

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS - ESTUDOS LITERÁRIOS

DEYNEA FABÍOLA FERREIRA DE SOUZA

**O CORVO, DE EDGAR ALLAN POE: INTERSEÇÃO DE LINGUAGENS
ENTRE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA, ADAPTAÇÃO E HISTÓRIA EM
QUADRINHOS**

BELÉM - PA
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS - ESTUDOS LITERÁRIOS

DEYNEA FABÍOLA FERREIRA DE SOUZA

**O CORVO, DE EDGAR ALLAN POE: INTERSEÇÃO DE LINGUAGENS
ENTRE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA, ADAPTAÇÃO E HISTÓRIA EM
QUADRINHOS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mayara Ribeiro
Guimarães

BELÉM - PA
2017

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) –
Biblioteca do ILC/ UFPA-Belém-PA**

Souza, Deynea Fabíola Ferreira de, 1980-

O Corvo, de Edgar Allan Poe : interseção de linguagens entre tradução Inter semiótica, adaptação e história em quadrinhos / Deynea Fabíola Ferreira ; Orientadora, Mayara Ribeiro Guimarães. — 2017.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado Acadêmico em Letras, Belém, 2017.

1. Poe, Edgar Allan – 1809-1849 – O Corvo – Crítica e interpretação. 2. Tradução e interpretação. 3. Semiótica. 4. História em quadrinhos - Adaptação. I. Título.

CDD-22. ed. 401.41

DEYNEA FABÍOLA FERREIRA E SOUZA

**O CORVO, DE EDGAR ALLAN POE: INTERSEÇÃO DE LINGUAGENS
ENTRE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA, ADAPTAÇÃO E HISTÓRIA EM
QUADRINHOS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mayara Ribeiro
Guimarães

Aprovado em: ____/____/____ Conceito: _____

Menção: _____

Banca Examinadora

Professor(a):

Instituição: _____

Assinatura: _____

Professor(a): _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Esse é o mais emocionante momento da pesquisa, pois permite relembrar da jornada e de todos que de alguma forma fizeram parte dela. Sempre fui um pouco reservada, de poucos amigos e nem sempre efusiva em demonstrar meus sentimentos. Mas, por certo, gratidão é um dos sentimentos que mais sinto prazer em demonstrar.

Meus estudos durante o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará me proporcionaram excelentes momentos de aprendizado associados ao prazer da aquisição do conhecimento e pela felicidade de ter convivido com pessoas maravilhosas, entre amigos e professores.

Primeiramente, agradeço à minha filha por ser minha maior incentivadora. Sua confiança em mim me faz querer ser melhor e um bom exemplo para a construção de seu caráter.

Agradeço à querida professora Socorro Simões, ser humano raro e precioso, que do alto de sua grandeza como professora e pesquisadora sempre foi humilde e generosa em compartilhar e direcionar o conhecimento..

Agradeço à professora Lilia Chaves, que com seu olhar rigoroso, mas cativante buscava extrair o melhor de mim nas aulas de Estudos do poema.

À professora Izabela Leal pela jovialidade e ao mesmo tempo densidade com que conduziu os Estudos da tradução e reescrita literária, os quais somaram grandemente para minha pesquisa.

E finalmente, agradeço à minha orientadora Mayara Guimarães por ter me recebido e acreditado em minha pesquisa. Além de sua experiência e conhecimento, seu bom senso, paciência e humanidade foram fundamentais para que tudo terminasse bem. Estou certa de que sua humildade e carinho inspiraram e impulsionaram seus orientandos a se tornarem cada dia melhores pessoas e, por conseguinte, melhores pesquisadores.

Quanto aos meus amigos anjos, agradeço por terem tornado tudo muito mais leve. Com eles a jornada da pesquisa foi muito mais alegre e divertida, pois, mesmo em meio às lutas e dificuldades, não me deixaram abater. As dificuldades divididas por quatro diminuíram o peso das angústias e incertezas. Aos amigos: Gleyce Santos, Antônio Lopes e João Paulo Cordeiro todo meu carinho e gratidão.

Por fim, meus agradecimentos à Alessandra Vasconcelos (*in memoriam*), que em sua curta convivência comigo e, mesmo diante de sua fragilidade física, mostrou-me a grandeza de um espírito forte e aguerrido. Mesmo no momento complicado de sua saúde a Lê sempre buscou dar o melhor e estudava com todo vigor, e ainda encontrava tempo para dar força aos seus amigos. Sem dúvida, foi um grande presente que o mestrado me deu.

Constelação

palavras são sombras
sombras tornam-se palavras

palavras são jogos
jogos tornam-se palavras

sombras são palavras
palavras tornam-se jogos

jogos são palavras
palavras tornam-se sombras

palavras são sombras
jogos tornam-se palavras

palavras são jogos
sombras tornam-se palavras

Eugene Goringger, 1960.
Konstellationen. Tradução de
Haroldo de Campos (1929-2003)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	<i>O coração delator</i>	39
Figura 2	Fanzine <i>O corvo</i> , 1994	40
Figura 3	HQ 2009	41
Figura 4	Releitura de <i>O corvo</i>	42
Figura 5	<i>Intraduções</i> . A. de Campos	65
Figura 6	<i>Yellow kid</i>	75
Figura 7	<i>Yellow kid</i> propaganda publicitária	75
Figura 8	<i>M. Vieux-Bois</i>	76
Figura 9	HQ <i>Nhô Quim</i>	77
Figura 10	Fanzine p. 3	89
Figura 11	HQ p. 1	91
Figura 12	HQ p. 20	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. AS ADAPTAÇÕES E OS CLÁSSICOS NO CENÁRIO DA INDÚSTRIA CULTURAL	21
1.1 Mercado, coisificação e acessibilidade: o lugar do <i>midcult</i> na cultura superior	21
1.2 Perspectivas da adaptação: as intenções por trás do processo	33
1.3 Adaptação pelo ângulo da recepção: os modos de engajamento	40
1.4 Transposição de clássicos para leitores iniciantes	42
2 TRADUÇÃO: DA LINGUAGEM VERBAL À VISUAL, UMA REDE INFINITA DE POSSIBILIDADES	49
2.1 As vertentes da tradução	49
2.2 Implicações em tradução de poesia	57
2.3 Aspectos da tradução intersemiótica	62
2.4 Composição de <i>O corvo</i> como tradução o pensamento	68
3 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E A ARTE SEQUENCIAL DOS QUADRINHOS	75
3.1 Breve panorama da gênese das histórias em quadrinhos	75
3.2 Breve história do fanzinato	79
3.3 A gramática da nona arte	83
3.4 Análise das transposições de <i>O corvo</i> : relação texto-imagem e elementos gráficos	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS	99
ANEXOS	

RESUMO

Com base na semiose da tradução intersemiótica, o presente estudo analisa a linguagem usada na transposição do poema *O corvo*, de Edgar Allan Poe, para a história em quadrinhos do artista gráfico Luciano Irrthum, a partir da tradução de Machado de Assis. Utilizando como referenciais teóricos Julio Plaza (2010), Charles S. Peirce (2005), Roman Jakobson (2007), Linda Hutcheon (2013), Thierry Groesteen (2015), entre outros. Esta dissertação discorre sobre a travessia dos sistemas de signos - do poema escrito para a HQ - tratando da relação texto e imagem, observando as especificidades da arte sequencial, como o corte gráfico, *timing*, quadro, requadro, entre outros, relacionadas à intenção de Poe exposta no seu ensaio *A filosofia da composição*, no qual o poeta revela seu *modus operandi* em relação ao poema e expõe o efeito que pretende alcançar, como o tom, ritmo, cadência. O presente trabalho aborda ainda as questões da adaptação sob os vieses econômico, técnico, didático e da cultura de massas.

Palavras-chave: Tradução Intersemiótica. Adaptação. Cultura de massas. Quadrinhos *O corvo*.

ABSTRACT

Based on semiosis of intersemiotic translation, the presente study analyzes the language of the transposition of Edgar Allan Poe's poem *The raven*, to the comic strip of the graphic artist Luciano Irrthum, from the Machado de Assis translation. Using as theoretical references Julio Plaza (2010), Charles Sanders Peirce (2005), Linda Hutcheon (2013), Thierry Groesteen (2015), among others, this thesis discusses the semiosis of the relation among the crossing of the systems o signs – from the written poem to the comics – dealing with the relation among text an image, observing the specificities of the sequential art as, graphic cut, timing, frame, related to the intention of Poe for the poem exposed in his essay *The philosophy of composition*, in which the poet in relation to the poem an exposes the effect he intends to achieve, such as tone, rhythm, cadence. The present work also address the adaptation of the poem within the context of mass culture.

Keywords: Intersemiotic translation. Adaptation. Mass culture. Comics *The raven*.

INTRODUÇÃO

“A adaptação representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e a diferentes lugares”

(Linda Hutcheon)¹

As adaptações e produções da indústria cultural são assuntos que sempre exerceram um fascínio sobre mim. Aprecio as formas tão divergentes como alguns teóricos se posicionam com relação a ambos. Na prática, os meios pelos quais as obras literárias clássicas circulam entre o leitor não profissional sempre me chamaram a atenção. Basta fazer uma rápida pesquisa na internet para verificar os inumeráveis sites de produção de *fanfictions*, blogs e vlogs em que se tecem comentários e resenhas críticas sobre filmes adaptados de obras como *Othello*, *Romeu e Julieta*, *Razão e sensibilidade*, *Orgulho e preconceito*, entre muitos outros, adaptados com o mesmo nome da obra, ou que fizeram adaptações de personagens e/ou histórias paralelas. *Orgulho e preconceito*, por exemplo, é uma das obras clássicas mais adaptadas. A partir da série de 1995, produzida pela BBC, tornou-se uma rentável franquia de produtos oriundos da indústria cultural. Produtos que vão de *boxes* colecionáveis, com os livros de Jane Austen e os filmes adaptados, a lojas virtuais com produtos inspirados em suas obras, como camafeus, gargantilhas, chapéus, xícaras etc.

Embora, toda essa movimentação de consumo em torno de uma obra sinalize para um crescimento de leitores, não se pode determinar se os espectadores leram ou lerão a obra adaptada para filme. Tampouco se pode afirmar que as escolhas desse espectador, ou mesmo novo leitor, serão baseadas em conteúdos abalizados pela crítica especializada, pelo cânone. Porém, ao fazer um breve monitoramento de alguns sites, percebi uma inclinação dos espectadores à leitura do livro. Em alguns casos, as pessoas

¹ PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

relatam primeiro ter lido o livro e depois assistido ao filme; em outros, o contrário ocorreu. Certamente, essa pesquisa, feita esporadicamente desde 2014 a título de curiosidade, não serve de parâmetro científico, mas despertou em mim um grande interesse pelos efeitos e influência da indústria cultural e da cultura de massa sobre o leitor de obras clássicas. Comecei por Jane Austen e agora me dedico a Edgar Allan Poe e à transposição de seu poema *O corvo* para os quadrinhos.

Juntamente ao interesse pela indústria cultural, cresceu o interesse pelos estudos sobre tradução literária, mais precisamente sobre uma das suas “modalidades”: a adaptação. Percebi que indústria cultural e adaptação de obras clássicas são assuntos que carregam consigo o peso depreciativo do que vem a ser a cultura de massas. Para a elite cultural, aquilo que é feito para as massas carrega a pecha de ser inferior, sem qualidade; no caso das adaptações, um “facilitador” que tira da obra original o *glamour* de sua originalidade, macula sua preciosa elaboração e a torna um mero objeto esvaziado de conteúdo.

Obviamente, por não concordar com tal pensamento e pelo fascínio que a indústria cultural, as obras clássicas e adaptações exercem sobre mim, esta pesquisa segue esses passos ao analisar a quadrinização feita pelo artista gráfico Luciano Irthum do poema *O corvo*, de Edgar Allan Poe, a partir da tradução de Machado de Assis. Abordo a adaptação a partir dos estudos da tradução intersemiótica e da linguagem dos quadrinhos. Quanto à indústria cultural, busco traçar uma ligação entre as obras clássicas e as adaptações, enquanto produto destinado às massas, mas que encontra seu lugar, sua identidade e talvez até sua função, para além da cultura do esvaziamento. Para isso, inicio o estudo com uma breve retomada de conceitos sobre a tradução literária, em particular, a tradução de poesia, com o objetivo de contextualizar a tradução intersemiótica. André Lefevere, teórico da tradução, será mencionado em várias passagens deste trabalho, pois é a partir de sua visão sobre manipulação do texto que esta pesquisa se inicia e, algumas vezes, será retomada para se entrelaçar às ideias de outros teóricos.

Lefevere (2007) trata a tradução pelo viés da manipulação do texto. Quando se ouve a palavra manipulação quase automaticamente lhe é atribuído um significado negativo. É comum omitir a significação que reporta a manipulação ao manuseio de algo, por exemplo, para significar a partir de imagens que remetem, de um modo geral, a uma espécie de controle mental, grosso modo, algo ruim. Entretanto, André Lefevere (2007) em *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*, apresenta a tradução de forma realista, expondo também o lado prático por trás da atividade tradutória, a face desnuda de uma atividade que não implica apenas o ato mecânico de traduzir, mas que está ligada também a questões ideológicas, de poder e manipulação. Longe de ser um aspecto negativo, Lefevere nos mostra a importância da tradução, da reescrita como uma força que impulsiona a produção literária, uma força que a torna capaz de resistir através dos séculos, a evoluir e a reaparecer no futuro como nova, recriada. Para tanto, a tradução não é feita apenas das escolhas técnicas e estratégias linguísticas. Lefevere nos fala também de escolhas que seguem tendências mercadológicas, ou ideológicas, ou ainda, poetológicas.

Seguir uma tendência não quer dizer necessariamente que se está fadado ao servilismo. O reescritor, ou até mesmo o escritor, escolhem, por exemplo, seguir a poética ou a ideologia dominante de sua época porque naquele momento representa sua influência, ou ainda, escritores e reescritores podem se opor à poética e ideologia dominante em seu tempo, buscando formas de burlar as restrições. De uma forma ou de outra, terão de lidar com a manipulação.

Procuro abordar a questão da manipulação neste trabalho com o objetivo de mostrar as várias questões que permeiam a operação tradutora, mais do que as questões sobre fidelidade. Ainda que não aborde de forma profunda, busco tratar das suas idiossincrasias e aporias com o objetivo de traçar um panorama contextualizador, para, posteriormente, adentrar a questão da tradução intersemiótica do poema *O corvo* nos quadrinhos do artista gráfico Luciano Irrthum.

Outro aspecto relevante da abordagem sobre a manipulação procura se desvencilhar da visão de que a tradução se presta somente como uma ponte de integração que leva o leitor a ter contato com o “original”. Quando Lefevere diz que a tradução “manipula e é eficiente”, encontramos argumentos para caracterizá-la como uma operação importante no desenvolvimento da literatura, capaz de atualizar e recontextualizar uma obra.

Antes de adentrar a questão da intersemiótica propriamente dita, pretendo apresentar a tradução como um objeto rebelde. Um objeto que não obedece às regras sistemáticas, de forma que se possa aplicar como uma estrutura fixa, como pretendem alguns pensadores ao proporem uma forma prática de aplicação. Mesmo renomados teóricos chegam a um embaraço na busca pela sistematização do processo de tradução. E acabam por concluir que a tradução é um objeto de estudo complexo, rizomático.

Como exemplo, Aubert (1984, apud ARROJO, 1992), tendo em vista as inúmeras dificuldades de sistematização, define a tradução como um objeto rebelde, por se tratar de uma tarefa que resiste às tentativas de sistematização e normatização, controle e previsão. Porém, ainda assim, Aubert propõe um sistema para o ato tradutório, em que sugere uma delimitação do escopo de liberdade do tradutor; uma margem de variação para a interferência. Diferentemente do teórico, não pretendo mostrá-la de forma sistemática, pois acredito não ser possível uma versão neutra de tradução, em que se pode prever e determinar as significações por parte do tradutor, uma vez que a atividade tradutória não ocorre dentro de um sistema inumano, isolado e imutável, assim como outras atividades humanas, ocorre em consonância com um tempo, uma história, um lugar, enfim, em um contexto social a que o tradutor está sujeito, ou seja, inevitavelmente, o tradutor interferirá no texto, manuseando-o, manipulando-o conforme sua perspectiva e leitura.

Até aqui foi demonstrada a visão sobre tradução que será seguida no decorrer do trabalho, não estacionando em uma corrente teórica específica, buscando respaldo naquelas que possibilitam alinhar este estudo com uma tessitura coesa. Para isso, seguirei os passos dos pensadores considerados fundamentais para a construção do que vem a ser tradução intersemiótica:

Roman Jakobson e Charles Peirce. Contudo, antes de especificar os passos deste trabalho, mostrarei algumas abordagens sobre a tradução que conduzirão à conceituação pretendida nesta pesquisa.

Não há um conceito fechado que cumpra o papel de definir absolutamente o ato de traduzir, nem seria possível concebê-lo como tal, já que, assim como todo processo que envolve a linguagem, é dinâmico e evolutivo. São inumeráveis as análises com que renomados autores e teóricos buscam descrever o processo de tradução literária, de definições tradicionalistas até as abordagens contemporâneas. John Milton, por exemplo, no livro *Tradução: teoria e prática*, percorre várias correntes teóricas utilizando definições metafóricas dadas por estudiosos e autores de diversas áreas, que apresentam suas ideias sobre a tradução e o papel do tradutor. Milton (1998) cita metáforas que pretendem descrever a tradução a partir de imagens que vão de Judas, remetendo à ideia do tradutor como um traidor; à imagem do Messias, como aquele que traz a luz ao retirar o véu da ignorância.

Outras metáforas, mais atuais, retiram da tradução o peso do comprometimento com a fidelidade e a originalidade, como uma regra a ser seguida e a veem como uma nova obra, uma criação. Manuel Portela, por exemplo, em seu artigo *Traduzir não acaba: 1 tigre, 2 tigres, 3 tigres, n tigres*², utiliza uma metáfora relacionada à contravenção para nos dizer que o tradutor “é um traficante intersemiótico”, que opera fazendo trocas, seja de sentido por som ou o inverso. Quanto mais o poema apresenta em linguagem, a relação de tráfico aumenta. Dessa forma: “se o poema aumenta a matéria do dizível, aquele tráfico aumenta a matéria do traduzível”.

Já os irmãos Campos nos apresentam neologismos criativos repletos de prefixos *trans*: transcrição, transparadisação, transluciferação mefistofáustica, entre outros, com os quais traçam a linha de pensamento com que trabalham a tradução de poesia: a re-criação, o fazer de novo.

Em meio a tantas metáforas com o objetivo de definir e descrever o processo de tradução e o papel do tradutor; umas criativas, outras

² Revista Relâmpago n° 17 10/2005.

conservadoras, este trabalho começa a ser delineado por uma conceituação da Linguística, mais especificamente, da Semiótica. É de Roman Jakobson a definição de tradução que principia este trabalho, que, assim como os irmãos Campos, também apresenta uma definição com um prefixo *trans*: a transmutação ou transposição, como ele define.

Roman Jakobson (1969) classificou a tradução em três formas diferentes: a intralingual ou reformulação, que consiste na interpretação de signos verbais por meio de signos da própria língua; funcionando realmente como uma espécie de reformulação de um signo com o reforço de outros para melhor entendimento; a tradução interlingual ou a tradução entre idiomas, que consiste na interpretação de um signo verbal por meio de outra língua, e a que nos interessa, a tradução intersemiótica ou transmutação, que consiste na interpretação de signos verbais por meio de signos não verbais.

É interessante a abordagem por este prisma, por tratar a questão da tradução, particularmente, a adaptação, com um enfoque que preza a liberdade do tradutor ao utilizar a estratégia que interage melhor com o sistema em questão. Interessa-nos também apresentar uma face criadora e criativa, desvinculada do servilismo tradicional, em que o tradutor se molda ao texto de partida, confinado ao limite da fidelidade ao original. Nesse contexto, a tradução intersemiótica nos servirá como ponto de partida para a análise do poema *O corvo*, de Edgar Allan Poe, quadrinizado.

