos
Até que o sonho de você emergiu-
Lindo, embalado em pedra -
Desprezando suas mãos.

Conforme mencionado anteriormente, os pontos que apresento para a discussão a seguir conversam diretamente com o que Flotow (1991) e Massardier-Kenney (1997) propõem nas práticas da Tradução Feminista sobre prefaciação e comentários das traduções. Em *Black Woman*, o primeiro ponto é a escolha de feminizar o sexo da criança e de colocar o artigo feminino definido no título do poema. No caso de *Spires*, foi marcado o feminino no substantivo *trabalhadoras*. Marcar o gênero na tradução foi uma apropriação deliberativa do poema-fonte para ajudar na construção de significados na língua-alvo, uma vez que na língua inglesa existe a possibilidade da neutralidade de gênero. A suplementação “compensa a diferença entre as duas línguas ou constitui uma ‘ação voluntária’ no texto” (FLOTOW, 1991, p. 75, tradução nossa) e, além disso, traz uma perspectiva feminista da leitura do poema a partir de sua tradução.

Além das estratégias da recuperação e do comentário propostas por Massardier-Kenney (1997) e da marcação de gênero dos poemas, de acordo com Flotow (1991), também pode ser considerada como prática feminista de suplementação a escolha de substantivar, pelo hífen, a tradução de “monster men” para “homens-monstros” no poema *Black Woman*. Quando nos referimos aos estupros, é comum nos depararmos com comentários do tipo “ele é um monstro”, “isso é doença”, entre outros. A importância de afirmar que estupradores são *homens* e não *monstros* traz para a materialidade o fato de que todos os homens cis são estupradores em potencial, devido à socialização do gênero masculino em meio à normalização da cultura do estupro dentro da sociedade patriarcal. De acordo com a pesquisa feita pelo IPEA, intitulada “*Estupro no Brasil: uma radiografia segundo os dados da Saúde (versão preliminar)*” e publicada em março de 2014 (CERQUEIRA; COELHO, 2014), o sexo do agressor é

masculino em 92,55% dos casos quando a vítima é criança, em 96,69% quando a vítima é adolescente, e 96,66% quando é adulta. Ao reconhecer isso, torna-se possível de reconhecer como violência e estupro os casos que acontecem dentro do âmbito familiar e/ou próximo a ele, já que nove em cada dez casos de estupro são cometidos por conhecidos das vítimas¹⁵.

Embora a afirmação de “todo homem cis é um potencial estuprador” seja interpretada erroneamente na maioria das vezes, ela apenas significa que, em determinadas situações dentro do sistema patriarcal, onde o homem é socializado a ver a mulher como mero objeto sexual existente para satisfazer suas necessidades de prazer, ele pode vir a cometer, em algum momento, uma violência sexual contra ela, pois acredita ter livre acesso ao seu corpo mesmo contra a vontade dela. O objetivo da substantivação do termo conversa diretamente com a atitude de manter o gênero feminino de todo o poema na língua portuguesa, isto é, partir do discurso feminista, no qual as escolhas lexicais existem dentro de uma relação de poder e possuem a possibilidade de problematizar o discurso dominante, pois a linguagem não é isenta de posição política e afeta as relações sociais tanto positiva quanto negativamente. A tentativa de traduzir os poemas via Tradução Feminista possibilita novas interpretações – na direção de uma crítica feminista – a partir da linguagem.

Considerações finais

Como visto anteriormente na introdução deste trabalho, a concepção de cultura, de literatura e de arte precisa ser reapropriada e reformulada para conceitos e usos mais democráticos e transformativos. De acordo com Cevasco (2016), se cultura inclui tudo o que constitui os modos de vida de uma sociedade específica, faz-se necessário a valorização das grandes obras que codificam esse modo de vida e as modificações históricas deste. Segundo essa visão materialista, o desenvolvimento e o progresso não são individuais, mas comuns: “a provisão dos meios de vida são, em termos tanto de produção quanto de distribuição, coletivos e mútuos” (CEVASCO, 2016, p. 52). Seguindo este princípio, Williams reformula a relação entre arte e sociedade, pois para ele o mundo das artes não é separado da esfera onde acontece a vida social, este mundo depende de meios sociais de produção de sentido e a cultura é de todos.

15 Fonte da informação: de acordo com um levantamento feito pela PM em 2018, nove em cada dez casos de estupro são cometidos por conhecidos das vítimas. Disponível em: <https://www.tribuna.com.br/2.713/nove-em-cada-dez-casos-de-estupro-s%C3%A3o-cometidos-por-conhecidos-das-v%C3%ADtimas-1.35825>. Acesso em: 26 out. 2020.

É possível observar grande similitude entre o status da cultura e o status da literatura enquanto esferas separadas do mundo real. Ao serem vistas e interpretadas a partir de um mundo inteligível, sensível e idealizado, ambas se separam enquanto produção comum e se afastam de sua função social. Esse trabalho visou questionar o status da poesia enquanto arte dissociada de seu papel social e apresentou estratégias para pensar a escrita poética como trabalho e produção comum (com ênfase na produção de mulheres), afastando-a de seu lugar elitizado e burguês, tanto pela sua forma quanto pelo seu conteúdo.

Ao partir do pressuposto do processo de tradução ativa e ativista, como postulado por Collins (2009), o/a tradutor/a é vista como produtor/a de discursos e não apenas como reprodutor/a. Sendo assim, ao reconhecer a agência do/a tradutor/a em suas escolhas lexicais, entende-se que ele/a tenha um posicionamento político ao deliberar tais escolhas. Se olharmos para a tradução como produção de discursos, podemos subverter a lógica dos discursos dominantes acerca das mulheres e de suas experiências representadas em textualidades tanto literárias quanto não-literárias produzidas por mulheres. Desta maneira, é possível dizer que o ato traduzir pode potencializar a práxis feminista, além de apenas divulgar obras e teorias feministas. É a partir dessas experiências não-canônicas, porém materiais e comuns entre as tantas mulheres da classe trabalhadora, que a práxis da epistemologia feminista se construirá como verdadeiramente antirracista, anticapitalista e anticolonial. Em concordância com Lorde (2020), traduzir é, portanto, transformar os silêncios em linguagem e também em ação em vista da transformação social.

Referências

BATTISTAM, Laura Pinhata; MARINS, Líliam Cristina. Mulheres e(m) silenciamento: desnaturalizando supressões da escrita poética de Lola Ridge. **Caderno Seminal**, [S.L.], n. 38, p. 381-415, 9 ago. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.12957/seminal.2021.58745>

BATTISTAM, Laura Pinhata. **Traduções Feministas das Poesias da Práxis de Georgia Johnson, Genevieve Taggard, Lola Ridge e Sarah Cleghorn: mulheres da esquerda estadunidense dos anos 1920**. 2022. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, 2022.

BERKE, Nancy. **Women Poets on the Left**: Lola Ridge, Genevieve Taggard, Margaret Walker. Gainesville: University Press Of Florida, 2001.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez Lições Sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo, 2016.

CERQUEIRA, Daniel; COELHO, Danilo de Santa Cruz. **Estupro no Brasil: uma radiografia segundo os dados da Saúde (versão preliminar)**. Brasília, n. 11, mar. 2014. Disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/imagens/stories/PDFs/nota_tecnica/140327_notatecnicadiest11.pdf

COYLE, Michael. Popular Culture. In: CHINITZ, D. & MCDONALD, G. (eds.). **A companion to modernist poetry**. Chichester, UK: John Wiley & Sons, Ltd, 2014. p. 81-94.

FLOTOW, Luise Von. Feminist Translation: Contexts, Practices and Theories. **TTR**, 4(2), 1991, p. 69-84. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/037094ar> Acessi em: 08 ago. 2022.

LORDE, Audre. Idade, Raça, Classe e Sexo: As Mulheres Redefinem a Diferença. In: LORDE, Audre. **Irmã Outsider**: ensaios e conferências. Tradução: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p. 141-153.

MASSARDIER-KENNEY, Françoise. Towards a Redefinition of Feminist Translation Practice. **The Translator**, [S.L.], v. 3, n. 1, 1997, p. 55-69. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/13556509.1997.10798988> Acesso em: 08 ago 2022.

OLSEN, Tillie. **Silences**. New York: Feminist Press At The City Univeristy Of New York, 2003.

WILLIAMS, Raymond. **The Long Revolution**. Londres: Chatto and Windus, 1961.

Novelizações ou antiadaptações? Problematizando (pré) conceitos

*Aline Scarmen Uchida
Lilium Cristina Marins*

*Novelizações*¹⁶ são, grosso modo, narrativas que normalmente circulam no meio impresso e no modo escrito, as quais têm como pontos de partida filmes ou séries. É neste sentido que elas fazem o caminho inverso das adaptações assim como são tradicionalmente concebidas, uma vez que partem, de modo geral, de textos escritos que são transformados em outras mídias, dentre elas, as audiovisuais. Segundo Hattner (2013, p. 40), por contemplarem uma migração entre mídias, “o olhar sobre a questão de mudança de suportes nos conduz, entre outras possibilidades, à inversão do vetor original das adaptações, que ocorre de maneira evidente no caso das novelizações”.

Além de serem reconhecidas acadêmica e teoricamente como novelizações, obras resultantes deste tipo de processo também já foram chamadas de “antiadaptações” (BAETENS, 2007, p. 45) por terem os vetores tradicionais literatura produções (áudio)visuais invertidos: “novelizações podem ser chamadas de uma falsa adaptação ou, até mesmo em relação ao modelo tradicional de adaptação – que é do livro para o filme –, uma antiadaptação” (tradução nossa).

Desta forma, como envolvem movimentos de transformação de mídias, suportes e meios, as novelizações podem ser contempladas nos estudos da adaptação. No entanto, as novelizações¹⁷ têm sido pouco estudadas na atualidade por serem vistas apenas como subprodutos de empresas e editoras que têm como

¹⁶ De acordo com Baetens (2005), o primeiro teórico a cunhar esse termo foi Raymond Williams, em 1975, em “Television: Technology and Cultural Form”.

¹⁷ Em pesquisa realizada no <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/> em 16 fev. 2022, utilizando como palavra-chave “novelização”, retornou apenas dois resultados. O primeiro referente a um estudo de documentários e o segundo referente a uma dissertação de 2005 sobre jornalismo e ficção

objetivo último a expansão do lucro após o lançamento de obras de sucesso, um filme ou uma série, por exemplo (BAETENS, 2005). Na contramão deste posicionamento, a novelização tem ocupado lugares bem-sucedidos de vendas (como foi o caso de *Godzilla*¹⁸, que, em junho de 2014, esteve na lista de bestsellers da *The New York Times*), o que demonstra a persistência em conferir visibilidade a este movimento tanto nos estudos da adaptação quanto nos estudos literários.

O sucesso de obras como a mencionada acima se dá, segundo Hattner (2010, p. 151), devido à necessidade dos fãs por desdobramentos de uma narrativa muito apreciada por eles. Haveria, assim, uma

fome insaciável de narrativas”: já não me basta a narrativa “primordial” que um texto “original” estabelece [...] Quero as continuações, os desdobramentos, as reformulações, as amplificações, enfim, todas as novas e outras possibilidades de contar e recontar, de mostrar e mostrar novamente, de participar da narrativa, como leitor ou como um avatar que gera diversas possibilidades de percursos narrativos.

Mantém-se, assim, a sobrevida das histórias e expande-se o número de possíveis leitores para uma forma de circulação mais “clássica”: a palavra escrita. Embora a cultura grafocêntrica seja a mais valorizada pela tradição, as novelizações não são necessariamente mais prestigiadas por se valerem da palavra escrita. Isso porque, embora haja uma popularidade da imagem na sociedade pós-moderna, há, simultaneamente, uma desconfiança em relação à sua legitimidade e validade cultural. Como as novelizações surgem necessariamente das imagens, elas podem carregar consigo esses estigmas culturais.

Um dos deméritos dados às novelizações, de acordo com Mahlkecht (2012), é que, frequentemente, críticos literários as consideram como obras secundárias aos filmes, que são produzidas para serem lançadas juntamente com a estreia cinematográfica. A marginalização do gênero se dá por este ser visto como “cópias baratas” dos filmes, uma vez que a sua adaptação não traz tantos desafios quanto o caminho oposto (filmes derivados de livros). Ou seja, a adaptação de um livro para um roteiro e, posteriormente, para uma obra cinematográfica envolveria transformações mais sofisticadas de linguagem e de mídias.

¹⁸ “Yes, People Still Read Movie Novelizations... And Write Them, Too”. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2014/08/movie-novelizations-still-exist>. Acesso em 16 fev. 2022.

As novelizações seriam, assim, um processo mais “simples” de ser adaptado por contar com esses processos anteriores. Diferentemente da adaptação de livros para o cinema, não há, assim, o processo de “transm(e/i)dialização”, que, de acordo com Diniz (2009, p.1), “envolve tanto o local onde se realiza o processo (as mídias), como o próprio processo de veicular, mediar”. Baetens (2005, p. 48) reconhece que “faltam nas novelizações a intermedialidade ou, de forma mais precisa, a transmídialização que é essencial para a adaptação de um livro em um processo cinematográfico”.

Ao considerar que as novelizações são baseadas em narrativas previamente criadas em produções audiovisuais e, por isso, frequentemente consideradas de “fácil” adaptação, nosso objetivo é não somente problematizar o uso dos termos “novelização” e “antiadaptação”, como também discutir o lugar desses movimentos dentro dos estudos da adaptação.

Novelização: uma (anti)adaptação?

Para iniciar os estudos acerca de novelizações, de acordo com Baetens (2005), é necessário compreender que este processo não resulta apenas da transcrição de um roteiro sem as indicações técnicas, mas de um texto que, na verdade, flerta com técnicas de escrita inovadoras, assemelhando-se à *découpage*. A *découpage* consiste na combinação de textos provenientes de um roteiro e da organização textual de um romance, como pode ser visto nas obras de Alain Robbe-Grillet ou Marguerite Duras¹⁹. O significado mais contemporâneo de “novelização” não está, assim, relacionado às formas mais tradicionais do cinema, como roteiros e *ciné-romans*, que são gêneros mais estabelecidos.

Tanto não está relacionado às formas mais tradicionais que um exemplo deste tipo de adaptação citado por Santos (2015, p.48) são as “novelizações independentes, com pretensões artísticas, realizadas, em diversos casos, por fãs, como em *Cinéma*, de Tanguy Viel (2000)”. Outro exemplo, de acordo com Baetens (2005, p.48), é o filme *Dr. Fantástico* (em inglês, *Dr. Strangelove*, 1964), que foi adaptado por Stanley Kubrick para os cinemas a partir do livro *Red Alert* (1958), de Peter George, e que foi, por sua vez, novelizado pelo próprio Peter George. A motivação para a escrita da novelização, segundo o próprio autor do livro de partida, foi que este se sentiu traído pela adaptação de Kubrick de seu romance.

A insatisfação de Peter George com a adaptação de seu livro representa alguns dos desafios comumente apresentados quando se tratam de adaptações de livros para filmes: as intervenções criativas que, muitas vezes, os roteiristas precisam realizar para transformar mecanismos presentes em narrati-

19 Ver Clerc (1993), “Littérature et cinéma”.

vas, como a caracterização de personagens e espaços. Segundo Vieira (2007),

um roteiro [...] não é apenas um texto escrito em imagens, nem tampouco é visual sua escritura. Trata-se, antes, de um texto que sugere, descreve e prevê o efeito antecipado de elementos de ordem narrativa, estética, funcional e dramática, sem que isso, no entanto, faça dele um “texto visual” (p. 56-57).

Enquanto nos livros, há uma abertura para inúmeras possibilidades interpretativas, o filme apresenta uma leitura imagética já posta. No caso das novelizações, por outro lado, os escritores podem valer-se de um auxílio duplo, ou seja, o roteiro, juntamente com o apoio da própria imagem da obra cinematográfica. Para Baetens,

[...] as novelizações se restringem à transposição textual de um roteiro já escrito e à transposição romanesca de uma estrutura já enfaticamente narrativa, sendo assim, o gênero pode ser confortavelmente considerado como uma adaptação que contorna quase todos os problemas tradicionais da adaptação cinematográfica (BAETENS, 2005, p. 47, tradução nossa).

Segundo a Estética da Recepção, na leitura de um texto ficcional, há a criação de representações devido ao fato de que o texto se restringe à informação das condições sob as quais o objeto imaginário será formado. Por isso, uma grande parte das adaptações cinematográficas de textos literários “decepciona”, justamente porque as imagens formadas e memorizadas no momento da leitura são opostas àquelas apresentadas pelo filme (ISER, 1999). Isso explicaria, por exemplo, o motivo de a versão do cinema de *Tom Jones*, de Fielding, ter causado desapontamento nos espectadores e a versão de *Red Alert* também ter decepcionado seu próprio autor. Em relação à recepção de *Tom Jones* no cinema, havia uma pobreza de imagens quando comparado àquelas suscitadas durante a leitura da obra. Para McFarlane (1996), o público inevitavelmente cria suas próprias representações mentais do mundo e das personagens de uma obra. Dessa forma, a comparação entre suas imagens com aquelas veiculadas pelo filme pode gerar uma surpresa desagradável.

Vale ressaltar também que Baetens (2005) aponta que, muitas vezes, o livro precede o filme, mas comumente é lido após o filme, colocando-o como se fosse uma própria “novelização” de si mesmo. Isso pode ser visto em capas de livros que se valem da arte e dos personagens dos filmes adaptados de textos literários, como se o livro tivesse sucedido o filme. Esta constatação pode gerar o seguinte questionamento: seria, então, a novelização não só um dos processos de adaptação, mas também uma prática de leitura possível, que depende

do engajamento dos seus leitores-espectadores? Este movimento pode ser interpretado como resultado de uma cultura da convergência, na qual, segundo Jenkins (2009), os meios por si só não fazem convergência, mas também a forma como os usuários interagem com esses meios.

Baetens (2005) ainda cita o exemplo de espectadores que, após assistirem a um filme adaptado, buscam o livro que deu origem ao filme ou, mesmo antes de assistirem ao filme, leem o livro para, em seguida, assistirem à adaptação. Neste último caso, o impacto da adaptação é tamanho que “enquanto estamos lendo, nós já imaginamos a cena de forma visual, sobre a qual o texto soa como um tipo de transposição fantasmagórica” (BAETENS, 2005, p. 57, tradução nossa).

No campo dos estudos da adaptação, de acordo com Hattner (2010), grande parte das análises recai sobre o vetor texto literário → filme, sendo frequentes os questionamentos acerca da superioridade do primeiro sobre o segundo, o que envolve concepções daquela Literatura (grafada com L maiúsculo) sagrada. No entanto, essa discussão parece ter sido superada nas vertentes mais críticas dos estudos da adaptação, as quais se afastam daquelas presentes inicialmente nas disciplinas de “Literatura Comparada” ou nas disciplinas assentadas em cursos de cinema ou de teatro, que se concentravam nas suas mídias de interesse. De acordo com Milton (2015, p. 18), os estudos da adaptação compreendiam, em boa medida, a “ramificação monolíngue de departamentos como os de literatura inglesa, de estudos de teatro, de estudos de cinema e de estudos de música”, o que explicaria as mídias preferidas e preteridas. Aos poucos, os estudos da adaptação passaram a se constituir como uma área do saber mais autônoma, mesmo sempre se valendo de diálogos interartes, mas distanciando-se de discussões valorativas. Teóricos dos estudos da adaptação, como Bluestone (1957), já rejeitavam distinções baseadas, por exemplo, na falta de “essência” ao adaptar um texto literário para um filme. Igualmente, teóricos do cinema, como Stam (2000), também já sinalizavam discussões em relação a situações nas quais espectadores se sentiam “traídos” quando uma adaptação fílmica advinda de um livro não capturava a “alma” literária dos textos originais.

Enquanto os estudos da adaptação parecem ter se livrado de discussões hierárquicas entre mídias, quando pensamos na recepção de adaptações que partem do escrito em direção ao visual, para Hutcheon (2011, p. 11), “seja na forma de um jogo de videogame ou de um musical, qualquer adaptação [ainda] está fadada a ser considerada menor e subsidiária, jamais tão boa quanto o ‘original’”. Essa discussão é particularmente importante nos estudos da adaptação de uma forma geral para desmistificar a ideia de que haja uma “essência” cravejada nas obras de partida e de que esta essência deve ser transportada

para as mídias de chegada.

Quando a literatura é a mídia de chegada, o cerne da recepção parece se concentrar em torno da capitalização e do lucro, fator que contribui sobremaneira para a marginalização da novelização do que o respeito à essência das obras de partida (como acontece nos casos do vetor tradicional literatura → cinema). Isso porque, na contramão do que tradicionalmente se entendia por uma adaptação “clássica”, as *novelizações*, que contemplariam vetores como filmes → livro ou séries → livro, representam formas múltiplas de desdobramento de narrativas, gerando uma cadeia de produção na qual o leitor não precisa, necessariamente, contentar-se apenas com um texto “principal”, mas com outras possibilidades de expansões destas narrativas. Esta perspectiva faz com que as novelizações sejam adaptações depreciadas por ser consideradas subprodutos de franquias de sucesso.

Se as novelizações podem ser consideradas como uma forma de adaptação, embora se distanciem do seu formato “clássico”, por que, então, diferenciá-las com uma nova nomenclatura ou mesmo chamá-las de “antiadaptações”? Na prática, os termos previamente mencionados já não se associam às materialidades dessas obras que circulam nas prateleiras de livrarias. *Cinderela*, por exemplo, que foi proposta pela Disney em 2020, não apresenta em sua capa que se trata de uma novelização, mas de uma “graphic novel”, ou seja, um “romance gráfico”, que é “um livro, que possui uma história de ficção ou não, produzida no estilo de quadrinhos” (BROWN; BEGORAY, 2017, p. 40). Sendo assim, no texto em inglês, o termo “novelização” não aparece, sendo substituído por “graphic novel”. Esta última terminologia evoca significados que remetem a obras cujas vendas estão muito bem estabelecidas (em 2020, somente nos EUA e Canadá, por exemplo, somaram por volta de \$1.2 bilhões de dólares em vendas)²⁰. Sendo assim, esta seria uma possível razão pela escolha do termo “graphic novel” ao invés de “novelização”. Vale ressaltar que nem mesmo a tradução deste termo para “narrativa gráfica” é utilizado no Brasil, dado que editoras optam por usar a terminologia da língua inglesa²¹.

Da mesma forma, *Gravity Falls*, uma série animada da Disney que foi produzida de 2012 a 2016, também conta com a publicação de livros subsequentes que não foram intitulados de “novelizações”. Na capa do livro, também encontra-se o termo “graphic novel”. Isso significa que, no mercado editorial, aparecem mais frequentemente os títulos de “cinestória” (como ocorre também com

20 Ver ROUSE, Brad. “Graphic Novels Continue to Push Boundaries”. Disponível em: <http://libraryjournal.com/story/graphic-novels-continue-to-push-boundaries-lj210923>. Acesso em 17 fev. 2022

21 Como exemplos, tem-se “Duna” (2021); “O Conto da Aia” (2019); “O paraíso perdido” (2021), entre outros.

“Alladin”, “Trolls”, “Peter Pan”), ou ainda “graphic novel” e, mais raramente, “romance gráfico”. Há casos em que não constam nenhum dos três, como é o caso do “Estranho Mundo de Jack”, que é comercializado apenas como “o livro do filme”, sem utilizar nenhuma das nomenclaturas citadas anteriormente.

O termo “novelização” é claramente um empréstimo de “novel”, que se refere à “romance”, em inglês, mas que, no português, pode ser automaticamente associado ao gênero “novela”, da teledramaturgia. Seria esta, portanto, uma terminologia adequada à circulação na indústria cultural, como já estão consolidadas as expressões “baseado em”, “inspirado em”, “adaptação de”? Ficaria, portanto, esta terminologia restrita aos estudos acadêmicos? Da mesma forma, o termo “antiadaptação” não soa menos problemático em termos de comercialização, já que o prefixo “anti” pode remeter à oposição, contrariedade, praticamente se refere a uma “não-adaptação”. Mesmo considerando que o prefixo pode se referir ao contrário do que seria uma adaptação tradicional, não deixamos de tropeçar em um entrave conceitual. Se, como bem coloca Diniz (2018), o termo adaptação “pode ir muito além de uma leitura binária das transposições midiáticas” (p. 58), por que buscamos incessantemente por novas terminologias para definirmos os diferentes processos adaptativos? Entendemos que essas novas terminologias representam a necessidade de darmos conta das novas demandas e dos novos produtos que surgem na pós-modernidade. No entanto, acreditamos que os estudos da adaptação ainda galgam degraus na busca por consolidar-se como campo do saber dentro da área de Letras e, talvez, a criação de nichos terminológicos possa, neste momento, não contribuir para esta consolidação.

Portanto, o estudo de novelizações impõe, atualmente, um desafio, uma vez que este é um gênero literário diferente dos já legitimados, justificando a necessidade de novas perspectivas de estudos, pois ainda que se originem da inversão dos vetores das adaptações “clássicas”, impõem a revisão de (pré) conceitos. Além disso, novelizações podem funcionar como um suplemento a leituras distintas de uma mesma obra, além de garantirem a sobrevivência de produções cinematográficas para além de seus meios e contextos de partida. Segundo Hattner (2010), os estudos da adaptação ainda precisam rever suas bases epistemológicas, passando a contemplar, além do vetor tradicional literatura-cinema, a “elaboração de uma metalinguagem que possa dar conta das características e processos típicos de [outras] arquiteturas textuais” (p. 151). A novelização está, sem dúvida, entre essas novas demandas.

Considerações Finais

O uso do termo “novelização” encontra-se, atualmente, à deriva tanto nos estudos de adaptação, quanto por parte das editoras. Uma das possíveis explicações para esta falta de consolidação do termo pode estar relacionada à recorrência de expressões já consagradas no mercado editorial, como “graphic novel” (em inglês, termo preferido à versão traduzida, “romance gráfico”), ou “o livro do filme”.

Chamar novelizações de “antiadaptações” não deixa de ser problemático, mas já mostra como sua constituição enquanto um gênero híbrido, uma vez que não é nem roteiro, nem romance e nem uma adaptação “normal” (filme → livro), traz implicações importantes para a reflexão que propomos aqui. Entretanto, o que vale lembrar é que novelizações encontram-se entre os *best-sellers*, o que justifica seu crescente sucesso como novos desdobramentos de narrativas apreciadas pelo público e também justifica a necessidade de expandir as pesquisas acadêmicas sobre este processo.

As questões terminológicas evocam discussões acerca do gênero “novelização” em si, uma vez que, por valer-se tanto do roteiro quanto da obra cinematográfica, torna-se um “gênero contaminado” (BAETENS, 2005). Ainda que seu nome derive de “novel” (romance, em português) e possua as características deste, é um produto derivado do cinema, que, por mais que esteja estabelecido como “sétima arte”, ainda vem depois da literatura e da palavra, que são a “sexta arte”.

Embora trilhem o caminho inverso do que tradicionalmente se considera como adaptação, acreditamos que as novelizações, enquanto processos adaptativos, precisam estar mais claramente vinculadas ao termo “adaptação” não apenas para consolidar sua circulação no mercado, como também para valorizar as diferentes arquiteturas textuais que podem e devem ser abordadas pelos estudos da adaptação, cujo foco deixou de ser apenas a passagem da literatura para o cinema.

Referências

BAETENS, J. Novelization, a contaminated genre? **Critical Inquiry**, Chicago, v. 32, nº 1, 2005, p. 43-60.

_____. **From screen to text: Novelization, the hidden continent.** Cam-

bridge: Cambridge University Press, 2007.

_____. Expanding the Field of Constraint: Novelization as an Example of Multiply Constrained Writing. **Poetics Today**. Durham: Duke University Press, v. 31, n.1, 2010.

BROWN, A.; BEGORAY, D. Using a Graphic Novel Project to Engage Indigenous Youth in Critical Literacies. **Language and Literacy**, Alberta, v. 19, n.3, 2017.

BLUESTONE, G. **Novels into film**: the metamorphosis of fiction into cinema. Baltimore: Johns Hopkins University, 1957.

CINDERELA. Graphic Novel. Disney. (*no prelo*)

CLERC, Jeanne Marie. **Littérature et cinéma**. Paris: Nathan Université, 1993.

DINIZ, T. F. N. Intermedialidade: perspectivas no cinema. **Rumores**, v. 12, n. 24, p. 41-60, 20 dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2018.143597>. Acesso em: 12 jan. 2020.