Pretendo mostrar a tradução como uma atividade criadora buscando investigar o processo de transposição de uma obra para outra, de um sistema de signos para outro, seguindo os passos da cadeia sígnica da semiose; particularmente, atentando para o processo de elaboração como uma cadeia de pensamentos. Segundo Peirce (2005), “compreender, interpretar é traduzir um pensamento em outro pensamento num movimento ininterrupto”; partindo desse princípio, do pensamento como forma de tradução, envolvido numa rede de produção de significações, a análise da adaptação de *O corvo* para história em quadrinhos será construída.

No primeiro capítulo a transposição será abordada a partir das aporias da adaptação, como as questões de mercado e os atrativos econômicos; os

fatores que influenciam as escolhas do modo de adaptar; dos meios e mídias. Embora seja o cinema o maior símbolo da indústria do entretenimento desde o século XX, a HQ também perpassa por questões que envolvem a indústria cultural e a cultura de massas, uma vez que o mercado determina a forma do conteúdo e, também dos traços quadrinizados, com a finalidade de alcançar o público e, conseqüentemente, o retorno financeiro estimado.

Os quadrinhos, hoje, têm um papel importante para a indústria cinematográfica, funcionando como uma espécie de produção prévia para os *blockbuster movies*, em particular, os de super-heróis. O grande fluxo de informações e propagandas em torno dessas produções visando o público, certamente influencia o modo de receber a obra, assim como o modo de interagir do público.

Falarei ainda da influência da indústria sobre a produção das adaptações. Apesar da transposição de *O corvo* não seguir os mesmos caminhos das HQs de super-heróis, as mesmas finalidades econômicas, por trás de seus traços há uma intenção que visa também um público específico, o qual a consumirá. Diferente da abordagem do fanzine, o livro em HQ teve a preocupação de manipular os traços e as imagens para que fosse bem recepcionado. Como um produto que demanda custos para ser produzido, espera também alcançar lucros materiais, bem como o êxito e reconhecimento. Assim, discutirei as questões da adaptação dentro do cenário da indústria cultural - da cultura de massa, em particular, como pretexto para questionar o desprezo com que a crítica acadêmica frequentemente aborda os produtos materializados dessa indústria, entre eles, a adaptação como uma *midcult*³.

Dessa forma, no primeiro capítulo será abordada a transposição do sistema de signos verbal, o poema, para o sistema não verbal, a HQ, fundamentada na teoria da adaptação proposta por Linda Hutcheon, uma vez que a transposição intersemiótica trata de uma adaptação - transcodificação nas palavras de Hutcheon (2013) – do poema verbal para o meio visual no contexto da indústria cultural e da cultura de massas. Neste capítulo pretendo

³ [...] é a *midcult* que surge como subproduto da indústria cultural. Nesse processo, ela se diferencia do *masscult*: a) por tomar emprestados procedimentos da cultura superior, desbastando-os, facilitando-os [...] (TEIXEIRA COELHO, 1993)

explorar a adaptação como um processo e um produto que, apesar de inseridos no cenário do mercado, não significa, necessariamente, que não tem valor cultural e estético, que sofre com o esvaziamento ou empobrecimento de conteúdo.

Ao comparar as duas versões de *O corvo* realizadas por Luciano Irrthum, para fanzine e história em quadrinhos, algumas diferenças são imediatamente destacadas. A primeira, produzida de forma independente, em que o artista utilizou alguns versos do poema e “abusou” da criatividade incluindo sua reescritura na tradução do Machado. A ilustração foi toda monocromática, com traços fortes, propondo um tom mais lúgubre, angustiante. Já a segunda produção, demandada por uma editora, que trabalha com a adaptação de clássicos, apresenta a versão da tradução do Machado de Assis na íntegra, não havendo interferência do artista. As ilustrações são apresentadas de forma colorida, num tom mais próximo da comédia, seguindo a ideologia da editora para alcançar um público mais abrangente, o leitor não profissional de literatura clássica.

Abordarei essas questões sobre as adaptações e as especificidades de cada, sobre como o tipo de suporte influencia na adaptação, na forma como é elaborada, visando um público específico. Quanto à recepção, falarei sobre a adaptação da perspectiva daquele que conhece o texto fonte, mas também daquele público desconhecedor da obra primeira, que, ao se deparar com a adaptação não deixa de interagir de alguma forma. Considerando a interação como, os graus e forma de imersão do público na obra. Por exemplo, em um *game* de realidade virtual adaptado de um livro, ou uma peça de teatro. Em ambas adaptações haverá uma interação do público, porém, de formas diferenciadas, o que a escritora Linda Hutcheon (2013) define como modos de engajamento.

No segundo capítulo será feito o percurso do conceito inicial de tradução intersemiótica, elaborado por Roman Jakobson, com sua classificação dos tipos de tradução. Passando a Charles Peirce para explicar a relação entre o pensamento e a tradução, procurando aliar tais definições ao contexto de produção do poema, assim como às ilustrações. Para isso, o livro de Julio

Plaza (2010) servirá como base norteadora, por se tratar de um material rico para esse estudo, uma vez que, o teórico fundamentou seus estudos em diversas concepções de vários teóricos, escritores, poetas e artistas, que descreveram e conceituaram a tradução de cunho intersemiótico como um ato de criação.

Nesse sentido, buscarei nesses conceitos a fundamentação para este trabalho, procurando esclarecer, a partir de uma visão crítico-criativa - como se refere Plaza à análise das traduções – ilustrar o processo de transposição do poema *O corvo*, a partir da tradução de Machado de Assis, para a história em quadrinhos (HQ) realizada pelo artista gráfico, Luciano Irrthum.

Antes de passar à análise específica da HQ, farei um panorama sobre o poema e a tradução do Machado, fazendo paralelo com o ensaio *A filosofia da composição*, também de autoria do Poe, propondo observar a tradução machadiana, em relação à ótica do plano de construção do poema, evitando juízo de valor.

No terceiro capítulo passarei à análise da HQ, na qual discutirei a relação semiótica entre imagem e linguagem verbal; relação texto-imagem, ancoragem do poema na imagem e vice-versa.

Nesse capítulo retomarei o teórico Julio Plaza para tratar da relação entre a imagem e o texto, falando do intercurso dos sentidos na transposição; para este trabalho interessa precisamente a experiência da visão, que será o sentido abordado. Analisarei a HQ relacionando-a ao poema, procurando responder questões sobre a relação imagem-texto no diálogo entre ambos. Será que a imagem acrescenta algo, esclarece o poema? Qual o tipo de aproximação entre ambos? Trata-se de uma relação de informatividade, complementaridade? Algumas relações uma imagem pode ser simplesmente uma duplicata de certas informações que um texto contém, o que seria caso de redundância, de reforço do texto.

Sobre a composição do poema quadrinizado falarei da linguagem específica da nona arte, utilizando livros de estudiosos e pesquisadores das especificidades da gramática dos quadrinhos. Moacyr Cirne, Will Eisner e

Thierry Groensteen fornecerão o material necessário para a compreensão de como essa gramática se configura, tanto nos aspectos linguísticos, quanto nos traços gráficos dos quadinhos. A seleção feita pelos artistas para ilustrar melhor seu texto, a sequência dos quadros, o estilo, entre outros critérios, serão abordados detidamente. Tais critérios definem tanto o estilo do seu autor, quanto a ideologia dominante da HQ.

1 AS ADAPTAÇÕES E OS CLÁSSICOS NO CENÁRIO DA INDÚSTRIA CULTURAL

1.1 Mercado, coisificação e acessibilidade: o lugar do *midcult* na cultura superior

É preciso seguir a cultura de massa, no seu perpetuo movimento da técnica à alma humana, da alma humana à técnica, lançadeira que percorre todo o processo social. Mas, ao mesmo tempo, é preciso concebê-la com um dos cruzamentos desse complexo de cultura, de civilização e de história que nós chamamos de século XX. Não devemos expulsar de nosso estudo, mas, sim, centralizar os problemas fundamentais da sociedade e do homem, pois eles dominam nossos propósitos.

[...] É importante, também, que o observador participe do objeto de sua observação; é preciso, em um certo sentido, apreciar o cinema, gostar de introduzir uma moeda no *junkebox* [...] É preciso ser um pouco da multidão [...] É preciso conhecer esse mundo sem se sentir um estranho nele. É preciso gostar de flunar nos bulevares da cultura de massa.

(Edgar Morin)⁴

Certa vez ouvi alguém dizer: “Se for para facilitar Edgar Allan Poe, Machado de Assis, não leia”, em referência ao objeto de estudo deste trabalho. Imediatamente pensei em como uma chamada elite intelectual insiste em depreciar os novos suportes, técnicas e produtos, as adaptações, por exemplo, que veiculam obras literárias consideradas clássicas. Mesmo diante de tantos estudos acerca da indústria cultural e de como as técnicas e novas produções podem viabilizar o acesso ao conhecimento e à informação, alguns membros da academia ainda insistem em depreciar tais estudos. Por tal atitude percebi o

⁴ MORIN, Edgar, 2003.

quanto ainda se faz necessário explorar as discussões sobre a adaptação e suas perspectivas ideológicas, sociais e econômicas e, como elas não se materializam no vazio, é necessário estudar também o contexto em que são concebidas, ou seja, o contexto da indústria cultural e da cultura de massas.

Foi exatamente por não acreditar em um sistema absoluto de valores que sempre me interessei pelas questões da adaptação e, diante da situação, constatei o que deveria fazer: pesquisar outras questões acerca do meu objeto de estudo, não apenas as especificidades da adaptação pelo enfoque da intersemiótica e da linguagem dos quadrinhos, pois não poderia me limitar a fazer só uma análise quando alguém me questionou a validade deste estudo.

Neste capítulo as discussões estão voltadas para as questões ideológicas, sociais e mercadológicas que estão por trás das adaptações do poema *O corvo*, tendo como suporte o fanzine e a história em quadrinhos publicada em livro. Duas produções diferentes feitas pelo mesmo artista, em momentos distintos de sua carreira, que mostram as marcas desses momentos nos traços da criação. Se por um lado temos uma edição colorida, em papel especial, atendendo às exigências do público consumidor; por outro, temos uma produção artesanal, independente, monocromática, feita em papel comum, em número de 500 fotocópias distribuídas em mãos pelos próprios produtores, com a única exigência de atender à sua liberdade e criatividade. Dessa forma, vê-se que por trás de cada uma há questões que influenciaram diretamente sua criação.

Ao fazer o estudo observei o lastro dessas questões na criação tanto da HQ, quanto do fanzine; por mais que alguns intelectuais e uma parte da academia tradicional, de um modo geral, desprezem as produções artísticas alternativas e os produtos da cultura de massa, o *midcult*, tem-se muito a discutir, em particular por se tratar de um objeto que contém em si vertentes de uma complexa relação com a arte, a cultura e a tradução/adaptação.

Muitos teóricos estudam as adaptações procurando se desvencilhar das amarras depreciativas. Julio Plaza (2010), por exemplo, como já visto, estuda a tradução intersemiótica e ilustra sua pesquisa com muitos poemas adaptados para outro sistema. Outro exemplo, Linda Hutcheon (2013) pauta seus estudos sobre a adaptação em diversas questões que procuram contrapor as críticas

ferinas, que normalmente, tratam a adaptação como um subproduto ou um produto inferior diante das obras originais.

Obviamente, nem toda adaptação é boa ou possui alguma qualidade respeitável. É necessário separar o joio do trigo. Não busco aqui defender excepcionalmente todas as adaptações de clássicos da literatura, mas procuro tratá-la como um produto capaz de viabilizar o acesso à obra, ou simplesmente, como uma nova forma de interagir com uma obra consagrada pela crítica, defendendo a necessidade de discutir os conceitos ligados à indústria cultural e à cultura de massas por um viés que não seja depreciativo. Busco explorar as ideias de pensadores que vislumbram questões além das comparações valorativas e conseguem tratar não só das disfunções dos *mass media*, como Edgar Morin, que em *Cultura de massa no século XX* propõe observar a cultura de massa a partir de uma visão autocrítica da classe intelectual.

Edgar Morin propõe uma observação dos problemas que vão além da resistência ligada à técnica e à indústria, ao consumismo, e estão ligados também a uma certa resistência psicológica e sociológica da elite intelectual, que rejeita as novas técnicas industriais como um protesto à orientação consumidora e à “industrialização do espírito”; uma resistência que se opõe ao mercenarismo, à falta do valor estético. O teórico relativiza as questões do valor estético e do trânsito do mercado:

Tudo parece opor a cultura dos cultos à cultura de massa: qualidade à quantidade, criação à produção, espiritualidade ao materialismo, estética à mercadoria, elegância à grosseria, saber à ignorância. Mas, antes de perguntarmos se a cultura de massa é na realidade como a vê o culto, é preciso nos perguntarmos se os valores da “alta cultura” não são dogmáticos, formais, mistificados, se o culto da arte não esconde muitas vezes um comércio superficial com a obras. Tudo o que é inovador sempre se opõe às normas dominantes da cultura. Essa observação que vale para cultura de massa não vale também para a cultura cultivada? (MORIN, 2003, p. 9)

Ao questionar os dogmas da elite cultural, Morin chama a atenção para a alienação das massas, não apenas no que diz respeito ao valor artístico. O

problema não reside no fato de classificar o que é alta ou baixa cultura, estética boa ou ruim, o problema está em reafirmar um discurso que deseja que as massas sejam alienadas, em parte, por um desejo inconsciente de perpetuar os estratos sociais e assim manter um “padrão” intelectual “elevado”:

Os intelectuais atiram a cultura de massa nos infernos infraculturais. Uma atitude “humanista” deplora a visão os subprodutos culturais da indústria moderna, dos subprodutos, dos subprodutos industriais da cultura moderna. Uma atitude de direita tende a considerá-la como divertimento de hilotas, barbarismo plebeu. (MORIN, 2003, p. 7)

Diante das controvérsias como se deve encarar a adaptação, uma vez que, enquanto *midcult* não estaria consagrando o discurso capitalista de orientação para o consumo? Nesse contexto, é inevitável que algumas questões, embora discutidas à exaustão, surjam em algum momento: será que a indústria cultural “rebaixa” os clássicos ao nível de um mero objeto de consumo, suscitando a desgastada distinção entre cultura erudita e cultura popular? Ou, será que podemos – e devemos – utilizar todos os recursos disponíveis, entre eles as transcódificações (adaptações) de textos, a favor da expansão do conhecimento e do encontro com a arte literária?

Não pretendo discutir dicotomias desgastadas, tampouco ajuizar valores sobre elas, ou ainda ampliar a discussão para o campo sociológico. Este estudo propõe o casamento entre técnica e arte, entre o clássico e o *midcult*, por meio da exposição de visões teóricas, que muitas vezes divergem no caminho, ou convergem para um plano de ideias em que se complementam, procurando demonstrar que o processo de adaptação dialoga com a indústria cultural e com a cultura de massas.

É um desafio encontrar um ponto de equilíbrio liberto das visões passadistas, mas que mantenha a coerência e criticidade. Os primeiros estudos se detinham em analisar os veículos de comunicação de massa em comparação às formas de artes já consagradas e abordam o assunto pela perspectiva sociológica das relações de classe e poder, estado, esfera pública e privada, pela atuação do sujeito como um ser passivo e acrítico. Entre eles, dois dos precursores dos estudos sobre indústria cultural e cultura de massas,

Theodor Adorno e Max Horkheimer, que no ensaio *Iluminismo como mistificação das massas*, afirmam que a sociedade capitalista é a antítese do progresso, por suas características antagônicas, que, ao mesmo tempo em que propõe uma sociedade autônoma, independente, propiciada pelo racionalismo técnico, também expõe sua fragilidade diante da dominação do capital de uma sociedade que se autoaliena. Descrevem o cenário urbano como colossos de aço e ferro em meio às favelas, que facilmente são liquidadas como latas de conserva. Na esfera do pensamento, os construtos sociais se desvencilharam da ideologia religiosa, pré-capitalista, e passaram a ser a reprodução da ideologia expressa nos meios de comunicação. Definem a posição dos indivíduos face ao sistema como escravos de corpo livre. Segundo os autores quem não se adapta ao sistema é massacrado e excluído por ele:

Quem não se adapta é massacrado pela impotência econômica que se prolonga na impotência espiritual do isolado. Excluído da indústria, é fácil convencê-lo de sua insuficiência [...] A totalidade das instituições existentes os aprisiona de corpo e alma a ponto de sem resistência sucumbirem diante de tudo o que lhes é oferecido. (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 16)

O aspecto negativista da visão dos autores com relação à participação do indivíduo no sistema retrata o sujeito como passivo na sociedade, não participante de sua construção, apenas aceitando passivamente a imposição da indústria e das regras de mercado. Transportando essa sujeição para o âmbito das artes, incluindo aqui as obras literárias, de acordo com esse conceito de manipulação intelectual o sujeito não seria apto a fazer suas próprias escolhas, competindo-lhe apenas a opção de consumir o que a indústria sugere. Logo, como o indivíduo é passivo, cria-se uma ideologia conformista. O conformismo dos consumidores leva a indústria a produzir a partir do sempre igual:

A mesmice regula a relação com o passado. A novidade do estágio da cultura de massa [...] está na exclusão do novo [...] o consumo afasta como risco inútil aquilo que ainda não foi experimentado. Os cineastas consideram com suspeita todo

manuscrito atrás do qual não se encontre um tranquilizante best-seller. (ADORNO; HOKHEIMER, 2002, p. 16)

Dentro dessa linha de pensamento acerca do conceito de indústria cultural encontram-se outros conceitos que se complementam, entre eles o de cultura de massa e indústria do entretenimento. O primeiro trata o conteúdo de uma forma homogênea, apesar de trabalhá-lo com uma orientação para um determinado fim ou público. O modo mais eficaz de dar corpo à massificação de uma ideia é a propagação pelas mídias, pelos veículos de comunicação em massa. Tal ideia é a proposição de consumo, que pode ser desde a compra de um *jeans*, automóvel, aparelho eletrônico etc, até a transformação em modismo de alguma coisa, pessoa ou ideia. Já o segundo, trabalha na área do entretenimento, da TV, do cinema ou outras produções artísticas com a finalidade de entreter sem remeter à reflexão crítica.

A proposta dessa ideia é vender diversão. Em ambos os casos vê-se a construção de ideologias com o propósito de orientar o público a consumir. Segundo os teóricos a expansão da indústria do divertimento teve sua materialização por volta da primeira guerra mundial. Além de ser, uma válvula de escape para aqueles que enfrentam os processos de trabalho do capitalismo tardio, era também um propulsor do consumo.

Sobre o entretenimento pelas artes, Adorno e Hokheimer (2002) as distinguem como “leve” e “séria”, usando como referência o que é considerado cânone nas artes como Beethoven, Hemingway, Mark Twain para enquadrá-los na seriedade com que são feitos tais trabalhos. Do outro lado, estão as produções da indústria qualificadas pelos autores como mercadoria e distração leve, a antítese da arte, desprovida de conteúdo, esvaziada de sentidos, efêmera.

Desde os textos de Adorno e Hokheimer muitos pensadores se propuseram a pesquisar e estudar a indústria cultural e sua influência sobre a sociedade. Diferentemente destes teóricos, buscaram um caminho que foge da visão carregadamente negativista e, embora as comparações sempre apareçam, procuram evitar a simplificação do discurso dos binômios: “bom” e

“mau”, “certo” e “errado”, “cultura inferior” e “cultura superior”, entre tantas outras comparações.

As discussões em torno de juízos de valor não são frutíferas quando o que é relevante é compreender que a sociedade, de um modo geral, está alienada do processo de escolha dos seus próprios valores. Mais do que discutir a indústria cultural quanto ao que é bom ou mau, a partir de uma visão maniqueísta, que de saída já se configura como a personificação do mal para a formação do indivíduo, interessa compreender que, apesar de suas inconveniências e distorções, faz parte do cotidiano de todos sem distinção de classe ou outras acepções. Por isso, a importância de entender o que fazer com ela e suas produções. Em particular as questões que envolvem a arte e a literatura.

Quando Edgar Morin (2003), por exemplo, questiona os valores da “alta cultura” diante dos valores da cultura de massa, não está a defender esta última. Em várias passagens de sua obra *Cultura de massas no século XX*, põe em xeque as duas vertentes da sociedade. Se, por um lado, uma arrasta a cultura ao princípio do lucro capitalista, a outra está presa a seus dogmas e valores, em que os “cultos” vivem, segundo Edgar Morin “em uma concepção valorizante, diferenciada, aristocrática, da cultura”. O teórico chama atenção para o debate em campo aberto, em que, antes de depreciarmos uma ou outra, precisamos observar com um olhar imparcial as distorções que ocorrem tanto na cultura cultivada, quanto na cultura de massa, já que o processo de inversão, aglutinação cultural, é dinâmico e está em constante interação:

Foi a vanguarda da cultura que, primeiramente, amou e integrou Chaplin, Hamlet, o *jazz* e a canção das ruas. Inversamente, desdenha-se com altivez a cultura de massa nos lugares onde reinam os esnobismos estéticos, as receitas literárias, os talentos afetados, as vulgaridades convencionais. Há um filistinismo dos “cultos” que tem origem na mesma estereotipia vulgar que os padrões desprezados da cultura de massa. E é justamente quando elas parecem opostas ao máximo, que “alta cultura” e “cultura de massas” se reúnem, uma pelo seu aristocratismo vulgar, outra pela sua vulgaridade sedenta de *stading*. (MORIN, 2003, p. 9)

Segundo Décio Pignatari (1985) a aristocracia se reencarna na burguesia. A classe média busca “envernizar” o que, para eles, é vulgar. As classes vivem uma constante tarefa de manter o equilíbrio entre seus repertórios. Toda vez que a classe média ou de trabalhadora canibaliza, deglute o repertório mais alto, a alta burguesia procura defender seus interesses e valores, combatendo as transformações e, à medida que toma consciência disso, busca preservar seus valores, não por meio da massificação da cultura, mas da culturalização das massas, processo que, segundo Décio Pignatari (1985, p. 74) ocorre principalmente no seio das universidades: “O modo pelo qual julga poder solucionar o problema não é via massificação da cultura e sim via culturalização das massas, ou seja, levar cultura às massas”.

O problema é que tal “culturalização” implica em a elite defender suas verdades pré-estabelecidas e, que, normalmente, envolvem uma orientação ideológica ou política, que contém em seu cerne as suas próprias preferências e não necessariamente representa um acervo com um repertório alto, pautado em pesquisas originais. Ou seja, segundo Pignatari, as informações chegam até as massas de forma viciada: “isto significa que ela sofre do mesmo processo pelo qual pretende levar cultura às massas.”

Sobre o processo de transformação do repertório e “artistização” das produções culturais e meios de comunicação, Pignatari afirma que o declínio de um eleva o outro ao título de “arte”:

Pode-se dizer que, em certa medida, a cultura de massa vai-se impondo à elite, que a traduz para um repertório mais alto, assim como a massa traduz o acervo da elite para um repertório mais baixo. Quando uma forma ou um gênero da cultura de massa entra em declínio, ela tende a se transformar em “arte” nas camadas superiores. Foi o que aconteceu com a fotografia, após o advento do cinema (no *Ulisses*, 1922, mas cuja ação se passa em 16-06-1904, Joyce conclui que a fotografia não é arte; é o que vem sucedendo com as histórias em quadrinhos e com o próprio cinema desde o aparecimento da televisão. (PIGNATARI, 1985, p. 76)

Para o autor, a elite cultural rechaça as produções da cultura de massa, mas como um processo cíclico, elas se renovam e interagem. É claro que não estou falando de um nivelamento entre as produções artísticas. Seria irrisório pretender equiparar a estilística e estética de Guimarães Rosa, por exemplo, com alguma prosa sem o mesmo rigor e preciosidade de linguagem, seja ela concebida para o mercado e consumo em massa ou não; o que pretendo é ressaltar o movimento e aceitação de novos meios, códigos e suportes que deem conta de valorizar ainda mais a estética da arte, da literatura. As interações são formas de reabastecimento entre a elite e a massa, de forma que não dá para negar as técnicas, as inovações, os novos meios de propagação, ainda que, em princípio, a ideia de coisificação de um clássico pareça infame.

Se, por um lado, a transformação de um clássico da literatura transportado para a esfera do *midcult* pode significar um esmaecimento do conteúdo ou forma, por outro, pode representar não um total esvaziamento, mas uma possibilidade de inclusão no repertório das massas. Na era da comunicação e da informação, o acesso é democrático. O clássico em outro suporte, nas adaptações para filmes, por exemplo, ou nas transposições ilustradas das HQs representa um produto intermediário entre cultura de massa e superior; um produto com conteúdo erudito elaborado de forma simplificada, de fácil “digestão”, mas que busca uma proximidade com o público.

Walter Benjamin (2000) em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* conduz as discussões sobre artes, técnica e reprodução em massa para além do tom depreciativo. Sem deixar de mostrar o indiscutível valor da tradição e da unicidade de uma obra, Benjamin considera o papel do uso da técnica para a proximidade com o público:

A técnica pode transportar a reprodução para situações nas quais o próprio original jamais poderia se encontrar. Sob a forma de foto ou de disco, ela permite sobretudo aproximar a obra do espectador, ou do ouvinte. A catedral abandona seu espaço real para se plantar no estúdio de um amador; o melômano pode ouvir a domicílio o coro executado numa sala de concerto ou ao ar livre. (BENJAMIN, 2000, p. 225)

Benjamin chama atenção para o fato de a técnica estender ao alcance de todos uma obra de arte – no caso desta pesquisa, considere a obra no plano literário – ao mesmo tempo em que reconhece a consequência da reprodução como uma “liquidação do elemento tradicional na herança cultural”, ligada à noção de aura. Não cabe para esta pesquisa aplicar o sentido de *hic et nunc*⁵ ou aura em relação ao poema de Poe, embora seu poema seja cultuado pela beleza de sua construção como uma obra única, até mesmo dentro do conjunto de obras do Poe, como uma obra jamais igualada. Mesmo sem uma aplicabilidade direta, recorro a Benjamin no sentido de reiterar o bom uso da técnica e a possibilidade de exposição em um suporte diferente. É claro que Walter Benjamin aponta para os problemas da standardização das reproduções, mas também aponta para as modificações no relacionamento do homem com a arte, quando a liberdade com relação ao culto cede o lugar do sagrado à contemplação de um público maior e diverso.

Há séculos o uso da técnica nas artes é empreendido em favor da proximidade e ampliação do conhecimento do público. Foi assim com as reproduções feitas pela fundição e relevo por pressão, pelo bronze, pelo barro, pela xilogravura e litografia e, na literatura, a prensa gráfica. E a partir da prensa o aumento da reprodução de livros e junto com isso, o uso de estratégias para adequar os textos e torná-los mais acessíveis para o amplo consumo. A prensa de Gutemberg gerou movimentos de expansão da literatura pela Europa e representou um grande passo para a disseminação de textos em massa, mesmo antes de se reconhecer como este conceito.

A comercialização dos livros, a entrada da publicidade e o ritmo acelerado que os escritores e editores produziam no período da Biblioteca Azul já prenunciavam um nicho de comércio que, séculos depois se expandiria muito mais e passaria a ser conhecido como indústria cultural. O comércio de

⁵Expressão usada por Benjamin em relação à obra de arte para definir a “unicidade de sua presença no próprio local onde ela se encontra.” BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. Teoria da cultura de massa. Org. Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 224

livros realizado pelos mascates de cidade em cidade expandiu o acesso a estes, mas a falta de instrução mais elevada da maior parte da população representava um obstáculo para a expansão. A saída foi o “modelamento” dos textos eruditos e a produção de uma literatura mais acessível. Porém, apesar de haver uma grande difusão nas classes mais baixas, entre artesãos e camponeses, a Biblioteca Azul não se limitava à literatura popular, pois os textos também abarcavam literatura erudita e interessavam às classes mais altas a sociedade, como a nobreza e também aos intelectuais.

Na esfera das artes, mesmo diante da tendência de sacralização de algumas formas em detrimento de outras, há um processo cíclico de apropriação, renovação e aceitação. Ainda que possa ocorrer uma negação por parte da elite cultural em relação às produções da cultura de massa, junto com as produções tradicionais, elas se renovam, interagem e tendem a transformar sua antecessora em objeto de culto. Foi assim com a fotografia, com o cinema, com o rádio e a televisão. Toda vez que uma arte surge, a anterior, como se um processo nostálgico se estabelecesse, é recriada como uma visão romantizada da arte. Em outras palavras, uma arte deriva da outra, apropriando-se de suas técnicas e virtudes, recriando-a. Porém, o tom nostálgico e romântico, muitas vezes, antecipa a rotulação das produções artísticas sucessoras como algo sem qualidade. O mesmo acontece com as adaptações. Esse tipo de processo hierárquico e comparativo comumente ocorre em relação às obras primeiras, no caso, as literárias que, comparadas às adaptações sempre são consideradas superiores em qualidade. A comparação depreciativa se aplica muito mais quando a produção se destina às massas e o apelo financeiro representa umas das intenções, pois a ideia de cultura de massa está associada ao consumo irrestrito, sem filtro, realizado por um público não questionador.

Por suas características, pode-se considerar a adaptação como um produto do meio mercadológico, como um produto, um *midcult* elaborado para as massas; entretanto, a adaptação não é um processo simplificado e não se limita somente à intenção mercadológica. Embora o fator econômico seja um forte atrativo, uma das principais intenções que vislumbro é a oportunidade de aquisição de conhecimento do primeiro contato com a obra, como um produto

intermediário entre a cultura erudita e a popular. Para isso, a reescritura, enquanto adaptação, principalmente para o cinema, games ou quadrinhos, por exemplo, tem um papel relevante para a inserção de uma obra num determinado meio, que se diferencia pela intenção, objetivo e público da reescrita de um livro, por exemplo.

De acordo com Lefevere (2007) a reescritura tem uma relevância substancial para a canonização de obras literárias, sobrevivência e posteridade dessas obras. Desse modo, pode-se dizer que a tradução – nesse caso a adaptação – recontextualiza a obra original, gerando outras imagens, reinscrevendo-a em outra realidade. Essa recontextualização, notadamente, é relevante para o processo de identificação do público hodierno com uma obra escrita séculos atrás.

Uma vez que a cultura chega a uma imagem canonizada de seu passado, ela tende a expurgar aquelas figuras e características daquele passado que não cabe na imagem. Uma análise desse processo mostra novamente que o “valor intrínseco” de uma obra literária não é de forma alguma suficiente para garantir sua sobrevivência. Essa sobrevivência é garantida, ao menos na medida, pelas reescrituras. Se um escritor deixa de ser reescrito, seu trabalho será esquecido. (LEFEVERE, 2007, p. 181)

Para Lefevere, os reescritores têm relevante papel na sobrevivência de obras literárias. Muitos escritores que hoje são consagrados pela crítica, não foram reconhecidos em sua época ou acabaram esquecidos depois de um tempo, e foram redescobertos, reintroduzidos no circuito literário e, muitas vezes, devidamente valorizados por suas obras a partir de reescrituras.

No passado, assim como no presente, reescritores criaram imagens de um escritor, e uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, de toda uma literatura. Essas imagens existiam ao lado das originais com as quais elas competiam, mas as imagens sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que a original correspondente e, assim, certamente o fazem hoje. (LEFEVERE, 2007, p 18, 19).

Dessa forma, a reescritura tem um papel e uma intenção por trás do ato e traduzir ou adaptar, o resgate da memória, a familiaridade do público, uma homenagem anunciada, o apelo econômico etc, muitas são as perspectivas e intenções envolvidas no processo de adaptação.

Antes das análises do terceiro capítulo, convém discutir o processo de criação sob a perspectiva da adaptação. Quanto à relação existente entre adaptação e original, a proposta da adaptação do poema, tanto para a fanzine, quanto para os quadrinhos, jamais pretenderá algum tipo de equiparação. Ao contrário, o fascínio incontestável exercido no público pela obra de Poe, incluindo nomes ilustres como Machado de Assis, Mallarmé, Baudelaire, Roman Jakobson, Charles Peirce, Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, entre outros grandes pensadores, impulsiona o desejo de adaptar. Entre muitas intenções por trás do ato de adaptar, como Linda Hutcheon (2013) menciona, a vontade de prestar uma homenagem é uma das mais usuais. Em *O corvo*, a admiração por sua rica e precisa construção conduz muitos estudos e o desejo de reinterpretar e de se apropriar da obra e, mais do que isso, o desejo de torná-la conhecida e admirada por todos.

1.2 Perspectivas da adaptação: as intenções por trás do processo

Mesmo diante de tantas contestações, críticas e comparações quase sempre depreciativas, o número de adaptações têm crescido ano após ano; de livros para filmes, de filmes para *games* ou o inverso, de história em quadrinhos (HQs) para filmes, são muitas adaptações realizadas atualmente. Segundo um site especializado em notícias sobre o cinema, serão lançados cerca de vinte e cinco filmes adaptados de livros e *games* no ano de 2017⁶. Quase todas estas adaptações são oriundas de *best-sellers*, como *A cabana*, de William P. Young,

⁶Disponível em: Adoro Cinema <<<http://www.adorocinema.com/slideshows/filmes/slideshow-126780/>>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

Cinquenta tons mais escuro, continuação de *Cinquenta tons de cinza*, de Erika Leonard James, e o *remake* de *Assassinato no expresso do oriente*, lançado pela primeira vez em 1974, adaptado do romance de Agatha Christie, de 1934. Para os fãs dos *games*, a adaptação mais esperada é *Assassin's creed*, o jogo eletrônico que surgiu como um *spin-off* e se tornou o game mais vendido da atualidade e deu origem a diversas adaptações para outras mídias, incluindo HQs e seis livros.

As adaptações de obras literárias para o cinema ainda representam a maior parcela das produções, mas as transposições de HQs para filmes têm crescido cada vez mais impulsionadas pelo nicho dos super-heróis. Apesar da falta de exatidão as informações, considera-se *Flash Gordon* a primeira HQ de super-herói adaptada para o cinema, em 1936 e depois em 1980⁷. Mas foi o filme do herói urbano *Batman*, de 1989, dirigido por Tim Burton⁸ que despertou a indústria cinematográfica para um novo nicho. Desde então, muitas adaptações foram feitas, os estúdios, especialmente *Marvel* e *DC Comics*, disputam as maiores bilheterias dos filmes, chegando a lançar cerca de dois ou mais filmes por ano cada sobre o universo das HQs.

Os estúdios utilizam seus lançamentos das histórias em quadrinhos como uma espécie de prévia dos filmes, em que o público fiel dos quadrinhos é preparado para as grandes mudanças nas sagas, para o surgimento de novos personagens ou a morte de algum, além de, usarem um recurso muito comum atualmente, *crossover*, uma espécie de junção de vários arcos de histórias⁹ ou histórias em quadrinhos diferentes, *The Flash e Arrow*, por exemplo. O *crossover*¹⁰ pode surgir para alterar uma história ou explicar a origem de algum personagem ou arco, mas também é um recurso de cunho mercadológico, uma

⁷Disponível em: Quadro a Quadro <<<http://quadro-a-quadro.blog.br/9-7-dos-quadrinhos-para-o-cinema/>>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

⁸Disponível em: Cinema e História em quadrinhos: <<<http://www.ufscar.br/~cinemais/artcinehq.html>>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

⁹Disponível em: Action Nerd: <<<http://www.actionnerds.com.br/hq-por-onde-devo-comecar-a-colecao-de-quadrinhos/>>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

¹⁰Disponível em: Universo HQ: <<<http://www.universohq.com/?s=crossover>>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

vez que estimula o leitor a consumir todas essas histórias para que não fique sem compreender as sequências. Os quadrinhos participam ativamente da indústria do entretenimento, conforme afirma Linda Hutcheon citando o desenhista Cameron Stewart:

Vários quadrinhos são feitos para atrair a atenção dos estúdios de Hollywood – eles são escritos e ilustrados com ares cinematográficos [...] Esses quadrinhos tentam antecipar o que pode ser feito dentro do orçamento de um filme[...] e, como resultado, você vê super-heróis que não são mais tão super-heróis assim. (HUTCHEON, 2013, p. 128)

Sobre a movimentação da indústria cinematográfica e do comércio paralelo que este movimenta, a autora conclui:

A indústria do entretenimento é exatamente isso: uma indústria. Os quadrinhos tornam-se filmes de ação, desenhos televisivos, jogos de *videogame* e até mesmo brinquedos: o objetivo é fazer com que a criança assista ao filme do *Batman* usando uma capa o *Batman* e brincano com um brinquedo do *Batman*. O objetivo é envolver todos os sentidos. (HUTCHEON, loc. cit.)

Mas nem só de super-heróis dos quadrinhos o cinema se abastece. Algumas *graphic novels* – um tipo de história mais longa e complexa, contada na estrutura de HQ, normalmente voltada ao público adulto – sem super-heróis saíram do suporte das páginas e foram adaptadas para o cinema em forma de filmes ou animação, e conquistaram importantes premiações, como *La vie d'Adèle - Azul é a cor mais quente* no Brasil - uma adaptação de *Le bleu est une couleur chaude*, da escritora francesa Julie Maroh, que ganhou o Palma de Ouro no festival de Cannes de 2013. *Persépolis*, a *graphic novel* da romancista gráfica e primeira iraniana a produzir banda desenhada, Marjane Satrapi, que conta a história de uma iraniana que queria ser vidente, foi indicada ao Oscar de melhor filme estrangeiro e melhor animação em 2007; conquistou o Prêmio do júri no festival de Cannes do mesmo ano.

Para o ano de 2017 ainda não estão previstos lançamentos de filmes de adaptações de clássicos da literatura. É o reflexo do momento econômico atual, que vem explorando uma receita atestada e comprovada quase infalível de retorno financeiro, abastecido pelos *best-sellers* e HQs. O livro *A cabana*, por exemplo, vendeu cerca de dez milhões de cópias em 2007. *Cinquenta tons mais escuro*, da trilogia *Cinquenta tons de cinza*, conhecido como o “pornô para mães”, vendeu aproximadamente quarenta milhões de cópias. No início do século XXI, o livro da saga *Harry Potter*, de J. K. Rowling, foi sincronizado com as estreias do filme e jogos. Assim como citado por Linda Hutcheon (2013) sobre a indústria do entretenimento, ocorreu com o público apreciador do bruxo: no mundo todo uma corrida de fãs às livrarias, filas intermináveis para assistirem ao filme, em que, crianças, jovens e até adultos, compareceram equipados com os artefatos usados por *Harry*, como a capa da “invisibilidade”, o chapéu seletor, a varinha, os óculos etc. Sem dúvida, o incentivo financeiro movimenta esse tipo de produção.

Sobre a adaptação no cenário econômico e a possibilidade de depreciação por parte da crítica, Linda Hutcheon (2013) lança uma questão:

Jogos de *videogame* derivados de filmes populares, e vice-versa, são formas óbvias de capitalizar uma “franquia”. Mas quão diferente isso é da decisão de Shakespeare de escrever uma peça baseada naquela antiga história de dois adolescentes apaixonados ou, a propósito, da escolha de Charles Gounod de compor o que ele esperava que fosse uma ópera de sucesso sobre eles? Guardadas as devidas proporções, Giuseppe Verdi e Richard Wagner envolviam-se profundamente com os aspectos financeiros de suas adaptações operísticas, e mesmo assim temos a tendência de reservar nossa retórica de julgamento reprovador à cultura popular, como se a última fosse mais diretamente contaminada pelo capitalismo do que a arte elevada. (HUTCHEON, 2013, p. 57, 58)

Pelo viés mercadológico, as adaptações de clássicos já consagrados representam uma aposta segura para os financiadores porque contam com um público pretensamente garantido. As grandes produções têm um alto custo e precisam de um retorno financeiro que custeie os gastos e rendam algum lucro.