_____. Transm(e/i)dialização/Tradução: Maurício de Souza e Yinka Shonibare. In: Congresso Aesthetics and Intermediality: Transmedial concepts and Phenomena. Nordic Society for Intermedial Studies, 22-24 de outubro de 2009. Aarhus, Dinamarca, 2009. Disponível em: <https://docplayer.com.br/12496845-Transm-e-i-dializacao-traducao-mauricio-de-souza-e-yinka-shonibare-1.html> Acesso em: 17 fev. 2022.

HATTNER, A. L. Quem mexeu no meu texto? Observações sobre Literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, v. 12, n. 16, 2010.

_____. Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação. **Itinerários**, Araraquara, n. 36,

2013, p. 35-44.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Ed. UFSC, 2011.

ISER, W. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Vol. 2. Tradução: Johannes Kretschner. São Paulo: Editora 34, 1999.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação. 2. ed. Tradução: Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

LOCKARD, G. **Gravity Falls**: Um Verão de Mistérios. São Paulo: Universo dos Livros, 2020.

MAHLKNECHT, J. The Hollywood Novelization: Film as Literature or Literature as Film Promotion? **Poetics Today**, Durham: Duke University Press, v. 33, n. 2, 2012.

MILTON, J. Tradução & adaptação. In: AMORIM, L. M., RODRIGUES, C.C., STUPIELLO, E. (orgs). **Tradução & perspectivas teóricas e práticas**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, p. 17-43, 2015.

McFARLANE, B. **Novel to Film**: an introduction to the theory of adaptation. New York: Oxford University Press, 1996.

SANTOS, Maria Angélica Amâncio. Roteiros literários de cinema: gêneros e mídias em Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras. 2015. **Dissertação** (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (Ed.). **Film adaptation**. New Jersey: Rutgers University, 2000. p. 54-76.

VIEIRA, A. S. Literatura e roteiro: leitor ou espectador?. **Letras**, n. 34, p. 55-71, 2007.

VIEL, Tanguy. **Ciné**. Paris: Minuit, 2000.

A práxis das estratégias presentes na tradução cultural anti-imperialista de *Crazy Brave* (2012)

Gabriela de Castro Pereira

A palavra “práxis”, etimologicamente, deriva de *prâksis*, do grego, e, segundo o *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis* (2021, online), filosoficamente, de acordo com Karl Marx, está ligada a um “conjunto de ações que possibilitam ao homem transformar o mundo e, ao mesmo tempo, ele próprio, o que o faz o principal elemento da história humana”. Por extensão, o dicionário expõe que, portanto, “práxis” pode ser definida como “tudo aquilo que tem a ver com a ação”. No presente ensaio, promovo uma discussão sobre a prática das estratégias presentes na tradução que realizei de *Crazy Brave*, de Joy Harjo (2012). De modo específico, reflito sobre como ela pode gerar uma transformação no mundo, possibilitando que seus leitores obtenham conhecimento sobre os indígenas presentes na obra, na qual a narradora-personagem, que também se chama Joy Harjo, é uma mulher descendente de indígenas norte-americanos que narra de maneira romaneada sua própria “auto-história” (GRAÚNA, 2013).

A práxis aqui apresentada está ligada a uma tradução cultural. No entanto, antes de explicar o que especificamente é uma tradução cultural, é preciso explicar o que é cultura. Segundo Terry Eagleton (2003, p. 35), “cultura” é “[...] a grande narrativa do autodesenvolvimento humano”, de modo que individualiza a humanidade, mas a conecta com o universal de tal maneira que o indivíduo é mais valorizado. Já Bonnici (2011, p. 19) expressa que “cultura”, segundo o dicionário *American Heritage Dictionary* (2006), é definida como

[...] a totalidade de padrões comportamentais, artes, crenças, instituições, socialmente transmitidas, e de outros produtos resultantes do trabalho e atividades intelectuais humanos’. Em outras palavras, a cultura consiste em ‘padrões, tendências e produtos considerados como a expressão de certo período, classe, comunidade ou população.

Para Jenks (2005, p. 11, tradução nossa²²), “cultura” pode ser considerada uma categoria coletiva que invoca “[...] um estado intelectual e/ou moral de desenvolvimento na sociedade”. Isso implica na ideia de que a cultura provê “[...] vida coletiva em vez de consciência individual” (JENKS, 2005, p. 11, tradução nossa²³). Sendo assim, Jenks (2005) considera “cultura” uma categoria social ligada às maneiras de viver de um povo.

Ao ponderar sobre o conceito de cultura, é possível compreender que esta está ligada à organização coletiva de indivíduos humanos, conectando-os com o universal, mas colocando-os em evidência. Tal organização implica em padrões sociais que afetam o âmbito comportamental, artístico, de crença, institucional e outros ligados a trabalhos e atividades intelectuais.

Desta forma, faz-se necessário mostrar a afirmativa de Bonnici (2011, p. 17) de que “todas as culturas são iguais e merecem o mesmo respeito”, a qual advém da ideia de que “[...] diferentes etnias iniciaram o processo da construção de uma sociedade multicultural que recusa admitir que um sistema particular de valores seja essencialmente superior a outro” (BONNICI, 2011, p. 17). Ou seja, a igualdade entre todas as culturas está no âmbito do respeito, pois, apesar de haver diversas culturas diferentes no mundo, Bonnici (2011) reconhece que a sociedade deve se atentar a vê-las como merecedoras de respeito na mesma proporcionalidade, independentemente da cultura e até da religião que cada indivíduo segue/possui. Walsh (2002, p. 205, tradução nossa²⁴) chamou tal processo de construção de “interculturalidade”, definindo-a como a busca por

[...] desenrolar uma interação entre pessoas, conhecimentos e práticas culturalmente diferentes: uma interação que reconhece e parte das assimetrias sociais, econômicas, políticas e de poder e das condições institucionais para que o ‘outro’ possa ser como sujeito com identidade, diferença e agência [...] se trata de impulsionar ativamente processo de intercâmbio que, por meio de mediações sociais, políticas e comunicativas, permitam construir espaços de encontro, diálogo e associação entre seres e saberes, sentidos e práticas distintas (WALSH, 2002, p. 205, tradução nossa²⁵).

Por meio desta perspectiva intercultural é que o presente ensaio vê a neces-

22 “[...] a state of intellectual and/or moral development in society” (JENKS, 2005, p. 11).

23 “[...] collective life, rather than the individual consciousness” (JENKS, 2005, p. 11).

24 “interculturalidad” (WALSH, 2002, p. 2005)

25 “[...] desarrollar una interacción entre personas, conocimientos y prácticas culturalmente diferentes: una interacción que reconoce y parte de las asimetrías sociales, económicas, políticas y de poder y de las condiciones institucionales para que el ‘otro’ pueda ser como sujeto con identidad, diferencia y agencia [...] se trata de impulsar activamente procesos de intercambio que, por medio de mediaciones sociales, políticas y comunicativas, permitan construir espacios de encuentro, diálogo y asociación entre seres y saberes, sentidos y prácticas distintas” (WALSH, 2002, p. 2005).

sidade de uma tradução cultural para traduzir a obra de literatura indígena norte-americana *Crazy Brave* (2012), visando, assim, contribuir com este movimento que compreende a não existência de culturas melhores e nem piores, apenas diferentes e que, portanto, devem ser igualmente respeitadas. Ademais, faz-se importante expor a afirmativa de Lopes e Leal (2017) de que a tradução é uma ação que implica na comunicação de diferentes pessoas inseridas em culturas distintas, promovendo uma acessibilidade de conhecimentos estrangeiros. Isso torna a tradução um fator social capaz de gerar uma interação entre línguas, resultando, assim, “no compartilhamento de universos simbólicos entre pessoas de culturas distintas, sendo uma dimensão de interação e de interculturalidade” (LOPES; LEAL, 2017, p. 206).

Isto significa que é inerente ao ato de traduzir levar em consideração os elementos culturais. Portanto, resta entender o que diferencia, então, a tradução cultural dos demais tipos de tradução.

Segundo Burke (2009), o termo “tradução cultural” foi originalmente cunhado por antropólogos ligados a Edward Evans-Pritchard, que visavam descrever o que ocorria em encontros culturais em que um lado buscava compreender as ações do outro. No entanto, Burke (2009) entende que agora a tradução cultural foi colocada no âmbito da literatura em consonância com a tradução, visando trabalhar a traduzibilidade de um texto e o contexto atual. Sendo assim, a tradução cultural hoje é compreendida como uma espécie de tradução que converte conceitos e experiências de outrem em “equivalentes no nosso próprio ‘vocabulário’” (BURKE, 2009, p. 15). Além disso, também é compreendida enquanto

[...] um duplo processo de descontextualização e recontextualização, que primeiro busca se apropriar de algo estranho e em seguida o domestica. A tradução entre línguas pode ser vista não apenas como um exemplo desse processo, mas também como uma espécie de papel de girassol que a torna incomumente visível – ou audível. Pode ser esclarecedor tentar observar esse processo de uma dupla perspectiva. Para o receptor, ele é uma forma de ganho, enriquecendo a cultura hospedeira em resultado de uma adaptação hábil. Do ponto de vista do doador, por outro lado, a tradução é uma forma de perda, levando a mal-entendidos e violentando o original (BURKE, 2009, p. 16).

Em outras palavras, a tradução cultural também pode ocorrer como uma forma de “domesticação” (VENUTI, 1995) das informações culturais “estranhas” aos olhos da cultura do receptor. No entanto, Burke (2009) compreende que é possível realizar uma tradução cultural sem fazer uso de nenhuma das duas possibilidades apresentadas por ele, pois considera a perspectiva de realizar uma tradução cultural a partir de Pym (1998), que defende a possibilidade de que a tradução situe o contexto cultural. Com isso, faz-se importante ressaltar que

Pym (2010) complementa essa afirmação ao comentar que a tradução cultural pode ser entendida como um movimento cujo foco está mais ligado ao processo cultural do que ao produto. Dessa forma, segundo Halverson (2010), trabalhar com tradução cultural, portanto, é uma maneira nova de conceber a tradução.

Em suma, é possível verificar que há diferentes maneiras de conceber a tradução cultural. No entanto, o presente ensaio visa tratá-la como uma tradução que introduz o contexto cultural do texto de partida no texto de chegada, tornando-a uma “transferência cultural”, segundo Frota (1999). Tal termo teve origem no inglês e foi chamado de “*cultural turn*” (PYM, 2014, p. 239).

Esse contexto de “seleção” de tradução de acordo com o receptor pode ser visto como algo vago na teoria, e é justamente por isso que a práxis aqui demonstrada será de suma importância para a compreensão de como se dá a prática da tradução cultural.

Segundo Krupat (1996, p. 38), quando um(a) tradutor(a) afirmar que realizou uma tradução cultural de um texto indígena em inglês para qualquer outra língua, ele(a) deverá demonstrar especificamente como ocorreram as alterações de estratégias, perspectivas indígenas e usos da língua ao ponto de deixar manifestos traços indígenas. Caso um(a) tradutor(a) afirmar que a sua tradução é anti-imperialista – que mostra as tensões por de trás do centro imperial/imperialista, possibilitando que o indígena se reaproprie do conceito de literatura indígena americana –, ele(a) deverá “mostrar como esses traços operam na tensão com a maneira de resistir a um inglês de interesse do colonialismo” (KRUPAT, 1996, p. 38)²⁶.

Portanto, partindo da provocação de Krupat (1996), busco demonstrar a práxis das estratégias de uma tradução cultural anti-imperialista que presa pela recepção e colaborar com a evidencialização da “*estrangereirização*” (VENUTI, 1995). Os objetivos são deixar as diferenças culturais emergirem (VENUTI, 1995), fazer com que a tradução se torne um local de fácil acesso a conhecimentos estrangeiros (LOPES; LEAL, 2017) e colaborar com os objetivos do movimento intercultural (WALSH, 2002).

A práxis

O ponto de partida da tradução cultural que realizei de *Crazy Brave* (2012) está diretamente ligado ao vocabulário, pois entende-se que a terminologia deve ser utilizada durante esse processo. Conforme afirma Cambré (2010, p. 358, tradução nossa²⁷):

26 “[...] to show how those traces operate in tension with or in a manner resist to an English in the interest of colonialism” (KRUPAT, 1996, p. 38).

27 “[...] Terminology resources provide to translators the information needed to solve their doubts, that is, to find an equivalent in the target language, learn the meaning of a term in the source language or select the best option among several alternative terms.

[...] Pesquisas ligadas à terminologia dão aos tradutores informações necessárias para que suas dúvidas sejam respondidas, ou seja, possibilitam que eles encontrem um equivalente na língua de chegada, aprendam o significado do termo na língua-fonte ou selecionem a melhor opção dentre tantas alternativas. Mas, por detrás de sua função instrumental, a terminologia também serve ao tradutor como um meio de aquisição de conhecimento sobre um domínio específico. Os termos de quaisquer especialidades, interligados pelos diferentes tipos de relacionamentos (genérico-específico, causa-efeito, parte-todo, anterior-posterior, material-objeto, função-instrumento, etc.), constituem estruturas de conhecimento. Portanto, conhecer a terminologia de um ramo implica em adquirir conhecimento sobre ele. Diante disso, a terminologia tem uma função metacognitiva que leva em consideração como ela auxilia os tradutores a organizarem o seu conhecimento mediante ao assunto, e faz com que suas unidades lexicais (termos) expressem as unidades de conhecimento especializadas sobre o ramo adequadamente.

Uma pesquisa sobre os termos que a tradutora considerou “estranhos” durante a sua leitura possibilitou que a mesma buscasse conhecer mais a fundo tais termos antes de começar a realizar a tradução propriamente dita. Em outras palavras, a tradutora realizou um mapeamento terminológico como estratégia tradutória para que, a partir deste conhecimento, houvesse a possibilidade de realização de uma tradução cultural que permitisse ao leitor conhecer a cultura indígena norte-americana da obra e as experiências históricas que os indígenas viveram desde a sua colonização. Este movimento também torna a tradução anti-imperialista (KRUPAT, 1996). Diante disso, pode-se afirmar que o uso do mapeamento terminológico pode ser compreendido como um movimento esperado no ato de traduzir, possibilitando um confronto com áreas específicas, entre línguas e culturas distintas (TECCHIO, 2013).

A tradução cultural aqui analisada, portanto, se materializou por meio do uso de Notas de Rodapé e de um Glossário Étnico, como estratégias de tradução. Os critérios que determinaram quais termos seriam escl-

But beyond its instrumental function, terminology also serves translators as a means for acquiring knowledge about a special domain. The terms of any specialty, interrelated by different types of relationships (generic-specific, cause-effect, part-whole, anterior-posterior, material-object, function-instrument, etc.), constitute knowledge structures. Thus, knowing the terminology of a field implies acquiring knowledge of it. In this sense, terminology has a metacognitive function as it helps translators to organize their knowledge on the subject, and provides them the lexical units (terms) to express the specialized knowledge units of the field adequately (CAMBRÉ, 2010, p. 358).

recidos de maneira mais específica por meio de Notas de Rodapé foram: palavras de origem indígena, tradução de trechos de músicas, órgãos e atos governamentais, explicações culturais e históricas breves – com cerca de cinco linhas para não prejudicar a orientação espacial do leitor. Os termos que abrangiam essas condições foram escolhidos porque, caso não fossem esclarecidos, poderiam resultar em uma informação pertinente perdida. Um exemplo disso é a primeira nota de rodapé realizada a partir da seguinte frase: “*Once I was so small I could barely see over the top of the back seat of the black Cadillac my father bought with his Indian oil money. [...]*” (HARJO, 2012, p. 17, grifos nossos). No caso da informação o “dinheiro do petróleo indígena”, foi possível descobrir que tal dinheiro surgiu como um pseudo-benefício aos indígenas fomentado pelo governo norte-americano, que pagou aos indígenas o preço “equivalente” ao valor da compra das terras de seus distintos grupos étnicos, os quais anteriormente foram expulsos de suas terras e obrigados a se mudarem para as margens do Rio Mississippi (BONNIN; FABENS; SNIFFER, 1924). Porém, Bonnin, Fabens e Sniffer (1924) afirmam que esse valor não tinha nada de equivalente ou benéfico, pois o valor pago foi 0,4 vezes menor que o real valor das terras.

Portanto, em suma, é possível compreender a importância do esclarecimento desse termo por meio da Nota de Rodapé, pois o *corpus* trata de uma obra de literatura indígena, o que, por extensão, implica na demarcação de situações ligadas ao que os indígenas – nesse caso, norte-americanos – passaram historicamente. Segundo Columbe (2011), a literatura indígena gera no leitor um entendimento mais completo sobre a história, as ideias e os direitos dos indígenas. Ou seja, ao fazer uso de Notas de Rodapé na tradução aqui comentada, é possível verificar que essa atitude possibilita que, a partir do uso da língua do inimigo/colonizador – no caso, a língua inglesa, pois os ingleses foram os colonizadores do território hoje conhecido como Estados Unidos da América –, o(a) autor(a) indígena a utilize como uma arma poderosa contra o colonialismo (CURIEL, 2020).

Diante do exemplo de uso de Nota de Rodapé utilizado na tradução de *Crazy Brave* (2012), é possível compreender que a demonstração cobrada por Krupat (1996) quanto à afirmação da realização de uma tradução anti-imperialista, ligada à manifestação de uma resistência ao inglês colonial demarcada, foi executada, comprovando, assim, a possibilidade de concretização deste tipo de tradução.

Ainda se faz necessário comentar que, apesar de as Notas de Rodapé terem sido escolhidas pela tradutora como uma forma de auxiliar na realização da tradução cultural anti-imperialista de *Crazy Brave* (2012), Mittmann (2003) acredita que o uso de tal recurso é uma maneira de controlar o discurso e, conseqüentemente, a interpretação do leitor, fazendo com que este tenha contato, portanto, com a interpretação do tradutor. Diante disso, faz-se necessário comentar que, apesar de reconhecer essa possibilidade, toda tradução “reflete uma ideologia”, segundo Rodrigues (2000, p. 123). Ou seja, a partir deste ponto de vista, é inconcebível considerar a realização de uma tradução isenta do toque pessoal do tradutor, pois “[...] o tradutor não traduz simplesmente, mas faz escolhas históricas-socialmente marcadas [...]” (BOITO; OLHER, 2013, p. 142).

Em outras palavras, segundo Coracini (2005, p. 36;38), o tradutor acaba moldando a identidade presente na obra de modo que reforça e modifica tudo aquilo que está representado sempre a partir do outro, do “discurso-outro”, de forma que o “sujeito-tradutor” se identifique e faça “representações simbólicas (inconscientes)” a partir dos seus valores, de maneira ética.

Quanto ao Glossário Étnico, os termos utilizados para a sua elaboração foram: nomes, tribos e nações indígenas, pois a tradutora considerou que estes apresentavam informações complementares que não afetariam diretamente o contexto da obra. Um exemplo disso está ligado ao seguinte trecho:

My grandmother Naomi copied the famed 1838 lithograph of **Osceola**, her uncle, to make a painting. He stands regal in a stylish turban with ostrich feathers, with a rifle in his hand. She was proud that he and the people never surrendered to the U.S. government. **Osceola** did not subscribe to the racist politics of blood quantum that were and continue to disappear us as native peoples. He was Seminole, and he acted in that manner (HARJO, 2012, p. 149, grifos nossos).

É possível compreender que Osceola foi uma figura indígena e histórica importante, apesar de a obra não expressar com detalhes o que ele fez para ser considerado dessa maneira. Foi justamente por isso que a tradutora optou por inseri-lo no Glossário Étnico. Nele foi possível especificar que, durante a Guerra Seminole da década de 1830, Osceola, um guerreiro Seminole, liderou outros guerreiros em um confronto contra o exército norte-americano, que pretendia transferi-los às margens do Rio Mississippi. No entanto, ele morreu enquanto prisioneiro do lado inimigo no Forte Moultrie em janeiro de 1838 e foi enterado do lado de fora do Forte de Sally Port (NATIONAL PARK SERVICE, online).

Tendo o Glossário Étnico como outra estratégia ligada ao esclarecimento de

termos “estranhos” – que tem relação com a “estrangeirização”, de Venuti (1995) –, é possível comprovar que, a partir do uso desta estratégia, a demonstração exigida por Krupat (1996) quanto à realização de uma tradução cultural também foi cumprida.

Considerações finais

A partir da práxis aqui apresentada, foi possível concluir que a tradução cultural anti-imperialista da obra literária *Crazy Brave* (2012) possibilitou o entendimento prático da importância de a tradutora ter se colocado enquanto uma mediadora da voz de Joy Harjo presente na obra, esforçando-se para encarar a cultura de saída como uma cultura de chegada e visando torná-la familiar a si mesma e a seu receptor (REMUNDINO, 2013): “Daí que, em face da obra literária, a tradução exige um desempenho comparável às vezes ao do sociólogo, ao do antropólogo, ao do folclorista” (REMUNDINO, 2013, p. 245).

Faz-se importante deixar claro, no entanto, que tal processo não compactua com a concepção de equivalência, pois entende-se que equivalência e fidelidade são questões tradutórias intangíveis com a realidade prática da tradução (CUTCHINS, 2017).

Sendo assim, a ausência do foco na fidelidade e na equivalência possibilitou que a tradução cultural anti-imperialista aqui comentada partisse da colaboração com o movimento intercultural, gerando, portanto, uma interação e uma troca de conhecimentos – entre cultura emissora e receptora – no âmbito da cultura (RESTREPO; ROJAS, 2010).

Portanto, de maneira geral, objetivou-se valorizar a cultura presente em *Crazy Brave* (2012), pois compreende-se que a diferença cultural contribui para transformar e reorientar o conhecimento através da perspectiva do “outro” como um processo de projeção – o que nitidamente está totalmente ligado à literatura (MIRANDA, 1994).

Também se faz importante comentar que buscou-se praticar a tradução cultural anti-imperialista em uma obra de literatura indígena para tornar o conhecimento expresso nela acessível aos falantes de língua portuguesa brasileiros (LOPES; LEAL, 2017). No entanto, é necessário deixar demarcado que Joy Harjo, em *Crazy Brave* (2012), utiliza a língua inglesa como código para mostrar a história indígena em sua obra, pois, segundo Kimberly Roppolo (apud COLUMBE, 2011, p. 31 tradução nossa)²⁸, escritores indígenas “[...] colonizaram o inglês assim como ele colonizou [...]” os povos indígenas.

Portanto, outro fator ligado à importância de se traduzir tal obra está justa-

²⁸ “[...] have colonized English as much as it has colonized [...]” (ROPPOLO apud COLUMBE, 2011, p. 31).

mente conectado à facilitação do contato dos falantes da língua portuguesa com essa obra da literatura indígena vinculada à luta contra o colonialismo (anti-imperialismo) e à luta pela descolonização. Quanto à luta pela descolonização, o fato de a literatura indígena gerar um deslocamento do cânone literário está diretamente relacionado ao processo de “desmascaramento e demolição do poder colonial em todos os seus aspectos” (BONNICI, 2019, p. 267-268). Sendo assim, traduzir uma obra literária como esta implica fazer parte do movimento que visa à descolonização social indígena, propiciando, consequentemente, a desmitificação do pensamento racista de que o indígena é incapaz de possuir imaginação teórica e proporcionando um ponto de partida para a desmarginalização deste sujeito colonizado.

Referências

BOITO, Fernanda Silveira; OLHER, Rosa Maria. Questões discursivas e identitárias na tradução para legendagem em “O lixo extraordinário”. In: OLHER, Rosa Maria; SCHÄFFER, Ana M. **Tradução, cultura & contemporaneidade**. Maringá: Edição da Autora, 2013.

BONNICI, Thomas. O multiculturalismo e a literatura negra britânica no contexto multicultural. In: BONNICI, Thomas. **Multiculturalismo e diferença: narrativas do sujeito na literatura negra britânica e em outras literaturas**. Maringá: Eduem, 2011.

BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 4ª ed. Maringá: Eduem, 2019.

BONNIN, Gertrude; FABENS, Charles H; SNIFFER, Matthew K. **Oklahoma's Poor Rich Indians**. Office of Indian Rights Association, Philadelphia, 1924.

BURKE, Peter. Culturas da tradução nos primórdios da Europa Moderna. In: BURKE, Peter; HSIA, R. Po-chia. **A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CAMBRÉ, Maria, Teresa. Terminology and translation. In: GAMBIER,

Yves; DOORSLAER, Luc van. **Handbook of Translation Studies**, v. 1. John Benjamins Publishing Company: Philadelphia. 2010.

COLUMBE, Joseph L. **Reading Native American Literature**. New York: Routledge, 2011.

CORACINI, Maria José R. Faria. Discurso sobre tradução: aspectos da configuração identitária do tradutor. **TRADTERM**, v. 11, 2005, p. 29-51.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

CUTCHINS, Dennis. Bakhtin, Intertextuality, and Adaptation. In: LEITCH, Thomas. **The Oxford Handbook of Adaptation Studies**. New York: The Oxford Handbook of Adaptation Studies, 2017.

DICIONÁRIO BRASILEIRO DA LÍNGUA PORTUGUESA MICHAELIS. **Práxis**. 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=pr%C3%A1xis>. Acesso em: 06 abr. 2021.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. 1 ed. Lisboa: Temas e Debates, 2003.

FROTA, Maria Paula. Por uma Redefinição de Subjetividade nos Estudos da Tradução. In: MARTINS, Marcia A. P. **Tradução e multidisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

HALVERSON, Sandra. Translation. In: GAMBIER, Yves; DOORSLAER, Luc van. **Handbook of Translation Studies**, v. 1. John Benjamins Publishing Company: Philadelphia. 2010.

HARJO, Joy. **Crazy Brave: A memoir**. New York: W. W. Norton & Company, 2012.

JENKS, Chris. **Culture**. 2 ed. New York: Routledge, 2005.

KRUPAT, Arnold. **The turn to the native**: studies in criticism and culture. University of Nebraska Press: United States of America, 1996.

LOPES, Edinar Nascimento; LEAL, Izabela Guimarães Guerra. A contribuição da tradução no suplemento literário Letras & Artes (1946-1954). **Literatura: teoria, história, crítica**, v. 19, n. 2, p. 259-273, 2017.

MIRANDA, Walter Melo. Nações Literárias. **Revista Brasil Literatura Comparada**, n. 2, v. 2, 1994.

NATIONAL PARK SERVICE. **Osceola**: Seminole Warrior. National Historical Park - South Carolina. Disponível em: <https://www.nps.gov/fosu/learn/historyculture/osceola.htm> . Acesso em: 21 jun. 2019.

PYM, Anthony. **Exploring Translation Theories**. Second edition. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2014.

PYM, Anthony. **Method in Translation History**. Manchester: Routledge, 1998.

REMUNDINO, Elerson Cestaro. Sociedade e cultura na tradução literária. In: OLHER, Rosa Maria; SCHÄFFER, Ana M. **Tradução, cultura & contemporaneidade**. Maringá: Edição da Autora, 2013.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. **Inflexión decolonial**: fuentes, conceptos y cuestionamientos. Popayán: Universidad del Cauca, 2010.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

TECCHIO, Iliane. Escolhas linguísticas no exercício da tradução. In: OLHER, Rosa Maria; SCHÄFFER, Ana M. **Tradução, cultura & contemporaneidade**. Maringá: Edição da Autora, 2013.

VENUTI, Lawrence. **The Translator's Invisibility**. A History of Translation. Routledge, London, 1995.

WALSH, Catherine. La (re)articulación de subjetividades políticas y diferencia colonial en Ecuador: reflexiones sobre el capitalismo y las geopolíticas del conocimiento. In: WALSH, Catherine; SCHIWY, Freya Schiwy; CASTRO, Santiago. **Indisciplinar las ciencias sociales**. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo Andino. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar-Ediciones Abya-Yala, 2002.

Adaptação intermediária para se contar histórias sobre os mortos: a música de *Viva, a vida é uma festa* nas materialidades fílmica e escrita

Íngrid Lívero

O presente ensaio pretende explorar uma possível expansão de perspectiva e mudança de engajamento por uma narrativa transmídia, conforme conceituada por Jenkins (2006), ou seja, a ressignificação e a ampliação de determinada história por meio da sua comercialização em diferentes suportes. De forma específica, foi considerado o filme *Viva, a vida é uma festa* (2017)²⁹ e sua adaptação para o livro *O poder da música*³⁰ como processo que considera seu público-alvo (HUTCHEON, 2013), além da intermidilidade (CLÜVER, 2006) e da transmidialidade (HATTNER, 2010; 2013) envolvidas na mudança de suporte filme → livro.