As óperas e peças de teatro, por exemplo, para conseguir financiamento procuram investidores externos, organizam *press-releases*¹¹, leituras, encontros e *workshops* e pré-estreias com o intuito de divulgar o espetáculo para, só então, o público pagante começar a aparecer. No caso do cinema, os investimentos são ainda maiores, para isso, os estúdios mantêm estreita ligação com bancos de investimentos. Nesse caso, a fórmula testada e comprovada representa um retorno seguro. Sendo assim, a lista de adaptações de clássicos da literatura para o cinema é extensa. Ao fazer uma rápida busca em um site especializado¹² o público encontra obras adaptadas de Hemingway, como *Adeus às armas*; *A revolução dos bichos*, de George Orwell, *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas, por exemplo, que de 1907 a 1980 foi adaptada oito vezes; *Crime e Castigo*, de Dostoiévski e, o preferido dos adaptadores e do público: Shakespeare. *Megera domada*, *Hamlet*, *Romeu e Julieta*, *Cleópatra*, *Macbeth* são alguns exemplos entre tantas obras, a maioria foi adaptada mais de uma vez.¹³

Embora o fator econômico em algum momento tenha movimentado a escolha por esses e outros clássicos, outros fatores impulsionam as adaptações, tanto da perspectiva dos adaptadores, em que o apelo econômico é relevante, mas também outras intenções pesam sobre a decisão de adaptar; quanto por parte do público, as expectativas em relação às adaptações podem envolver a experiência pela familiaridade, pelo prazer estético, ou ainda, pelo primeiro contato, por exemplo.

Por parte dos adaptadores, Linda Hutcheon (2013) afirma que há várias intenções por trás do ato de adaptar:

¹¹*Press-release*: material de divulgação elaborado pelas assessorias de imprensa de uma empresa, companhia, evento etc. (BISTANE; BACELLAR, 2005).

¹²Disponível em: Lendo.org: <<<http://www.lendo.org/52-filmes-para-amantes-da-literatura-estrangeira/>>>. Acesso: 18 dez. 2016

¹³Disponível em: Cinema clássico: <<<http://www.cinemaclassico.com/index.php/entertainment/item/1212-filmes-inspirados-na-obra-de-william-shakespeare>>>. Acesso: 18 dez. 2016.

A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar uma homenagem, copiando-o. Adaptações tais como as refilmagens podem inclusive expor um propósito misto: “homenagem contestadora” (GREENBERG, 1998, p. 115), edipianamente ciumenta e, ao mesmo tempo, veneradora. (HUTCHEON, 2013, p. 29)

O que mais motiva a produção de uma adaptação? As adaptações de clássicos da literatura para o cinema, por exemplo, partiram de que motivação? Segundo Linda Hutcheon, as adaptações podem partir do desejo de se beneficiar com o prestígio cultural que as obras literárias possuem, o que a autora chama de capital cultural, ao que se acrescentam também as motivações pessoais. Em alguns casos, o adaptador se torna um “usurpador” ao se apropriar da obra, subvertendo a original, procurando ao mesmo tempo mascarar o texto de partida. Já em outros casos, o adaptador trata o texto de partida como um objeto sagrado, merecedor de reverência, respeitando sua hierarquia, pretendendo, entre outras razões, prestar uma homenagem à obra primeira, como algumas obras que concebidas abertamente como tributos. Nesses casos, o adaptador busca manter certa fidelidade em referência às obras originais.

Diferentes são as motivações por trás da intenção de adaptar; algumas estritamente ligadas ao valor econômico, outras são culturais e pessoais. No caso da HQ de *O corvo*, Luciano Irrthum transpôs o poema para as páginas dos quadrinhos motivado, primeiramente, por uma relação afetiva com a obra de Poe: um livro dado de presente por seu avô, ainda na adolescência, no qual, em meio às páginas encontrava-se um recorte de jornal com notícia sobre o aniversário de morte de Poe. A admiração levou o artista gráfico a quadrinizar outras obras além do poema, como *O coração delator*.

Na adaptação Luciano Irrthum lança mão de sua criatividade e, a exemplo da fanzine de *O corvo*, que será discutido mais à frente, elabora os quadrinhos a partir de imagens que lhe vêm à mente. Usando da liberdade de

criação sem ter o compromisso com o original, o quadrinista cria uma releitura do conto:



Figura 1: IRRTHUM, L. Releitura de O coração delator, 2003.

Fonte: <https://1.bp.blogspot.com/-nAE8x->

[icxog/Vwpc_xY3gwl/AAAAAAAAABDU/PTpQwDu3S5oLWumwevuXqhXNMn3ddQJtg/](https://1.bp.blogspot.com/-nAE8x-icxog/Vwpc_xY3gwl/AAAAAAAAABDU/PTpQwDu3S5oLWumwevuXqhXNMn3ddQJtg/)

A primeira adaptação de O coração delator para o fanzine, vencedor do Prêmio Nova no ano de 1995, organizado pela Sociedade Brasileira de Arte Fantástica –

SBFA - como melhor história em quadrinhos¹⁴, foi produzido pela Canibal Produções, publicada por Peter Baiestorf, em papel meio-ofício e distribuída em fotocópias.



Figura 2: Capa da fanzine. IRRTHUM, L. 1994.

Fonte: Acervo em PDF

¹⁴Disponível em: Scarium Artigos: <<http://www.scarium.com.br/artigos/cesar2.html>>
Acesso: 09 maio 2016.

Em 2009 a editora Peirópolis convidou Luciano Irrthum para participar de um projeto de transposição de clássicos destinado ao público infanto-juvenil e, assim, surgiu a adaptação de *O corvo* em quadrinhos colorida.

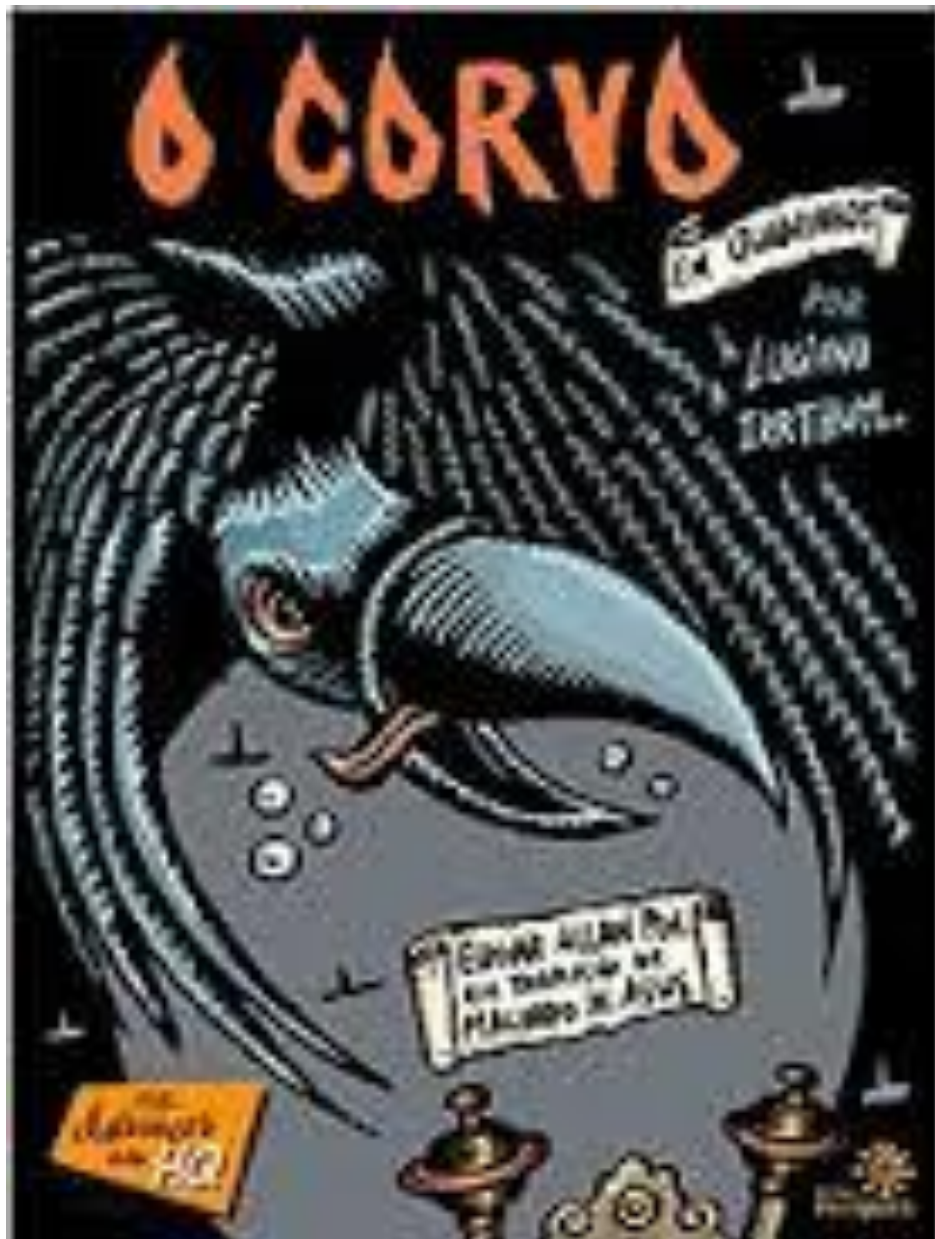


Figura 3: Capa da HQ. IRRTHUM, L. 2009.

Fonte: O corvo em quadrinhos. Edgar Allan Poe [adaptado por] Luciano Irrthum; em tradução de Machado de Assis. São Paulo: Peirópolis, 2009

Anterior a esse projeto, Irrthum, movido pela admiração por Edgar Allan Poe, quadrinizou uma releitura de *O corvo* ambientada em uma favela brasileira, em que o corvo era representado por um urubu, e “Poe”, o protagonista, chorava por sua amada Lenora, que estava presa.



Figura 4: IRRTHUM, L. Releitura de *O corvo*.

Fonte: O corvo em quadrinhos. Edgar Allan Poe [adaptado por] Luciano Irrthum, 2009. P. 47

1.3 Adaptação pelo ângulo da recepção: os modos de engajamento

Além da atuação do adaptador, a forma como o público imerge nas obras e interage com o produto, também adaptado é importante no processo de compreensão do ato de adaptar. A interação do público com as obras adaptadas se manifesta de modo específico para cada tipo de adaptação. Nesse sentido, os modos de engajamento representam a experiência dos sentidos como construção da cadeia sógnica por meio da transposição intersemiótica.

Nos modos de engajamento: contar, mostrar, interagir, Linda Hutcheon explica como as adaptações fazem as pessoas contarem, mostrarem ou interagirem com as obras adaptadas e cada modo é responsável pelas expectativas em relação à forma como foram adaptadas. O modo como se engajam com as histórias dependerá do meio em que circulam - os suportes midiáticos - e caracterizam-se como um processo em que o indivíduo imerge nas histórias, cada modo de uma forma diferente. Por exemplo, na passagem de um romance para um filme ou peça de teatro, o indivíduo imerge por meio da percepção áudio-visual; as imagens e trilhas sonoras provocam reações afetivas no público. Outros meios permitem ao público experimentar uma relação mais interativa e física com a obra, como ocorre nos casos dos jogos de vídeo games ou em RPG, por exemplo.

Os três modos propostos por Hutcheon (2013) são imersivos, porém, os graus de imersão diferem em cada caso:

[...] o modo contar (um romance) nos faz mergulhar num mundo ficcional através da imaginação; o modo mostrar (peças e filmes) no faz imergir através da percepção auditiva e visual; o modo participativo (*videogames*) nos faz imergir física e cinesteticamente [...] O modo performativo nos ensina que a linguagem não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias[...] (HUTCHEON, 2013, p. 47, 48)

Sobre esse pensamento, Hutcheon conclui que todos os modos são ativos e que eles apresentam suas especificidades de acordo o tipo de suporte midiático a que pertencem; nenhum modo é passivo, todos são resultados de imaginativos, cognitivos e emocionalmente ativos.

No caso do HQ, o modo contar se entrelaça ao mostrar. Nessa passagem – do sistema de signo verbal para o visual - a poesia de Poe é contada com o suporte da imagem concretizada nos quadrinhos. O engajamento começa pela imaginação e encontra auxílio para sua “realização” nas ilustrações. As mídias e os suportes pelos quais nos deparamos com uma adaptação influenciam o modo como nos engajamos, contudo, a autora

ressalta que o contexto comunicativo, tanto de criação quanto de recepção deve ser considerado como forma influenciadora do modo.

O modo como o público experiencia uma adaptação também depende do fato deste público ser conhecedor do objeto, o que o levará a uma experiência de memória também, caso contrário, seu engajamento com a obra será o mesmo de uma obra qualquer, como uma obra nova. O público conhecedor tem expectativas e exigências em relação à obra a ser adaptada e apresenta uma ligação de memória e, muitas vezes, afetiva, com o texto de partida, o que gera uma expectativa maior em relação à adaptação. Conseqüentemente, esse público se envolve, engaja-se na obra de forma mais profunda, do que seria caso fosse desconhecedor do texto primeiro. Além disso, outros fatores ligados ao contexto influenciam a recepção de uma obra, por exemplo, quando o público conhece o diretor de um filme, ou o estilo do traço de um desenhista, e já espera um certo tipo de produção. Contudo, Hutcheon afirma que para uma adaptação ser bem-sucedida ela precisa contemplar tanto o público que conhece a obra adaptada, quanto o que terá o primeiro contato.

Harmonizando os conceitos abordados, observa-se que a adaptação do poema *O corvo* para HQ se constitui como um processo intersemiótico, como mostrarei no terceiro capítulo, desde sua origem mental até a sua concretização em imagem ilustrada. A passagem do sistema verbal para o visual repercute no modo como o público se relaciona com a obra. A adaptação como reescritura ou a tradução intersemiótica são fenômenos dinâmicos, que se inscrevem e reinscrevem no comércio de códigos e signos, constantemente em evolução, conforme será mostrado no próximo capítulo, em que serão explorados diversos conceitos sobre a tradução, em particular, os conceitos relacionados à tradução intersemiótica.

1.4 Transposição de clássicos para leitores iniciantes

A discussão que se abre neste tópico, apesar de fugir um pouco à discussão teórica sobre adaptação e enveredar por um rumo pedagógico,

considero relevante para este estudo no que diz respeito à natureza multifacetada da adaptação. Além disso, soma-se ao que foi escrito até aqui sobre a adaptação representar também uma forma de manter viva e recontextualizada uma obra. Não pretendo trilhar especificamente o caminho educacional e pedagógico, sendo assim, as questões postas não serão debatidas profundamente nesse contexto, mas servirão como complemento e reiteração do que já se debateu.

Quanto à frequente questão de “empobrecimento” da obra reescrita ou adaptada, não há um consenso teórico a respeito; sempre haverá uma linha a depreciar as adaptações, assim como as que defenderão seu objeto de estudo.

No processo de reescritura e/ou adaptação, possivelmente, algo ou muito do original pode se perder, o que suscita a questão do empobrecimento ou esvaziamento do conteúdo. Os conteúdos podem ser transmitidos integralmente, ou de forma fragmentada. Uma obra pode ser refratada de forma a criar inúmeras outras obras, numerosas versões (adaptações) para outras mídias e suportes, algumas com qualidade, outras inferiores, e essa refração da obra ocorre de acordo com o público, envolvendo várias estratégias e formas de tradução. Segundo Lefevere (1992 apud MILTON, 2015):

A teoria de refração de Lefevere nos ajuda a entender esses conceitos de representação e transferência/transmissão. O *morro dos ventos uivantes* será representado para distintos públicos de muitas formas diferentes: resumos, versões equivalentes integrais, críticas, jogos de faz de conta etc.

Mais uma vez Lefevere, sem qualificar o objeto, expõe os bastidores da tradução e reitera a ideia de manipulação, uma vez que, o conteúdo será representado, transmitido de formas diferentes para distintos públicos, usando o texto de partida de acordo com o objetivo que se deseja alcançar: se para apenas entreter, para alcançar o público intelectual ou introduzir o jovem leitor não profissional à leitura de clássicos, como os alunos de uma escola, por exemplo.

Fora do contexto da indústria cultural, o ambiente escolar tem sido o meio de maior propagação de adaptações de clássicos da literatura. Com incentivo do Governo Federal, os quadrinhos saíram da posição de *underground* e conquistaram espaço no processo de letramento literário. Se no passado as HQs eram consideradas produções simplistas e de pouco valor intelectual, hoje circulam nas escolas como literatura gráfico-visual, uma fonte de acesso ao universo literário, uma ferramenta em um suporte familiar ao jovem.

O Programa Nacional Biblioteca da Escola¹⁵ - PNBE – desenvolvido desde 1997, promove o acesso à cultura e incentiva a leitura nas escolas. O programa se divide em três ações: o PNBE literário, que consiste na avaliação e distribuição de acervo literário de textos em prosa, em verso e livro de imagens e de história em quadrinhos. Somente a partir de 2008 o programa ampliou sua abrangência e passou a atender os alunos do ensino médio¹⁶. O acervo destinado aos estudantes incluiu: textos em verso (poemas, quadras, parlendas, cantigas, trava-línguas, adivinhas); em prosa (pequenas histórias, novelas, contos, crônicas, textos de dramaturgia, memórias, biografias), livros de imagens e de histórias em quadrinhos e, ainda, obras clássicas da literatura universal.

Segundo Rui Mateus (2013), em *Fundamentos e práticas da adaptação de clássicos da literatura para leitores jovens*, no ambiente institucional a escola assume um papel decisivo na tarefa de ensinar a ler, na tarefa de divulgar grandes textos. Nesse contexto, a adaptação assume a posição de ferramenta, mecanismo condutor e viabilizador, o instrumento pelo qual se delega, quase que totalmente, a missão de divulgar junto às novas gerações, funcionando como mecanismo de mediação do original:

Ainda que, num primeiro e superficial juízo, a adaptação enquanto processo de divulgação do clássico possa ser considerada como produto mercantil de reduzido valor literário,

¹⁵Disponível em: Portal MEC: <http://portal.mec.gov.br/programa-nacional-biblioteca-da-escola>. Acesso: 30 nov. 2016.

¹⁶Disponível em: Portal Fundo Nacional de Desenvolvimento/FNDE: <<<http://www.fnnde.gov.br/programas/biblioteca-da-escola/biblioteca-da-escola-historico>>> Acesso: 30 nov. 2016.

dirigido a uso inócuo e circunscrito ao universo escolar, a verdade é que ela acaba por desempenhar uma importante função na reprodução do seu estatuto, contribuindo para cimentar [...] o seu lugar na galeria de das obras visíveis e reconhecíveis pelo público enquanto tal e evitando a degradação natural dessa posição por via da inevitável alteração do equilíbrio de forças adentro do sistema de recepção, condicionado pela modificação das competências de leitura e do gosto literário as sucessivas gerações. (MATEUS, 2013, p. 15)

Entretanto, não é uma tarefa simples. Primeiro porque ela não deve ser abandonada a cumprir sua tarefa sem um acompanhamento.

Para “solucionar” o “problema” das perdas causadas pelas estratégias não há outro critério melhor do que o filtro humano, o responsável pela seleção daquilo que melhor se adapta ao seu perfil. No caso do ambiente escolar, por exemplo, a figura do professor é essencial para o direcionamento das leituras, uma vez que, em alguns casos, inúmeras edições são feitas procurando driblar a dificuldade da grande maioria dos alunos. Nesse caso, compete ao professor a tarefa de conhecer o texto de partida e orientar os alunos. Sabe-se que, cientes dos inumeráveis e colossais problemas na área da educação no Brasil, essa tarefa representa um esforço hercúleo do professor, mas necessário.

As adaptações não são sempre a representação do esvaziamento do conteúdo, a seletividade do ser humano, seja ela com base no discurso da elite cultural ou da cultura de massas, é o que ajuda a compor um repertório. As estratégias utilizadas por um tradutor, reescritor, adaptador entre: adicionar, omitir, simplificar, resumir, ampliar, substituir etc por parte dos tradutores, reescritores e adaptadores são feitas de acordo com sua estratégia e com um objetivo específico. A manipulação do texto, como uma tradução ou adaptação, de fato, é eficiente e trabalha a favor de uma poética, com um apelo e uma intenção, seja poética, política, econômica ou mesmo pedagógica

2 TRADUÇÃO: DA LINGUAGEM VERBAL À VISUAL, UMA REDE INFINITA DE POSSIBILIDADES

“Traduzir é pôr a nu o traduzido, tornar visível concreto do original, virá-lo pelo avesso.”