Ao tomar os estudos dos autores mencionados como norteadores para esta análise, adicionando a eles Milton (2015), Amorim (2005) e McFarlane (2000), e em vista do rico contexto que circunda o filme e o livro selecionados, parte-se da premissa de que existem dois momentos de adaptação, em seu sentido amplo, nas materialidades de *Viva*: uma adaptação cultural pela música do filme e uma adaptação do filme para o livro. Nesta última, a abordagem da

²⁹ O filme animado levou o Oscar de Melhor Filme de Animação em 2018, o prêmio BAFTA (British Academy of Film and Television Arts) de Cinema e o Globo de Ouro de Melhor Trilha Sonora Original, acontecimento que pode significar conferência de credibilidade à produção, em vista do reconhecimento por instituições que ainda detêm o poder de ditar a ordem discursiva na rede cinematográfica.

³⁰ Na busca da ficha catalográfica do livro, o que se encontra são apenas informações técnicas no site da Editora Melhoramentos, com atribuição de autor à Disney, número de páginas (12) e ISBN 978-85-06-08264-5.

música como elemento essencial para a narrativa coloca em questão o caráter performativo *versus* não performativo desse elemento sonoro, além de se tratar de uma possibilidade de pesquisa a respeito das adaptações envolvendo a música, área ainda escassa de acordo com Hattner (2010).

Enfim, em vista da mudança no caráter performativo da música, uma vez que o receptor do livro pode manipulá-lo, tomá-lo com o tato (o que se constitui como um convite à interação), diferentemente da materialidade filmica, percebe-se a liberdade para a expansão da narração em foco. Essas considerações deram emergência a um questionamento: como a música de *Viva, a vida é uma festa* é adaptada na mudança de materialidade e que tratamento é dado a esse elemento na adaptação?

Para ensaiar possíveis respostas pelo viés dos estudos da adaptação, primeiro são situados o filme e o livro em seus respectivos contextos e características. Em seguida, uma seleção de concepções sobre a adaptação e a intermedialidade é exposta para se formar o terreno no qual, enfim, a adaptação do filme para o livro é mais bem detalhada pelas lentes teóricas críticas sobre adaptação. Ademais, este movimento analítico também pode contribuir à expansão dos estudos da adaptação ainda bastante restritos aos vetores livro → cinema, de forma que explore outros processos adaptativos, como filme → livro, que agem na transformação de suportes e sentidos, independentemente de seus direcionamentos vetoriais.

Para situar o objeto “filme de animação” no mercado

Dentre os pormenores da intitulada Sétima Arte, o cinema, curtas e longa metragens da modalidade animação não só ganharam grande prestígio no decorrer do tempo, mas também se estenderam a públicos que, em momentos anteriores, não eram alvo para os desenhos e *plots* que constituem os filmes animados. Não apenas por esse redirecionamento a espectadores além dos infantis, os filmes de animação também vêm extrapolando suas temáticas rotineiras, uma vez que abordam cada vez mais assuntos sensíveis de forma inteligente, assuntos estes que podem ser encarados como “inadequados” a crianças ou precoces para serem tratados com determinadas idades.

Em sua emergência, as animações ditaram outras expectativas além das já estabelecidas entre os que acompanhavam o desenvolvimento do mercado cinematográfico. *Branca de Neve e os Sete Anões*, primeiro longa sonoro de animação, alcançou invejáveis estatísticas de público e bilheteria, “desafiando o pensamento comum da época de que o público infantil não teria concentração suficiente para ficar 83 minutos sentado assistindo” (SABADIN, 2019, p. 157). Atualmente, cada vez mais, o público destinatário muda, não perdendo

de vista o infantil, mas sempre possibilitando que os efeitos de sentido das imagens variem conforme aqueles que assistem às animações.

Assim, desde a primeira exibição dos desenhos nas *Pantomimes Lumineuses*³¹ até a instituição de personagens mercadológicos icônicos, as mudanças na forma de narrar histórias em animação buscaram tanto sensibilidade como temas para além do típico “cinema para crianças”, de forma que técnicas, materiais e enredos também acompanharam esses deslocamentos.

O avanço tecnológico, aliado às habilidades de desenhistas e às estratégias de mercado que estúdios e produtoras disseminavam com o cinema, possibilitou tanto a expansão de animações no mundo todo como o aprimoramento nas representações imagéticas das grandes telas. Além da imagem, o som, uma vez descoberta a forma de colocá-lo em concomitância à imagem, também se tornou uma fonte de sentidos que, quando bem explorada e ajustada, poderia elevar a qualidade do curta/longa animado em termos artísticos e de audiência.

Considerando tais características que, não sozinhas, conferem ao cinema complexidade de funcionamento, a particularidade da trilha sonora pode ser tomada como uma instância narrativa que, aliada à imagem visual, faz emergir inúmeras possibilidades de interpretação quando colocadas em tela. Em seu entrelaçamento para a produção de saberes, em uma “constituição de um mundo sensível comum [...] pelo entrelaçamento de uma pluralidade de atividades humanas” (RANCIÈRE, 2009, p. 63), o microcosmo constituído por imagem e som possibilita, arrisca-se dizer, adaptações de inúmeros acontecimentos sociais, sujeitos históricos, processos culturais, entre outros, os quais, uma vez ficcionados, conduzem à reflexão e ao entretenimento, além de atenderem à necessidade humana de imersão por meio da potencialidade emocional das animações.

A seguir, trata-se, especificamente, das características da regulação imagem + som em *Viva, a vida é uma festa*, regulação esta que levou muito da cultura mexicana para boa parte dos lugares do mundo.

O México musical em *Viva, a vida é uma festa*

O longa-metragem da Pixar Animation Studios foi lançado em 2017, após vá-

³¹ Em 1982, o francês Charles-Émile Reynaud promoveu o espetáculo com a projeção de *Un bon bock*, *Le Clown et ses chiens* e *Pauvre Pierrot*, que ficou marcado como a primeira exibição projetada de desenhos animados (SABADIN, 2019). Posteriormente, ainda que com a promoção em larga escala de filmes franceses que não animações, o grande polo de estúdios destinados a essa modalidade de cinema se concentrou nos EUA, ainda antes da criação dos estúdios Walt Disney.

rios anos entre criação e produção. Em resumo, *Viva* apresenta a história de Miguel Rivera, menino que sonha em se tornar um grande músico assim como seu ídolo, Ernesto De La Cruz, que morreu em um acidente de palco. Impedido pela família de tocar qualquer instrumento ou cantar, Miguel segue treinando violão e acompanhando músicos às escondidas e, no *Dia de los Muertos*, ele encontra sua oportunidade de estreia na festividade local. Entretanto, após uma discussão com os pais e a avó, principal opositora de o menino seguir carreira musical, Miguel foge para o cemitério, no qual as pessoas estão realizando suas oferendas aos entes falecidos; é ali também que, na tentativa de roubar o violão do túmulo de De La Cruz, o menino acaba deslizando ao mundo dos mortos, onde encontra seus parentes já falecidos e sai em busca de uma maneira de retornar ao mundo dos vivos.

Tendo como norte motivacional a música, durante todo o filme, seja por Miguel ou outro personagem, várias canções originais escritas para o longa são reproduzidas em ritmos tradicionais mexicanos. Não apenas por suas músicas, mas também os elementos coloridos dos cenários, a montagem detalhada do altar dos Rivera com as oferendas e os momentos cômicos inseridos na trajetória de Miguel por entre os mortos mediam a exposição de aspectos da cultura mexicana para o mundo no cinema.

Em 2013, diante do anúncio da Disney de que seria produzido um filme a respeito do Dia dos Mortos mexicano, controvérsias surgiram por diversas mídias. Circularam pela internet petições para o cancelamento do projeto pautadas no argumento de que, advindo de uma empresa estadunidense, o longa corria altos riscos de trazer imagens estereotipadas e caricatas da cultura mexicana, em especial, dessa celebração dos mortos, que é uma das mais antigas e seguida a fio por gerações no país.

Em matéria de Maria Isabel Carrasco Chards³², encontra-se uma breve citação de Octavio Paz, poeta mexicano e vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 1990, a respeito do tratamento que o país confere ao fenômeno da morte e que se torna passível de conhecimento no longa animado:

A palavra morte não é pronunciada nem em Nova York, nem em Paris, nem em Londres, porque queima os lábios. O mexicano, ao contrário, está familiarizado com a morte... conta piadas, aproxima-se a ela, dorme

32 A matéria intitulada “9 coisas que você deve saber antes de assistir ‘Viva – a vida é uma festa’ da Pixar” foi veiculada no portal *Dom total*, em 29 de novembro de 2017. A autora é mexicana, o que confere embasamento às suas opiniões a respeito da produção cinematográfica, e foi traduzida por Ramón Lara. Disponível em: <https://domtotal.com/noticia/1211638/2017/11/9-coisas-que-voce-deve-saber-antes-de-assistir-viva-a-vida-e-uma-festa-da-pixar/>. Acesso em: 10 de fev. 2022.

com ela e a comemora. [...] é verdade que há talvez tanto medo em sua atitude como na dos outros, mas pelo menos a morte não está escondida (PAZ apud CHARDS, 2017, online).

Tal especificidade da maneira como encarar a morte provoca estranheza e/ou resistência por parte daqueles que estão “de fora” da cultura. Chards (2017) acrescenta que “mesmo quando as imagens se tornaram bastante populares internacionalmente (você sabe, as caveiras de açúcar, por exemplo), ainda é bastante difícil explicar a natureza da festa”.

Dessa forma, considerando o alcance midiático do estúdio responsável pela produção, o receio agora por parte dos vivos da cultura se alastra principalmente pelo “perigo de ‘turismo cultural’ e exotismo que percebe o ‘outro’ e a sua cultura como essencialmente diferente e inferior à própria” (BONNICI, 2011, p. 22), turismo este que não se restringe ao idioma ou à retratação de cidadãos mexicanos, por exemplo, mas que adquire popularidade comunicacional de propagar estereótipos e sentimento de “tolerância” para com o diferente.

A fim de contornar as críticas e trazer um conteúdo rico em detalhes, uma vez que “a cultura é um elemento constitutivo de outros processos sociais, não o seu simples reflexo ou representação” (EAGLETON, 2000, p. 51), além de “perceber [que] não é uma questão de empatia” (idem, p. 70), os produtores responsáveis mergulharam em vilarejos e cidades mexicanas para compreender, ao menos próxima e diretamente, os funcionamentos culturais do Dia dos Mortos. Mesmo não sendo uma opinião unânime, é fato que *Viva, a vida é uma festa* alcançou excelência no movimento aqui tratado como adaptação da cultura para o filme.

Para realizar tal adaptação, alguns elementos³³ tiveram destaque na tela animada, como personagens históricos (por exemplo, Pedro Infante e Jorge Negrete (atores da Era de Ouro do cinema mexicano), o Grande Santo (o lutador mascarado), María Félix (atriz), Frida Kahlo e Diego Rivera), *Xoloitzcuintle* (a raça de cães xolo foi representada na animação pelo personagem Dante e, pela tradição, principalmente da região colombiana, os xolos são animais sagrados enviados para guiarem as almas ao *Mictlan*, ou seja, ao Submundo, e os altares de oferendas costumam ter estatuetas desses cães para garantir ao ente falecido o retorno para o seu mundo), *Alebrijes* (os guias espirituais dos falecidos; foram desenhados por um escultor da Cidade do México após este ter alucinações com animais híbridos e coloridos, aos quais dava forma em esculturas). *Santa Cecilia* (referência à Santa Cecilia Acatitlan, no México, e à padroeira dos músicos, Santa Cecília, o que direciona um foco ainda maior à grande símbolo-

³³ Nove destes elementos foram elencados na matéria de Chards (2017) e, aqui, são resgatados e aproximados de detalhes do filme quando colocado sob as lentes da adaptação.

gia que esse elemento possui para o enredo e para a materialidade fílmica).

O último elemento a ser citado aqui é não apenas um dos mais explorados para o processo de adaptação da cultura para o filme, mas também o norteador simbólico do enredo para que haja coerência nas motivações dos personagens. A música de *Viva* conta com faixas exclusivamente compostas para o longa, além de se ancorar em gêneros bastante tradicionais e no folclore mexicano: *Mariachi*, *huapangos*, *rancheras* e baladas também inspiradas na Era de Ouro do cinema do México. Mesmo com a larga presença de músicas, o filme não se constitui um musical, o que contribui, inclusive, para o balanceamento entre elementos narrativos imagéticos e sonoros que contam a história de Miguel, habitante nativo do México e intimamente conectado às suas tradições.

Assim, para exemplificar de forma prática este primeiro momento de adaptação (da cultura para o material fílmico), põe-se em análise faixas que, por sua colocação em cenas específicas, adaptam a cultura do país para o filme. Para cartografar possibilidades de respostas deste processo adaptativo, considerando a constituição do filme com intercalações de músicas cantadas e a impossibilidade de apreensão total das características multimodais que o compõem, duas faixas são selecionadas para uma breve análise de sua composição melódica e inserção em certos momentos do longa.

1ª – *La Llorona*³⁴ (81'47" – 83'50")

A canção é proferida pela personagem *Mamá Amélia*, a ancestral mais antiga da família Rivera e quem proibiu que qualquer descendente se dedicasse à música, como fez seu marido que acabou a abandonando. Por esse fato, Amélia, também na Terra dos Mortos, deixou de cantar, o que fazia quando viva, e a cena de *La Llorona* surpreende personagens e o espectador, uma vez que é em frente a um grande público que ela volta a cantar.

A sequência melódica da canção, desde o início, resgata um ritmo tradicional mexicano e sua letra não possui autoria única, mas é classificada também como “tradicional”. O instrumental é reproduzido sutilmente em outros momentos do filme, mas na cena de Amélia tem sua performance completa.

Figuras 1 e 2 – Amélia canta *La Llorona* no palco de De La Cruz

34 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hAYUQ1tJj0>. Acesso em 10 de fev. 2022.



Fonte: *Viva, a vida é uma festa.*

A composição de *La Llorona* como canção tem base em lendas tanto mexicanas como da América do Sul, que contam a história de uma mulher que, após ser traída pelo homem por quem se apaixonou, mata os dois filhos e tira a própria vida em seguida; sua alma, então, é condenada a vagar pelo mundo, chorando, à procura de crianças que substituam seus filhos. Dentre as figuras equivalentes no Brasil, pode-se mencionar a Mulher da Meia-noite ou a Mulher de Branco.

Estes detalhes por trás de uma canção de pouco mais de dois minutos reproduzida em um filme de animação ancoram o exercício de adaptação, pela música, de aspectos culturais do país onde se passa a história de *Viva*. Apesar de a letra e a lenda de origem não necessariamente condizerem com a história de Amélia ou qualquer outra personagem e não serem o que deve se destacar em primeiro plano na cena, o ritmo se sobressai somado à tentativa de fuga da personagem.

Na versão brasileira do longa, a letra da canção é traduzida para o português, mas as vozes que a performam adotam, em certos momentos, o sotaque espanhol; na versão estadunidense, é interessante notar que esta é uma das poucas faixas da trilha sonora que se manteve inteiramente em espanhol, sem mistura com o inglês. Ainda que a música não seja sutilmente reproduzida, sua inserção nessa cena inclui sonora e subjetivamente o aspecto cultural enquanto o foco maior do espectador está na cena visual, que é importante para o clímax da história.

2ª - *Proud Corazón*³⁵ (94'19" – 96'07")

³⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sLkDCF_EbqI. Acesso em 10 de fev, 2022.

Na cena final do longa, é reproduzida a canção *Proud Corazón* que, já no título, mostra o hibridismo dos idiomas espanhol e inglês, o qual também ocorre na letra da versão estadunidense do filme. Em sua versão brasileira, o hibridismo também está presente entre o português e o espanhol.

Say that I'm crazy or call me a fool
But last night it seemed that I dreamed about you
When I opened my mouth what came out was a song
And you knew every word and we all sang along
To a melody played on the strings of our souls

And a rhythm that rattled us down to the bone
Our love for each other will live on forever
In every beat of my proud corazón
Our love for each other will live on forever
In every beat of my proud corazón

Em um ritmo alegre, que remete também às baladas do México, Miguel canta na festa do *Dia de Los Muertos* um ano após sua aventura na outra terra. Como característico de boa parte dos filmes animados, o desfecho é de sucesso para a maioria dos personagens e a música contribui para o cenário alegre em que os conflitos foram resolvidos, contando com figurinos e elementos decorativos tipicamente mexicanos.

Figura 3 - Desfecho da festa dos Rivera



Fonte: *Viva, a vida é uma festa.*

O conjunto do visual e do sonoro monta o ambiente que poderia pertencer a qualquer família mexicana. Ainda que a letra seja composta pelo hibridismo com o inglês, *Proud Corazón* é mais um exemplo de adaptação cultural pela música que demonstra a eficácia da soma de elementos que exploram vários sentidos do espectador simultaneamente; tal exercício também é conferido, ainda que com diferenças na história e no engajamento para com o público, no livro ao qual *Viva* deu alicerce.

Tomando emprestadas as palavras de McFarlane (2000, p. 6, tradução minha), “fidelidade é obviamente desejada em um casamento; mas, em se tratando de adaptações fílmicas, suspeito que explorar e brincar com os arredores é mais efetivo”³⁶, até mesmo porque, em se tratando de um produto no qual várias mãos trabalharam, haverá inevitavelmente uma seleção de quais características serão mantidas e quais serão descartadas para determinado suporte ou público. Neste sentido,

é importante para aqueles envolvidos com ambas as artes, filmes e literatura, que se sobressaiam mais fortemente ao exigir o abandono de uma hierarquia, ou mesmo dicotomia, de alta cultura/cultura popular, [junto ao] abandono de uma perspectiva de fidelidade a favor de uma invocação mais produtiva da intertextualidade (MCFARLANE, 2000, p. 13, tradução minha).³⁷

³⁶ No texto fonte: “Fidelity is obviously desirable in marriage; but with film adaptations I suspect playing around is more effective”.

³⁷ No texto fonte: “it is important for those of us involved in both film and literature to urge more strongly the dropping of a high culture/popular culture hierarchy or even dichotomy, the abandoning of fidelity approach in favor of a more productive invoking of intertextuality”.

No esforço de abandonar a hierarquia que permeia adaptações, em especial aquelas destinadas a um público infantil/juvenil, neste momento, é apresentado o livro *O poder da música* e algumas considerações a respeito de sua constituição são tecidas enquanto adaptação intermídia.

O livro adaptado do filme: mercado e público-alvo

Da mesma forma que, conforme McFarlane (2000, p. 5, tradução minha), “a grande popularidade do cinema [o faz] parecer duvidoso quando tomado por base em um estudo se comparado com a literatura”³⁸, desdobramentos de filmes de sucesso, em especial no sentido mercadológico de alcançar um determinado público, respaldam tanto expansões do roteiro fonte e seus respectivos pontos de vista como também estendem o alcance dos produtos em vendas, muitas vezes, sem uma entidade única à qual atribuir a voz autoral.

O livro *O poder da música* se encontra nesse entremeio de adaptação por constituir-se como obra derivada do filme *Viva* em um suporte diferente. Em resumidas 12 páginas, existem alguns dos elementos que conduzem a narrativa fílmica, mas, da forma que são dispostos no texto escrito acompanhado das ilustrações, muitas outras interpretações podem ser feitas, inclusive sem a necessidade de se conhecer o roteiro do filme ou utilizar todos os motivos condutores da história “primeira”.

Em discussão sobre o viés do marketing, Milton (2015, p. 29) explica que a obra original pode ou não ser cortada, de acordo com o mercado para o qual a adaptação é realizada: “E não há regras sobre o que será cortado. [...] tanto a condensação explícita quanto a implícita envolvem padronização. [...] Complexidades de estilo são igualmente reduzidas ou perdidas por completo.” (idem, p. 30). Ao se manusear o livro *O poder da música*, seus vários detalhes de desenho e formato, semelhante a uma caixa da qual poderá se extrair fisicamente uma história, mostram o público ao qual se destina:

³⁸ No texto fonte: “the huge popularity of cinema, which perhaps makes it seem dubious as a basis for study comparable with literature.”

Figuras 4 e 5 – Livro *O poder da música*



Fonte: a autora

Pode-se dizer que o livro manteve a atmosfera colorida e alegre pela qual o filme foi reconhecido, além de reproduzir em suas páginas alguns dos detalhes importantes sobre a cultura mexicana, como as caveiras e arabescos também em tons fortes, que ilustram o sentimento de alegria e festividade circundante ao *Dia de Los Muertos*. Além disso, o design gráfico torna o produto atrativo aos olhos de muitos públicos, mesmo que, de maneira geral, pareça ser destinado ao público infantil, inclusive por seu diferencial de vir acompanhado com bonecos em miniatura dos personagens e um grande cenário em papel plastificado:

Figuras 6 e 7 - Cenário em papel e bonecos que acompanham o livro



Fonte: a autora

Ainda conforme Milton (2015), a adaptação industrial/comercial possui como um dos principais motivadores o aspecto financeiro, mas também o processo de produção coletiva é constituinte desse mercado, o que faz o “autor” permanecer anônimo ou sob o uso de um pseudônimo. Por esse movimento e tantos outros, “o tradutor [/adaptador] se torna um ‘reescritor’ que tem o conhecimento das normas técnicas e molda os documentos de acordo com esse formato” (MILTON, 2015, p. 21). Neste caso, os produtores de *O poder da música* se encontram, assim, na posição de reescritores.

Diante deste produto fruto de uma indústria cultural-mercadológica, as subjetividades presentes no microcosmo montado pelo filme se dão de maneiras diferentes para diferentes indivíduos, em vista do uso imagético-sonoro para a exploração multissensitiva do receptor. De maneira semelhante, a produção do livro também alcança recepções diferenciadas e nem por isso pobres em conteúdo ou em modo de engajamento.

Nesse último aspecto mencionado, reside um dos motivos condutores do presente estudo, uma vez que, em vista das diferentes materialidades, os elementos para se contar as histórias sobre os mortos também diferem: um diálogo se torna um discurso indireto, uma imagem em movimento se torna uma imagem condensada a uma página (ou depende do movimento do leitor em manipular os bonecos com o cenário em papel), e uma música ou instrumental também se torna um registro apenas imagético de um instrumento ou depen-

de exclusivamente da imaginação de quem lê para reproduzir, mentalmente, alguns acordes. É neste sentido que “as possibilidades mecânicas contemporâneas de reproduzir o objeto mudam nosso relacionamento com a obra de arte e destroem os elementos ritualísticos e mágicos em torno do original” (MILTON, 2015, p. 28).

Assim, em meio às possíveis expansões de pontos de vista e mudanças de engajamento, as lentes da adaptação contribuem para uma leitura que supera a dicotomia limitante de certo *versus* errado ou positivo *versus* negativo no que se refere ao uso mercadológico de enredos cinematográficos. Após a revisão seguinte de conceitos provenientes de teóricos da adaptação, é revisada a inerente necessidade humana de imersão no âmbito das artes a partir de aproximações entre o livro e filme, para que se possa compreender ou, ao menos, oferecer subsídios à compreensão da potencialidade emocional da música para condutas e práticas subjetivadoras.

Beyond the traditionalist curtain – sobre a adaptação entre mídias

Boa parte dos estudos pós-estruturalistas nos estudos da adaptação tem por princípio a desmistificação de produções adaptadas como violações ou trações de seus originais. Assim como esta proposta de análise, tais estudos encontram em nomes como Hattnher (2010), Hutcheon (2013) e Clüver (2006) o respaldo teórico sobre transmidialidade e/ou intermidialidade.

Como afirma Hattnher (2013, p. 40), “não se trata de excluir a ‘literatura’ do conjunto de estudos, mas, sim, de nos voltarmos para as variadas possibilidades contidas nos novos vetores de análise”, distanciando-se do critério fidelidade. Tal critério encontra cada vez menos estabilidade, não apenas pela “impossibilidade de fidelidade no processo de adaptação [...] [já que] não se pode falar em texto ‘razoavelmente fiel’” (HATTNHER, 2010, p. 148), mas também “devido à instabilidade de significados produzidos em quaisquer textos por meio de múltiplas interpretações” (idem, 2013, p. 37).

Uma das formas de se conferir a referida instabilidade é por meio de um filme infantil, que adapta a cultura de um país e, a partir dele, surge um livro ainda mais adaptado para um vocabulário simples e com diferentes materiais. É nesta perspectiva que “a adaptação é repetição, porém repetição sem replicação” (HUTCHEON, 2013, p. 28). Isso porque, conforme Hattnher (2013, p. 42), “cada novo texto se afigura como um acréscimo relevante para a compreensão e fruição de um ‘todo narrativo’”.

Além disso, conceitos como o de intermidialidade e transmidialidade também

levam em consideração elementos que não eram incluídos como parâmetros para uma boa ou má adaptação, “tais como números de bilheteria, público-alvo, e a noção de ‘popularização’ de uma obra da ‘alta cultura’ por meio de uma adaptação” (HATTNER, 2013, p. 37). A questão da alta cultura acaba por reforçar ares de superioridade de determinadas obras do âmbito artístico, de forma que

Ainda se pode notar certo conservadorismo na maneira de tratar a questão das adaptações, no mínimo, demonstrado na escolha “canônica” dos objetos de análise. [...] é importante pensar como o conceito de intertextualidade ganha novas matizes quando situado em uma ecologia textual que incorpora textos em diversos meios (HATTNER, 2010, p. 150-151).

Pode-se dizer, enfim, que, no intuito de superar leituras limitadoras de um objeto de análise popular – como um filme de animação, uma história em quadrinhos, uma música pop ou qualquer obra que fuja do repertório canônico de objetos de pesquisa científica -, as teorias trans e intermediárias têm prestado base a uma descrição de transformações de textos que, uma vez modificados, não se constituem melhores ou piores, mas ampliações e diferenciações daquele que lhes serviram de fonte.

Com apoio no termo “texto adaptado”, Hutcheon (2013) volta atenção especial também à recepção do público, estendendo seu olhar para a percepção de uma produção artística a partir das reações dos seus receptores. Conforme a autora, textos adaptados também são plurais e “as diversas versões existem lateralmente, e não de modo vertical” (p. 14). Neste sentido, os adaptadores “fazem seleções que não apenas simplificam, como também ampliam e vão além” (p. 24), o que pode ser observado, no presente caso, nas miniaturas que acompanham o livro derivado do filme *Viva*, uma forma de tornar palpável os desenhos apresentados na grande tela.

Em vista de adaptações que alteram, inevitavelmente, o sentido literal e nuances específicas das obras de diferentes materialidades, o que se propõe é entender este processo como um processo de recepção, que envolve desde a interpretação por parte do adaptador até o engajamento intertextual com a obra. Em conformidade com Hutcheon (2013, p. 32),

A maioria das teorias da adaptação presume, entretanto, que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual a trabalhando em diferentes vias formais e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento – contar, mostrar ou interagir.

Tratando-se de dois meios com características diferentes, os engajamentos para com o livro e o filme se diferem e, nesse entremeio de públicos também diversos, nota-se que “maior fidelidade [...] implicaria um reconhecimento positivo [e] o grande público, em particular, parece ser a principal instância na qual se elaboravam avaliações” (HATTNER, 2010, p. 147).

Entretanto, muitos exemplos não necessariamente advindos apenas de grandes estúdios de animação quebram cada vez mais a expectativa de um filme animado “servir” apenas para um público infantil. Na diversidade de faixas-etárias que frequentam os cinemas para estreias de animações, incluindo-se aí *Viva* com todo o seu trabalho de representação cultural, também se encontra uma diversidade de processos performativos. Em vista disso, torna-se viável e coerente tratar a adaptação não como uma simples transferência, mas como um processo intertextual e intermediário. Para Clüver (2006),

intertextualidade sempre significa também intermedialidade. [...] Pelo menos quando se trata de obras que, seja lá em que forma, nas Artes Plásticas, na Música, na Dança, no Cinema, representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediário (p. 14).

Essa exploração de diferentes sentidos coloca em discussão quais tipos de ações as sequências sonoras de um filme, por exemplo, exercem no âmbito psíquico e subjetivo do espectador; ou ainda que tipo de ação este mesmo espectador toma quando se depara com outro material, o qual exige uma performatividade ativa. Em vista de tantas possibilidades de engajamento para com o artístico, “se o ato de recepção é um ato de constituição textual e, por conseguinte, dois observadores nunca veem exatamente a mesma imagem, então a situação se complica ainda mais em casos em que cabem ao receptor tarefas performativas” (CLÜVER, 2006, p. 16).

Na leitura de um livro como *O poder da música*, diferentes performatividades vão para além de uma simplificação do enredo fonte, uma vez que o próprio processo adaptativo requer, “do ponto de vista do adaptador, um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo.” (HUTCHEON, 2013, p. 45). No caso da adaptação de *Viva* para *O poder da música*, há o apagamento do nome de um autor adaptador único e permanece o trabalho de reinvenção que não necessariamente exclui ou desmerece o arquivo de memória de um leitor que já assistiu ao filme. De encontro a isso, Hutcheon (2013, p. 46) considera que “parte tanto do prazer quanto da frustração de experienciar uma adaptação está na familiaridade criada através da repetição e da memória”.

Segundo Clüver (2006, p. 19-21),

questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original. [...] o sucesso da leitura depende da habilidade do leitor [...] então pode se dizer, mais uma vez, que o texto se constitui de fato na consciência do leitor.

Envolver o sujeito receptor da produção artística coloca em xeque a definição de “receber” como um ato passivo, uma vez que se convida este sujeito a uma participação ativa em que “ele precisa manipular o texto [...] a fim de torná-lo legível como um todo” (CLÜVER, 2006, p. 27).

Na investigação da relação intermedial entre a produção cinematográfica e a gráfica de *Viva, a vida é uma festa*, além da mudança de suporte, também se categoriza como mídia adaptada à própria música. As canções do filme são uma das formas de adaptação da cultura mexicana por seu *background* cultural transposto a um enredo envolvente, como já demonstrado nas canções e respectivas cenas anteriormente citadas.

É possível cartografar teoricamente as perspectivas de análise multimídia que as produções elencadas podem oferecer pela sistematização de Clüver (2006, p. 32) a respeito do discurso multimídia, cuja característica é uma relação de justaposição por serem dotadas de: separabilidade, que permite a existência dos materiais de forma independente; coerência/autossuficiência, pois os materiais são férteis a interpretações; e recepção simultânea, uma vez que nada impede que todos os materiais sejam assistidos e/ou manuseados ao mesmo tempo e no mesmo espaço.

Tais caracterizações não são únicas ou limitantes, pois o aspecto intermidiático do livro dá maior poder de performatividade ao leitor pelas miniaturas de personagens e por uma leitura rápida e concisa do enredo. Assim, o alargamento do repertório textual e do horizonte dos sujeitos receptores dos produtos artísticos pode se dar não apenas pelo contato com uma cultura diferente, mas também pelas múltiplas formas por meio das quais essa cultura se apresenta, conforme detalhado no tópico seguinte.

Engajando intermedialmente histórias sobre os mortos

Em vista da duração de 109 minutos do filme, comparada às seis páginas de texto escrito junto a ilustrações do livro, claramente ocorrem apagamentos, cortes e ressignificações na passagem da história de *Viva, a vida é uma festa*

para a obra gráfica *O poder da música*. Tais lacunas na história do livro têm a possibilidade de serem preenchidas com o filme, mas, conforme defendido anteriormente, as obras existem em simultaneidade e não excluem uma à outra por suas diferenças.

Primeiramente, destacam-se os adiantamentos e apagamentos realizados no livro. Em similaridade ao defendido por Hutcheon (2013, p. 35) de que “uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada”, a narração da trajetória de Miguel em tela e por escrito contou com recursos diferentes, entre eles o adiantamento de informações, em especial, relativas à *Mamá Amélia* – tratada no livro como *Mamá Imelda*, seu nome na versão estadunidense do filme –, na qual se concentra a proibição da carreira da música para toda a família. A exposição de como Miguel realmente deseja se tornar músico é realizada mostrando-o ora com o violão, ora conversando com outros músicos sem que a família saiba; por conseguinte, o livro apenas relata este fato ao constatar que *Mamá Amélia* impediu que essa tradição se estendesse por outras gerações.

Tal informação já é colocada na primeira página do livro, enquanto que, no filme, é apresentada após a explicação das tradições do *Dia de Los Muertos* e do altar de oferendas, acompanhada de um calmo fundo sonoro. Mesmo sem este contexto por escrito, o livro traz a ilustração do altar e o nome da festividade:

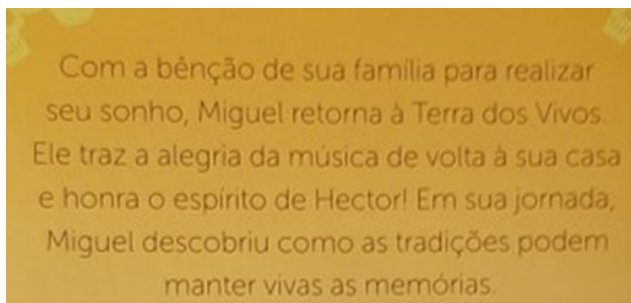
Figura 8 - Reprodução de uma das páginas do livro



Fonte: *O poder da música*.

Adianta-se, aqui, um dos apagamentos que ocorrem no livro, o de *Mamá* Inês. Ela não é apresentada ou situada na história, sendo apenas parte da ilustração, ainda que, no enredo fonte, seja uma personagem essencial para a resolução da trama que envolve o esquecimento de Hector, verdadeiro avô de Miguel. Também é na relação com *Mamá* Inês que uma das faixas mais memoráveis da trilha sonora adquire significado, *Lembre de mim*. Esta canção exerce função no reestabelecimento da memória da personagem Inês em relação a Hector; no livro, a memória também é destacada, mas apenas ao final, sem relação direta com a música e sim com as tradições:

Figura 9 - Reprodução do trecho em que é mencionada a memória no livro



Fonte: *O poder da música.*

Outro adiantamento diz respeito à benção de *Mamá* Amélia, a qual, na narrativa fílmica, é dada a Miguel ao mesmo tempo em que Amélia lhe permite ser músico. Na narrativa escrita, são suprimidos os momentos de discussão entre Miguel e seus ancestrais e *Mamá* Amélia lhe confere a benção antes mesmo que Hector seja apresentado na história.

Direcionando o foco ao personagem Hector, observam-se outros apagamentos que ocorrem na narrativa escrita. O verdadeiro avô de Miguel é apresentado como um daqueles que o menino conhece na Terra dos Mortos, sua identidade não é mostrada da mesma forma no filme, no qual é uma das motivações da narrativa. Somado a isso está a não revelação de que De La Cruz é o vilão que, ao separar Hector da família, desencadeou as proibições e a aversão de Amélia à música. Outros ancestrais da família Rivera também não são mencionados no livro, apenas *Papa* Julio, a quem é dado maior destaque, quando comparado ao filme, pela ilustração e miniatura que acompanham o livro.

Não de forma a descreditar a obra, esses apagamentos e adiantamentos são feitos à medida em que a narrativa pode ser ordenada linearmente – sem flashbacks, como pode ser feito em uma produção fílmica – para maior facilidade na hora de ser contada ou lida por um público, em sua maioria, infantil.

Além disso, os personagens que ganharam miniaturas que acompanham o livro devem ser, em algum momento, mencionados e ilustrados nas páginas, de maneira que seja possível ao receptor, posterior ou simultaneamente, manuseá-los para performar a história ou criar histórias outras.

Nesse sentido, também se destacam as reformulações do livro que atribuem maior engajamento com o leitor e ressignificam determinados elementos, a fim de que seja possível a narração no espaço reduzido das páginas. Uma das reformulações diz respeito à personagem Pepita, guia espiritual de *Mamá Amélia*, à qual é atribuída a tarefa de ajudar Miguel a “buscar o seu sonho”, mas, no enredo fonte, é a responsável por encontrá-lo após discussões com os familiares falecidos.

Mais uma das reformulações interessantes não apenas para o desenvolvimento do enredo, mas também para o engajamento pretendido pelo material gráfico é a miniatura do violão de Ernesto De La Cruz, que vem avulsa. No material multimodal do filme, vê-se o instrumento visualmente e se escuta seu som durante as performances do personagem animado; por sua vez, no material gráfico, além das ilustrações do violão, sua miniatura pode ser manuseada com qualquer outro personagem que não o seu “verdadeiro” dono do filme. Embora não se possa escutar seu som, abre possibilidades ao receptor de construir enredos alternativos. Esta não deixa de ser, também, uma experiência de engajamento diferenciada daquela para com o filme.

Figura 10 - Miguel com o violão de De La Cruz



Fonte: *Viva, a vida é uma festa.*

Figuras 11, 12, 13 e 14 - Bonecos com a miniatura do violão que acompanham o livro



Fonte: a autora

De igual pertinência para o estudo desta adaptação, as permanências entre os suportes também podem ser conferidas muito além da utilização dos mesmos personagens e cenários no livro e no filme. A ida de Miguel à Terra dos Mortos, em ambas as mídias, não é totalmente explicada, sendo no livro narrada como algo acidental e, no filme, o mesmo ato acidental é mostrado visualmente. Na ilustração do livro, o que se percebe é a primeira utilização dos personagens falecidos como marca de que Miguel não se encontra mais na Terra dos Vivos.

Além desta, a ajuda de *Mamá* Amélia na concessão que faz a Miguel não possui a problematização do enredo fonte, por exemplo, sem qualquer menção ao motivo pelo qual ela desgosta de músicos e não permite que alguém de sua família siga a profissão. Contudo, sutilmente se apresenta, na última página, a informação de que Miguel seguiu seu sonho e “honra o espírito de Hector”, frase pela qual infere-se que estava relacionado de alguma forma ao menino por este ter honrado seu espírito ao se tornar músico. Esta é uma lacuna que facilmente é preenchida na complementariedade entre filme e livro.

Enfim, em ambas as mídias se constatações menções à memória e à tradição, que são motivadoras dos enredos e intimamente ligadas à música, neste caso. Seguindo este pensamento, o título “O poder da música”, no enredo apresentado no livro, relaciona-se com a jornada e Miguel em alcançar seu sonho, de forma que é possível interpretar que foi seu amor pela música que não o deixou desistir, mesmo na inusitada situação de ir à Terra dos Mortos. Na aventura, o protagonista também se conscientiza sobre a importância de a memória familiar ser mantida.

De certa maneira, essa leitura não se distancia totalmente de uma das propostas pelo filme, já que múltiplas leituras em diferentes situações podem ser realizadas. Ao persistir em sua vontade de ser músico, Miguel acaba criando

o conflito com sua família e vai ao túmulo de Ernesto De La Cruz, e, com esse acontecimento, ele é capaz de se encontrar com Hector e descobrir a grande farsa que De La Cruz inventou para desmoralizar seu verdadeiro avô.

No desdobramento do enredo fonte no formato de *O poder da música*, confere-se a fertilidade de interpretações possíveis do microcosmo de *Viva*, além de se constatar que “O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias” (HUTCHEON, 2013, p. 48). Vale lembrar que os apagamentos e as permanências não foram valorados para avaliação das obras, mas para exemplificação do processo de adaptação, no qual, conforme a mesma autora, “a natureza física e interativa desse tipo de engajamento provoca mudanças tanto na história quanto em sua própria importância” (idem, p. 36).

Com uma história que é construída pelo próprio leitor, à medida que este lê e manuseia o material à sua disposição, pode-se dizer que *O poder da música* atende ao “desejo intenso e constate de desdobramento e transformação de textos em outros textos em outros suportes, uma ‘fome de narrativas’” (HATT-NHER, 2013, p. 41). Por meio do engajamento para com a música de diferentes formas, a intermedialidade em *Viva* expressa a potencialidade emocional e narrativa da música.

Considerações para uma adaptação entre mídias ressignificada

Na tentativa de pôr em evidência os dois movimentos adaptativos-interpretativos que o filme *Viva, a vida é uma festa* e o livro *O poder da música* realizam, buscou-se a constatação de que um exercício de adaptação envolve (re)interpretação e (re)criação, de forma que é preciso novas metalinguagens para novos trânsitos que rompam com a crítica baseada na fidelidade e na equivalência.

Em última referência a Hutcheon (2013, p. 54), “nós nos engajamos no tempo e no espaço, dentro de uma sociedade em específico e de uma cultural maior”. Sendo assim, por que não o contato com outra cultura por diferentes intermedialidades? Por que não a leitura ressignificada por meio da adaptação? Da mesma forma que os significados permanecem à deriva, assim se encontram os estudos e possibilidades de análise no campo da adaptação.

Referências

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação:** encruzilhadas da textualidade em *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, e Kim, de Ru-

dyard Kipling. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

BONNICI, Thomas. O multiculturalismo e a literatura negra britânica no contexto multicultural. In: BONICCI, Thomas (Org.). **Multiculturalismo e diferença**: narrativas do sujeito na literatura negra britânica e em outras literaturas. Maringá: Eduem, 2011 p. 13 – 57.

CHARDS, M. I. C. C. 9 coisas que você deve saber antes de assistir “Viva – a vida é uma festa” da Pixar. **Dom Total**, 2017. Disponível em: < <https://bit.ly/3w9NoLN>>. Acesso em 15 jul. 2022.

CLÜVER, Claus. Inter textus/Inter artes/Inter media. **Aletria**: revista de estudos de literatura, v. 14, n. 2, p. 10-41, 2006.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. Tradução de Sofia Rodrigues. 1 ed. Lisboa: Temas e Debates Actividades Editoriais, 2000.

HATTNER, Álvaro. Quem mexeu no meu texto? Observações sobre Literatura e sua adaptação para outros suportes para outros suportes textuais. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, 2010, p. 145-155.

_____. Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, 2013, p. 35-44.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2 ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JENKINS, H. **Convergence culture**: Where old and new media collide. New York: New York University, 2006.

MCFARLANE, Brian et al. It wasn't like that in the book. **Literature Film Quarterly**, v. 28, n. 3, 2000, p. 3-14.

MILTON, John. Tradução & adaptação. In: AMORIM, LM., RODRIGUES, C.C., e STUPIELLO, ÉNA., (Org). **Tradução &**: perspectivas teóricas e práticas [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, p. 17-43.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. Ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

SABADIN, Celso. **A história do cinema para quem tem pressa**. 1 ed. Rio de Janeiro: Valentina, 2019.

VIVA, a vida é uma festa. Direção: Adrian Molina e Lee Unkrich. Produção de Darla K. Anderson e John Lasseter. Estados Unidos: Pixar Animation Studios e Walt Disney Studios, 2018. 1 DVD.

A adaptação dos mundos de Tayó: do livro para as tirinhas

Maria Fernanda Silva Dias

As reflexões promovidas por meio da personagem Tayó fazem com que diferentes leitores, de crianças a adultos, possam pensar e discutir sobre seus lugares dentro de um sistema que oprime e invisibiliza pessoas negras. Este trabalho aborda um estudo comparado entre a obra *O mundo no black power de Tayó* (2013) e as tirinhas *O mundo de Tayó* (2019). O livro, nomeado aqui, por vezes, como texto de partida, foi publicado em 2013 pela escritora Kiusam de Oliveira e ilustrado por Taisa Borges. As tirinhas, que compõem o texto de chegada, foram publicadas em 2019 pela mesma autora e ilustradas por Amora Moreira.

Oliveira é formada em Pedagogia, Mestre em Psicologia e Doutora em Educação, e atuou na educação básica por 25 anos, além de ter experiência também no ensino superior. Sua produção literária é voltada para o público infantil e juvenil e tem como temas a exaltação da beleza negra, a ancestralidade e o combate ao racismo. Títulos como *Omo-Obá: Histórias de Princesas*, *O mar que banha a ilha de Goré*, *Com qual penteado eu vou* e *Soulfejos de Fayola se destacam na produção nacional, uma vez que abordam temas fundamentais para a construção da identidade da criança negra, além de serem um importante meio de representação positiva para os sujeitos negros.*

As tirinhas partem do livro uma vez que, de acordo com o site da escritora Kiusam de Oliveira³⁹ (OLIVEIRA, 2019), a adaptação surge como forma de dar a Tayó, uma das personagens mais conhecidas da autora, novas histórias. Além disso, pode-se considerar que a adaptação anunciada se materializa em outro gênero como um meio de atingir de maneira mais ágil o público infantil e adulto. A veiculação dessas tirinhas na internet pode ser um facilitador nesse processo, uma vez que tratam de temas atuais e do cotidiano, necessitando de certa rapidez em sua divulgação.

É interessante observar a intencionalidade de Kiusam Oliveira na produção dos dois gêneros, pois é muito mais comum que as adaptações sejam realizadas por autores diferentes do autor da obra de partida. Oliveira, ao assumir a adaptação das tirinhas, consegue se aproximar dos efeitos de sentido por ela pretendidos dentro desse gênero que, segundo ela é eficaz

39 <https://mskiusam.com/tirinhas-de-tayo/> Acesso em 15/02/2021.

em termos de comunicação direta e ágil para adultos e crianças. Como sou professora, questões focadas no letramento e alfabetização me preocupam. As tirinhas vêm também para servir como mais um recurso didático à disposição dos educadores pois além de formar são capazes de informar e divertir (OLIVEIRA, 2019).

Portanto, a adaptação anunciada produzida por Oliveira pode refletir a finalidade almejada pela escritora em ambos os meios. Segundo Hutcheon (2013), “quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s)” (p. 27). Nesse caso, a relação se estabelece entre a narrativa e as tirinhas e é inegável que possuem um denominador em comum: as duas obras abordam a identidade e o empoderamento de crianças negras, cada uma com sua particularidade, como discutido posteriormente.

É importante ressaltar que não se trata aqui de um estudo que prioriza uma obra em detrimento da outra. Hutcheon (2013, p. 229), ao pensar a adaptação, defende que “como cada adaptação deve manter-se por conta própria, separada dos prazeres palimpsésticos da experiência duplicada, ela não perde sua aura benjaminiana. Não se trata de uma cópia num modo de reprodução qualquer, mecânica ou outra”. Dessa forma, a adaptação é uma obra com valores e sentidos próprios, que possui sua autenticidade.

Em se tratando do enredo das obras analisadas, *O mundo no black power de Tayó* (2013), que já se encontra em sua sexta reimpressão, conta a história de Tayó por meio de um narrador heterodiegético. A menina de belezas infinitas tem orgulho de ter seu *black power* e, mesmo sofrendo preconceito na escola, reconhece e valoriza suas origens. Na narrativa, a mãe de Tayó se faz importante na construção identitária da filha e está sempre disposta a ajudá-la a enfeitar seu cabelo. As tirinhas *O mundo de Tayó* (2019), veiculadas no site da autora, são divididas em 6 lâminas e possuem cada uma delas um tema.

Gêneros em perspectiva: Tayó em narrativa e tirinha

Os objetos de análise se relacionam, uma vez que abordam um núcleo central: a personagem Tayó. Também apresentam temas comuns, como o racismo, a ancestralidade, o *black power* e o bullying.

Com um narrador heterodiegético, em *O mundo no black power de Tayó* (2013), conhecemos a história de Tayó, menina de seis anos que se orgulha do seu cabelo. Voltada para o público infantil e juvenil, a narrativa se apresenta de forma objetiva, contendo orações breves. Em se tratando da temática, o *black power* de Tayó pode ser considerado um tema que ilustra o poder do cabelo da

personagem e seu orgulho por ele.

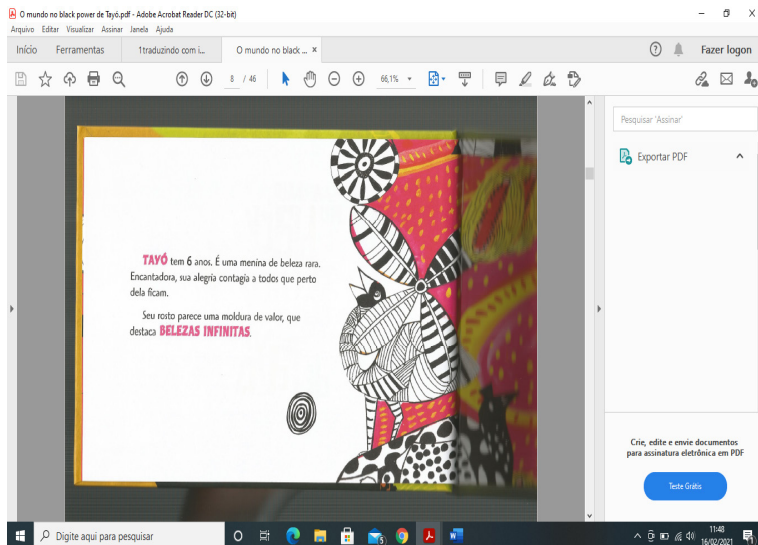
Nas tirinhas, os temas são mais amplos, uma vez que é próprio do gênero abordar assuntos sobre o cotidiano. Cada lâmina possui um assunto central, com acréscimos de alguns personagens e mudança de ambientação. Esses fatos demonstram a ampliação do mundo de Tayó como texto de partida. Essa diferenciação também se explicita no título dos objetos de análise: um se trata de *O mundo no black power de Tayó* e o outro de *O mundo de Tayó*. O primeiro evidencia o *black power* desde o título e faz dele o tema central da narrativa, já as tirinhas tratam do mundo da personagem em suas mais variadas esferas. Portanto, é inegável que a temática do cabelo também se faz presente, porém ele não é o único.

De acordo com Nicolau (2013), as tirinhas, em sua origem, surgiram como forma de expressão em jornais e revistas. Sendo elas de caráter ágil e imediato com temas do cotidiano, proporcionam a construção do pensamento crítico. Dessa forma, os assuntos tratados nas tirinhas são objetivos e vão ao cerne da questão da identidade da menina negra.

Ainda considerando a diferenciação estrutural dos dois meios, a narrativa se utiliza de travessões para marcar as falas das personagens por meio do discurso direto; já as tirinhas apresentam um elemento característico desse gênero – o uso de balões. Na narrativa, o narrador descreve os sentimentos e ações da personagem, enquanto nas tirinhas, eles são visualizados por meio dos tipos de balões (pensamento, fala, grito, etc.). Outro elemento estrutural interessante e que consta apenas na narrativa é o glossário ao final do livro, que apresenta palavras que podem não fazer parte do vocabulário dos leitores. O pequeno dicionário possui sete vocábulos aforreferenciados com definições de fácil compreensão, como: “Tayó: nome próprio (iorubano) feminino e masculino que significa ‘da alegria’” e “Black power: penteado que representa o povo negro, muito usado nos anos 1960, 1970 e 1980 nos Estados Unidos e no Brasil. Voltou a ter força em nosso país no século 21” (OLIVEIRA, 2013, p. 40). O texto de chegada, mesmo que possua alguns termos iguais ao do texto de partida, não apresenta essas definições. A ausência do vocabulário nas tirinhas se justifica por não ser esta uma característica deste meio, uma vez que são constituídos de diálogos ou monólogos curtos que se dispõem em quadrinhos. Dessa forma, estruturalmente, seria inviável esta inserção.

Para tratar da estrutura de cada um destes meios e exemplificar suas diferenciações, analiso as seguintes imagens, que se referem respectivamente ao início da narrativa e à tirinha de número um:

Figura 1 - O mundo no black power de Tayó



Fonte: OLIVEIRA, 2013, p. 8

Figura 2 - Rainhas



Roteiro e Direção: Kiusam de Oliveira
Ilustração: Amora Moreira

Fev/2019

Todos os direitos reservados à O Mundo de Tayó Produções

Fonte: <https://mskiusam.com/tirinhas-de-tayo/>

Como mencionado, o livro possui um narrador e é por meio dele que as características da personagem são descritas ao leitor. Nas tirinhas, em contrapartida, não há a voz de um narrador (tradicionalmente falando, assim como no livro) para descrever as ações, porém elas estão postas ao leitor por meio do discurso direto nos diálogos dos balões. Segundo Hutcheon (2013), “como a adaptação é uma forma de repetição sem replicação, a mudança é inevitável, mesmo quando não há qualquer atualização ou alteração consciente de ambientação. As mudanças são acompanhadas de modificações correspondentes no valor e até mesmo no significado das histórias” (p. 17). Desse modo, por se tratar de dois suportes distintos com objetivos diferentes, o valor na adaptação se modifica – em relação ao texto de partida – mesmo que de forma pontual, uma vez que abrange, nas tirinhas, um maior número de assuntos. Por se tratar de um meio mais rápido e atual, em cada tirinha, cristaliza-se uma crítica e uma reflexão, encerrando-se em si mesma; já no livro, pode-se considerar que o foco se dá, em uma primeira impressão, no *black power*.

É importante pontuar que as tirinhas não seguem a ordem temática da narra-

tiva, não havendo a correspondência da sequência da história do livro do texto de partida. Observa-se que o livro se inicia com a descrição da personagem (Figura 1), enquanto a tirinha de número um (Figura 2) apresenta Tayó com sua mãe – que também está na narrativa – à frente de uma situação.

Como analisado, o texto de partida e o de chegada apresentam estruturas distintas devido à mudança de gênero, porém se assemelham no que diz respeito à temática, uma vez que a personagem Tayó, assim como suas vivências, é central nos dois meios. A narrativa apresenta, em um primeiro olhar, um enfoque nas questões que envolvem o cabelo *black power* e a exaltação da beleza negra. Já as tirinhas apresentam outras ambientações, mas sempre com criticidade, como veremos posteriormente.

Da narrativa para as tirinhas: a identidade na adaptação de *O mundo de Tayó*

Uma vez analisadas algumas questões estruturais da narrativa e das tirinhas, aprofundo-me no universo de Tayó, observando o movimento de adaptação da narrativa *O mundo no black power de Tayó* (2013) para as tirinhas *O mundo de Tayó* (2019). De forma específica, analiso o que foi adaptado e de que forma os elementos se constroem em cada meio. É importante observar que a adaptação não é uma forma simples ou inferior ao texto de partida, “é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2013, p. 30). Assim, o objetivo é compreender como a adaptação se compõe em sua totalidade e de que forma um meio acrescenta ao outro, de forma bilateral.

A diegese da narrativa tem como tema a questão identitária da criança negra e o enredo se constitui no empoderamento e no orgulho de Tayó por seu *black power*. Gomes (2020) afirma que “para o negro e a negra, o cabelo crespo carrega significados culturais, políticos e sociais importantes e específicos que os classificam e os localizam dentro de um grupo étnico/racial” (p. 34). Desse modo, a representação do cabelo *black power* não é somente estética, mas uma forma de resistência. Tayó representa essa resistência ao se orgulhar de seu cabelo, mesmo quando os colegas de turma o consideram “ruim”, como observado no seguinte trecho:

Bem-humorada, quando seus colegas de classe dizem que seu cabelo é ruim, ela responde:

- MEU CABELO É MUITO BOM porque é fofo, lindo e cheiroso. Vocês estão com dor de cotovelo, porque não podem carregar o mundo nos cabelos como eu posso (OLIVEIRA, 2013, p. 27).

A mãe de Tayó se faz fundamental no desenvolvimento da narrativa e na construção identitária da menina. Ela adorna o cabelo da filha com flores, borboletas e tiaras. Destaco o seguinte trecho a fim de elucidar o papel da mãe na história – fato que também se estabelece posteriormente nas tirinhas: “- Mãe, hoje quero meu BLACK POWER repleto de florzinhas. E lá se põe a mãe a procurar florzinhas para enfeitar o penteado da filha” (OLIVEIRA, 2013, p. 18). O cuidado da mãe de Tayó com o cabelo da filha demonstra a importância da família no processo de aceitação e identificação – materializado na figura da matriarca, como observado nas figuras três (Figura 3) e cinco (Figura 4):

Figura 3 - Cores



Roteiro e Direção: Kiusam de Oliveira
Ilustração: Amora Moreira

FEV/2019

Fonte: <https://mskiusam.com/tirinhas-de-tayo/>

Na tirinha de número três (Figura 3) estão Tayó, seu irmão Kayodê, que não se apresenta na narrativa, e sua mãe. É a única tirinha que exhibe os três familiares juntos. Observo, no que tange ao conteúdo, a atualidade do assunto. A tirinha, publicada em fevereiro de 2019, faz uma explícita menção à fala da

então ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos, Damares Alves. Em janeiro de 2019, a ministra afirmou que meninos vestem azul e meninas vestem rosa, causando polêmica. Na tirinha intitulada *Cores*, observa-se o tom crítico em relação a esse fato, uma vez que o menino, ao questionar a determinação de azul para meninos e rosa para meninas, é confortado pela irmã que acredita que “isso é bobagem” (OLIVEIRA, 2019, online). A fala da mãe deslegitima a fala de Damares, o que é reforçado por Tayó:

Figura 4 - Firmeza



Todos os direitos reservados à O Mundo de Tayó Produções

Roteiro e Direção: Kiusam de Oliveira
Ilustração : Amora Moreira

FEV/2019

Fonte: <https://mskiusam.com/tirinhas-de-tayo/>

Na tirinha de número cinco (Figura 4), analiso a posição da mãe ao defender a filha do preconceito da professora. O bullying na escola é representado também na narrativa, porém de maneira diferente. Em *O mundo no black power de Tayó* (2013), o preconceito vem das crianças e a intervenção parte de Tayó,

como observado no excerto: “Bem-humorada, quando seus colegas de classe dizem que seu cabelo é ruim, ela responde: - MEU CABELO É MUITO BOM porque é fofo, lindo e cheiroso. Vocês estão com dor de cotovelo, porque não podem carregar o mundo nos cabelos como eu posso” (OLIVEIRA, 2013, p. 27).