(Julio Plaza)¹⁷

2.1 As vertentes da tradução

O ato de traduzir desperta muitas reflexões sobre questões que, quase sempre, estão relacionadas à fidelidade ao texto original, às formas de traduzir respeitando um esquema que não deixe de contemplar o texto fonte e seu autor. Na busca pelo entendimento entre teoria e prática, a tradução ultrapassou os limites da Linguística e se estendeu para a Filosofia, História, Antropologia, Psicologia e, por analogia, alcançou até mesmo as ciências exatas, ao que se refere à tradução ser encarada como um problema matemático, com qual é possível esquematizar as formas como traduzir determinado texto; mas ao final, esbarrará na impossibilidade de traduzir sistematicamente como uma fórmula matemática.

Entre teorias elaboradas por disciplinas afins e outras tão diversas, as discussões tendem a crescer com as diversidades e acrescentar novas perspectivas aos estudos da tradução. Seja do ponto de vista linguístico ou do literário os debates buscam uma teorização para a prática da tradução e uma forma de aplicá-la a um método. Não tem sido um empreendimento fácil, tampouco unânime, mesmo entre correntes que compartilham uma linha de pensamento há diferenças na condução das abordagens. Sendo assim, mostrarei aqui algumas linhas teóricas sobre a tradução para contextualizar a adaptação/transposição/transmutação – algumas das denominações que serão usadas daqui por diante - de *O corvo* à tradução intersemiótica.

¹⁷ PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Início as exposições dos conceitos, definições e teorias acerca da tradução e suas vertentes com o pensamento de Walter Benjamin a respeito da tarefa do tradutor, pois suas contribuições são, inegavelmente, muito respeitadas entre os teóricos por sua coerência, densidade e atemporalidade, representando um “clássico” nos estudos de tradução.

Benjamin (2013, p. 103, 105) aponta a tarefa o tradutor como sendo a “sobrevida do original”, pois, ao realizar uma tradução, o tradutor a insere no tempo de novas gerações: “Nelas, a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais abrangente desdobramento.” Entretanto, a essa visão o filósofo propõe outros questionamentos, por exemplo, ressaltando a relação de conexão íntima que se forma entre original e traduzido. Para isso, destaca que a traduzibilidade é uma propriedade essencial a certas obras – o que será discutido mais adiante com as proposições de Haroldo de Campos - o que não significa que a tradução seja essencial para essas obras. Contudo, para Benjamin, “graças à traduzibilidade a tradução se encontra com o original em íntima conexão”. Benjamin abriu os debates em torno da tradução para além dos estudos comparativos, segundo os quais a tradução é tida como mera versão, reproduzindo um significado fixo do texto de partida, que deve ser mantido.

As proposições benjaminianas são complexas e muito discutidas por outros renomados filósofos e pensadores. Elas dão partida à minha breve contextualização dos conceitos de tradução com os de adaptação e tradução intersemiótica. Como se observa, as discussões teóricas sobre a tradução são vastas, complexas e estão longe de ter uma conclusão. São muitas dúvidas e questionamentos. Contudo, mesmo que se queira fugir de perguntas que tendem a simplificar e reduzir os estudos, há uma frequente retomada sobre fidelidade ao chamado texto original - quase sempre retomada nos debates teóricos.

Por que essa questão representa um ponto nevrálgico para os estudos de tradução? Segundo Rosemary Arrojo (1992) a fidelidade é quase sempre discutida devido à visão logocêntrica que se tem acerca da linguagem, em que preza a fidelidade da tradução ao texto original. Afirma que essa questão é um

desafio que “jamais será vencido dentro dos limites do logocentrismo que têm cerceado nossas reflexões acerca da linguagem, da realidade e o sujeito.” Em o *signo desconstruído*, Arrojo aborda temas sobre as implicações para a tradução que perpassam os meandros da linguística aplicada. Compreender x interpretar são pontos que conduzem, em algum momento da discussão, à questão da fidelidade, uma vez que, desenvolvem-se nas oposições das linguagens: literal x denotativo; figurado x conotativo; poética x ordinária, ente outras oposições que falam da interação do tradutor com o texto, a forma como este lida com o texto de partida.

Nessa relação de compreensão x interpretação o tradutor é, primeiramente, o leitor. Segundo a visão logocêntrica, o sujeito deveria ler e interpretar a realidade, o texto, a partir de uma compreensão objetiva, de forma previsível e determinada, independente de um contexto e que não revele as circunstâncias, nem o contexto de sua realização ou de seu realizador. Em outras palavras, trata-se de uma visão que pressupõe uma racionalidade pura e absoluta, em que o homem não interage com o meio, não devendo sofrer nenhuma influência externa – decorrentes da história, tempo, da poética etc - para a execução de sua tarefa. Tampouco deveria revelá-la no texto traduzido, ou seja, deveria conduzir a tradução de forma neutra e fiel ao texto. Contudo, Arrojo contraria essa visão afirmando que a tradução sempre trai o texto de que procede:

Toda tradução, por mais simples e breve que seja, trai sua procedência, revela as opções, as circunstâncias, o tempo e a história de seu realizador. Toda tradução, por mais simples e breve que seja, revela seu produto de uma perspectiva, de um sujeito interpretante e, não, meramente, uma compreensão “neutra” e desinteressada ou um resgate comprovadamente “correto” ou “incorreto” dos significados supostamente estáveis do texto e partida. (ARROJO, 1992, p. 68)

Sobre a neutralidade na tradução, Arrojo considera a abordagem ilusória e se opõe às proposições acerca de uma sistematização do processo de

tradução. Cita os estudos em quantificação de dados em tradutologia de Francis Aubert para exemplificar como a tentativa de sistematização, embora fundamentada em princípios coesos, acaba se mostrando frágil diante da realidade múltipla da tradução e, assim acaba esbarrando em diversos obstáculos que expõem a inviabilidade do controle e normatização. Aubert considera a sistematização um empreendimento fadado ao insucesso por várias razões que surgem no decorrer das investigações, entre elas, a fragilidade dos modelos teóricos propostos por linguistas, sobretudo, pelo fato de o objeto da pesquisa ser “rebelde”, dinâmico e em constante mutação. Outra razão, Aubert menciona a difícil tarefa de harmonizar a objetividade científica à subjetividade. Segundo o teórico, os pesquisadores pretendem uma cientificidade que não concilia com a subjetividade inerente ao processo tradutório.

Aubert propõe um projeto de sistematização tradutória que pretende alcançar a correlação entre a tradução e as tipologias das línguas e textos envolvidas no processo. Entre os resultados, o linguista propõe ainda, a “delimitação do escopo de liberdade do tradutor”, impondo limites para a interferência, observando uma margem de variação pautada nas relações estruturais, culturais e textuais; em suma, o tradutor teria que executar sua tradução dentro de um molde, atentando às restrições do sistema. Embora Rosemary Arrojo admita o bom trabalho de Aubert, ela, novamente, confronta a ideia de cercear a tarefa do tradutor, observando a inviabilidade de prever e pré-determinar que a produção de significados envolvida em uma tradução obedeça um esquema. Arrojo considera as limitações do projeto:

Aubert tem que adiar para o futuro a possibilidade de sucesso de seu projeto. Após tentar estabelecer um modelo de descrição e quantificação das modalidades de tradução, que pressupõe, obviamente, categorias absolutamente estáveis e independentes de contexto. Aubert conclui que a versão atual do modelo que propõe contém, ainda, algumas limitações, pois não parece dar conta satisfatoriamente da criatividade na tradução. (ARROJO, 1992, p. 70)

Arrojo conclui:

A interpretação, ou a compreensão, escapa, portanto, a qualquer tentativa de sistematicidade, pois a possibilidade de sistematizá-las implicaria, inescapavelmente, a própria possibilidade de se sistematizar e pré-determinar tudo aquilo que constitui o humano: o subjetivo, o temporal, o inconsciente e até mesmo suas manifestações socioculturais presentes e futuras. (ARROJO, loc. cit.)

As propostas de Aubert encontram resistência por parte de teóricos que combatem a visão logocêntrica e veem a tradução como uma atividade que está inserida no contexto histórico-cultural do seu realizador, aqueles que defendem a liberdade do tradutor como autor e propõem os estudos da tradução não como um ato linguístico isolado, mas como uma prática que se realiza em diferentes contextos e revela, nos bastidores do ato, uma ideologia dominante, seja ela poética, política ou mercadológica.

O teórico André Lefevere, por exemplo, trata da atividade tradutória pelo viés histórico-social, cultural e ideológico; contextualiza a tradução em um plano político e econômico, em que o tradutor é um profissional que está inserido em uma sociedade que se organiza em sistemas. Lefevere aborda os estudos da tradução por uma perspectiva prática e objetiva do ato tradutório. Em seu livro *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária* ele nos mostra sua visão sobre questões como o papel do tradutor para o conhecimento, valorização e recontextualização de obras literárias.

Para Lefevere, a atuação do tradutor ajuda a tornar obras conhecidas do grande público, fora do universo acadêmico e do leitor profissional. Contudo, essa não é uma questão simples de se tratar. Segundo o teórico, a reescrita ultrapassa o círculo privilegiado do leitor profissional, porém, estes tendem a classificá-la dentro de padrões comparativos, diferenciando os textos entre “alta” e “baixa” literatura. Entretanto, Lefevere chama atenção para a reavaliação destes conceitos, pois a reescrita se torna cada vez mais importante para a sobrevivência de obras consideradas de “alta” literatura e representam o elo com o leitor não-profissional, uma vez que, o leitores comuns leem cada vez mais a literatura não de seus autores, mas de seus reescritores.

E mais, Lefevere atenta para o fato de que a reescritura tem se tornado mais evidente e vem sendo mais questionada atualmente, mas que não é um fenômeno hodierno. Leitores depositam sua confiança em tradutores no decorrer de longos séculos, em autores considerados da “alta” literatura, que em algum momento traduziram uma obra e a reescreveram conforme seu contexto histórico-social, sua ideologia e poética naquele determinado momento, ou ainda, que “traduziram” trabalhos que nunca existiram, ou “aperfeiçoaram” o trabalho de autores que forma que o tornasse esteticamente mais bonito para o público. Mostrarei exemplo disso ao analisar a adaptação do poema *O corvo*, que na tradução de Machado de Assis ganhou mais setenta e três versos do que o texto de Poe. Outras traduções, como as de Baudelaire e Mallarmé, foram feitas em outra estrutura textual. *Le corbeau* foi traduzido em prosa, composto por dezoito parágrafos de seis linhas cada. Os poetas franceses criaram uma nova obra e, mesmo tão diferente, foi a partir dessa nova obra que o poema de Poe – em sua versão original – foi introduzido com maior visibilidade no cenário literário europeu.

Há muitos séculos os reescritores criam imagens de escritores, de uma obra, de histórias em torno de uma obra ou de um autor. A intencionalidade de tal criação tem um objetivo específico, o de projetar uma imagem que represente uma ideologia que alcançará determinado público. Trata-se de um recurso de estratégia de tradução.

Embora Lefevere fale da tradução sob o viés da manipulação dos textos, não aborda a questão de forma pejorativa, ao contrário, fornece-nos uma visão crítica a respeito da reescritura com fins ideológicos e poetológicos. Segundo o teórico a reescritura é um tipo de manipulação que trabalha a serviço do poder e que pode contribuir para o desenvolvimento da literatura e até mesmo a sociedade. Trata a manipulação como uma ferramenta, uma estratégia que funciona a serviço de seu realizador com o intuito de alcançar determinado fim, afinal, nenhuma tradução se faz do nada e para o nada; todas terão um objetivo específico e, como afirma Susan Bassnett no prefácio do livro de Lefevere (2007), a tradução trabalha a serviço do poder.

Toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada. Reescritura é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. (LEFEVERE, 2007, p. 11)

Para explicar as escolhas das estratégias utilizadas no processo tradutório, Lefevere explica que a sociedade se organiza em sistemas, incluindo a literatura e, entre esses sistemas, o teórico ressalta dois que, segundo ele, influenciam diretamente a tradução: os sistemas de mecenato e de poéticas.

No sistema de mecenatos, os escritores e reescritores trabalham dentro dos parâmetros estabelecidos por seus mecenas, representados por pessoas influentes na sociedade, instituições, como a igreja, partidos políticos, mídia, um grupo editorial, entre outros. Estes, frequentemente, impõem uma série de restrições ao autor e, conseqüentemente, ao público. Obviamente, há aqueles que se opõem à ideologia dominante de um sistema e lançam mão de estratégias para burlar as limitações.

Lefevere fala de Shakespeare para ilustrar uma dessas situações de restrição. O autor inglês precisa lidar com seus mecenas, a corte inglesa; não podia desafiar a ideologia pregada pela monarquia, tampouco sua legitimidade. Por outro lado, Shakespeare também queria agradar o público formado por mercadores, artesãos, e para manter as portas do teatro abertas e suas obras continuarem circulando, o autor adaptava seus textos à censura da rainha. Isso não quer dizer que ele deixava de escrever sobre a hipocrisia da monarquia, as frivolidades, os problemas da realeza. Para se desviar da censura, Shakespeare utilizava recursos de linguagem, como a ironia, metáforas, paródias e outros, para expor suas ideias. Da mesma forma, reescritores também se valem de recursos quando escrevem e não pretendem abrir mão de suas ideias.

Lefevere destaca que, o fato de um autor, um tradutor se adequar a um mecenato não significa que se trata de um profissional sem escrúpulos; ele

simplesmente reitera como funciona o processo. Para escrever ou traduzir o profissional precisa de um público e esse público está inserido num contexto, numa realidade histórica, social, econômica que será considerado no momento da escrita.

Alguns tipos de mecenas pretendem reafirmar seu domínio por meio da literatura, nesse caso, a ideologia política é dominante no processo de escrita. Contudo, o tipo de mecenato atual não se preocupa com a ideologia política ou a poética do autor, o que importa nesse caso é o sistema econômico. É visando lucros que eles operam. O comércio de livrarias e, principalmente, os grandes conglomerados de livreiros, determinam o rumo de muitas produções e, segundo Lefevere, esse tipo de mecenato é indiferenciado, pois não se atém às ideologias, é pelo estímulo do lucro que eles atuam.

Assim, observa-se que não é possível defender uma neutralidade na tradução:

“Fidelidade” é apenas uma estratégia de tradução que pode ser inspirada pela conjunção de uma certa ideologia com uma certa poética. Aclamá-la como a única estratégia possível, ou mesmo, permitida, é tão utópico quanto inútil [...] De fato, longe de ser “objetivas” ou “livres de valor”, como seus defensores querem nos fazer acreditar, “traduções fiéis” são com frequência inspiradas por uma ideologia conservadora. (LEFEVERE, 2007, p. 87)

A fidelidade é uma ilusão, uma vez que o ato de traduzir passa por apropriações, aglutinações e interferências de várias ordens, desde as subjetivas, próprias do contexto do tradutor e de sua relação com o texto, às de cunho ideológico, político e econômico. Dessa forma, a tradução projeta uma imagem literária a serviço de alguma ideologia.

Dois fatores determinam basicamente a imagem de uma obra literária tal como ela é projetada por uma tradução. Esses dois fatores são, na ordem de importância, a ideologia do tradutor (aceita livremente ou imposta como uma restrição por alguma forma de mecenato) e a poética dominante na literatura

recebedora no momento em que a tradução é feita. A ideologia dita a estratégia básica que o tradutor usará e, portanto, também as soluções de problemas relacionados tanto ao universo do discurso expresso no original (objetos, preocupações, hábitos pertencentes ao mundo que era familiar ao escritor do original) e à língua em que o próprio original é expresso. (LEFEVERE, 2007, p. 73)

Os tradutores, assim como os escritores dos textos fonte, esperam alcançar um efeito sobre seu leitor. Para isso, utilizam recursos e estratégias que irão ao encontro do leitor. De alguma forma “algo se perde” em uma tradução, mas não significa que deixa de ter qualidade. Apenas representa uma combinação de estratégias que privilegia uma coisa em detrimento de outra. Ao mesmo tempo em que algo se perde, ganha-se algo para tornar o texto compatível com o meio, com o sistema de signos, por exemplo, como ocorre na transposição de *O corvo*; ou mesmo nas traduções poéticas, em que os critérios da estética, da forma e do conteúdo são difíceis de serem mantidos. Ao traduzir um poema, por exemplo, o tradutor modela o texto para sua poética e, dessa forma, a tradução se torna uma nova obra.

Contudo, nem sempre a liberdade de escolhas e as estratégias utilizadas pelos tradutores resultam em um produto final aceitável, por vezes, as deficiências dos métodos resultam em uma tradução não harmoniosa, que não representa nem o texto original, nem uma reescritura convincente.

2.2 Implicações em tradução de poesia

Sobre as questões práticas da tradução de poesia, Lefevere (2007) fala sobre as falhas metodológicas. Ele diz que o que se espera como um resultado final em uma tradução deve alcançar boas escolhas, ou uma boa combinação de estratégias ilocucionárias. Tais escolhas tendem a seguir a poética de um determinado período, por exemplo, a rima e a métrica, que normalmente eram privilegiadas no século XIX. Para ilustrar, o teórico traduz o segundo poema de Catulo, explica suas escolhas e compara com as de outros tradutores,

elencando as estratégias utilizadas. Nas investigações sobre o epílio do poeta veronês, Lefevere classifica sete estratégias distintas: a tradução por aproximação; a fonêmica, em que o tradutor tenta reproduzir o som da língua de partida; a tradução literal, palavra por palavra; tradução métrica, em que o tradutor se prende à forma; de poesia para prosa; tradução rimada; tradução em versos brancos; a interpretação etc.

Em cada uma das estratégias Lefevere aponta alguma falha; quando os tradutores elegem um método em detrimento do outro, o final pode resultar uma tradução desequilibrada.

A análise de Lefevere exemplifica as dificuldades em traduzir poema e, que estas, frequentemente, remetem às questões da “intraduzibilidade”. De um lado correntes defendem que é impossível traduzir poesia; de outro, correntes que defendem que é sim possível traduzir poesia; os mais ponderados afirmam que é possível, mas que toda tradução de poesia carrega “falhas” em relação ao original. Paulo Henriques Britto, por exemplo, afirma que todo poema pode ser traduzido, mas atenta para as diferenças em relação à tradução de texto em prosa:

A meu ver um poema é um texto literário que pode ser traduzido como qualquer texto literário. A diferença é que, quando se trata de um poema, em princípio toda e qualquer característica do texto – o significado das palavras, a divisão em versos, o agrupamento de versos em estrofes, o número de sílabas por verso, a distribuição de acentos em cada verso, as vogais, as consoantes, as rimas, as aliterações, a aparência visual das palavras no papel etc – pode ser de importância crucial. (BRITTO, H. Paulo, 2012, p. 120)

Britto pontua várias características próprias do poema como algo importante e significativo, que deve ser considerado no ato da tradução. Cabe, então, ao tradutor determinar quais elementos serão explorados e qual estratégia vai melhor comportar o poema.

Paulo Henriques Britto se opõe à ideia defendida por teóricos que acreditam que a poesia se perde no processo de tradução. Segundo ele, essa visão romântica sobre a poesia concebe o poético como uma “essência

indefinível”; algo que está alinhado ao coração, à alma do poeta e não é acessível pela razão. Em seu ensaio *A filosofia da composição*, Edgar Allan Poe nos fala exatamente o contrário. Para ele o fazer poético não está relacionado às vicissitudes do coração, o fazer poético não é condicionado pela elevação espiritual ou pela sensibilidade mais elevada que supostamente o poeta teria. Precisamente, Poe nos mostra no ensaio a operação de construção do poema *O corvo*. Como quem monta um sistema matemático o poeta construiu passo a passo o poema, desde a escolha da extensão, à vogal que comporia a sonoridade, o tom, o tema, até a ancoragem na imagem do corvo, escolhido para dialogar com o eu lírico do poema.