Já na tirinha, a professora apresenta falas preconceituosas em relação ao cabelo da menina e a mãe a defende. Observa-se a variação da faixa etária em cada um dos meios, visto que a narrativa, por ser voltada para o público infanto-juvenil, aborda a questão do racismo na escola de forma mais didática ao entendimento da criança. Já na tirinha, com um público-alvo mais amplo, devido ao seu gênero e à circulação na internet, apresenta duas personagens adultas para a discussão deste assunto. Considerando a adaptação como transposição, essa transcodificação envolve mudança de mídia ou gênero, “ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto” (HUTCHEON, 2013, p. 29). Ou seja, o gênero sendo modificado, modifica-se também o foco. Assim, o que antes estava voltado para a criança, nas tirinhas, volta-se para o adulto.

Analiso também a afirmação de Tayó sobre os ancestrais no texto de chegada (Figura 4). A menina, ao ser questionada pela mãe, responde prontamente saber que descende de rainhas. Essa temática se apresenta no texto de partida, como observado no seguinte trecho:

Mas, quando recupera seu bom humor, é capaz de transformar todas as LEMBRANÇAS tristes em pura alegria, projetando em seu penteado todos os sons e cores alegres das tradições que negros e negras conseguiram criar e preservar, como as danças, os jogos, as religiões de matriz africana, as brincadeiras, os cantos, as contações de histórias e todos os saberes, demonstrando que nem correntes nem grilhões conseguiram aprisionar a ALMA POTENTE DOS SEUS ANTEPASSADOS (OLIVEIRA, 2013, p. 31).

A ancestralidade é afirmada tanto na narrativa quanto nas tirinhas, mas sob diferentes perspectivas. *O mundo no black power de Tayó* (2013) retoma, pelo olhar da menina, “as memórias do sequestro dos africanos e das africanas, sua vinda à força para o Brasil nos navios negreiros, os grilhões e correntes que aprisionavam seus corpos” (OLIVEIRA, 2013, p. 28). Neste sentido, a narrativa permite que maiores detalhes sejam destacados por sua extensão, já na tirinha, esse tema é abordado de forma mais pontual.

Na tirinha de número 5 (Figura 4), a professora, ao sugerir que a menina corte seu cabelo porque atrapalha as outras crianças, não está preparada para lidar com as diferenças e a alteridade. Segundo Gomes (2020), é na escola que se inicia a abertura para uma vida social mais ampla – fora da família – e é nesse espaço que, talvez, as primeiras experiências públicas de rejeição do corpo sejam vividas. Ao sugerir à mãe que Tayó corte o cabelo, a professora está

negando e aniquilando a subjetividade e a identidade da menina. Para Gomes (2020), “A experiência da relação identidade/alteridade se coloca com maior intensidade nesse contato família/escola” (p. 204). Desse modo, a tirinha, ao abordar o contato étnico/racial da professora com Tayó, leva à reflexão sobre a preparação dos professores e adultos para lidar com essas questões.

Em se tratando do tema da ancestralidade, observo-o presente na tirinha de número quatro (Figura 5), abaixo destacada:

Figura 5 - Espelho



Fonte: <https://mskiusam.com/tirinhas-de-tayo/>

Em Espelho, quando Tayó retoma sua ancestralidade, observa-se outro elemento característico desse gênero: as metáforas visuais. De acordo com Vargas e Magalhães (2011), além de traduzir a linguagem verbal, elas “permitem ao autor ‘economizar’ suas palavras e desenhos, e por outro lado, contribuem com a agilidade da leitura” (p. 137). Sendo assim, compreendemos o porquê de o espelho se tornar uma porta encantada para Tayó, uma vez que é por meio da ilustração que entendemos como a menina se vê.

Em se tratando da formação identitária da criança negra abordada nas obras de Oliveira, há autonomia, reconhecimento e identificação da personagem. Podemos analisar essa característica na tirinha de número dois (Figura 6).

Figura 6 - Bailarina



Fonte: <https://mskiusam.com/tirinhas-de-tayo/>

Assim como a tirinha de número 4 (Figura 5), Tayó também se encontra sozinha com seus pensamentos que refletem o orgulho de seu *black power*. Essa tirinha é a única que descreve a relação direta da personagem com seu cabelo. Sabemos, por meio da narrativa, que Tayó carrega o mundo em seu *black power*, como observado no trecho: “Incrível mesmo é TAYÓ. Nem quando dorme seu penteado fica desabilitado. Por vezes, ele é povoado por seus ancestrais, os zelosos ORIXÁS, que a protegem e não a deixam se esquecer de que é descendente da mais nobre CASTA REAL AFRICANA” (OLIVEIRA, 2013, p. 32). Na adaptação para as tirinhas (Figura 6), a personagem – que aparece como bailarina – se orgulha de carregar seu *black power*. Não havendo uma adaptação literal (HUTCHEON, 2013), a temática do *black power*, abordada na narrativa, é adaptada para as tirinhas de outra maneira. A importância de seu cabelo e de seu orgulho permanece, mas em uma ambientação diferente, por exemplo, na sala de ballet.

Ao tratar da questão identitária da personagem que se potencializa em seu cabelo, Gomes (2020), que reflete sobre o movimento de rejeição/aceitação do cabelo crespo e corpo negro, afirma que

o corpo negro diz alguma coisa do sujeito. A vivência desse movimento [rejeição/aceitação] pode ser, ao mesmo tempo dolorosa e libertadora, consciente e inconsciente. Pode servir, até mesmo, de impulso na reversão das representações negativas construídas sobre o negro e sua aparência no decorrer da História (GOMES, 2020, p. 145).

Na tirinha em análise (Figura 6), há a aceitação da menina diante de seu cabelo crespo e de sua pele. O fato de o quadrinho ser ambientado num palco e ter Tayó como bailarina também é muito significativo para a afirmação de sua identidade e de sua aceitação. É importante destacar que, por dois séculos – desde a criação da sapatilha de ponta –, por ser considerada uma arte apenas das “elites”, eram fabricadas somente sapatilhas rosas, objetivando pessoas brancas como consumidoras. Após duzentos anos, no ano de 2018, as marcas começaram a comercializar sapatilhas pensando em bailarinas e bailarinos negros.

Tayó se reconhece uma bailarina clássica usando seu *black power*. Esse reconhecimento afirma sua aceitação diante de sua identidade. Na tirinha (Figura 6) em que as três cenas são situadas distintamente, dado os espaços e as roupas diferentes, a menina, estando em um ambiente sócio e historicamente a ela negado, passa a pertencer a esse lugar como forma de reverter as representações negativas sobre o negro, conforme assinala Gomes (2020).

A última tirinha a ser analisada é a de número seis (Figura 7), intitulada *Dor*. Tayó e seu irmão Kayodê proporcionam uma reflexão aos leitores sobre o racismo vivenciado pelo menino:

Figura 7 - Dor



Roteiro e Direção: Kiusam de Oliveira
Ilustração: Amora Moreira

Março/2019

Fonte: <https://mskiusam.com/tirinhas-de-tayo/>

Novamente observo a função familiar no processo de identificação e aceitação. Kayodê, ao ser xingado de “preto, feio e fedido”, é reconfortado pela irmã que o lembra de sua beleza. O corpo negro sempre esteve atrelado à imagem inferiorizada. Segundo Gomes (2020), as “imagens sociais negativas, construídas sobre os negros ao sofrerem um processo de refinamento, passam a fazer parte da subjetividade de negros, mestiços e brancos” (p. 151). Dessa forma, Kayodê sente que sua identidade se pauta naquilo que as outras crianças disseram. Tayó serve de ponte para o irmão, resgatando sua identidade e imagem.

A relação da mãe também está subentendida, uma vez que Tayó reforça uma fala dela quando afirma “Mamãe diz que é porque a falta de educação das pessoas dói mais na gente do que nelas” (OLIVEIRA, 2019, online). Observamos essa relação da mãe e da menina ao longo das tirinhas e também na narrativa. Tayó, ao se deparar com uma situação de racismo, transmite como legado os ensinamentos que aprendeu com a mãe para o irmão.

Logo, O mundo no black power de Tayó e as tirinhas apresentam muitas semelhanças, mas não se restringem a isso. Novas visões e possibilidades são expandidas no texto de chegada, propiciando uma vasta contribuição para os Estudos da Adaptação e para os Estudos Culturais.

Ilustradoras como adaptadoras: percurso imagético

Nos estudos da adaptação, o ilustrador é considerado um adaptador, uma vez que transpõe a linguagem verbal para a linguagem visual. O ilustrador “seleciona, de acordo com o que julga ser coerente ou passível de descrição. Assim, também, a maneira como o público recebe a obra é dependente das escolhas dos artistas” (PEREIRA, 2008, p. 13). Desse modo, cabe ao ilustrador adaptar em imagens aquilo que se está em palavras.

Segundo Pinheiro e Tolentino (2019),

essas produções só se realizam, antes mesmo de se tornarem livros, com o trabalho de um profissional que costura as duas linguagens, a escrita e a visual, sendo que sua linha, seus pontos, seu traçado também constroem significação para as obras (p. 40).

Os suportes possuem diferentes ilustradoras: *O mundo no black power de Tayó* (2013) é ilustrado por Taisa Borges e *O mundo de Tayó* (2019) é assinado por Amora Moreira. Análise abaixo os elementos referentes às imagens das duas primeiras páginas da narrativa:

Figura 8 - O mundo no black power de Tayó



Fonte: OLIVEIRA, 2013, p. 8-9

Em relação à escolha da ilustradora, o texto verbal estampa a personagem e suas características, sua idade, sua alegria e sua beleza. Taisa Borges, ao transpor a linguagem verbal para a visual, não o faz *ipsis litteris*. A construção imagética da menina se dá, nesse primeiro momento, de forma abstrata. Não é retratada a imagem de Tayó como a descrita em palavras. O que se observa é o semblante de uma menina no canto superior direito da página que pode ser visualizado por meio de um esboço de olho, boca, bochecha e nariz. É interessante observar que, nesse caso, a ilustração complementa o texto verbal, da mesma forma que o texto verbal complementa a ilustração, estabelecendo uma relação dialógica entre o texto e a imagem. De acordo com Pinheiro e Tolentino, “é possível dizer que o ilustrador não ilustra livros. Ele compõe, com sua arte, textos visuais que, em diálogo com o texto escrito, vêm construindo narrativas e poemas da produção literária para crianças” (2019, p. 40). Em se tratando de cores, observa-se tons fortes que realçam as figuras, sobretudo cores quentes. Há o predomínio do amarelo, vermelho e rosa, que conferem à obra vivacidade. Além das figuras coloridas, entrecruzam-se desenhos em preto e branco, com linhas finas e grossas que possibilitam um contraste com as cores.

Acerca das ilustrações das tirinhas, há a presença de tons fortes, assim como na narrativa, sobretudo o uso do amarelo que se presentifica em todas as lâminas, mesmo que minimamente. Outro elemento relevante para ser observado – que se contrapõe à ilustração da narrativa – é a ausência de componentes lúdicos. Tomo as seguintes imagens como análise:

Figura 9 - O mundo no black power de Tayó



Fonte: OLIVEIRA, 2013, p. 28-29

Figura 10 - Espelho



Roteiro e Direção: Kiusam de Oliveira
Ilustração: Amora Moreira

FEV/2019

Todos os direitos reservados à O Mundo de Tayó Produções

Fonte: <https://mskiusam.com/tirinhas-de-tayo/>

Os dois exemplos possuem a mesma temática: o retorno da personagem ao passado. Na narrativa, Tayó revive o sequestro dos africanos, a vinda à força ao Brasil, as correntes que os aprisionavam. Na tirinha, a mesma temática é abordada, pois, através do espelho, a menina enxerga de onde veio. Ao voltarmos para as ilustrações, observamos diferentes perspectivas. Na primeira imagem (Figura 9), há uma criação além-texto, uma vez que a disposição das ilustrações que se dispersam pelas páginas faz o leitor percorrer, assim como a memória de Tayó, pelos elementos ilustrados. A única imagem que possui seu referente em palavras é o navio, ao lado esquerdo. As outras ilustrações não possuem seu referente textual. Isso demonstra a autonomia do ilustrador, que constrói uma narrativa visual para além do texto verbal. Johnson (1984) considera ser a adaptação uma “concessão [que] torna a adaptação mais flexível, com espaço para modificações, adições e subtrações (...)”⁴⁰ (p. 421, tradução nossa). Nesse sentido, sendo o texto visual adaptado do texto verbal, há uma maior flexibilização – por parte das ilustradoras – do que é adaptado e como é adaptado.

⁴⁰ “The concession for loss of information is greater in adaptation than in translation. This concession makes adaptation more flexible with room, for modifications, additions and subtractions (...)”.

Em se tratando da tirinha (Figura 10), a ilustração segue um caminho distinto. Sobretudo no quadrinho de número quatro, diferentemente da narrativa, a obra de Amora Moreira favorece a ilustração compatível ao texto verbal, sem traços abstratos. Nesse sentido, considerando as ilustrações como adaptações, o ponto de vista do adaptador-ilustrador é de extrema importância nesse processo. Segundo Hutcheon (2013), “qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (p. 45). Cada artista, dentro de cada suporte, dispõe em imagens aquilo que se está (ou não) posto em palavras.

Considerações finais

A adaptação *O mundo de Tayó* (2019) propõe novas perspectivas ao mundo da personagem, colocando-a em diferentes situações, com diferentes ambientes e personagens. Da mesma forma, a narrativa também amplia o mundo de Tayó das tirinhas, uma vez que explicita as relações, por exemplo, da menina com seu cabelo, com sua identidade, com sua mãe e com seus ancestrais. A adaptação anunciada se materializa em outro gênero como forma de atingir, de forma mais efetiva, o público infantil e adulto, objetivo mais facilmente atingido com a veiculação deste gênero na internet.

Outro elemento importante a ser considerado é o fato de as duas obras – narrativa e tirinhas – possuírem ilustrações de artistas distintas. Nos dois suportes, cada artista tem um olhar diferente para questões semelhantes, o que corrobora o fato de que as ilustradoras, como adaptadoras, possuem autonomia para fazer um trabalho criativo e independente.

Referências

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolo da identidade negra**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2.ed. – Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JOHNSON, M. A. Translation and Adaptation. **Meta: Journal des traducteurs**, v. 29, n. 4, p. 421, 1984.

KIUSAM DE OLIVEIRA. **Tirinhas de Tayó**. 2019. Disponível em: <https://mskiusam.com/tirinhas-de-tayo/>. Acesso em: 15 fev, 2021.

NICOLAU, Vitor. **Tirinhas & mídias digitais: a transformação deste gênero pelos blogs [recurso eletrônico]**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2013.

OLIVEIRA, Kiusam de. **O mundo no black power de Tayó**. São Paulo: Peirópolis, 2013.

PEREIRA, Nilce Maria. **Traduzindo com imagens: a imagem como reescritura, a ilustração como tradução**. Tese – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PINHEIRO, Marta Passos; TOLENTINO, J. M. A. O papel do projeto gráfico na construção narrativa de livros de literatura infantil contemporâneos. **MANUSCRÍTICA**, São Paulo, v. 37, p. 39-53, 2019.

VARGAS, S. L.; MAGALHAES, L. M. O gênero tirinhas: uma proposta de sequência didática. **Educação em Foco**. Juiz de Fora, v. 16, p. 119-143, 2011.

Paradise(s) Lost, de Milton e de Doré, sob a luz da intermedialidade

Aline Cristina da Silva

Painting is poetry that is seen rather than felt, and poetry is painting that is felt rather than seen.

(Leonardo Da Vinci)

Primeiro canto⁴¹: historicidade e relevância

Pensar a grande épica no cotidiano é estabelecer uma relação e/ou uma reflexão sobre a coletividade e o individualismo. A épica, como o gênero que dominou anos e anos da civilização, especialmente no sudeste europeu, baseava-se na coletividade orgânica dos personagens e mostrava, em sua totalidade, as inquietantes relações dos seres que a compunham. O gênero ficou em voga por muitos séculos, e John Milton (1608 – 1674), polêmico como era, em meados do século XVII, escreveu *Paradise Lost*, que foi publicado em 1667. Posteriormente, em 1674, ano de seu falecimento, uma versão estendida e melhorada pelo próprio autor foi levada ao público.

O poema, integralmente, se constrói por um único tema central: Deus e Satanás estão em guerra e os anjos dos céus foram enviados para o inferno, juntos de Satanás. Os anjos, no inferno, são incapazes de retornarem às suas terras celestiais, são impedidos por Satanás e seus demônios. Em decorrência desse fato, eles se revoltam contra o que Deus havia solidificado na Terra, os seres humanos. Escrito há mais de 350 anos, o poema se divide em 12 cantos que, em inglês, são chamados de *books*. Cada canto tem um argumento que, em algumas palavras, resume a história que o segue. O poema épico contém mais de 10 mil versos e marcou o século XVII com sua narrativa lírica e sombria.

O marco se estendeu pelos séculos e a narrativa épica de Milton se adequou a diversos outros meios de comunicação e de arte. O poema, que toca em assuntos como paixões desenfreadas, idolatria, céu e inferno, inspirou diversos outros artistas, como Salvador Dalí, que fez gravuras do poema no final do sé-

41 Referência aos cantos do poema de John Milton. Aqui, nossos cantos se traduzem como *partes*.

culo XX, além de ter inspirado artistas contemporâneos como Neil Gaiman em sua *graphic novel* *The Sandman* (2010).

No cinema, o filme *Alien: Covenant* (2017), dirigido por Ridley Scott, marca a influência de Milton no século XXI, uma vez que o filme, em um primeiro momento, se chamaria *Alien: Paradise Lost*. Na música, ressaltamos a banda britânica de *dark rock* *Paradise Lost*, que toma o nome diretamente do título do poema, e a banda alemã de *power metal* *Blind Guardian* que, com a música *Control the divine*, faz referência à épica miltoniana.

Além dessas inspirações e influências que citamos acima, grandes ilustradores, como William Blake, Henry Fuseli e Gustave Doré, dedicaram seus tempos para realizar gravuras que partiram da leitura do poema. Gustave Doré, por exemplo, publicou um livro em que aparecem as ilustrações que aqui lançaremos um olhar sobre.

Analisar 10 mil versos seria uma tarefa árdua e não condiz com o propósito deste trabalho, portanto, analisaremos alguns versos selecionados, do sexto e do décimo segundo canto do poema. Partindo da nossa epígrafe, dita por Da Vinci, a análise, que contará com o auxílio teórico da intermedialidade, focará em dois pontos importantes: o poema e as ilustrações feitas por Doré.

Como dito anteriormente, as ilustrações de Gustave Doré, ao olhar do senso comum, são apenas frutos da influência do poema de John Milton. O fato é que somos levados a crer que há uma arte primária, original e intocável, e todas as artes que partem desta seriam meras inspirações e/ou traduções inferiores. Na contramão deste discurso, pensaremos as ilustrações de Doré como uma nova obra de arte que cria novas significações.

Clüver (2006, p. 15) argumenta que todas as artes têm significado próprio e, pensando nisso, veremos a relação de intermedialidade entre o poema *Paradise Lost* e as ilustrações do poema realizadas por Doré. Ilustrações, por serem uma forma de arte, na visão de Clüver (2006), têm um sistema de signos e podem transitar de uma forma e/ou gênero para o outro:

Em todos os casos de transposição intersemiótica, trata-se, pois, da mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra – conforme o que se entende por mídia. Além de serem traduções de uma linguagem para outra, tais transposições possuem, na maior parte, outras funções, pois, na visão de alguns críticos, elas são frequentemente marcadas por seu caráter subversivo. Em todo caso, no estudo de transformações e adaptações intermediárias, deve-se, de preferência, partir do texto alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia (CLÜVER, 2006, p. 17).

Conforme Clüver (2006, p. 17), alguns críticos compreendem o trânsito des-

sas mídias como um passo subversivo, no qual a mídia, com uma linguagem diferente da outra, seria derivativa e não teria caráter suplementar. Deste modo, nesta reflexão, buscamos mostrar como há uma política de não silenciamento (mas de propagação) envolvendo estas artes.

Refletir sobre uma épica tão clássica como *Paradise Lost* tem seu valor, visto que, depois de tantos anos desde sua publicação, as concepções temáticas que o poema carrega continuam sendo temas da sociedade contemporânea. Pensar a arte de Doré, que foi exposta em 1866, é pensar em quase 200 anos de diferença entre uma arte e outra, e ambas cheias de significado.

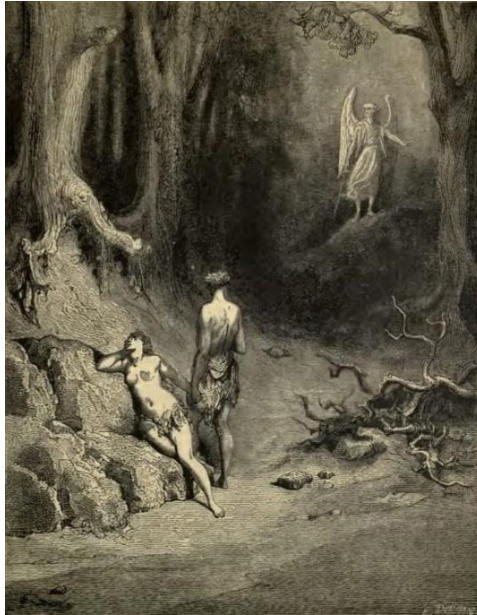
Segundo canto: a intermedialidade

Diniz descreve o que é intermedialidade da seguinte forma: os diferentes tipos de arte que eram (ousamos dizer que ainda são) retidos em um único campo, seja das ciências naturais e/ou humanas:

Foi “estudo interartes” em uma época; “artes comparadas”, em outra; com variações ao longo dos anos. Entretanto, em nossos dias, passou-se a adotar a expressão “estudos de intermedialidade” para as pesquisas e reflexões críticas sobre a diversidade de produtos antes confinados ao campo das artes ou da literatura (DINIZ, 2018, p. 43).

Para Diniz (2018, p. 48), “[a]s referências intermediáticas devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto”. Pensemos, pois, o nosso objeto de pesquisa, o poema miltoniano *Paradise Lost* (2003) como um texto fonte e as inúmeras referências intermediáticas relacionadas a ele como novos vetores significantes, conforme pode ser observado na ilustração feita por Gustave Doré (1993):

Figura 1 - Ilustração do verso 645 do décimo segundo canto de *Paradise Lost* (2003)



Fonte: DORÉ, Gustave (1993, p. 25).

Na ilustração, à primeira vista, um espectador qualquer poderia descrever a ilustração da seguinte forma: há um anjo na parte superior direita, uma mulher na parte inferior esquerda junto de um homem de costas para ela. A mulher aparenta estar chorando, enquanto o homem a apoia segurando sua mão esquerda. O homem olha para o nada em direção às raízes de uma árvore. A paisagem é escura ao fundo e a luz focaliza os personagens da cena, o casal e o anjo, e, ao que tudo indica, estamos diante de uma floresta.

As características acima relatadas são os que nossos olhos alcançam. Agora, vejamos o verso de *Paradise Lost*: “Algumas lágrimas naturais eles verteram, mas logo as enxugaram” (MILTON, 2003, p. 319). Existem relações que podem ser estabelecidas entre a ilustração e o poema, como podemos perceber a partir da análise desse verso. A mulher ilustrada por Doré está lançada sobre uma pedra e sua mão direita toca o seu rosto em um gesto de secar as lágrimas. Enquanto isso, o homem segura a sua mão esquerda e, voltado contra o nosso olhar, ele tem o seu rosto baixo e seu braço direito dobrado como em um gesto de enxugar as lágrimas, assim como a mulher. Conforme vemos, há um referencial, mas novos significados são colocados em xeque, como o de espa-

ço, por exemplo, que poderia ser uma floresta, uma mata afastada ou as profundezas do abismo, por conta das cores escuras, e o de tempo, relacionado à baixa luz e à claridade em meio a escuridão, que é intermediada pela relação entre os tons monocromáticos da ilustração.

Como Diniz (2018, p. 48) comenta, há uma distância estética, mas um meio não se afasta do outro, eles se suplementam em significação, visto que aquilo que não há em uma obra é acrescentado pela outra. O leitor propõe um significado à ilustração e outro ao poema, e eles também significam juntos.

Segundo o argumento de Higgins (2012, p. 47), “[n]a intermídia [...] o elemento visual se funde conceitualmente com as palavras”. Já Rajewski (2012, p. 56) acrescenta que

[a] questão de como se deve definir uma mídia e distingui-la de outras mídias depende certamente dos contextos históricos pertinentes e do tópico ou sistema de observação, além de levar em conta o progresso tecnológico e as relações entre mídias num panorama midiático global e num determinado momento no tempo.

Rajewski (2012, p. 56) alega que, conforme os anos passam, a globalização e o avanço tecnológico colaboram para que as obras antigas se transfiram e se renovem para outros meios. É neste sentido que, ao longo dos anos, *Paradise Lost* (2003) é ressignificado em diversas outras mídias. As palavras, que foram as fontes primárias de algumas obras, como o poema do qual estamos tratando, fundiram-se em novos tipos de mídias e textos visuais, musicais, fílmicos (roteiro, cinematografia), fotografia, pintura e ilustrações. Como desdobramento, surgiram novos tipos de leitores e apreciadores.

Esses “novos” leitores formam “comunidades interpretativas”, que, segundo Fish (1992, p. 191), são determinadas por “circunstâncias, crenças e suposições que cercam a produção do texto”. Sobre essas novas crenças e valores, o teórico (1992, p. 204) argumenta:

Quando as suas crenças mudam, as normas e valores, aos quais ele antes assentia sem pensar, terão sido reduzidos a opiniões e terão sido transformados em objetos de uma atenção analítica e crítica; mas essa atenção será possibilitada por um novo conjunto de normas e valores que ficam, durante o tempo presente, tão sem exame e tão indubitáveis como aqueles que foram deslocados.

Para Clüver (2006, p. 15), que também apresenta o conceito de comunidades interpretativa,

O repertório que utilizamos no momento da construção ou da interpre-

tação textual compõe-se de elementos textuais de diversas mídias, bem como, frequentemente, também de textos multimídias, mixmídias e intermídias. As comunidades interpretativas, que determinam e autorizam quais códigos e convenções nós ativamos na interpretação textual, influenciam também o repertório textual e o horizonte de expectativa. Mas o repertório é, em última análise, parte dos contextos culturais nos quais se realizam a produção e a recepção textual (CLÜVER, 2006, p. 15).

O sentido se constrói de forma diferente dependendo das “comunidades interpretativas”, ou seja, as situações e os momentos são fatores-chave para a propagação dos significados. Susan Sontag (2004, p. 8), ao discutir o meio fotográfico, menciona que tal arte sempre parte de um referente e está ligado à experiência: “as fotos são, de fato, experiência capturada”. Elas

fazem mais do que redefinir a natureza da experiência comum (gente, coisas, fatos, tudo o que vemos — embora de forma diferente e, não raro, desatenta — com a visão natural) e acrescentar uma vasta quantidade de materiais que nunca chegamos a ver. A realidade como tal é redefinida — como uma peça para exposição, como um registro para ser examinado, como um alvo para ser vigiado (SONTAG, 2004, p. 87-88).