Britto reitera a questão da traduzibilidade de poemas lembrando as traduções dos irmãos Campos. Embora se oponha às denominações de Haroldo de Campos para a tradução criativa, como transluciferação e transcriação, o que afirma ser apenas um “neologismo de gosto discutível”, considera as traduções dos Campos criações primorosas, que certificam a traduzibilidade de poesia.

Segundo Haroldo de Campos (1969) o poeta-tradutor é um designer da linguagem e, encontra-se em um patamar de elevada vantagem sobre o tradutor “erudito” – no caso de tradução de poesia – por ter em seu repertório o domínio da linguagem poética. Para o pensador, poeta-tradutor, Haroldo de Campos, a “impossibilidade” de tradução gera o fascínio que o leva a abordar a tradução pelo prisma da criação:

É da essência mesma da tradução de poesia o estatuto da impossibilidade. Para quem aborda a arte de traduzir poesia sob a categoria da criação essa superlativização das dificuldades que lhe são intrínsecas só pode crescer-lhe, na medida proporcional, o fascínio. (CAMPOS, H. 1969, p. 121)

Em outro texto, *Metalinguagem e outras metas*, conclui que:

A tradução de poesia (ou prosa a que ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do

mundo e da técnica do traduzido. Como se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílissima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E, que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseccção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico estranho. (CAMPOS, H., 2006, p. 43)

Ressalta constantemente a tradução como atividade criadora como forma de transpor a ideia de impossibilidade de tradução. Debruça-se sobre os estudos de poesia concreta, estética e semiótica para reiterar sua argumentação. Reportando-se ao filósofo Max Bense, Haroldo de Campos suscita as questões de intraduzibilidade. Haroldo se debruça sobre os estudos estéticos de Bense e ressalta as características das informações contidas em um texto, as quais se apresentam como informação documentária, semântica e estética. Esta última é que chama a atenção de Haroldo por se tratar daquela que sobrepõe as outras pela imprevisibilidade da ordenação dos signos:

A informação estética, por sua vez, transcende à semântica e à documentária, no que concerne à imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação dos signos [...] Enquanto a informação documentária e também a semântica admitem diversas codificações, podem ser transmitidas de várias maneiras, a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista. (HAROLDO, H., 2006, p. 32,33)

É sobre esta característica que reitera a ideia de fragilidade estética, relacionando-a, entretanto, à tradução de poesia e, a partir da teoria de Bense, constrói seu pensamento sobre a recriação. O poeta admite a questão da fragilidade estética, questionando assim a “impossibilidade” de tradução de poesia e, encontra uma “solução” na recriação dos textos.

Enquanto os dois tipos de informação permitem uma reordenação de signos e significações, admitem diversas codificações, em que o substrato da mensagem no final será transmitido, uma mínima alteração da informação estética em uma obra de arte, em nosso caso o poema, acarretaria a perturbação de sua realização estética. Enquanto nas duas os códigos são

múltiplos, previsíveis, substituíveis e reordenáveis, a informação estética é singular. Utilizando como exemplo os primeiros versos da primeira estrofe do poema *O corvo* na tradução de Machado de Assis (Ver anexo B), poderíamos alterar e criar inúmeras formas de combinação das seguintes informações:

- 1) Num determinado dia, já alta hora da noite, quando eu lia, cansado, livros de ciências antigas, ouvi à minha porta um barulho que me assustou;
- 2) Outro dia me assustei com um barulho na minha porta, quando eu lia alguns livros de ciências;
- 3) Quando eu lia livros de ciências antigas, numa madrugada, ouvi à porta um ruído estranho que me causou espanto.

E assim, as combinações poderiam continuar a ser feitas e, sobre livres codificações poderiam recriar inúmeras frases com o mesmo tema. Entretanto, quando Poe escreveu: “*Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary*” (Ver anexo A), ele impregnou seu texto de informação estética de forma única, singular. A mínima alteração nesse texto implicaria a “destruição” dessa informação, logo, resultaria em uma nova criação para Haroldo de Campos. Dessa forma, o pensador propõe uma “solução” para a questão de intraduzibilidade estética posta por Bense: a criação de uma nova obra, com outra informação estética, autônoma, mas que se liga à outra numa relação de isomorfia – conceito que empresta da matemática.

De acordo com a ideia de isomorfia estética, as duas informações, os dois textos são equivalentes. Considerando os conceitos matemáticos utilizados por Haroldo, teremos que, os elementos se equivalem em qualidades e características, mas não são idênticos, pois se apresentam de formas distintas. Sendo assim, a tradução de um poema será sempre uma recriação, “uma criação paralela, autônoma, porém, recíproca.” (CAMPOS, H., 2006, p. 35).

Haroldo de Campos também abraça a teoria de Roman Jakobson sobre tradução para ratificar sua ideia de tradução criativa. Segundo ele, o poeta que

traduz, transcria um poema. O essencial na tradução de poesia não é a “mensagem”, o conteúdo exato do original, mas “o perfil sensível da mensagem” a rede de significações vinculada à mensagem. O poeta tradutor adota seus próprios métodos particulares para cada poema. Não existe uma fórmula, uma equação sistemática absoluta: “as equações verbais são providas à posição de princípio construtivo do texto, donde só ser possível traduzir poesia através da transposição criativa” (CAMPOS, 1969, p. 110)

Estudando uma análise de Roman Jakobson sobre *O corvo*, Haroldo de Campos constata que, o efeito “mágico irresistível” do poema está no espectro fônico da palavra *raven* (rêiven). Poe construiu o poema, ancorando-se na imagem do ser inumano que propaga a palavra *never*; configura na linguagem o efeito por meio do espelhamento sonoro: *raven/never*. Para Jakobson, Poe é um mestre na arte de escrever ao reverso. Considerando a questão da intraduzibilidade estética, a maestria no jogo fônico de palavras e a provável impossibilidade de substituir em outra língua palavras que encontrem similaridade com o som e o espelhamento, como um poeta-tradutor resolveria esse impasse?

Sobre o estribilho, por exemplo, Machado não encontrou uma relação anagramática que correspondesse a *Raven*, mas encontrou nas palavras “nunca mais” uma musicalidade harmônica com os versos antecedentes, além disso, é um som agradável e, ao mesmo tempo, transmite a ideia de finitude da separação final. Já Mallarmé e Baudelaire, em prosa, encontraram como equivalente de *nevermore* “*jamais plus!*” (Ver anexos C e D)

2.3 Aspectos da tradução intersemiótica

Roman Jakobson (2007) em seus estudos sobre os aspectos linguísticos da tradução classificou em três categorias os tipos de tradução: a intralingual ou reformulação, que ele afirma ser o tipo de tradução que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua, ou seja, a tradução de um signo por outro correspondente que se apresente de

forma mais completa para o entendimento. Já a tradução interlingual ocorre entre línguas diferentes, mas com o propósito de interpretação dos signos verbais, vertidos de uma língua para outra. O terceiro tipo de tradução proposto por Jakobson é o que nos interessa: a tradução intersemiótica ou transmutação.

Jakobson estuda os aspectos linguísticos que envolvem a tradução e revolve os complexos problemas do ato tradutório. Sobre o dogma da impossibilidade de tradução, afirma que:

Toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houve uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, cacos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios [...] A ausência de certos processos gramaticais na linguagem nunca impossibilita uma tradução. (JAKOBSON, 2007, p. 67)

Entretanto, com relação à tradução de poesia, os valores semânticos e gramaticais intrincados em um poema, além da estrutura, apontam para questões que tornam a tradução um problema muito mais complexo. Segundo o linguista, “poesia, por definição, é intraduzível”, só sendo possível por meio de uma transposição criativa, utilizando um dos três tipos classificados por ele. Para este estudo, destaca-se tradução intersemiótica, que consiste, na tradução de um sistema de signos para outro, por exemplo, a transposição do poema do sistema verbal para o visual.

Iniciando por Jakobson dou o ponto de partida para o que se pode chamar de germen da construção de tradução intersemiótica. Entretanto, antes de avançar, é relevante discutir a relação entre a tradução intersemiótica e adaptação. Trata-se de uma relação imbricada e de difícil distinção. Apesar de muitas teorias que nasceram a partir do estabelecimento de diferenças ou como ratificação da ideia, não nos interessa aqui esse tipo de discussão. Ambas ideias teóricas se abraçam e se complementam, uma está para outra.

Plaza (2010), na falta de uma definição amparada em uma teoria específica, considera as teorias elaboradas no seio da poesia concreta, uma

mente da tradução intersemiótica. O diálogo entre os códigos verbal e visual é intenso na poesia concreta; o trânsito de estruturas entre as diferentes expressões artísticas, os fenômenos de interação semiótica: colagem, montagem, fusões de linguagens – por exemplo, a HQ e *O corvo* – podem ser considerados um ponto de partida para os estudos. Julio Plaza afirma que a tradução intersemiótica seria o desenvolvimento dessas interações entre linguagens, diferindo somente pela declarada intenção de ser uma tradução intersemiótica:

Todos os fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens, a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões re-fluxos interlinguagens dizem respeito às relações intersemiótica mas não se confundem com ela. Trazem , por assim dizer, o gérmen dessas relações, mas não as realizam, via de regra, intencionalmente. Nessa medida, para nós, o fenômeno da tradução intersemiótica estaria na linha de continuidade desses processos artísticos, distinguindo-se deles, porém, pela atividade intencional e explícita da tradução. (PLAZA, 2010, p. 12)

Isso explica a diferença entre uma tradução intersemiótica e as relações entre diferentes sistemas de códigos. E o que a distingue da definição de adaptação? Segundo Linda Hutcheon (2013), a adaptação é um tipo de transcodificação, ou seja, a codificação de um sistema de signos para outro, como seria a transposição do poema verbal para o visual, a de um texto literário para o cinema ou para os *games*, entre outras. Esta representa uma das definições propostas por Hutcheon e, aqui, encontramos similaridade. Contudo, a teórica apresenta a adaptação por outras perspectivas que ajudam a compor uma conceituação.

A adaptação, enquanto processo de recepção, é vivida pelo receptor como um palimpsesto de memória e intertextualidades com outras obras; como um processo de apropriação e recuperação de outra obra - no caso de o público estar familiarizado com a obra adaptada. Outras perspectivas de Hutcheon explicam a adaptação sob o viés semelhante ao que Jakobson aborda a tradução intersemiótica:

A adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance) [...] como um processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação [...] (HUTCHEON, 2013, p. 29)

Em outra perspectiva, a definição de Hutcheon sobre a adaptação se imbrica ao de tradução intersemiótica:

Em vários casos, por envolver diferentes mídias, as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções de signos. (HUTCHEON, 2013, p. 40)

Sob a ótica da recepção, Linda Hutcheon nos apresenta a adaptação a partir da experientiação do público e nos mostra como os modos de engajamento – sobre os quais falaremos mais detidamente a respeito no terceiro capítulo – demonstram a interação do receptor com a obra. Ela estabelece os modos a partir das experiências sensoriais com o meio ou os meios em que circulam a obra, como as adaptações para cinema, envolvem os sentidos visual e auditivo, assim como no teatro; o sentido auditivo na música, a visão nos quadrinhos e, nos jogos de RPG, por exemplo.

De forma similar, Julio Plaza apresenta a tradução intersemiótica como intercurso dos sentidos. No caso da visão, num poema quadrinizado, por exemplo, os aspectos da captação da informação visual podem ser organizados a partir da constituição sígnica, isto é, o receptor de uma determinada obra, interage e constrói sua significação a partir da construção do olhar. Dessa forma, segundo Plaza (2010), “o olho não é somente um receptor passivo, mas formador de olhares.”

Augusto de Campos, em seu trabalho *Intraduções* transpõe uma estrofe de *O corvo*. Ao recriar a estrofe, o poeta privilegia a estrutura visual como efeito. Utiliza a computação gráfica para criar uma atmosfera sombria, misteriosa. Augusto de Campos representou visualmente aquilo que vem à mente daquele que lê o poema de Poe; operação semelhante Luciano Irrthum realizou quando quadrinizou *O corvo*, na versão fanzine, de 1994, como será mostrado no terceiro capítulo.

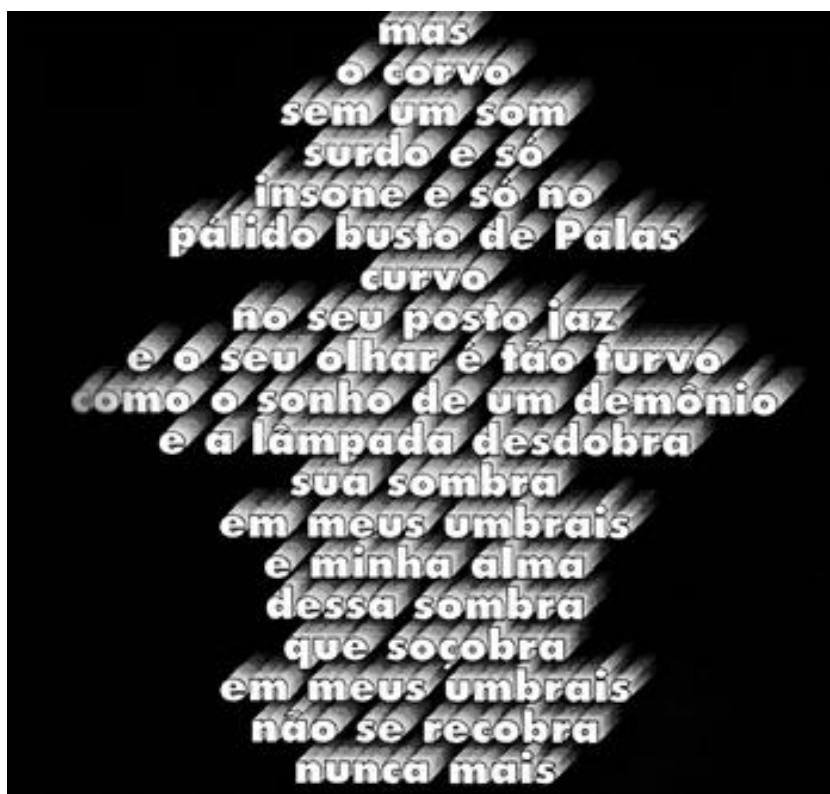


Figura 5: CAMPOS, A. *Intraduções* – *Transcorvo*

Fonte: <http://sibila.com.br/critica/a-vanguarda-como-estereotipo-uma-analise-da-poesia-de-augusto-de-campos/5182>

Para Julio Plaza (2010), a transcrição de formas, a produtividade formativa do signo, põe em jogo os aspectos que providenciam os efeitos estéticos. Para ele esse tipo de tradução – tradução com invenção – pressupõe reinventar a forma e aumentar a informação estética. Nesta tradução intersemiótica o poeta

extrai os interpretantes do nível da leitura do poema original e materializa no suporte gráfico a sua representação estética.

A discussão, as semelhanças e distinções não se encerram por aqui. Muitas outras particularidades as aproximam, e o autor junta-as como num processo de fundição. Não dispondo de uma teoria que compare e as distinga especificamente, tomei a liberdade de tratá-las como “modalidades” da tradução, que neste estudo, em particular, são investigadas sob a fundamentação teórica da semiótica.

Por definição básica a semiótica é a ciência de toda e qualquer linguagem e, que tem como objeto de investigação todas as linguagens possíveis, da articulação da linguagem verbal à linguagem dos sinais, da culinária, da moda, ao semáforo de trânsito, por exemplo.

Segundo Peirce (2005), grosso modo a fenomenologia seria a descrição e análise das experiências que estão em aberto para todos os homens, em todos os lugares e momentos. Para empreender a tarefa de observar os fenômenos, enumera três faculdades necessárias: a capacidade contemplativa; a capacidade de distinguir e discriminar diferenças e a capacidade de generalizar as observações em classes abrangentes. O modo como os fenômenos se apresentam à mente (consciência) se faz segundo uma gradação de três propriedades, que correspondem aos três elementos formais de toda e qualquer experiência. As formas peculiares com que os pensamentos são formados são representadas pela relação triádica proposta por Peirce.

Primeiramente, Peirce definiu as categorias como 1) Qualidade, 2) Relação e 3) Representação. Posteriormente, definiu a terminologia das categorias com a relação triádica atual: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Observou a relação triádica em várias ciências, sob várias formas, como na filosofia, fisiologia e na física. Porém, foi como manifestações psicológicas que o cientista deteve seu estudo das categorias. Tomando como premissa a diferença entre consciência e razão, Peirce estudou as categorias a partir do exame dos modos gerais da apreensão dos fenômenos na consciência. O teórico compara a consciência a um lago sem fundo em que as ideias se localizam em diferentes graus de profundidade e em contínuo fluxo de

movimentos. Já a razão, seria o pensamento deliberado, e se encontra em uma camada mais superficial da consciência. Para ele a consciência é muito mais ampla, abrangente e dinâmica, não opera somente pela razão.

A consciência sofre interferências internas, as que fazem parte do nosso “mundo” interior; e externas, as forças que atuam sobre nós, do mundo exterior. Essas forças correspondem às nossas interações com o mundo, como nossa percepção das coisas, as relações pessoais, interpessoais, sentimentos etc. Esses fenômenos aparecem à consciência de acordo com as categorias, que delineiam os modos como se processam as operações do pensamento-signo na mente.

[...] as verdadeiras categorias da consciência são: primeira, sentimento, a consciência que pode ser compreendida como um instante do tempo, consciência passiva da qualidade, sem reconhecimento ou análise; segunda, consciência de uma interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo ou outra coisa; terceira, consciência sintética, reunindo tempo, sentido de aprendizado, pensamento. (PEIRCE, 2005, p. 14)

A primeiridade representa o estado presente e imediato da consciência. É ela quem precede toda síntese e se apresenta de forma espontânea, original, livre; não pode ser capturada ou processada, pois assim, deixa de ser primeira.

A secundidade representa uma qualidade intermediária na tríade, pois ela corresponde à anterior como uma sequência. É a manifestação material do primeiro, que foi recebido, e agora reage como pensamento articulado. Segundo Lúcia Santaella (1983), esta é a categoria que mais soa familiar, pois é “a arena da existência cotidiana”: “o simples fato de estarmos vivos, significa, a todo momento, consciência reagindo em relação ao mundo.” (SANTAELLA, 1983, p. 47)

A terceiridade é a síntese intelectual das duas primeiras categorias; é a elaboração cognitiva que se processa de forma contínua, e está em constante difusão, apontando para a infinitude. Através desta categoria se representa e

se interpreta o mundo. Essa categoria corresponde à camada de inteligibilidade da consciência, o pensamento em signos.

A síntese feita até aqui sobre a relação triádica ajudará a articular o processo do pensamento em signos como tradução; interessando para este estudo o processo de semiose como transformação dos signos em signos, e sobre a tradução de signos em signos pretendo construir uma relação com a tradução criativa.

2.4 Composição de *O corvo* como tradução do pensamento

É interessante observar os estudos da semiose peirceana abordados por Julio Plaza relacionando a tradução do pensamento com a transformação de signos num processo contínuo e ininterrupto. Remetendo ao poema *O corvo* imediatamente, como o próprio título sugere, capta-se uma imagem, um signo que ancora toda a estrutura da obra: o pássaro. Assim como afirma Peirce sobre a continuidade e transformação das relações sígnicas, com a imagem da ave articula-se uma cadeia de outras imagens, de signos se transformando em signos, uma vez que, à ave relacionamos o mau presságio, mau agouro, e como símbolo mais evidente, a morte. Assim, é possível construir uma sequência de outras representações. Plaza reafirma a teoria peirceana quanto ao pensamento ser um processo manifesto por signos, inserido em uma cadeia semiótica e como ação tradutória:

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é necessariamente tradução. Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos. Todo pensamento é tradução de outro pensamento. (PLAZA, 2010, p. 18)

Plaza compartilha com Peirce a concepção de que o pensamento é um processo cognitivo que advém de representações subseqüentes, atribuindo ao pensamento imediato um valor emotivo, subjetivo. Para ele, o pensamento não

se processa de forma imediata, mas por etapas, sendo necessária, para essa operação, a existência de um outro ser, que dialoga com o primeiro, formando assim, um encadeamento lógico, ainda que, segundo ratifica Plaza, seja livre das normas convencionadas pela sintaxe ou quaisquer outras explicações, mas ainda assim, forma uma cadeia de representações dentro do universo dos signos.

Quando esta operação se aperfeiçoa ela se estabelece em outro plano, o qual envolve, não mais apenas um ser e o seu “virtual” com quem dialoga interiormente, mas agora, dois seres distintos, emissor e receptor, que participam do processo de tradução do pensamento, materializado por meio da linguagem. Dessa forma, Plaza associa o pensamento à ação tradutória, que contém o princípio de toda a codificação, a qual, posteriormente, vem a se transformar em linguagem, em signo verbal, que por sua vez, poderá ser transformado em outros signos sucessivamente.

Em *A filosofia da composição* Poe se dispõe a mostrar o *modus operandi* de seu trabalho em *O corvo*. Ele destece fio a fio o poema, desnuda sua poética e mostra com a precisão de um problema matemático que sua obra-prima não foi feita a partir de um acaso, tão pouco de emoções ou sentimentos sugestivos. O ensaio se apresenta como a tradução do pensamento de Poe, que se ancora numa imagem: o corvo, para causar o efeito poético que ele pretende e alcançar o tom:

[...] Daí, pois, ergueu-se imediatamente a ideia de uma criatura não racional, capaz de falar, e muito naturalmente foi sugerida de início, a de um papagaio, que foi logo substituída pela de um corvo, como igualmente capaz de falar e infinitamente mais e relação ao tom pretendido.(AMADO, 2012, p. 54-55)¹⁸

Poe inicia o ensaio falando sobre a sua intenção de causar um efeito sobre o leitor. Ele quer construir um poema apreciável por todos, tanto o público comum, quanto o crítico. Assim, segue seus passos buscando a

¹⁸ POE, Edgar Allan. O corvo e suas traduções. In: _____. **A filosofia da composição**. Trad. Milton Amado. Org. Ivo Barroso. 3 ed. São Paulo: Leya, 2012, p. 54-55)

extensão, o tom, a estrutura e, dentro dessa estrutura, o refrão, que marcará toda a cadência do poema, o tema. Como tom, ele escolheu a tristeza, a melancolia; como tema, a morte. Quando visualiza a repetição do estribilho, percebe que o caráter monótono da pronúncia alcançaria um efeito melhor se pronunciado por um ser não racional, o corvo.

Eu já havia chegado à ideia de um corvo, a ave o mau agouro, repetindo monotonamente a expressão *nevermore* (nunca mais) [...] perguntei-me: “de todos os tons melancólicos, qual, segundo a compreensão universal da humanidade, é o mais melancólico?” A morte foi a resposta mais evidente. (AMADO, 2012, p. 54-55)

A sequência de pensamentos do poeta o leva a uma imagem. A partir de então, o poema todo se ancora na projeção dessa imagem, que simboliza o mau agouro, a tristeza, a desolação. Ao examinar o poema, observa-se que sua evolução remete a interpretações, que são sugeridas, naturalmente, pelas palavras, mas que também, surgem da imagem do corvo, como um ícone. Tanto para os leitores, quanto para o próprio poeta, essa associação de signos produz o pensamento, que Plaza confirma como intersemiótico:

Os pensamentos são conduzidos por três espécies de signos, sendo, na sua maioria, “aqueles da mesma estrutura geral das palavras”, tendo, por isso mesmo, um caráter simbólico. Mas o que não são assim, são signos que servem para complementar ou melhorar a incompletude das palavras. (PLAZA, 2010, p. 21)

Poe traçou uma sequência que culminou na imagem. A partir daí, o poema fluiu numa evolução representada pela progressividade das perguntas feitas ao corvo, que revelavam a excitação do amante e, as respostas dadas pela ave, de forma que conduzissem ao desespero, o que confirma a associação ancorada na imagem. Vejamos um excerto do poema na tradução de Machado de Assis:

“Ave ou demônio que negrejas!
 Profeta, ou o que quer que sejas!
 Cessa, ai, cessa! Clamei, levantando-me, cessa!
 Regressa ao temporal, regressa
 À tua noite, deixa-me comigo.
 Vai-te, não fique no meu casto abrigo
 Pluma que lembre mentira tua,
 Garras que abrindo vão a minha dor já crua”
 E o corvo disse: “Nunca mais”. (MACHADO, 2012, p. 97)

Segundo Plaza (2010) o signo é como um objeto que representa algo para alguém ou que se dirige para alguém. Dessa forma, quando confrontada com um signo, a pessoa, cria um signo que se equivale ao primeiro, ou cria um signo mais desenvolvido. Observem que em nenhum momento ele cita diretamente a morte, a não ser por referências, como no décimo quarto verso, da segunda estrofe (Ver Anexo B), mas pode-se dizer que o encadeamento dos signos remete a um signo mais evidente: a morte, que posteriormente se envolverá em outra cadeia mais elaborada, a qual dependerá do repertório do receptor.

Como mencionado anteriormente, traduzir um poema é uma tarefa viável, mas não fácil, uma vez que, exige do tradutor não só o conhecimento do idioma, do objeto, mas também uma série de conhecimentos acerca do fazer poético. Em certos casos, as particularidades de um poema inviabilizam uma tradução que alcance a virtuosidade do texto primeiro. Em busca de “solução” para o problema da intraduzibilidade, Plaza se volta para a teoria de Jakobson abordando a tradução como uma transposição criativa, como forma de recriação do poema. Plaza, citando Haroldo de Campos, confirma a viabilidade de uma tradução poética a partir da tradução da forma, como critério fundamental.

O poema *O corvo* foi traduzido para vários idiomas. Em português, Fernando Pessoa e Machado de Assis são os tradutores mais famosos da obra. Por toda sua preciosidade e riqueza provenientes da poética de Poe, ao comparar as traduções em português, não é difícil perceber, mesmo para os leitores não especializados, que há diferenças, tanto nas escolhas lexicais, quanto na estrutura formal do poema, que, em algumas traduções, foi ampliada

para muitos versos, além dos cento e oito de Poe, ou, mesmo, encurtada. Trata-se de usar estratégias e procedimentos distintos, escolhidos por seus tradutores de acordo com suas tendências ideológicas, poetologias e afinidades teóricas. A diferença entre as traduções e o texto original converge para as teorias que nos apoiamos até aqui: a tradução criativa, a transcrição, como um processo de reescritura que desemboca numa nova obra, como um “re-projeto isomórfico do poema originário.”

Machado de Assis traduziu *O corvo* em 1883. Mesmo um escritor de porte substancial como ele encontrou desafios na sua tarefa de traduzir o poema. Dos cento e oito versos de Poe, distribuídos em dezoito estâncias, Machado os multiplicou para cento e oitenta. A partir da décima primeira estrofe do poema (Ver Anexo B) Machado estoura a extensão que Poe buscou precisamente:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem [...] Dentro desse limite, a extensão de um poema deve ser calculada para conservar relação matemática com seu mérito (AMADO, 2012, p. 50)

Para o crítico literário Ivo Barroso, que organizou o livro com compilações de traduções de *O corvo*, a tradução machadiana é repetitiva, “repleta de enchimentos inúteis” (2012, p. 24). Além disso, afirma que Machado passa por cima dos efeitos o poeta americano ao estender os versos e se empenhar em explicá-los. O crítico ainda comenta na introdução do livro que o virtuosismo do tradutor consiste em salvar o máximo possível de elementos. Para ele, uma boa tradução é aquela em que o tradutor consegue encontrar equivalências entre os textos, de modo que não altere sua forma.

Não compete aqui suscitar discussões acerca da tradução machadiana no sentido de julgamento qualitativo em relação ao texto de Poe, uma vez que, os percalços da tradução de Machado expostas por Ivo Barroso contrapõem-se à linha teórica – que evidencia a reescritura, a recriação, transcrição –

abordada neste estudo. Porém, como texto fonte para a criação dos quadrinhos que serão analisados no terceiro capítulo, serve como exemplificação do que foi tratado até aqui: a tradução como atividade criadora, uma vez que, Machado altera a forma original, altera as informações estéticas do original, criando uma nova obra, mas que, ainda assim, está conectada à primeira dentro de um mesmo sistema, que contempla o original.

De acordo com a teoria de Peirce, a cadeia de tradução do pensamento tende à infinitude e se traduz naquilo que está preso à consciência. Dessa forma, se traduzimos aquilo que está preso à consciência, logo, a atividade de quadrinização de Luciano Irrthum, pode ser considerada uma tradução dos seus pensamentos, de signos em signos, que codifica o signo verbal do poema em seus pensamentos enquanto imagens mentais e, por fim, a tradução criativa desse processo, materializada nas duas produções do fanzine, de 1994 e do livro em HQ, de 2009.

3 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E A ARTE SEQUENCIAL DOS QUADRINHOS: INTERSECCIONISMO DE LINGUAGENS E PERCEPÇÃO

[...] o quadrinho renova os caminhos do olhar, reinventa a leitura, modifica a linguagem

(Alain Rey)¹⁹

3.1 Breve panorama da gênese das histórias em quadrinhos

Segundo informações retiradas do livro *História da história em quadrinhos* (1986), a origem das histórias em quadrinhos é tão controversa quanto sua recepção pela crítica. Não há consenso quanto à data, ou mesmo, quanto a um exemplar que marque um início; pelo menos não ao que se refere à forma das HQs como as conhecemos hoje, uma vez que, a arte de desenhar em sequência é tão antiga quanto nossa existência, como os desenhos rupestres, por exemplo, que eram dispostos de forma sequencial, mostrando uma narrativa por meio dos desenhos. É comum a referência ao trabalho do ilustrador Richard Outcault, criador de *Yellow kid*, personagem das histórias publicadas no *The New York Journal*. Outcault é considerado o criador das tiras modernas, por introduzir a técnica das falas nos balões, além de ser a primeira revista em quadrinhos a ser impressa em cores.

Antes da criação das HQs em formato de *graphic novels* – novelas gráficas - as tiras eram coleções de historietas aleatórias, como as produzidas por Outcault. O artista introduziu a *daily strip* como um hábito para os leitores de jornal novaiorquinos. O pioneirismo de Outcault com a introdução dos balões, as cores, a veiculação diária, mas, sobretudo, pelo personagem *Yellow kid*, o menino amarelo que - com suas aventuras e malandragem pelas ruas e guetos de Nova Iorque, servia de pretexto para tratar de temas polêmicos como, os movimentos raciais, o consumismo exacerbado - ganhou a simpatia

¹⁹ REY, 1976 apud CIRNE, 2000, p. 24

do público e deu início a uma forma de comunicação em massa, que foi se aperfeiçoando e se moldando para atender às necessidades do consumo. *Yellow kid* saiu das tiras dos quadrinhos e passou a ser “garoto propaganda” de uma série de produtos, de biscoitos a cigarros e tônicos capilares. A história do garoto propaganda amarelo projetou as HQs no sistema mercadológico e passou a ser regida pelas leis da indústria cultural.

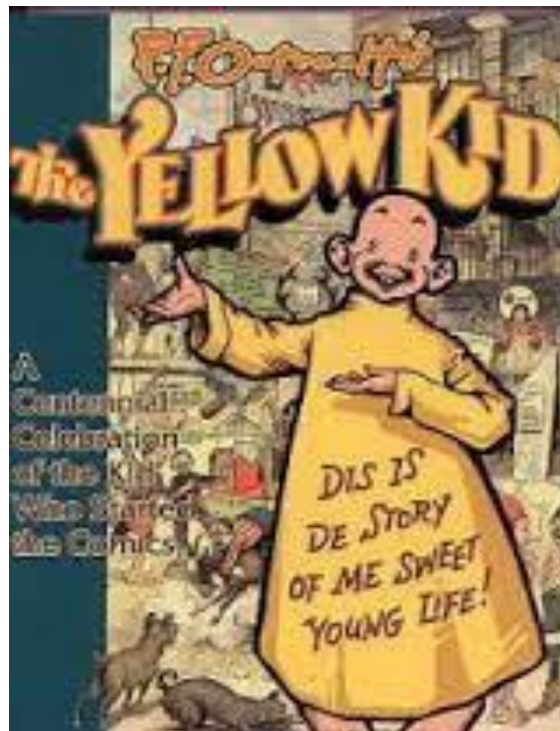


Figura 6: Personagem *Yellow kid*
Fonte: Google Imagens, 2016

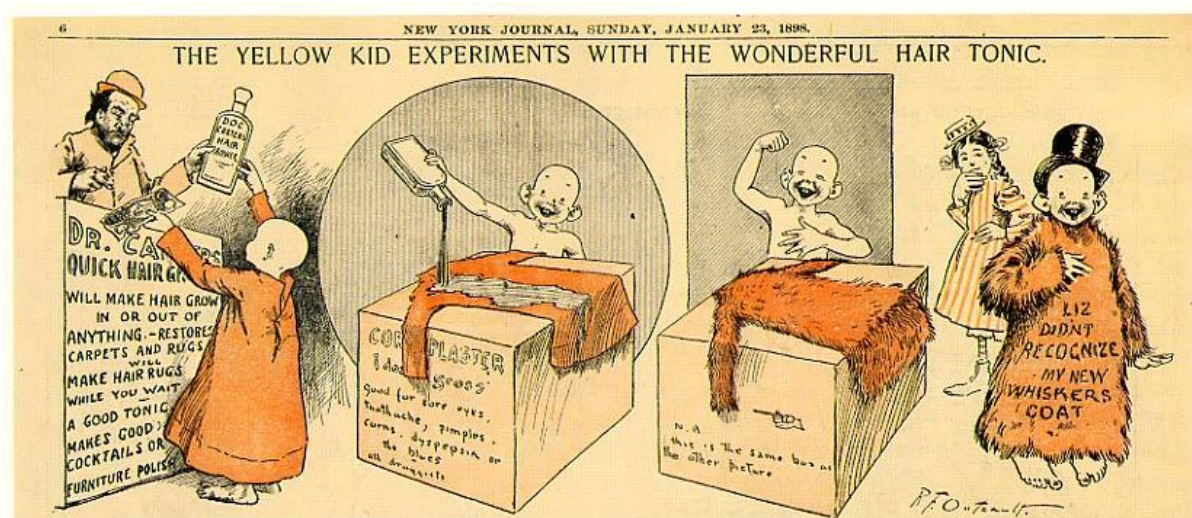


Figura 7: Personagem *Yellow kid* em propaganda
Fonte: Google Imagens, 2016

Apesar da importância de Outcault para a nona arte, historiadores e especialistas em quadrinhos, como o escritor Álvaro de Moya, a história das histórias em quadrinhos não pode deixar de mencionar o artista suíço Rudolph Töpffer. Para Moya (1986) o artista suíço pode ser considerado o precursor dos quadrinhos, por seus trabalhos *Histoires em estampes* (1846-47), elogiado por Goethe, *Annonce de l'Histoire de M. Jabot* (1837), M. Vieux-Bois (1839). Nesses trabalhos, Töpffer mesclava desenhos e texto, em sequência, como se observa na figura:



Figura 8: M. Vieux-Bois
Fonte: Google Imagens, 2016

O próprio artista explicou a elaboração de seu trabalho com características próximas ao que se tem hoje da arte sequencial. Segundo Töpffer (1837 apud MOYA, 1986, p. 13):

Ele se compõe de uma série de desenhos em traço. Cada um destes desenhos é acompanhado de uma ou duas linhas de texto. Os desenhos, sem este texto, teriam um significado obscuro, o texto, sem o desenho, nada significaria. O todo, junto, forma uma espécie de romance, um livro que, falando diretamente aos olhos, se exprime pela representação, não pela narrativa.

Depois de Töpffer, outros escritores seguiram a tendência de quadrinizar história literárias, os quais foram parabenizados pelo suíço, contudo, outros profissionais se apropriavam dessas imagens e ilustravam outros livros com as gravuras de Töpffer e seus contemporâneos, com finalidade comercial. O artista genebrino fundou um estilo, que foi copiado por outros artistas de sua época. Mais tarde, na era industrial e comercial, a questão do estilo passou a ser tema de muitas discussões e instaurou uma problemática criada a partir das exigências do mercado e da indústria de massa.

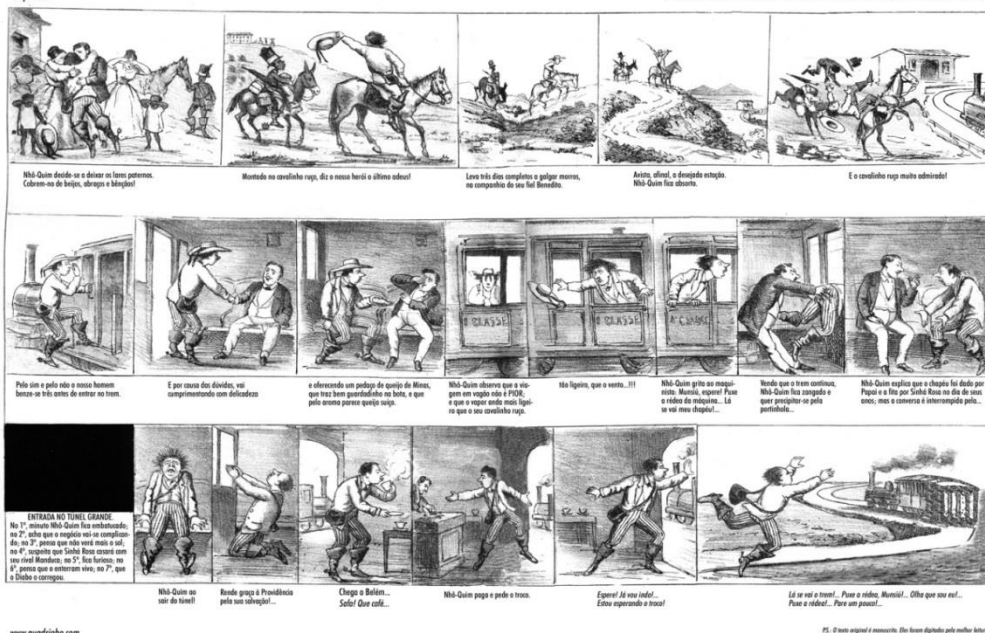
No Brasil, as HQs começaram a ganhar espaço a partir do trabalho de Angelo Agostini, desenhista italiano que chegou no país em 1859. Agostini trabalhou como ilustrador em revistas como *Vida fluminense* e *O mosquito*. Criou personagens como Nhô Quim e Zé caipora. Em 1869 lançou o que é considerado a primeira revista em quadrinhos no Brasil, e uma das mais antigas do mundo: *As aventuras de Nhô Quim ou Impressões de uma viagem à corte*. O trabalho de Agostini teve tão grande repercussão, que criaram uma premiação aos melhores desenhistas e cartunistas do Brasil. Em homenagem à data de lançamento da HQ, 30 de janeiro de 1869, em 1984 foi criado o dia nacional dos quadrinhos.

**As Aventuras de "Nhô-Quim",
ou impressões de uma viagem à corte**
Angelo Agostini (30 de janeiro de 1869 - Jornal Vida Fluminense)

História em muitos capítulos
(De Minas ao Rio de Janeiro)

Nhô-Quim, jovem de 20 anos, filho único de gente rica porém honrada, enamorara-se de Sinhá Rosa, moça virtuosa, mas que... de louça nem um pires. O velho Quim, sendo só em vista a felicidade do pequeno, entende que mulher sem dinheiro é casneira, e por isso em lugar de mandar o filho plantar batatas (o que seria muito proveitoso no roço), resolve dar-lhe um passio à Corte para distraí-lo.

Capítulo I



www.quadrinho.com

PS. O toual original e manuscrito: Das bone dignadas pelo melhor lufano.