Dessa forma, além dos sentidos puramente literais, quando uma obra, seja texto, fotografia ou qualquer outro meio se transforma em outro meio, cria-se uma nova realidade e esta pode conter adornos linguísticos e/ou desenhados que refletem o toque do autor, que também é um leitor, além de ilustrar o que determinada comunidade interpretativa tem como valores e normas. A problemática envolvida neste tipo de transformação (que tradicionalmente, chamamos de adaptação) é, sem dúvida, as equiparações que conferem um tom valorativo à produção de partida em detrimento da produção de chegada. Hattner (2013, p. 41) afirma que:

Os estudos pautados pelo vetor original estão preocupados tão somente com comparações biunívocas que geralmente levam em consideração apenas as diferenças pontuais entre os textos estudados, sem levar em consideração qual é a postura do público receptor em relação a uma determinada adaptação e de que maneira a reação dos receptores pode ou não influenciar a maneira como percebemos as adaptações (HATTNER, 2013, p. 41).

Ou seja, ao assumirmos uma postura comparativa como a descrita acima, deixamos de considerar as comunidades interpretativas, que são diferentes na produção de partida e na produção de chegada.

Para Benjamin (2000, p. 224), a reprodução de um determinado produto estético é responsável por retirá-lo de uma aura tradicionalista nebulosa, pois, ao

transportá-lo para outro meio, ele toma novos significados:

Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objeto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, atualiza o reproduzido em cada uma das suas situações (BENJAMIN, 2000, p. 224).

Tanto *Paradise Lost* (2003), de John Milton, quanto *Paradise Lost* (1993), de Gustave Doré, são obras originais e possibilitam a produção de muitos significados. Suas diferenças se dão pelo meio nas quais circulam e pelas comunidades interpretativas em que estão inseridas. A primeira versão de *Paradise Lost* (2003) foi publicada em 1667 e, anos depois, em 1674, o autor publicou uma nova versão. Gustave Doré, 199 anos depois, em 1866, publica sua versão ilustrada do poema. John Milton era britânico, cidadão de Londres do século XVII, enquanto Gustave Doré era francês, cidadão de Strasbourg do século XIX. Ou seja, há uma diferença de dois séculos e dois países com histórias diferentes nas obras, portanto, há uma diferença de comunidades interpretativas.

Observemos a seguinte ilustração de Doré (1993, p. 50):

Figura 2 - Ilustração dos versos 236 a 238 do décimo segundo canto de *Paradise Lost* (2003)



Fonte: DORÉ, Gustave (1993, p. 50)

Os versos do poema de Milton, dos quais esta ilustração faz referência, são os seguintes: “[...] eles imploram/ Que Moisés pudesse relatar a eles sua vontade,

/ E o terror cessasse [...]”⁴² (MILTON, 2003, p. 307, versos 236 – 237 – 238).
Para Lund (2012, p. 175),

[n]o primeiro sentido da palavra ‘ilustrar’, a figura envolve o texto em belos trajes. Os adornos guiam o leitor através do texto sem explicá-lo ou interpretá-lo. Oferecem pequenas pausas no processo de leitura e, ao mesmo tempo, homenageiam o texto, influenciando assim indiretamente a atitude do leitor em relação ao que está lendo (LUND, 2012, p. 175).

Se ilustrar também é uma forma de homenagear, podemos dizer que as ilustrações de Gustave Doré (1993) são um tributo à obra de John Milton. Se assim o for, não há uma relação antagônica, mas, sim, uma relação de complementaridade.

Terceiro canto: as ilustrações

Observando pelo lado etimológico da palavra ‘ilustrar’, podemos ter um amplo significado de transmitir uma ideia, um texto para uma imagem, algo em movimento para algo sólido, algo abstrato para concreto. Esse pensamento nos leva a aproximar a ilustração da fotografia, uma vez que ambas as artes transmitem de um meio para o outro, mas em diferentes modos de produção. Fotografar, assim como ilustrar, é registrar momentos de outras formas; fotografar é uma forma de ilustrar. As duas maneiras de se chegar a um produto artístico são formas de reviver momentos/ situações de escrita ou de ressignificá-las em um novo meio.

Assim como a fotografia, as ilustrações partem de um referente, como Barthes (1984, p. 123) comenta: “[a] fotografia rememora o passado (não há nada de proustiano em uma foto). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo e pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu”. Da mesma forma, constrói-se a ilustração. O poema de John Milton, *Paradise Lost* (2003), já existia anos antes de ser transmitido para diversos outros tipos de artes que citamos aqui e as ilustrações de Gustave Doré rememoram isso em outra comunidade interpretativa. Novas formas de arte são capazes de fazer com que as memórias dos textos fontes sejam revividas.

A França do século XIX valorizava, no melhor sentido da palavra, a pintura e as ilustrações dos seus artistas, tanto que, no *fin-de-siècle* XIX, alguns artistas como Debret, os irmãos Taunay, Montigny e Lebreton partem em expedição rumo às terras brasileiras em missão para abrir uma academia de arte no Rio de Janeiro. Entendemos, assim, o lugar de onde Gustave Doré expressava sua arte, visto que ele era francês e viveu/ produziu trabalhos durante essa época histórica. Doré

42 “[...] *they beseech/ That Moses might report to them his will,/ And terror cease.*” (MILTON, 2003, p. 307, versos 236- 237- 238)

estava, assim, em um país que valorizava a arte, e era o cenário perfeito para se produzir novos significados para obras já consagradas pelo público.

Observemos a ilustração a seguir:

Figura 3 - Ilustração do verso 188 do sexto canto de *Paradise Lost* (2003)



Fonte: DORÉ, Gustave (1993, p. 51)

A ilustração acima faz referência ao verso 188 do sexto canto do *Paradise Lost* (2003) de Milton. Vejamos o verso: “Esta saudação em tua crista ímpia receba.” (MILTON, 2003, p. 143). Não há necessidade de compararmos as artes de John Milton e de Gustave Doré, mas o que é possível observar em Doré é o detalhamento estético que suplementa o sentido do poema de Milton. Na ilustração, é perceptível uma enorme quantidade de anjos, alguns detalhados, outros somente sombreados, carregando suas lanças, outro lançando sua espada, enquanto outro se prostra em frente dos demais. A ilustração referente ao verso acrescenta mais detalhes interpretativos como lanças e escudos e esses detalhes suprem a necessidade da comunidade interpretativa de Doré.

Paradise Lost (1993), obra ilustrada de Gustave Doré, pode ser considerada uma leitura ressignificada, se pensarmos o ilustrador como leitor. Essas ilustrações podem, assim, ser consideradas produtos estéticos que revelam a expe-

riência de Doré como leitor e ilustrador capaz de emanar o referencial que ele tinha acesso, que, no caso, é o poema *Paradise Lost* (2003), de John Milton.

Quarto canto: considerações finais

Neste trabalho, pensamos em formas muito distintas de se expressar a arte, em relações que pareciam inexplicáveis, em conceitos complicados de serem entendidos, mas que juntos compõem uma sinfonia de Mozart. Pensar a poesia do século XVII no século XXI é uma forma de mostrar a resistência da literatura com o passar dos anos. Ela se transforma em novos meios de tempos em tempos.

Em decorrência deste fato, escolhemos pensar na poesia mórbida, sangrenta, sombria e fria de John Milton em *Paradise Lost* (2003). O poema, que foi escrito na Inglaterra há tantos anos, resiste nas artes contemporâneas, na indústria cinematográfica e na música, e isso não seria possível sem as relações intermediáticas.

Graças à intermedialidade, leitores que não teriam a disposição para ler o enorme poema de Milton em um fim de tarde, optam por colocar uma música para ouvir, assistir a um filme adaptado ou, por que não, ver um livro de ilustrações? O trabalho de Gustave Doré é mais um meio de arte possível para se ter acesso aos grandes clássicos. Embora não sejam as “mesmas” obras, são produtos artísticos legítimos. Vivemos em um novo século que pede por novas experiências e por novos meios de acesso aos mais diferentes tipos de arte.

Doré, assim como os demais artistas que se inspiraram no poema de alguma forma, emanam esse referente que hoje beira os 4 séculos de idade. Isso é a resistência da literatura, que não se cala e não é calada, que passa por sinfonias, telas de aparelhos televisivos e plataformas musicais. É esta literatura que ecoa aos *doze cantos*.

Referências

ALIEN: Covenant. Direção: Ridley Scott. Produção de Ridley Scott, Mark Huffam, Michael Schaefer, David Giler e Walter Hill. Estados Unidos: 20th Century Fox. Plataforma de streaming Star+.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. **Teoria da Cultura de massa**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

CLÜVER, Claus. Inter textus/Inter artes/Inter media. **Aletria**: revista de estudos de literatura, v. 14, n. 2, p. 10-41, 2006.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Intermedialidade: perspectivas no cinema. **Rumores**, v. 12, n. 24, p. 41-60, 2018.

DORÉ, Gustave. **Dore's illustrations for "Paradise Lost"**. Nova Iorque: Dover Publications, 1993.

FISH, S. Is there a text in this class?. Trad. Rafael Eugenio Hoyos-Andrade. **Alfa**, São Paulo, 36, p. 189-206, 1992.

GAIMAN, Neil. **Sandman**: edição definitiva volume 1. Tradução Jotapê Martins, Fabiano Denardin. São Paulo: Panini Books, 2010. 614 p.

HATTNER, Álvaro. Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação. **Itinerários**, n. 36, p. 35-44, jan./jun. 2013.

HIGGINS, Dick. Intermídia. Tradução de Amir Brito. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (orgs.). **Intermedialidade e Estudos Interartes**: Desafios da Arte Contemporânea 2. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012. p. 41-50.

LUND, Hans. A 'história da cegonha', de Karen Blixen, e a noção de ilustração. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Glória Maria Guiné de Mello. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (orgs.). **Intermedialidade e Estudos Interartes**: Desafios da Arte Contemporânea 2. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012. p. 171-188.

MILTON, John. **Paradise Lost**. Londres: Penguin Books, 2003.

RAJEWSKI, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução de Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (orgs.). **Intermedialidade e Estudos Interartes**: Desafios da Arte Contemporânea 2. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012. p. 51-73.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: _____. **A vontade radical: estilos**. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 10-44.

“Espelho, Espelho Meu...”: Análise Da Novelização Branca De Neve E O Caçador

Sabrina Kruger Franco

Quando falamos em adaptação, a primeira relação que se estabelece no nosso imaginário é a passagem da literatura para produções cinematográficas, tendo em vista que, desde os primórdios do cinema, cineastas optaram por trazer para essa nova arte narrativas que já haviam sido contadas na literatura. De acordo com Balogh (1996), as adaptações tornam possível que o espectador veja uma mesma história sendo retratada de maneiras distintas e isso explica a diversidade de adaptações que podem existir de um mesmo texto literário. Desta forma, alterações são inevitáveis para que a adaptação possa circular em outro meio.

Segundo Stam (2000), é comum vermos as adaptações sendo alvo de preconceitos, tendo em vista a crença da primazia do texto literário sobre outras produções artísticas, principalmente quando falamos do cinema, que é uma arte recente quando comparada à literatura.

Por conta deste pensamento, os adaptadores, de acordo com Devides (2018), são vistos por muitos críticos e fãs como profissionais sem competência criativa para produzir algo “novo” ou para produzir uma obra digna do “original”, o que explica a resistência de muitos leitores em aceitar que uma adaptação cinematográfica pode ser tão boa quanto o texto de partida. Uma adaptação não é uma cópia, mas uma recriação que se configura em um produto artístico autônomo em relação àquele que foi adaptado (HUTCHEON, 2011).

Dentro desta perspectiva, é importante ressaltar que a relação entre cinema e literatura continua despertando inúmeros questionamentos referentes à originalidade, à hierarquia de uma arte sobre a outra e também à fidelidade ao texto-fonte (SILVA; MOUSINHO, 2017). Mas o que fazer quando o texto de partida se trata de uma produção cinematográfica e o texto literário uma adaptação do roteiro deste produto midiático? Quais mudanças precisaram ser realizadas para que a linguagem cinematográfica pudesse ser transformada em palavras?

Neste ensaio, buscamos responder esses questionamentos a partir da análise do filme *Branca de Neve e o Caçador* e sua adaptação literária de mesmo nome, que foi escrita juntamente com os roteiristas do longa. Assim, objetivava-se mostrar o outro lado das adaptações, quando o “original” não é o texto escrito, mas uma produção midiática.

Desde 1903, com a adaptação cinematográfica britânica de *Alice no País das Maravilhas*, dirigida por Cecil M. Hepwoeth, que contava apenas com doze minutos, e com o lançamento da animação dos estúdios Disney *Branca de Neve e os Sete Anões*, em 1938, o cinema passou a incluir a literatura infantojuvenil e os contos de fadas em suas narrativas. Entretanto, foi só a partir de 2010 que os filmes *live-action* desses contos passaram a ser consumidos também pelo público adulto. Com essa mudança de público-alvo, também surgiram as versões remodeladas das personagens, principalmente as femininas, que passaram a ganhar características mais marcantes. As “mocinhas” passaram a ser retratadas de forma mais independentes e as vilãs se tornaram menos rasas e fúteis.

O filme *Branca de Neve e o Caçador* chegou aos cinemas no ano de 2012 e foi dirigido por Rupert Sanders. É uma adaptação do conto de fadas *Branca de Neve*, dos irmãos Jacob e Wilhem Grimm, e retrata a história de uma princesa que perdeu a mãe precocemente. Seu pai, o rei viúvo, se casa, então, com a jovem Ravenna e morre na noite de núpcias. Para evitar que a filha do rei reivindicasse o trono do pai, Ravenna a tranca em uma masmorra. Completamente obcecada pela sua beleza e juventude, a rainha suga a vitalidade de jovens moças do reino e sempre se consulta com seu oráculo em forma de espelho para saber se existe alguém mais bela do que ela. Um dia, o espelho revela que Branca de Neve era a mais bela e isso enfurece a vaidosa rainha que ordena a morte da jovem princesa. Ao saber dos planos de sua madrasta, Branca de Neve consegue escapar da masmorra e sai em busca de ajuda para conseguir o trono que é seu por direito. Ao saber da fuga de sua enteada, a rainha contrata um caçador para capturar o coração da jovem, pois, assim, ela conseguiria atingir a imortalidade. Entretanto, o caçador descobre que sua missão era um erro e decide ajudar a princesa a conquistar o que deseja: acabar com o reinado da rainha Ravenna.

O filme obteve um relativo sucesso de bilheteria, o que levou os roteiristas Evan Daugherty e John Lee Hancock, em parceria com a escritora Lily Blake, a criarem o romance baseado no longa. O livro foi publicado no mesmo ano de lançamento do filme pela editora Poppy, nos Estados Unidos, e pela editora Novo Conceito, no Brasil, e contou com a tradução de Ronaldo Luis da Silva. Entretanto, a novelização não teve a mesma popularidade do longa e quase não é encontrada nas livrarias devido à falta de divulgação e interesse da própria editora.

A arte da adaptação na novelização

A indústria cinematográfica sempre procurou inovar com seus roteiros originais, mas, desde seus primórdios, os cineastas investem em histórias já existentes no meio escrito para recontá-las por meio do audiovisual, como forma de expandir o universo cinematográfico e atingir novos públicos. Segundo Sanseverino (2016), as adaptações são um elemento marcante no universo audiovisual, já que possibilitam a criação de um mesmo enredo em diversos meios. A autora discorre que a adaptação é uma forma de transformação do enredo a partir da interpretação dos adaptadores.

Importante mencionar que o adaptador é também um leitor, desta forma, não é possível garantir que a adaptação seja uma cópia do texto de partida. Segundo Amorim (2005), o próprio autor do texto-fonte não pode garantir uma leitura verdadeira de sua obra. Por isso, é possível encontrar adaptações completamente diferentes de um mesmo texto. Como aponta Hutcheon (2011), todos os adaptadores contam histórias a seu próprio modo, pois a adaptação é uma interpretação.

Cardwell (2002), também afirma que toda adaptação é uma forma de olhar para o texto de partida e isso significa considerá-la como a criação de algo novo, principalmente levando em consideração as características particulares de cada meio no qual a adaptação circulará.

Segundo Freitas (2009), quando fazemos a leitura de um livro, a nossa imaginação constrói suas próprias representações, como personagens, cenários etc. Entretanto, quando a leitura de um adaptador ganha vida nas telas do cinema, há o surgimento de imagens concretas resultantes da interpretação de outra pessoa e que raramente se assemelham a nossa.

Para Hutcheon (2011), a adaptação, principalmente fílmica, é vista como uma “vulgarização” do texto de partida, principalmente pelo fato de ser o cinema ainda visto como uma prática cultural de “baixa cultura” quando comparado à literatura.

Quando ocorre a inversão de vetores, ou seja, o livro é o material adaptado e o filme é o material de partida, o texto literário recebe o nome de novelização, que, segundo Devides (2018), distancia-se do vetor tradicional literatura-cinema. Cada vez mais, o mercado editorial busca essa inversão de vetor como forma de atingir novos públicos.

De acordo com Newell (2017), uma novelização pode fornecer uma expansão do universo criado pelo longa, assim como um entendimento maior de um personagem e, até mesmo, versões alternativas da narrativa. A novelização pode ser descrita, assim, como uma representação verbal da representação visual no formato de prosa.

Segundo Baetens (2007), os processos de adaptação e novelização são diferentes, pois, enquanto os filmes baseados em livros fazem uso livre do material do texto de partida, tornando-o, em alguns casos, praticamente irreconhecíveis, uma novelização mantém alguns elementos, principalmente a narração, muito próximos ao enredo do filme novelizado. Por esta razão, considera-se que essas novelizações são “anti-adaptações”, pois não têm como aspiração tornarem-se um filme, tendo em vista que já foram adaptadas de um.

Mesmo assim, as novelizações são menos aceitas pelo público que as próprias adaptações fílmicas. Segundo Newell (2017), diferente de outras mídias adaptadas, as novelizações raramente recebem críticas em revistas, blogs e sites especializados em resenhas literárias, quase não são divulgadas pelas próprias editoras e raramente são estudadas no âmbito acadêmico. A autora apresenta que, mesmo franquias cinematográficas populares, como *Star Wars*, e séries de televisão, como *Arquivo X* e *Buffy, a Caça Vampiros*, muitas vezes não são conhecidas até mesmo pelos fãs das obras de partida. De acordo com Baetens (2007), quando fãs de franquias cinematográficas famosas procuram pelas novelizações, o objetivo é a obtenção da completude da narrativa que a produção midiática de partida não abordou. Desta forma, tanto os cineastas quanto o público buscam compensar as limitações da narrativa cinematográfica por meio das novelizações.

Da tela para as páginas

O objetivo desta seção é, assim, analisar algumas cenas do filme *Branca de Neve e o Caçador* (2012) e como foram adaptadas para a novelização de mesmo nome da autora estadunidense Lily Blake.

Iniciamos pela personagem Ravenna, a Rainha Má em *Branca de Neve e o Caçador*. No longa, foi interpretada pela atriz Charlize Theron, na época do lançamento do filme, com 37 anos. Entretanto, quando vemos a descrição da personagem na novelização, há a seguinte descrição:

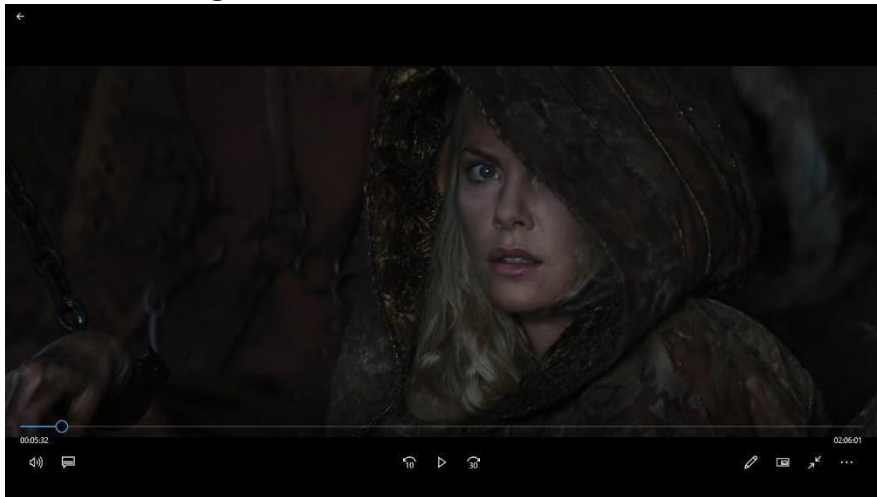
[...] Ela tinha lábios carnudos e olhos azuis marcantes, com cílios longos e bastos, e duas tranças de ouro finas que mantinham os cabelos distantes das maçãs salientes do rosto. Não deveria ter mais de 20 anos (BLAKE, 2012, p.13).

Quando comparamos o físico, a descrição fornecida pela autora realmente se assemelha a de Theron. No entanto, mesmo mostrando uma aparência jovial, a atriz sul africana não representa ter mais que vinte anos. Essa mudança pode

ter acontecido pelo fato de a história se passar por volta de 1500 e 1550. Nesse tempo, os casamentos eram realizados antes de as garotas terem 15 anos.

Outro detalhe que o filme diferiu do romance é em relação ao encontro entre Ravenna e o rei. O filme trouxe a jovem em primeiro plano, vestida com uma capa esfarrapada em uma paleta de cores amarronzada e cinzenta, que remetem à sujeira e à pobreza. Quando a jovem se vira em direção à câmera, seu rosto se ilumina e a imagem revela os traços de uma bela moça. Os tons de loiro de seus cabelos, combinados com o azul de seus olhos, destoam de toda paleta escura e mostram um ser quase angelical em meio à destruição (FIGURA 1).

Figura 1 - O encontro do rei e Ravenna



Fonte: Universal Studios, 2012.

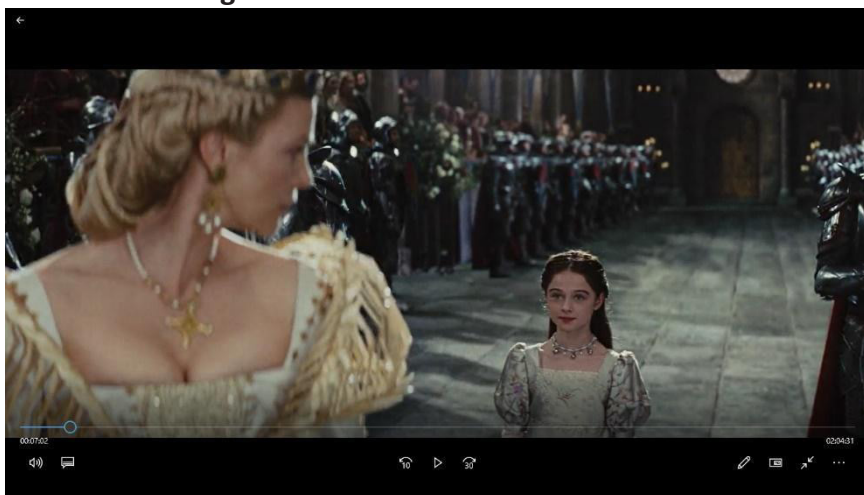
Entretanto, há a omissão de uma descrição pormenorizada de sua imagem neste encontro no romance. Na cena do casamento, na qual há o encontro de Ravenna e Branca de Neve, tanto o longa quanto o romance mostram uma interação entre a futura rainha e a princesa. Já no romance, Ravenna acaricia a bochecha de Branca de Neve quase como um gesto maternal:

- Que amável, criança - balbuciou. - Especialmente quando se diz que a verdadeira beleza deste reino é sua- Ravenna tocou a bochecha da menina. Sua pele era perfeita como porcelana. Tinha olhos castanho escuros enormes e bochechas rosa. Toda vez que ela passava pelas servas ou pelos soldados, eles ficavam encantados (BLAKE, 2012, p. 15).

É neste momento também que o romance fornece a primeira descrição da princesa e mostra como sua futura madrasta já nota as características físicas da criança como uma futura ameaça.

Já no longa, esta sensação de ameaça pode ser observada quando a rainha percebe que os risos e olhares encantados de todos os presentes estão dirigidos para Branca de Neve e não para ela. O recurso cinematográfico utilizado para este efeito é o corte que a cena faz da rainha para a plateia, da plateia para a menina e, então, para ambas em primeiro plano. A cena é finalizada com a focalização de cima para baixo, de forma a mostrar a superioridade de Ravenna (Figura 2).

Figura 2 - Ravenna conhece sua rival



Fonte: Universal Studios, 2012

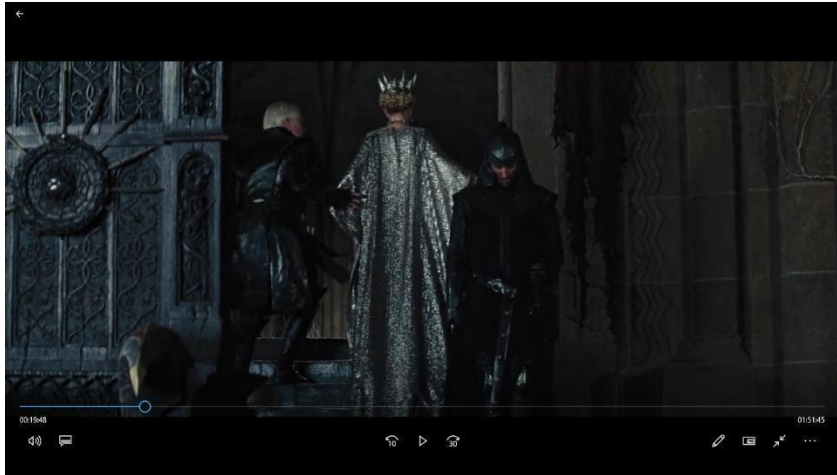
O corte de cena, segundo Sijl (2017), ocorre quando o cineasta deseja aumentar a tensão. Ao realizar cortes, o elemento da tensão é mantido em plano central, como ocorre na cena em questão, e o espectador se torna parte da cena, fazendo-o assumir o ponto de visão da personagem.

Outro ponto a ser destacado é quando Ravenna leva uma punhalada no peito de um rapaz. Ao colocar sua mão no peito do jovem, no filme, ouvimos os batimentos se acelerarem em *voice off*, que, de acordo com Sijl (2017), trata-se da voz, ou som, que aparece sobreposto à imagem, mas que os personagens em cena não são capazes de escutar. Tal artifício é utilizado no cinema para aumentar a tensão ou explicar uma ação que está acontecendo em cena. Isso

significa que as particularidades da mídia de chegada reforçam sentidos presente na mídia de partida.

Após o atentado mencionado, a rainha sai de cena em uma postura segura (FIGURA 3).

Figura 3 - Ravenna sente as consequências de seu poder



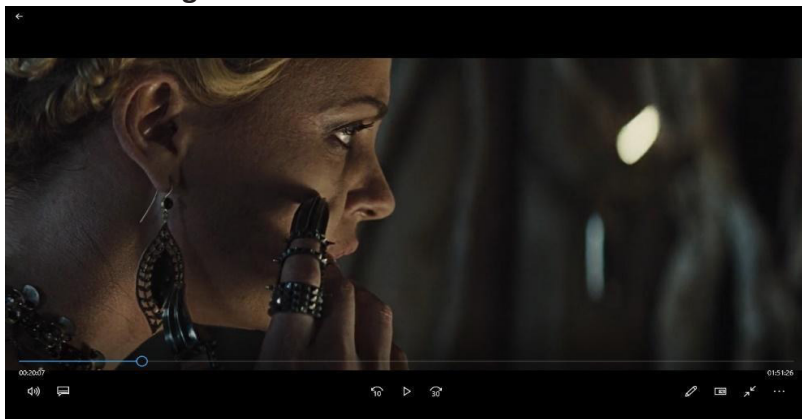
Fonte: Universal Studios, 2012.

Tal acontecimento é retratado de forma quase idêntica no livro novelizado, mas Ravenna parece ficar mais fragilizada. No romance é descrito que Ravenna:

[...] Mal podia andar. Finn ficou ao lado dela e a ajudou a cada passo. Ela sentia como se todo o ar tivesse sido retirado de seus pulmões. Suas pernas estavam fracas, seus ombros curvados para frente. Tocou a pele de seu rosto, que estava repleta de linhas finas. Não se falaram até chegarem aos aposentos dela. Ela desabou em sua poltrona, a respiração desacelerando (BLAKE, 2012, p. 38).

Em seguida, no longa, a cena é cortada e a câmera leva o espectador aos aposentos da rainha, que observa seu reflexo no espelho. É neste momento que o espectador toma conhecimento do seu estado físico após utilizar sua magia: em primeiro plano e em *zoom-in*, é possível notar as rugas que se formaram no rosto de Ravenna, revelando sua idade verdadeira (FIGURA 4).

Figura 4 - A verdadeira face da beleza

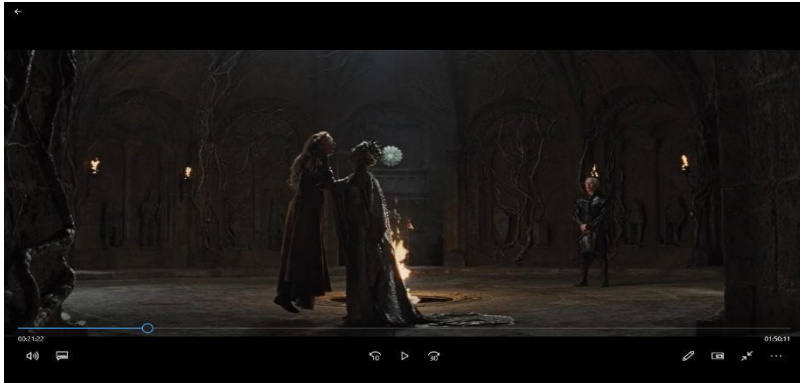


Fonte: Universal Studios, 2012

Segundo Sijl (2017), quando o cineasta utiliza o artifício *zoom in*, a intenção é enfatizar um objeto ou um ponto que está em cena e que não é muito perceptível aos olhos do espectador quando o plano está em *zoom out*. Quando aplicado em uma cena, passa a ser o recurso que fica em maior evidência em todo o plano. Deste modo, ao recorrer a esse recurso no rosto de Ravenna, o cineasta deseja que o espectador veja a sua verdadeira idade.

Para se revitalizar, Ravenna ordena que seu irmão vá em busca de uma jovem que estava presa na mesma masmorra que Branca de Neve. É neste momento que encontramos outra mudança realizada por Blake em seu romance devido à mudança de vetores, da linguagem cinematográfica para a escrita. No longa, a rainha segura a jovem pelo pescoço e é possível ver uma fumaça levemente esbranquiçada que sai da boca da vítima em direção a de Ravenna. O semblante de ambas muda: Ravenna rejuvenesce e a jovem envelhece. A cena é acompanhada por uma trilha sonora composta de instrumentos de corda com tom baixo que acentuam o suspense e conferem a sensação de que algo mórbido acontece (FIGURA 5).

Figura 5 - A revitalização da rainha



Fonte: Universal Studios, 2012

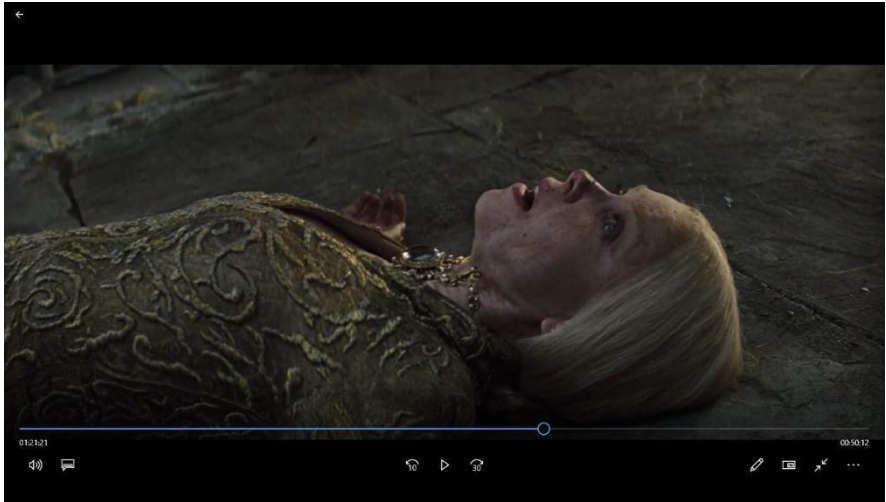
No romance, esta cena foi descrita de forma que o leitor pudesse saber o que Ravenna sentia enquanto drenava a vitalidade da jovem:

Fechou os dedos em torno da garganta da jovem. Rose abriu a boca para gritar, mas não saiu nenhum som. Ravenna podia sentir a essência da juventude da garota se derramando, um poço de energia esperando para ser desfrutado. A rainha se inclinou para trás, deixando a energia fluir da boca de Rose para a dela, enchendo-a de energia e juventude dos dedos dos pés até o alto da cabeça. A mão que segurava Rose parecia mais jovem agora, as manchas da idade haviam sumido. Seus ombros não estavam mais curvados. Ravenna ficou ereta, sentindo o poder pulsar (BLAKE, 2012, p. 43).

Diferentemente do filme, a quantidade de detalhes no livro é significativa para a compreensão dos efeitos de sentido por parte do leitor.

O último ponto interessante a ser destacado é quando o irmão de Ravenna morre. A rainha e seu irmão eram unidos por uma magia de sangue, assim, quando ela se regenerava, também podia sentir se algo acontecesse a ele, como ocorreu quando o caçador mata seu irmão. No longa, ela está sentada à mesa quando sente a ponta dos galhos que perfuraram seu irmão penetrando seu peito e cai ofegante no chão de seus aposentos (FIGURA 6).

Figura 6 - A morte da beleza



Fonte: Universal Studios, 2012

Já no romance, o impacto da morte de Finn em Ravenna é retratado em uma ambientação diferente:

Estava no banho quando, deixando o leite suave cobrir cada centímetro de sua pele, amaciando-a quando ouviu o primeiro grito dela. O grito estridente ecoou dentro dela como se ela estivesse ali. Ela se contorceu, sentindo as raízes afiadas da árvore cravando em suas costas. [...] A dor a dilacerou; foi tão forte que os dedos dos pés se dobraram e as mãos se fecharam em punhos apertados (BLAKE, 2012, p.167).

O banho de leite contribuiu, assim, para a visualização da decadência física de Ravenna, que usava o leite como um possível tratamento rejuvenescedor. A primeira vez que o banho de leite é mencionado no longa é no início. No entanto, no romance, a descrição fornecida acima foi a única na qual o ritual do banho aparece.

Considerações finais

Em suma, é possível notar que, mesmo quando se fala em inversão de vetores em uma adaptação, ainda assim há a mudança de muitos aspectos neste movimento, de acordo com o meio em que a adaptação circulará. Toda adaptação é, portanto, a materialização de uma interpretação a partir de um texto ou obra fonte. Embora sirva como um desdobramento da mídia anterior, não deixa de ter sua autonomia enquanto narrativa.

Referências

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação**: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

BAETENS, Jan. **From screen to text**: Novelization, the hidden continent. Cambridge university press; Cambridge, 2007

BLAKE, Lily. **Branca de Neve e o Caçador** / Lily Blake, Evan Daugherty, John Lee Hancock e Hossin Amini; tradução Ronaldo Luis da Silva. Ribeirão Preto, SP: Novo Conceito Editora, 2012.

CARDWELL, Sarah. **Adaptation revisited**. Television and the classic novel. UK: Manchester University Press, 2002.

DEVIDES, Dilson César. Adaptação e Roteiro. **Letras Escreve**. Macapá, v. 8, n. 1, 1º sem., 2018. Disponível em <https://periodicos.unifap.br/index.php/letras> Acesso em: 25 dez. 2020.

FREITAS, Norma de Siqueira. Nas teias da intermedialidade: O Carandiru de Varella e o de Babenco. **Revista Da Anpoll**, 2 (27), 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.18309/anp.v2i27.154> Acesso em: 15 nov. 2020.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York: Routledge, 2006.

_____. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

NEWELL, Kate. **Expanding Adaptation Networks: From Illustration to Novelization.** Palgrave Studies in Adaptation and Visual Culture. Georgia: Springer, 2017.

SANSEVERINO, Gabriela Gruszyński. Da página para a tela: uma breve reflexão sobre adaptações. Intercom- Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. **Anais.** São Paulo- SP, 2016. Disponível em: http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/lista_area_DT6-PE.htm
Acesso em: 11 out. 2018.

SIJL, Jennifer Van. **Narrativa Cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento.** Trad. de Fernando Santos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

SILVA, Leonardo Gonçalves, MOUSINHO, Luiz Antônio. Adaptação literária no cinema como processo dialógico: o caso de Morte em Veneza/ Literary adaptation in the cinema as a dialogical process: the case of Death in Venice. **Revista Letras Raras**, v. 6, n. 3, 2017.

SNOW White and the Huntsman. Direção: Rupert Sanders. Produção: Sam Mercer, Palak Patel e Joe Roth. Intérpretes: Charlize Theron; Kristen Stewart; Chris Hemsworth; Sam Claflin; Bob Hoskins e outros. Roteiro: Evan Daugherty; Martin Solibakke; John Lee Hancock e Hossein Amini. Música: James Newton Howard. Los Angeles: Universal Pictures, c2012. 1 DVD (127 min), widescreen, color. Produzido por SOLUTIONS 2 GO. Baseado no compilado “Branca de Neve” dos Irmãos Grimm.

STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (Ed.). **Film adaptation.** New Jersey: Rutgers University, 2000. p. 54-76.

Intermedialidade em “cinto”/ *Catálogo de perdas* (2017), de João Anzanello Carrascoza e Juliana Monteiro Carrascoza: narrativa e fotografia

Sandro Adriano da Silva

Reabrindo o *Catálogo*⁴³

Catálogo de perdas (2017), do escritor João Anzanello Carrascoza e da fotógrafa Juliana Carrascoza, pode ser tomado como uma obra *mixmída*⁴⁴, em uma “combinação de mídias (*Medienkombination*)” (RAJEWSKY, 2012, p. 58), resultante da relação combinatória e de complementaridade entre narrativa literária. Trata-se de 40 registros memorialísticos seguidos de 40 fotografias, pela técnica da fotomontagem, constituindo uma experiência intermidiática, que aponta para o que Gaudreault e Marion (2012) designam de “transescritura e midiática narrativa” (p.107). Os teóricos entendem que o trânsito de uma

43 O presente texto é um desdobramento da análise que vimos realizando em torno das relações entre literatura e intermedialidade na obra *Catálogo de perdas* (2017), de João Anzanello Carrascoza e Juliana Carrascoza. Para uma visão panorâmica e introdutória da perspectiva metodológica adotada, remetemos o/a leitor/a ao artigo *Literatura, imagem e intermedialidade em Catálogo de perdas (2017), de João Anzanello Carrascoza e Juliana Monteiro Carrascoza*. *Travessias*, Cas-cavel, v. 15, n. 2, p. 285–303, 2021.

44 O conceito de *mixmída*, aqui aplicado, remete à distinção entre subcategorias individuais de intermedialidade, propostas por Rajewsky (2012), no interior das quais, implica uma “combinação de mídias” [...]; usando-se outra terminologia, esses mesmos fenômenos podem se chamados de configurações multimídias, *mixmída* e *intermídias*. A qualidade intermidiática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação (p. 24).

mídia à outra, incluindo seu “assunto”, é dotado de uma configuração própria, a depender da natureza das duas mídias. Em outras palavras, a materialidade expressiva, que resulta de um processo intuído de “encarnação semiótica” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 109), denota uma transitividade, através da qual “toda imagem se empenha para obliterar-se como um meio contingente de representação” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 110). Dessa forma, *Catálogo de perdas*, na condição de “mídia expressiva artística” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 110), apontaria para o que os teóricos consideram um caso de intermedialidade, transescritura e transmediatização, cujos efeitos indicariam

o encontro de um projeto narrativo – ou seja, de uma história ainda não plasmada definitivamente em um meio de expressão – [...] para possibilitar a comunicação, [posto que] qualquer substrato narrativo real ou imaginário é forçosamente obrigado a escolher uma mídia compatível com a configuração na qual a narrativa de uma história ou *mise-en-scène*, este ato crucial que Ricoeur denominou de “segunda mimese”, possa ser construída (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 112).

A ideia de convergência narrativa na obra dos Carrascoza compreende a mídia literária (gênero narrativa) e a mídia fotográfica (fotomontagem), que pode ser melhor compreendida quando tomada em sua virtualidade ou “genética” anterior ao processo de midiaticização que resulta em livro. São os paratextos, sob a forma de dois posfácios, cada um assinado pelo escritor e pela fotógrafa, que respondem pelo método da “encarnação midiática” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 118). Em registro autoficcional, o escritor ressalta na obra o valor da memória e de “uma coleção de perdas [...] [que] sempre encontram fissuras e se infiltram nos enredos” (CARRASCOZA, 2017, p. 90). A fotógrafa, endossando as implicações fantasmáticas, o *Unheimlich* evocado pelo arquivo familiar, aponta o trabalho midiático, nos termos de uma seleção e acomodação de imagens manipuladas e citações afetivas: “Criei as imagens deste livro entrelaçando elementos dos contos às fotografias do álbum da minha bisavó (*in memoriam*) e da minha avó, protagonistas de muitos dias que continuam em mim” (CARRASCOZA, 2012, p. 91).

Nesse livro de memórias situadas e recriadas, há, ainda, outro recurso paratextual que modula o processo mixmídia, na medida que funciona como “conteúdo narrativo extrínseco” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 120) – o texto na quarta capa:

Catálogo de perdas se inspira no acervo do *Museum of Broken Relationships* (Zagreb, Croácia), que reúne em exposições temporárias relatos e objetos enviados por pessoas do mundo inteiro – símbolos catalizadores de suas relações “partidas” (CARRASCOZA, 2012).

Assim, para além de “inspiração”, a obra, tanto do ponto de vista do conteúdo quanto em sua dimensão estético-formal, considerando-se a imagem do “catálogo” de objetos dispostos no referido museu, bem como o arquivo íntimo da família, lança mão de uma “narratividade extrínseca”, especialmente porque, como defendem Gaudreault e Marion (2012),

alguns acontecimentos da vida real [...] parecem se transformar mais facilmente que outros acontecimentos em uma história [...] Esse seria o objeto de estudo da diegese narrativa: [...] a virtualidade narrativa dos acontecimentos que preceder até mesmo a formação narrativa. Se prolongarmos esse pensamento ainda mais, não seria essa virtualidade narrativa intuída que nos possibilita “construir” um acontecimento? (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 123, grifos nossos).

Essa formulação em destaque mereceria uma ampla discussão, pois parece sugerir as relações entre intermedialidade e o(s) regime(s) de representação ou mimese, que se daria(m) no campo de uma midiática narrativa de uma obra construída por duas formas midiáticas. Não aventamos agenciar e/ou confrontar essas relações, o que exigiria outros contornos analíticos, mas é preciso ressaltar que a literatura e a fotografia, cada uma à sua maneira, são discursos de representação, e cabe à investigação teórica, qualquer que seja sua abordagem, desentranhar seus elementos/dispositivos composicionais, semiológicos, funcionais, linguísticos, iconográficos, que configuram a midialidade e tornam interpretáveis suas potencialidades estéticas. Na perspectiva de Hutcheon (2017), *Catálogo de perdas* denotaria um processo de “adaptações de um evento histórico, ou da vida real de uma pessoa, para uma forma ficcional, reimaginada”, constituindo um “arquivo mais indefinido” (p. 41), posto que evoca elementos ou estruturas específicas de outras mídias, uma adaptação em seu momento de “interpretação criativa” (HUTCHEON, 2017, p. 43).

“cinto”: uma leitura intermidiática

Como os demais títulos das narrativas, “cinto” apresenta uma composição gráfico-visual no formato de letra capitular, grafado em minúscula e, do ponto de vista morfológico, constitui-se de substantivo simples, concreto e singular, formando uma “unidade temático-composicional” (BAKHTIN, 2013, p. 79), com o todo da obra. Para Rajewsky (2012), “o produto de mídia (e sua significação total) constitui a si mesmo *em relação* ao produto da mídia ou ao sistema ao qual se refere” (p. 34). Dessa forma, depreende-se como determinados componentes atravessam as fronteiras entre mídias, servindo como orientadores

de leitura e visualização, e, no limite, incidem sobre o “potencial heurístico” (RAJEWSKY, 2012, p.34) do artefato.

Figura 1 - “cinto”



Fonte: Carrascoza (2017)

Na imagem 1, o título concentra seu sentido na imagem evocada de um cinto catalogado junto à de memória afetiva do pai, como indica a imagem 2, o relato propriamente dito. Embora textualmente ausente na narrativa e reestilizada fora dos parâmetros realistas na fotografia, a imagem do cinto constitui-se uma “referência intermediática”, na direção de Rajewsky (2012, p. 27), dado evocar “uma ilusão que potencialmente provoca no receptor de um texto literário uma espécie de sensação das qualidades [...] pictóricas [...] ou [...] a sensação de uma presença visual [...]” (RAJEWSKY, 2012, p. 28).

Figura 2 - sem título

O pai. Apesar de morto, odeio-o com a mesma força que ele me punha para andar na linha.

O elemento “cinto” projeta-se metonimicamente na narrativa e na fotomontagem, correspondendo a um duplo índice de contiguidade da personagem (o pai) e do narrador-personagem, além de criar uma ambiguidade produzida pela homofonia entre “cinto” (substantivo) e “sinto” (verbo), quando se toma a leitura do título e a primeira frase, “O pai”. Vale ressaltar que a escolha por um homo/intradiegético, [...] “co-referencial com uma das personagens da diegese, participando da história” (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 761), reforça o pacto biográfico entre leitor e texto.

Figura 3 - sem título



Fonte: Carrascoza (2017)

A composição mixmídia evidencia tratar de uma fotomontagem que pode ser decomposta, considerando-se três elementos do processo de midiaticização: *mídia 1* - fotografia de personagem; *mídia 2* – fotomontagem, a partir do recurso da encenação; e *mídia 3* - fotografia da fotomontagem. Assim, a *mídia 1* é fotografia de arquivo familiar da fotógrafa, que no processo midiático é tomada como um referente real, ainda que já manipulado. Trata-se de foto em preto e branco, de propriedades e dimensões não especificadas, apresentando um personagem do sexo masculino, senhor de idade indefinida, aparentemente em traje social, em posição vertical e solene, dirigindo o olhar para a objetiva da câmera. Por analogia, a *mídia 1* remete ao personagem *pai* da narrativa

e funciona como “materialidade gráfico-figurativa” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 110), constituindo “a configuração intrínseca da nova mídia, visto que, provavelmente, cada assunto seria dotado de configuração própria [...] sempre mais ou menos compatível com uma mídia específica [...]” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 107).

A *mídia 2* põe em evidência, ao menos, dois processos: o primeiro deles diz respeito ao recurso da “a encenação na fotografia” (REIS FILHO; MORAIS, 2019), constituindo “rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÉRE, 2005, p. 59). A encenação fotográfica ocorre pela estratégia de produzir um conjunto de sombras de diferentes saturações, de composição retilínea que se projetam de forma diagonal, da margem superior esquerda à margem inferior direita, de aspecto intenso e que se desfazem em gradação de preto-cinza-branco na imagem na *mídia 1*. A encenação corresponde a um “dispositivo de fabulação” (REIS FILHO; MORAIS, 2019, p. 94), intencionando a transcrição da narrativa “O pai. Apesar de morto, odeio-o com a mesma força que ele me punha para andar na linha.” (CARRASCOZA, 2017, p. 30). A ficcionalização da fotografia, buscada por Juliana Carrascoza, dialoga com a afirmação de Reis Filho e Moraes (2019) sobre a encenação como

mecanismo antimoderno de desconstrução e crítica ao legado imagético documental. Em suas estratégias de encenação, desde as mais prosaicas até as engendradas em suas ramificações com a arte contemporânea, a fotografia busca um retorno a si mesma (p.94).

O segundo recurso que engendra a “midiática narrativa” (2012, p. 109), em que pese a disposição dos elementos em suas diferentes mídias, refere-se à fotoinstalação, considerando tratar-se de uma poética visual que dá vazão à experimentação intencional dos elementos iconográficos em situação de intervenção da fotógrafa. O conceito de fotoinstalação estabelece relações entre a fotografia e outras artes contemporâneas, na qual a fotografia é tomada “não apenas como imagem, mas também como um objeto, uma realidade física que pode ser tridimensional, que tem consciência, densidade, matéria, volume” (DUBOIS, 1993, p. 292). A *mídia 2*, portanto, pressupõe uma série de intervenções realizadas pela artista sobre a *mídia 1*, ou por apropriação (foto), manualidade (inserção de objetos), suporte tecnológico (a própria máquina fotográfica) ou superfície bidimensional (o cenário).

As intervenções de natureza estética evidenciam-se como recorte e inclusão

de dados iconográficos (na fotografia/*mídia 1*), inclusão dos elementos cenográficos e sua encenação (*mídia 2*). A sobreposição de imagens, incluindo o registro de uma imagem em movimento – a que se refere à encenação de um cinto sendo projetado muito próximo à objetiva, altera as informações da composição midiática como um todo, bem como modo de exposição, distância focal, orientação da leitura da imagem e valores como a percepção de espaço e profundidade. É de se notar, ainda, que o enquadramento, ou “área total da composição fotográfica ou o acto de compor o assunto dentro dos limites do formato utilizado” (EHRlich, 1986, p. 89), oferece alguns elementos importantes na compreensão no processo da narrativa, no sentido de centrar e intensificar a atenção imagética de dois elementos: “cinto” e “pai” produzem sentidos que evocam um brutalismo hiper-real. Note-se que a narrativa apresenta-se sintética, de forma que uma única linha mantém a tensão entre espaço diégetico e intensidade narrativa. No plano do discurso, da narrativa memorialística, os significantes “pai” e “linha” estabelecem um elo metafórico entre memória, filiação e afeto; no plano gráfico-visual, a narrativa divide simetricamente a página, além sintetizar “pai” e “linha” em um único campo semântico, que abriria a outras chaves interpretativas.

Vale ressaltar que, tomada em seu todo, a *mídia 3*, que corresponde à fotografia da composição, a técnica usada é a de sobreposição, o que cria a sensação de profundidade da imagem, além de favorecer a leitura dos contrastes de volume, como ocorre com as imagens do pai e da encenação da *mídia 2*. A composição garante a “interartesticidade da noção de composição como organização visível do material plástico da imagem” (AUMONT, 2012, p. 283). Também a manipulação da luz e da sombra em direção à imagem subposta da personagem cria um efeito de “leitura da luminância numa ou mais pequenas regiões do assunto a fim de se avaliar a sua relação de luminâncias. [...] A luminância é o equivalente científico da noção de brilho” (EHRlich, 1986, p.154-157, grifo do autor). Tais recursos incorporam uma ressignificação da imagem fotográfica, especialmente à *mídia 1/foto do pai*, estabelecendo entre a encenação fotográfica e a narrativa literária efeitos de sentido em todo do *pathos* filial, de valoração do acontecimento que ela registra – ou, no caso da encenação, cria.

Prümm (2012), ao comentar a fuga dos artistas contemporâneos aos clichês estéticos, aponta “Os artistas pós-modernos, com seu gosto pela citação e pelo simulacro, deram um novo dinamismo a essa prática de intermedialidade” (p. 99). O título alude a um princípio de referencialidade “consciência intermidiática” (p. 112), que faz da luz e das técnicas de iluminação um instrumento passível de modulações.

Trata-se de diálogos intermidiáticos entre técnica e estética fotográfica e esti-

lo literário, o que corrobora a ideia de midiática narrativa, “cujo objetivo seria estudar o encontro de um projeto narrativo – ou seja, de uma história ainda não plasmada definitivamente em um meio de expressão” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 112). A fotografia, como de resto toda mídia, apresenta um “potencial narrativo intrínseco” e recebe um “conteúdo narrativo extrínseco” (GAUDREULT; MARION, 2012, p.120), o mesmo se dá com a fotomontagem e com a narrativa. Essa interação corresponde ao conceito de *midialidade* – capacidade intrínseca, presente em toda forma de mídia “de representar – e comunicar essa representação. Essa capacidade é determinada pelas possibilidades técnicas da mídia, pela configuração semiótica interna que ela pressupõe e pelos aparatos comunicacionais e relacionais que ela é capaz de gerar” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 122). Assim, a narrativa e a fotografia, no exemplo aqui estudado, apontam para a narratividade como o potencial ontológico das mídias que ela possui como uma função de sua própria midialidade” (GAUDREULT; MARION, 2012, p. 123).

Considerações finais

Aventou-se uma leitura da narrativa “cinto” e a imagem que corresponde a uma combinatória e a um suplemento, que integram a obra *Catálogo de perdas* (2017), de João Anzanello Carrascoza e Juliana Monteiro Carrascoza, passíveis de serem analisados à luz de operadores dos estudos de intermidialidade. A descrição sintética da composição das imagens, a partir de conceitos advindos dos três campos, a saber, teoria da fotografia, intermidialidade e narratologia, aventaram a possibilidade de uma leitura intermidiática da obra.

A partir da hipótese de que o material de diferentes mídias corresponda a uma composição de natureza mixmídia, evidenciamos como esse escopo de elementos abriria a múltiplas possibilidades de descrição, análise e interpretação, que, nos limites desse trabalho, limitou-se a colocar apenas em termos de estratégia e condição constitutiva, a partir dos quais os estudos de intermidialidade operariam “como categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas” (RAJEWSKY, 2012, p. 19).

Referências

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. **Teoria da literatura**. 8.ed. Coimbra: Almedina, 1988.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16. ed. Trad. Estela dos Santos Abreu; Claudio C. Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 2012. (Série Ofício de Arte e Forma).

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

CARRASCOZA, João Anzanello. “cinto”. In: _____. **Catálogo de perdas**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017, p. 27-30.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzellier. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

EHRlich, Richard. **Dicionário de fotografia**. Trad. Manuel Ruas. 1.ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

GAUDREAU, André; MARION, Philippe. Transescritura e midiática narrativa. Trad. Brunilda T. Reichmann; Anna Stegh Camati. In: DINIZ, T. F. M. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 107-128.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.

PRÜMM, Karl. O trabalho da câmera: uma experiência intermediária. A concepção de imagem do cameraman Eugen Schüfftan (1886-1977). In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Volume 2. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012, p. 99-114.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e remediação. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 15-46.

_____. **A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade**. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Volume 2. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012, p. 51-73.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mo-

nica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

REIS FILHO, Osmar Gonçalves dos. MORAIS, Isabelle Freire de. A encenação na fotografia – montando cenas e contando histórias. **Galáxia** (São Paulo, *online*), n. 40, jan-abr., 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/36601/27922> Acesso em: 18 fev. 2022.

SILVA, Sandro Adriano da. Literatura, imagem e intermedialidade em Catálogo de perdas (2017), de João Anzanello Carrascoza e Juliana Monteiro Carrascoza. **Travessias**, Cascavel, v. 15, n. 2, p. 285-303, 2021.

A voz adiada da tradutora: uma autorreflexão sobre a tradução de *Os funerais do coelho branco*

Mayara S. Barbieri dos Santos

“Seria inocência tentar resistir / Existir faz parte do quebra cabeça / À beça”

(5 a seco - Coisas dentro das coisas)

Começo o ensaio com uma recomendação aos leitores: escutem a música citada na epígrafe, “Coisas dentro das coisas” (disponível nas plataformas de *streaming*), da banda brasileira “5 a seco”. Esta música, para mim, faz referência a alguns dos processos pelos quais passei para escrever as páginas que seguem. O primeiro deles foi a impossibilidade de resistir ao jogo. Como o trecho menciona, “existir faz parte do quebra cabeça”, o que me remete à constante busca por uma completude inalcançável, pela integralidade dos sentidos, que, ignorantes a esse anseio, continuam adiados (Cf. DERRIDA, 1972). Além do adiamento *ad eternum* de Derrida, também seu conceito de rastros me vem à mente quando escuto a música. Nela, a última palavra do verso influencia, de alguma forma, a primeira palavra do verso seguinte, ideia que acompanha a letra inteira. Assim, existir faz parte de resistir, é movimento intrínseco e suplementar na significação, coisa dentro da outra coisa – como alude o título da canção. Todo elemento está ligado a outros elementos da cadeia e não existem em isolamento. Nenhum aspecto da língua pode ser considerado por si só de forma integral, já que o jogo de significações se estende, encaixando-se em encadeamentos. Como as fibras de tecidos ou as intrincáveis teias de aranha, a língua remete a si mesma em um constante processo de adiamento.

Outro nível que talvez possa justificar a escolha dessa música na introdução é sua referência à jornada pessoal de se perceber sujeito, de sentir nostalgia com tempos de conexões mais simples e de estar suscetível às transformações que o tempo promove. Digo isso por conta do material de análise deste ensaio

e de toda a história que vem acoplada a ele. Proponho-me a discutir, aqui, um pequeno trecho do livro *Os funerais do coelho branco*, de Nenê Altro (2014), assim como sua tradução para a língua inglesa. O livro é uma produção independente do autor e a primeira edição, esgotada em menos de seis meses, foi lançada em São Paulo e teve uma recepção bem-sucedida especialmente para um público mais *underground*. Diferentemente do referido público, entrei em contato com esse texto pela primeira vez aos 13 anos de idade, em uma época em que o *Twitter* só tinha espaço para 140 caracteres e os versos da narrativa eram provocativos e curtos o suficiente para minha expressão temperamental na *Internet* (desde então, meu *Twitter* – com mais de 30 mil *tweets*, todos datados de minha adolescência – está devidamente trancado). A história é a de um homem sem nome, apático, bêbado e imerso em uma cultura alternativa nacional de *punk rock*; seus comentários são cortantes e, por vezes, chulos, remonte de uma atitude cansada de “não me importo mais”.

Em 2017, enquanto cursava o bacharelado em Tradução, em uma disciplina chamada Estágio Curricular Supervisionado em Tradução I, traduzi esse livro para a língua inglesa. No processo, senti a necessidade de trabalhar não somente com o texto de partida e o texto de chegada, mas também com um intermédio que chamei de “possibilidades”. Em geral, o arquivo de possibilidades mostrou-se mais extenso nos momentos em que senti dificuldade de escolher um termo rapidamente, tendo registrado algumas das opções que considerei durante o processo de tradução.

O objetivo deste ensaio é, então, analisar meu próprio processo de leitura e tradução de um trecho do texto literário *Os funerais do coelho branco*, assim como o meu papel de tradutora no processo interpretativo que é materializado por minhas escolhas tradutórias. O foco da análise se volta para a tradução feminista e os possíveis efeitos de sentido causados a partir das diversas possibilidades de tradução de um texto.

O ensaio é, ao mesmo tempo, uma parcela e uma adição da minha dissertação, intitulada “Sentidos adiados em traduções de *Os funerais do coelho branco*, de Nenê Altro” (2020). Menciono parcela e adição por me servir aqui do mesmo material e teoria, mas com o acréscimo do arquivo de possibilidades e das reflexões sobre tradução feminista, que não faziam parte do meu arcabouço teórico na ocasião. Ao analisar minha própria prática, assumo o risco de perceber que o tempo transforma, as leituras e expandem, as opiniões não são mais as mesmas e os olhos focam em aspectos distintos. Reservo-me o direito de mudar e de comentar sobre tal mudança.

Como parte significativa dos dados foi produzida por mim mesma, ou seja, estou no papel não só de pesquisadora e de tradutora, mas também de objeto de análise, entendo que algumas características colocam esse estudo em um

campo de subjetividade complexo. Encontro-me em uma crise suscitada pela fluidez das identidades pós-modernas e dos sentidos sempre adiados. Neste sentido, a autoetnografia me sustém, visto que se insere na busca por um instrumental teórico que seja:

(...) capaz de lidar com questões de subjetividade e identidade de modo a não reduzir sua complexidade às simplistas dicotomias *estrangeiro X autóctone*, *pertença X exclusão*, *identidade X diferença*, o Mesmo e o Outro (a grande e homogênea entidade que abarca toda e qualquer subjetividade diferente do modelo imposto pelo Mesmo). Como objetos – construções que refletem escolhas teórico-políticas do pesquisador – todos esses tipos de produções culturais surgem a partir da construção de um instrumental teórico que procura lidar com subjetividades e identidades de modo complexo e processual, enfatizando a importância do próprio pesquisador da cultura como participante ativo na construção de modos alternativos mais complexos de percepção dos processos de construção de *selves* e de conhecimento, bem como na percepção e construção de uma episteme multicultural (VERSIANI, 2002, p. 69; grifos da autora).

A autoetnografia lida com produções processuais, que não se pretendem completas e saturadas, mas que existem em contexto e tratam de identidades fluídas, admitindo que os sentidos estão sempre em relação de adiamento, em convergência com Derrida (1972). Os sentidos adiados garantem a constante ressignificação das escolhas e decisões aqui encontradas, tanto na análise de si quanto na estruturação do trabalho, que, assim como minha subjetivação como pesquisadora, são aspectos que possuem o potencial de modificação incessante. A crise se faz presente no ato de repensar diferentes pontos de vista, percepções e concepções, por isso, é necessária (Cf. BOITO; MARINS, 2017).

Ela é o catalisador que “leva à ruptura do pensamento tradicional cristalizado, que, por sua vez, provoca uma abertura no círculo interpretativo e sua consequente expansão” (BOITO; MARINS, 2017, p. 132). Abre, assim, portas para novas significações – outrora descartadas – e permite o repensar do fazer pesquisa e do conhecimento científico, que não se baseiam mais exclusivamente em concepções que envolvem a imparcialidade dos saberes ou a língua como instrumento de comunicação.

Proponho, assim, um trabalho que analisa não só o que foi realizado em 2017 em meu estágio, mas também a falta de encerramento em si, a subjetivação da tradutora, as mudanças ocasionadas pela discussão proposta pelas teóricas da tradução feminista, a crise de identidade e os sentidos adiados no sistema de diferenças postulado por Derrida.

Sobre desconstrução, adiamento e suplemento

Quando o filósofo Jacques Derrida propõe a desconstrução, ele não fala sobre destruir pensamentos, pelo contrário, a desconstrução pode ser entendida como um processo de questionar, revisitar, repensar os pensamentos em vigor. A desconstrução abala as estruturas do logocentrismo, no qual há uma racionalidade que está ligada à palavra (principalmente escrita), à língua, como supremacia da razão. Ele reflete que pensar em oposição, em binarismos, torna-se uma redução, pois reduzimos as possibilidades, afunilamos o saber, eliminamos o jogo. Derrida (1971, p. 232) expõe que:

Foi então o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal; foi então o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso – com a condição de nos entendermos sobre esta palavra – isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação (DERRIDA, 1971, p. 232).

Derrida critica a noção de um significado transcendental, uma “verdade” característica de pensamentos essencialistas ou totalizantes. Nestes pensamentos, aceita-se uma ideia de universalidade e a possibilidade de um significado central que ultrapassa as barreiras do tempo, como se todos os sujeitos produzissem sentido da mesma maneira. Rodrigues afirma que “(...) o universalismo seria uma estratégia dos poderosos para justificar e legitimar a exclusão da diferença, em nome de princípios supostamente gerais (...)” (2000, p. 164). Porém, como propõe Derrida, quando entende-se que tudo é discurso, é possível ampliar indefinidamente o campo e o jogo da significação, pois não mais convém falarmos de um *ou* outro, não nos limitamos à opção A ou à opção B. Os espaços nos quais os binarismos hierárquicos acontecem passam a ser questionados. Quando se fala sobre um jogo de significações suplementares, torna-se abstrato falar sobre centro e periferia, sobre bom e ruim, certo e errado. Torna-se abstrato falar sobre início e sobre fim, sobre origem e sobre original.

A leitura da filosofia derridiana possibilita que seja questionada a existência de um sentido literal e da própria concepção de original, visto que o discurso garante que todo texto comece na retomada de outros, desconstruindo a ideia de um texto originário. As conclusões desse autor causaram (e ainda causam) abalos profundos em concepções antes tão arraigadas nos Estudos da Tradução, como a ideia da superioridade do original ou da necessidade de equivalência entre os textos. Em suas discussões, Derrida desconstrói a ideia que tradicionalmente se tem daquilo que seria o original, provocando uma reflexão

sobre a relação entre o texto “de partida” e a tradução a partir de uma relação de interdependência, afinal, o texto original precisa da tradução para sobreviver, bem como a tradução precisa do texto original como ponto de partida: “E está aí o sagrado. Ele se entrega à tradução que se doa a ele. Ele não seria nada sem ela, ela não aconteceria sem ele, um e outro são inseparáveis” (DERRIDA, 1987/2002, p. 71).

A desconstrução não tem a harmonia como objetivo, pois, para Derrida, a crise é necessária, visto que as verdades universais, os valores fixos e definitivos, os lugares pré-determinados, a regularidade, a previsibilidade, a neutralidade, o conhecimento objetivo são lugares confortáveis, mas também perigosos, uma vez que se concentram em uma referência privilegiada, na unanimidade e na semelhança.

É neste sentido que o neologismo derridiano *différance* (Cf. DERRIDA, 1972), que é um trocadilho com a palavra “*différence*” (que se dá pela troca do sufixo *-ence* por *-ance*, sem diferença fonética), parte do particípio presente [*différant*] do verbo diferir [*différer*] e pode aludir tanto à ideia de diferença quanto de adiamento. O uso de seu neologismo, segundo o autor, “implica uma referência irreduzível à intervenção muda de um signo escrito” (1972/2001, p. 14), mas que não se limita ao signo escrito. Ou seja, é presença, ao mesmo tempo em que é ausência.

Seu jogo com a palavra sinaliza a forma como os signos interferem uns nos outros e não se exaurem em si mesmos. O caráter mutável e dinâmico da língua denota sua constante transformação e não se limita a uma essência nuclear, mas se faz na interação, na interpretação, em contexto. Por isso, para Derrida (1972/2001), a língua não é neutra, mas transporta pressupostos de toda ordem, que são inseparáveis e enredados em um sistema. Assim, o jogo da significação deixa rastros, pois todo elemento sempre se relaciona com outro elemento, só se constitui com base nos outros elementos da cadeia, em uma corrente de significações interligadas (o que implica na não existência de uma significação pré-linguística). Sobre isso, o autor defende que (1972/2001, p. 32):

O jogo das diferenças supõe, de fato, sínteses e remessas que impedem que, em algum momento, em algum sentido, um elemento simples esteja presente em si mesmo e remeta apenas a si mesmo. Seja na ordem do discurso falado, seja na ordem do discurso escrito, nenhum elemento pode funcionar como signo sem remeter a um outro elemento, o qual, ele próprio, não está simplesmente presente. Esse encadeamento faz com que cada “elemento” – fonema ou grafema – constitua-se a partir do rastro, que existe nele, dos outros elementos da cadeia ou do sistema. Esse encadeamento, esse tecido, é o texto que não se produz, a não ser na transformação de um outro texto. Nada, nem nos elementos nem no sistema, está, jamais, em qualquer lugar, simplesmente presente ou

simplesmente ausente. Não existe, em toda parte, a não ser diferenças e rastros de rastros.

Derrida afirma que os elementos da língua só se constituem como signos, só fazem sentido no encadeamento com os outros elementos do sistema. Eles estão sempre adiados, diferidos, e não se determinam através de termos estáticos. O adiamento dos signos se realiza pelo próprio princípio da diferença “que quer que um elemento não funcione e não signifique, não adquira ou forneça seu “sentido”, a não ser remetendo-o a um outro elemento” (1972/2001, p. 35). A diferença, assim, entre línguas, culturas, sujeitos, contextos é a condição para a significação.

À vista disso, a forma de significar, de interpretar, não pode ser mais determinada pela procura de equivalências e transparências. Tais conceitos não se encaixam na concepção de língua dinâmica e não terminada de Derrida, cuja natureza é a suplementaridade, não binarismos ou oposições. A infinita cadeia de sentidos interligados e inseparáveis, “a *superabundância* do significante, o seu caráter *suplementar*” (DERRIDA, 1971, p. 246, grifos do autor), permite uma concepção de língua mais ampla, que não se exaure em traduções literais nem em ilusões de sentidos equivalentes.

Aceita-se, ao invés, a não transparência da linguagem, visto que ela é histórica e está envolvida na nossa percepção da realidade e de nós mesmos, assim como nossos relacionamentos com os outros e com o mundo. A não transparência da linguagem confirma a impossibilidade de uma interpretação única e/ou correta. Afinal, se a própria natureza da linguagem é ser relativa, dinâmica, opaca, os indivíduos que fazem uso dela não produzem significado de forma absoluta, estática ou cristalina (Cf. AMORIM, 2005).

Assim, as leituras são relativas e permitem interpretações diversas, assim como traduções também diversas. Se entendermos que a tradução, como propõe Olher (2010, p. 114), “implica a construção efetiva de um texto, ou seja, o ato de colocar no papel aquilo que se interpretou, a tradução pode ser entendida, num primeiro momento, como a materialidade de uma leitura (...)”.

A tradução materializa a leitura do sujeito, que depende das comunidades interpretativas às quais pertence (Cf. FISH, 1992) e da forma como olha para um texto. As estratégias tradutórias utilizadas e as escolhas realizadas podem ser bastante diversificadas, apesar de condicionadas. No processo tradutório, influências e decisões podem ser indicativas da voz do tradutor e fazem parte do processo de produção de significados. O tradutor materializa sua leitura e, ao fazê-lo, inevitavelmente reescreve um texto, marcando-se como agente transformador e produtor de sentidos (Cf. RODRIGUES, 2000, p. 221).

Os sentidos são produzidos em uma relação de complementaridade e o suplemento “não acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua *em-lugar-de*; (...)” (DERRIDA, 1973, p. 178; grifo do autor). Ou seja, a significação é realizada em cadeia – uma teia de substituições e remissões que não têm sentido sozinhas, não têm valores intrínsecos, mas em relação. A presença de um signo implica a ausência de outro, que, mesmo em ausência, significa, pois “o suplemento supre” (DERRIDA, 1973, p. 178). Assim, não há completude em um signo, mas, sim, vazio e ausência, e é nessa relação que se produz sentido. O suplemento não se acrescenta a uma positividade de presença, pois é a ausência que marca seu lugar. Ele não produz relevo no signo presente, mas é uma adição exterior.

Com o conceito de complementaridade, os dados desta pesquisa se elucidam. O trecho analisado me obriga a pensar em todos esses percursos derridianos emaranhados em discussões sobre identidade pós-moderna, subjetividade do sujeito e tradução feminista.

Possibilidades e feminismo

O texto *Os funerais do coelho branco* (ALTRO, 2014) é escrito em versos, apresentando uma narrativa de gênero híbrido. O trecho escolhido para essa breve análise é o seguinte:

Calendário de cerveja com mulher peituda.

Tão bonita que deve ser um saco.

Não tenho saco pra mulher assim.

(ALTRO, 2014, p. 14)

O excerto trata da descrição de um bar, às 9:30 da manhã, localizado em uma rua suja, de frente para uma quitanda. O personagem toma o seu café preto enquanto observa seus arredores, comentando sobre o homem detrás do balcão, o cachorro deitado na porta, os pombos ciscando na rua e o calendário na parede. Reconheci nesse calendário um aspecto cultural brasileiro, em que propagandas de cerveja tinham/têm o hábito de mostrar imagens de mulheres com uma beleza segundo o padrão social vigente e com pouca roupa.

Em meu processo de tradução para a língua inglesa, quando fazia meu estágio no bacharelado em 2017, tomei a decisão de marcar as opções consideradas em um arquivo de possibilidades, para, então, escolher a “opção final” em um texto de chegada. A ideia do arquivo de possibilidades pode ser interpretada como certa materialização da *différance* de Derrida, em que os sentidos outrora ausentes, o texto não

produzido, são registrados em presença. Porém, a força do sistema, o costume, a hegemonia de como uma tradução “funciona”, além do fato de eu ser aluna dentro de uma disciplina que julgaria meu trabalho e lhe atribuiria uma nota, fizeram com que eu escolhesse uma “opção final” e, por conseguinte, descartasse as outras possibilidades consideradas no processo:

Texto de partida	Possibilidades	Texto de chegada
Calendário de cerveja com mulher peituda. Tão bonita que deve ser um saco. Não tenho saco pra mulher assim. (ALTRO, 2014, p. 14)	Busty women calendar. So pretty she must be a pain. She pains me. So pretty they must suck Women with big asses on the calendar So pretty she must be an ass Those women bore my ass off So pretty she looks like a doll I can't handle those dolts [firefighters calendar], but busty/big ass women	Women with big asses on the calendar. So pretty they must be an ass. Those women bore my ass off.

Tabela: Possibilidades tradutórias.

As possibilidades demonstram alguns sentidos em adiamento no processo de leitura e tradução. Um único termo polissêmico no texto de partida desencadeou possibilidades diversas sobre como ofender uma mulher, principalmente, se ela for considerada bonita. Quando se traduz, mesmo que de forma ingênua, os discursos que se propagam não são inofensivos, nem aparecem por acaso, mas possuem um encadeamento que significa, mesmo que em ausência.

A minha preocupação no momento de registro das possibilidades foi a polissemia da palavra “saco”, que pode aludir a expressões como “ela deve ser um saco”, com o sentido de “chata”, “irritante”, mas também em “não tenho saco pra isso”, com o sentido de sem paciência, sem tolerância. A partir desta ambiguidade, marquei algumas possibilidades no arquivo. Em vez de problematizar a proliferação de uma imagem da mulher cujo corpo é a parte mais relevante de seu ser, naquele momento, materializei uma série de opções machistas que reafirmam tal concepção.

No arquivo de possibilidades, palavras como “busty” e “ass” negociam qual parte do corpo da mulher o brasileiro ou o americano valoriza mais. Há a consideração de qual atributo é mais “atrativo” para determinada cultura. Minha prática, na ocasião, concentrou-se em um trocadilho, trazendo à tona a pergunta de como “transpor” um trocadilho, uma imagem depreciativa feminina, combinado ao “sentido” do texto.

O arquivo de possibilidades também apresenta algumas opções para a ideia de “faltar paciência com alguém”, como “she pains me” (sugestão de tradução: ela me faz mal), “they must suck” (sugestão de tradução: elas devem ser péssimas), “those dolts” (sugestão de tradução: aquelas estúpidas). Todas es-

sas possibilidades de tradução mostram a força do discurso e como, mesmo em ausência, ele significa. Quando o empilhamento de sentidos é evidenciado através do arquivo de possibilidades, os efeitos causados pela leitura dessas opções demonstram como a propagação e a disseminação de preconceitos, ofensas e do sexismo acontecem de forma profunda. Uma única frase como “ela deve ser um saco” não está completa em si mesma, pois os sentidos adiados continuam a enfatizar que mulheres são estúpidas, irritantes, objetos que demandam muita paciência masculina, mesmo que tenham belos corpos.

Em uma tentativa de extrapolação do texto de partida (algo que poderia ser chamado de “supertradução” pelos críticos da tradução feminista), a opção “[firefighters calendar]” entre colchetes aparece entre as possibilidades, mas não é considerada seriamente a ponto de haver maiores tentativas de desenvolvê-la para o texto de chegada. O registro dessa opção poderia abrir outra cadeia de relações de sentidos e até mesmo ser considerada subversiva, já que inverteria os papéis determinados socialmente para homens e mulheres em nossa sociedade. Entretanto, não questionaria a visão estereotipada do corpo, nem desafiaria o padrão de beleza atual. Seria somente uma outra versão do mesmo problema: calendários de bombeiros, que retratam homens considerados bonitos com pouca roupa, posando para fotos, da mesma forma que as mulheres são, muitas vezes, retratadas. Nesse sentido, inverteria a relação de poder e não desconstruiria a ideia que o calendário com a representação da mulher evidencia.

Pode ser tentador transformar o trecho e desconsiderar o contexto, reconstruí-lo de forma a empoderar a mulher ao invés de degradá-la e, ainda, adicionar um prefácio detalhando o processo. Porém, talvez, mais interessante teria sido exacerbar o machismo na “opção final”, já que pode passar despercebido sem a ajuda das possibilidades que evidenciam a suplementaridade de sentidos. Com esse exagero, desconstruiria a apatia do personagem em relação ao machismo casual e sinalizaria o posicionamento em aversão ao que o personagem representa. Consoante à concepção de que a tradução é transformação, meu papel de tradutora possibilita que eu assumo minha voz autoral ao materializar minha leitura, ressaltando as inúmeras possibilidades, a partir dos sentidos não encerrados.

Considerações finais

Os sentidos adiados garantem a incompletude na significação. Essa afirmação pode ser aplicada à prática da tradução, mas também às identidades cambiantes do sujeito pós-moderno (Cf. HALL, 2005), que, como foi o meu caso, escolhe opções que vão contra o posicionamento de mulher feminista e endossa expres-

sões prejudiciais à causa. Também podem, por outro lado, escancarar e discutir discursos velados que precisam ser desconstruídos, intuito deste ensaio.

Fico me perguntando se eu escolheria esse texto para tradução hoje. Caso afirmativo, se o faria com a intenção de desconstruir a imagem prejudicial à luta feminista que ele traz. Segundo Von Flotow (2021), notas de rodapé e prefácios são algumas das estratégias cada vez mais utilizadas por tradutoras feministas para reivindicar sua voz autoral e, talvez, chamar a atenção do leitor para tais casos.

Novamente, reservo-me o direito à auto-avaliação, à mudança e à (re)consideração das posturas antes tão solidificadas. Viver é um processo e, com ajuda da desconstrução e dos estudos feministas da tradução, inclui cada vez mais a erosão da autoridade outrora incontestável do autor e do original, uma maior liberdade para a tradutora, questionamentos das narrativas mestras, desafios das verdades definitivas e a exploração da relatividade. (Cf. VON FLOTOW, 2021). Segundo Luise von Flotow, “A tradutora modesta, discreta, que produz uma versão fluente, legível, do original, na língua-alvo, tornou-se coisa do passado.” (2021, p. 500). Ao que me toca, que venha o futuro.

Referências

5 A SECO. **Coisas dentro das coisas**. São Paulo: Tratore. 2019. (3 min). Disponível em: <https://youtu.be/dwqk8dC0nRc> Acesso em: 04 dez. 2021

ALTRO, Nenê. **Os Funerais do Coelho Branco**. São Paulo: produção independente, 2014.

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e adaptação**: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

BOITO, Fernanda Silveira; MARINS, Liliam Cristina. Expansão interpretativa e tradução: pluralidade e descentrismo. **PERcursos Linguísticos**, v. 7, n. 16, p. 124-135, 2017.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. **A escritura e a diferença**. v. 2, 1971. p. 229-249.

_____. **Gramatologia**. Tradução: Mirian Shnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva. 1973.

_____. **Posições**. (1972). Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. **Torres de Babel**. (1987). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

FISH, Stanley. Is there a text in this class? Tradução: Rafael Eugenio Hoyos Andrade. **Revista Alfa**, São Paulo, v. 36, 1992. p. 189-206.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

OLHER, Rosa Maria. Heterogeneidade nas representações de tradução em contexto de ensino superior de literaturas estrangeiras: um lugar 'entre-línguas'. **Tradução & Comunicação**: Revista Brasileira de Tradutores, v. 20, p. 113-126, 2010.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

SANTOS, Mayara Stéphanie Barbieri dos. **Sentidos adiados em traduções de *Os funerais do coelho branco*, de Nenê Altro**. Maringá: UEM, 2020. 169 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Letras Modernas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Maringá - PR, 2020.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. Autoetnografia: uma alternativa conceitual. Porto Alegre: **Letras de Hoje**, v. 37, n. 4, p. 57-72, 2002.

VON FLOTOW, Luise. Tradução feminista: contextos, práticas e teorias. Tradução de Ofir Bergemann de Aguiar e Lilian Virginia Porto. **Cadernos de Tradução**, v. 41, n. 2, p. 492-511, 2021.

Sobre os autores

Aline Cristina da Silva - Mestrado em andamento em Letras - Estudos Literários/Literatura e Historicidade pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Graduada em Letras Inglês pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR - campus Apucarana), turma de 2019. Interesses de pesquisa: Manifestações do Insólito; Gótico; Gótico e Psicanálise; Fantástico; Estudos do Sobrenatural; Estudos da Morte e da Melancolia; Estudos do Som e do Silêncio; Relações Intermédias.

Aline Scarmen Uchida - Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Maringá. Atualmente é Professora Assistente do Departamento de Letras Modernas da Universidade Estadual de Maringá. Possui experiência em tradução literária, especialmente livros infanto-juvenis.

Cleber da Silva Luz - Mestrado em andamento em Letras (Estudos literários) pela Universidade Estadual de Maringá - UEM. Graduado em Letras (Português e Inglês) pela Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR/Campus de Campo Mourão. Interesses: Poesia moderna e contemporânea. Ekphrasis/Écfrase. Intermidialidades e Interartes.

Fernando da Silva Pardo - Possui Doutorado em Letras pelo Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (USP), com período sanduíche na *York University*, em Toronto - Canadá; Especialização em recursos para o ensino de inglês, Bacharelado em Letras/Tradutor e Licenciatura Plena em Inglês/Português - Universidade Presbiteriana Mackenzie. Membro dos grupos de pesquisa “Projeto Nacional de Letramentos: Linguagem, Cultura e Tecnologia” (diretório CNPq) e “Tradução & multidisciplinaridade: da torre de Babel à sociedade tecnológica” (diretório CNPq). Docente no curso de Letras do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo, campus Pirituba.

Gabriela de Castro Pereira - Graduada em Letras Português e Inglês pela Universidade Estadual de Maringá, e também em Letras Inglês Bacharelado. Atualmente é mestranda pela UEM em Literatura e Construção de Identidade, é membra da ABRAPT e dos grupos de estudos: GREAT (FFLCH-USP), Multiculturalismo em Perspectivas Pós-Coloniais (UEM) e Grupo de Estudos da Tradução (UEM).

Ingrid Lívero - Integrante do Grupo de Estudos Foucaultianos (GEF-UEM). Graduada em Licenciatura em Letras - Português/Inglês e Respectivas Literaturas pela Universidade Estadual de Maringá. Mestranda no Programa de

Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (PLE/UEM) - Linguística - Estudos do texto e do discurso. Formação na área de ensino na Educação Infantil e Anos Iniciais do Ensino Fundamental (Formação de Docentes); ensino da Língua Inglesa (básico ao avançado); produção/apresentação musical. Participante do grupo de escrita Gênese que produz o jornal O Consoante (UEM) (2015-2020).

Laura Pinhata Battistam - Licenciada em Letras - Inglês (Habilitação Única) pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) e bacharela em Tradução pela mesma instituição. Mestranda no Programa de Pós-graduação em Letras da UEM, na área de Estudos Literários e Tradução, sob a orientação da Prof. Dr^a Liliam Cristina Marins. As áreas de interesse são: literatura e sociedade, literatura feminista, tradução feminista.

Liliam Cristina Marins - Graduada em Letras habilitação Português-Inglês/UEM (2007), Mestre em Letras/UEM (2010) e Doutora em Letras/UEM (2013). Atualmente é professora Associada do quadro efetivo do Departamento de Letras Modernas da Universidade Estadual de Maringá e professora permanente do Programa de Pós-graduação em Letras da referida instituição. Coordena o grupo de pesquisas “Tradução & multidisciplinaridade: da torre de Babel à sociedade tecnológica” (diretório CNPq). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Inglesa, atuando principalmente nos seguintes temas: formação do leitor, literaturas de língua inglesa, tradução e leitura.

Maria Fernanda Silva Dias - Possui graduação em Letras com habilitação em Alemão, pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Atualmente é mestranda na Universidade Estadual de Maringá, no programa de pós-graduação em Letras, na área de concentração dos Estudos Literários. Sua dissertação versa sobre a linha de Literatura e construção de identidade e analisa a construção identitária da criança negra na literatura infantil e juvenil.

Mayara Stéphanie Barbieri dos Santos - Licenciada em Letras em Língua Inglesa e bacharel em Tradução em Língua Inglesa pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários, também pela UEM. Atualmente, é doutoranda na mesma universidade e atua como professora do ensino básico e superior. Tem experiência na área dos Estudos

Tradutórios, com ênfase na desconstrução e nas multiplicidades de sentidos.

Sabrina Krüger Franco - Graduada em Letras habilitação Inglês única/UEM (2019), Bacharel em Tradução/ UEM (2020). Atualmente é Mestranda em Letras com área de concentração nos Estudos Literários, na linha de pesquisa, Campo Literário e Formação de Leitores.

Sandro Adriano da Silva - Doutorando em Literatura (UFSC), professor assistente de Literatura Brasileira e Teoria Literária na Universidade Estadual do Paraná. Poeta e artista plástico. Autor do livro *Ultimidades* (Urutau, 2021) e *Agripa Vasconcelos: do poeta ao romancista das Gerais*, em coautoria com Mara Sylvania Vasconcelos Mancini e Mauricio Menon.