Figura 9: As aventuras de Nhô Quim. Agostini, A.
Fonte: Google Imagens, 2016

A partir de Outcalt, os quadrinhos sofreram modificações que aperfeiçoaram suas características até se chegar as que hoje predominam nas narrativas gráfico-visuais. De arte marginalizada pela burguesia norte-americana, passou a ser tema de discussões quanto aos usos e à sua função: didática/educativa, puro entretenimento descomprometido, forma de arte engajada. A partir de sua transformação em meio de comunicação em massa, a linguagem das HQs foi se especializando e se tornando cada vez mais complexa, atenta à demanda da indústria cultural, porém, isso não significa dizer que se tornou uma forma de arte submissa, inferior e alienante, ao contrário, a semiótica das bandas desenhadas é uma rica hibridação de texto e imagem.

3.2 Breve história do fanzinato

De acordo com Henrique Magalhães (1993) em *O que é fanzine*, o surgimento dos fanzines data da década de 30, nos Estados Unidos, mas o termo só passou a ser utilizado a partir de 1941, formado a partir da contração das palavras *fanatic* e *magazine* – “magazine do fã”²⁰. A premissa dos fanzines está na forma de produção, que é essencialmente artesanal, e na forma de circulação alternativa. Os editores se encarregam pela produção, desde a concepção da ideia, montagem, ilustração etc até a distribuição ou venda; além disso, é um tipo de publicação amadora, de pequena tiragem se comparada às revistas que são veiculadas por uma editora de grande porte.

Na década de sessenta Robert Crumb, artista gráfico e ilustrador, conhecido como um dos fundadores do movimento *underground*, tornou os fanzines mais conhecidos, a partir da publicação do fanzine *Zap Comix*. Entre seus muitos trabalhos, Crumb adaptou para HQ obras literárias de autores como Franz Kafka, Charles Bukowski.

²⁰ Todas as informações sobre os *fanzines* mencionadas no texto foram retiradas de: MAGALHÃES, Henrique. **O que é fanzine**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

No início, os fanzines produzidos eram voltados para um público de fãs de ficção cinetífica, mas depois se voltou para as temáticas do universo da música, em particular dos estilos *punk* e *rock*, e teve sua proliferação, sobretudo, na década de 70 com o crescimento do movimento *punk* e *rock*. A partir da década de 80 os fanzines ampliaram seus interesses para outros temas, como super-heróis, filmes, séries, literatura, quadrinhos etc.

Nos Estados Unidos, o primeiro fanzine conhecido foi o *The Comet*, de 1930, produzido por Ray Palmer, destinado aos fãs de ficção científica. Na França, o primeiro fanzine surgiu em 1962, o *Giff-Wiff*, boletim do *Club des Bandes Dessinées*. Fanzine de grande importância que deu origem ao *Centre d'Études des Littératures d'Expression Graphique*. Na França, os fanzines ganharam força e ampliaram suas produções com maior qualidade nas impressões, comparada à de revistas comerciais, mas também mantinha uma produção mais artesanal, que chegavam a colorir manualmente. O gosto pelos fanzines se popularizou na França, onde se chegou a criar uma fanzinoteca, a *Fanzinothèque de Poitiers*, a primeira da Europa, em que contava com uma coleção de, aproximadamente, mil exemplares.

No Brasil, o *Ficção* foi o primeiro fanzine a circular entre os fanzineiros e tinha seu tema voltado para as origens da produção: a ficção científica. A partir da década de 80 cresceu o número de fanzines circulando com diversos temas, mas os assuntos preferidos da época giravam em torno de crítica de cinema, sobre os filmes, efeitos especiais, atores, personagens etc, como o *Trek News*, que se destinava aos fãs do filme *Star Trek*; e quadrinhos variados.

O fanzine *Ficção* circulou no Brasil entre 1965 e 1968, num total de doze edições. Foi o primeiro dedicado às histórias em quadrinhos. Depois dele surgiram muitos outros sobre o universo das HQs, como *Boletim do Herói*, que circulou de 1968 a 1971, *Boletim dos Quadrinhos*, 1978 a 1980, *Na Era dos Quadrinhos*, de 1970 a 1973, e muitos outros. Entre os citados, este último se dedicava a explorar o universo dos quadrinhos e a defender seu valor como arte. Voltou à ativa em 1977 no Centro de Pesquisa de Comunicação de Massa, sendo o primeiro *fanzine* impresso em *offset* - forma de impressão de

boa qualidade utilizada para imprimir grandes quantidades - no Brasil, diferentemente dos outros fanzines que eram produzidos em mimeógrafos.

No campo da música, os fanzines eram produzidos por fãs de artistas como Raul Seixas, como o Raul Rock Clube e o Trem das 7, e de grupos como Os Mutantes. Mas a maior expressividade nesse meio veio do movimento *punk*. Em 1976, Mark Perry, inspirado pela banda de *punk* americana, *Ramones*, criou o fanzine *Sniffing Glue*, para falar sobre a banda e o movimento. Foram feitos duzentos exemplares em fotocópias. Mais um exemplo de como os fanzines têm, de fato, origem no sentido de fãs e de como a admiração se transforma em produções artísticas variadas, da produção textual à ilustração, como ocorreu com Luciano Irrthum na produção do fanzine *O corvo*, naturalmente, inspirado por Robert Crumb.

Depois das primeiras duzentas cópias de *Sniffing Glue*, o número subiu para oito mil, feitas não mais em fotocópias, mas em *offset* e provocou uma enxurrada de fanzines do tipo, falando do movimento *punk* por todo o mundo. No Brasil, o primeiro fanzine do movimento foi *Manifesto Punk* da banda brasileira Coquetel Molotov. Mais do que fazer circular informações sobre o estilo musical, os fanzines dessa época representavam um movimento contestador do sistema e da política, refletiam a posição dos fanzineiros e originaram mais um desdobramento do termo: os *punkzines*, como o *Dizikanto Social*, *Absurdo Zine*, *Decadance* e *Atitude Anarquista*. Neles se encontravam textos e ilustrações sobre poesia, comunismo, anarquismo, literatura de resistência, discriminação social e de gênero. Os fanzines da época movimentavam a cena *underground* não só no Brasil, mas no mundo todo, e ajudavam a divulgar as produções intelectuais, artísticas e culturais no circuito alternativo.

Paralelo aos fanzines do movimento *punk* outras temáticas também circulavam entre os “zineiros”, como as histórias em quadrinhos. Segundo Magalhães (1993), a história dos fanzines de quadrinhos se divide em quatro fases. A dos pioneiros, de 1965 a 1976, em que os fanzines abordavam temas leves, em particular sobre filmes, séries e super-heróis. A segunda, de 1977 a 1982, em que as produções começaram a se consolidar. A terceira, no início

dos anos oitenta, em que cresceu o número de fanzines em todo o país. Esta fase foi muito importante para as produções de HQ no país, pois, foi quando se começou a discutir sobre o mercado das HQs nacionais e quando surgiram as associações de quadrinhistas, como a Associação de Quadrinhistas e Caricaturistas de São Paulo.

No Brasil todo milhares de fanzines desse tipo surgiam a todo instante. Mas por sua característica de ser um tipo de *hobby* ou meio para circular informações e notícias para um determinado público, o baixo investimento, a forma artesanal, a liberdade em relação aos prazos para edição etc, fizeram com que, ao mesmo tempo em que milhares de fanzines surgiam, outros deixavam de existir. A liberdade representava uma via de mão dupla: uma virtude e um problema. A falta de estrutura, a periodicidade inexata e o alto custo colaboraram para desencadear uma crise do fanzinato. Na metade da década de oitenta o país passava uma crise econômica, a qual fez com que o custos para bancar uma produção independente como o fanzine ficassem muito altos. No contexto histórico da política nacional Magalhães (1993) destaca os problemas com os planos econômicos, o Plano Cruzado, que congelou os preços, fez com que muitos fanzines surgissem, mas logo o plano fracassou e cedeu lugar a uma hiperinflação. Assim, ficou difícil manter os fanzines circulando.

A saída encontrada pelos faneditores foi a de fundir alguns fanzines para torná-los mais fortes, não só pela divisão dos custos, como para somar os esforços para tornar as edições mais frequentes e, assim, sedimentar seu público. Porém, mais uma vez a liberdade de criação, tão preciosa para esse tipo de produção, dificultou a existência dos fanzines, uma vez que, mesmo com interesse em comum de dar novo fôlego às publicações, os interesses individuais, o desejo de abordar temas distintos, tornou as fusões inconciliáveis.

Hoje, a existência do fanzine soa como uma forma de produção “retrô”, quase impensável na era digital. O ambiente da internet tornou obsoleta a existência de um fanzine impresso. Mas ainda há zineiros que se dedicam à fanedição, como o *Aviso Final* e o *Feira Moderna*, que se dedicam à música

independente. Alguns estão disponíveis em versão *online* e em PDF, além de *blogs* e sites especializados, como o Fanzine Expo²¹, que organizam eventos e encontros de fanzineiros. No Rio de Janeiro, por exemplo, todo mês é promovido um encontro de fanzineiros para a exposição de seus trabalhos, uma festa conhecida como *Junkie-Session*. Outros encontros também são promovidos com o intuito de resgatar a relação manual de produção, a relação com o papel, seja pelo texto ou pela arte gráfica dos desenhos.

3.3 A gramática da nona arte

As histórias em quadrinhos têm uma linguagem própria que envolve várias dimensões semióticas. No que se refere à estrutura organizacional, à linguagem gráfica propriamente dita, todos os aspectos que compõem um quadro são importantes, como a continuidade/simultaneidade, mas é o corte/elipse o elemento mais significativo; aquele que marca, de fato, a especificidade quadrinhística, pois é ele quem determina o impulso, o cadenciamento narrativo. Segundo Moacyr Cirne (2000), sem o corte gráfico não teríamos quadrinhos. O corte gráfico tem influência direta sobre a forma da leitura:

Na banda desenhada, a grafia exige uma dupla articulação semiótica: a narrativa enquanto tal e o seu agente impulsionador (o corte), que mobilizam a relação produção/leitura de forma mais eficaz possível [...] de maneira mais simples, diremos: a especificidade dos quadrinhos implica seu modo narrativo, determinado pelo ritmo das tiras e/ou páginas em função de cada leitura particular, leitura esta que se constroi a partir das imagens e dos cortes. (CIRNE, 2000, p. 23, 24)

²¹ Disponível em: Fanzine Expo: <<<https://fanzineexpo.wordpress.com/o-que-e-fanzine/>>>. Acesso em: 03 jan. 2017.

Embora a característica mais marcante da linguagem dos quadrinhos resida nos cortes e o modo como ancoram a narrativa visual, a gramática desse tipo de arte sequencial é composta por muitos elementos formais, próprios da técnica. Cirne, considera que a narrativa gráfica se alimenta de sucessivos cortes gráficos. Por conta dessa marca, ele afirma que a leitura dos quadrinhos independe dos balões. Contudo, os balões e outros elementos formais como, *timing*, quadro, requadro, letreiramento e outros, fundem-se para compor a dinâmica estrutural dos quadros. Cada elemento mantém uma estrita ligação com a recepção, uma vez que, a leitura dos quadrinhos implica, segundo Eisner (1999) “um ato de percepção estética e de esforço intelectual.”

O pesquisador Thierry Groensteen (2015) propõe a investigação da relação da imagem com os quadrinhos a partir do estudo de dois elementos maiores, nos quais a narrativa se manifesta: a artrologia e a espaçotopia. Para ele ambos são indissociáveis dos estudos da linguagem dos quadrinhos, uma vez que, a articulação (artrologia) se vincula a um espaço. As especificidades são vistas sempre associadas ao sentido espaçotópico e não partir de unidades inferiores ao quadro. No entanto, Groensteen se dispõe a estudar os componentes formais dentro dos campos já mencionados. Dentre os quais, destaque o requadro. Segundo o pesquisador, o quadro é uma entidade “aberta à manipulação”, pois é passível de mudanças e alterações; ele cita como exemplo as mudanças de suporte. Quando isso ocorre a HQ “é submetida à remontagem: a primeira coisa que muda é a ordem dos quadros”. De acordo com o pesquisador, o requadro tem uma importância sobre o quadro, pois é o elemento que assegura a integridade deste: “o requadro é ao mesmo tempo traço e medida do espaço habitado pela imagem”. Groensteen elenca seis funções do requadro: fechamento, separação, ritmo, estrutura, expressão e de indicador da leitura. Essas funções exercem influência tanto sobre os conteúdos do quadro, quanto sobre a percepção do leitor.

Entre as funções o requadro serve para circunscrever o quadro e conferir a ele uma determinada forma. Após a construção mental, o primeiro impulso de trabalho do artista é colocar o requadro no papel. Em relação à função de separação, o requadro delimita o espaço de um quadro para outro, normalmente, são chamados de “entrequadros”, “entreimagens”, “calha”,

“sarjeta”, mas essa separação não significa que as imagens serão separadas “coercitivamente” numa estrutura fixa, elas podem se interpenetrar. Isso ocorre quando uma imagem “vaza” para o outro quadro, por exemplo.

O requadro também dita a cadência da leitura por meio do ritmo que este impõe aos quadrinhos. É essencial para o leitor, para a narrativa se desenvolver num ritmo:

[...] os quadrinhos, ao exibirem intervalos (enquanto a persistência retiniana não permite distinguir a película cinematográfica), distribui ritmicamente a narrativa que lhe foi confiada. Ignorar a velocidade (as imagens são imóveis e sem impressões de voz que permita a fluência dos diálogos) não sugere nada menos que uma leitura cadenciada, uma operação ritmada pelo cruzamento de quadros. Seu discurso tem a particularidade de ser descontínuo, elíptico, agitado. Cada novo quadro precipita a narrativa e, simultaneamente, a contém. O requadro é o agente dessa dupla manobra de progressão/retenção. (GORESTEEN, 2015, p. 55)

Sobre a cadência, assim como Poe compôs *O corvo* projetando um efeito sobre o leitor, o quadrinhista também elabora sua arte buscando provocar no público um efeito, envolvimento que produza emoções, sensações, numa progressão cadenciada. O ritmo acompanha todo poema de Poe, talvez, seja o efeito mais difícil de traduzir. Em *A filosofia da composição*, Poe fala da progressão do ritmo dos versos, representada pelo diálogo entre o amante e a ave “portadora de notícias”:

Suscitou-se, então, a questão do caráter da palavra. Tendo-me inclinado por um refrão, a divisão do poema em estância surgia, naturalmente, como corolário, formando o refrão o fecho de cada estância. Não cabia dúvida de que tal fecho para ter força, devia ser sonoro e suscetível de ênfase prolongada, e tais considerações inevitavelmente me levaram ao prolongo, como a mais sonora vogal, em conexão com o *r* [...] determinado o som do refrão, tornou-se necessário escolher uma palavra que encerrasse esse som e, ao mesmo tempo, se relacionasse o mais possível com a melancolia [...] a palavra

deveria ser contínua e monotonamente pronunciada. (POE, A. Edgar, 2012, p. 53, 54)²²

Além do requadro e de toda importância que confere à narrativa gráfica, outros elementos se destacam também, como o letreiramento. Mesmo diante da dominância visual, o tratamento das letras serve de apoio ao clima da HQ. Por exemplo, o artista pode associar à imagem uma tipologia que expresse emoção, sentimento de medo, horror, com letras imitando a aparência de sangue escorrendo, por exemplo, que são comumente usadas em histórias de fantasmas e terror; ou ainda, sensações de frio ou calor. Em alguns casos, o letreiramento é utilizado para modificar a imagem, assim, interpretação do leitor dependerá exclusivamente de como o autor deseja que ela se realize. Antes da revolução tecnológica, os artistas produziam manualmente os efeitos das fontes. Hoje, há sites especializados em criar tipos de fontes.

O letreiramento pode aparecer no quadro como uma composição da imagem, ou enquadrado em balões, neste caso, como um recurso para acrescentar significado e características de som à narrativa. Além disso, o balão pode representar a natureza e a emoção da fala, como um pensamento, o som de rádio. O balão torna a fala e o som visuais.

Enquanto o letreiramento auxilia a imagem e, o leitor tem sua interpretação “facilitada”, a imagem sem as palavras exige do leitor um esforço maior de compreensão. É o leitor quem se encarrega de preencher os quadros com sua interpretação e, para isso, ele recorre à sua vivência, lembranças, repertório de conhecimentos e experiências. Nas HQs, a imagem é apresentada com um *timing*, que marca a cadência, o ritmo da história. Para isso, o próprio quadrinho – as linhas desenhadas em torno da ação – demarca o tempo decorrido na ação. O número, o tamanho e o formato dos quadrinhos auxiliam na marcação do ritmo da história e a passagem do tempo. Por exemplo, quando uma ação pressupõe rapidez, o tempo da leitura precisa ser compactado; os artistas costumam aumentar o número de quadrinhos, normalmente em formato retangular. Quando a ação necessita de menos

²² POE, Edgar Allan. O corvo e suas traduções. In: _____. **A filosofia da composição**. Trad. Milton Amado. Org. Ivo Barroso. 3 ed. São Paulo: Leya, 2012.

celeridade, o número de quadros é diminuído, o formato alargado. O ritmo da leitura é irregular, mescla momentos de celeridade e rapidez, o que dá movimento às cenas.

Além de marcar a cadência da leitura, o quadrinho assume a função de direcionar e enquadrar o olhar do espectador, demarcar a sequência e tentar “conter” o leitor para que este não se desvie da leitura.

Com relação ao desenho, de acordo com Eisner (2000), a postura do corpo e dos gestos tem prioridade sobre o texto. O artista precisa de muita habilidade e depende da recepção do leitor para reconhecer o gesto, já que, há um limite de imagens e, numa única postura o quadrinista tem de passar uma série de movimentos – que são presumidos pelo leitor.

São muitos os elementos que constituem a arte sequencial das histórias em quadrinhos. O que elencamos até aqui tem o propósito de embasar nossa análise da HQ de Luciano Irrthum. Para finalizar essa breve explicação sobre os elementos, vamos falar da aplicação da escrita e da interdependência da relação imagem-texto. Em muitas HQs essa relação se torna dispensável para o público, como as de super-heróis, que têm sua leitura marcada pela ação dos personagens e, normalmente, balões onomatopaicos. Entretanto, para inúmeras HQs essa relação é imprescindível. Em alguns casos, a arte sem o texto perderia o sentido. Para nós, essa questão é fundamental, uma vez que tratamos de um poema quadrinizado.

3.4 Análise das transposições de *O corvo*: relação texto-imagem e elementos gráficos

Sobre as relações entre imagem-texto, Roland Barthes (2006) atenta para relação como uma interação inerente ao processo de significação. Nem sempre apresentam o mesmo grau de envolvimento; revezam-se na relação de informatividade, complementaridade ou redundância:

Objetos, imagens, comportamentos podem significar, claro está, e o fazem abundantemente, mas nunca de uma maneira autônoma; qualquer sistema semiológico perpassa-se de linguagem. A substância visual, por exemplo, confirma suas significações ao fazer-se repetir por uma mensagem linguística (é o caso do cinema, da publicidade, das historietas em quadrinhos, da fotografia de imprensa etc), de modo que, ao menos uma parte da mensagem icônica está numa relação estrutural de redundância ou revezamento com o sistema de língua; quanto ao conjunto de objetos (vestuário, alimentos), estes só alcançam o estatuto de sistemas quando passam pela mediação da língua, que lhes recorta os significantes (sob a forma de nomenclaturas) e lhes denomina os significados (sob a forma de usos ou razões); nós somos, muito mais do que outrora e a despeito da invasão das imagens, uma civilização da escrita. (BARTHES, 2006, p. 12)

A relação semiótica entre imagem e linguagem verbal apresenta características de redundância, informatividade e complementaridade. Nessa relação observamos como a imagem e o texto interagem. Se a imagem se comporta como uma simples duplicata das informações do conteúdo, a relação será de redundância. Já se acrescenta novas informações, é uma relação de informatividade, enquanto a de complementaridade, texto e imagem se apoiam para formar um sentido. Santaella (2008) destaca a ancoragem na imagem como uma forma de dirigir a leitura e o leitor para um significado. Trata-se de uma estratégia de referência direcionada do texto à imagem. É esta relação que nos interessa, a relação entre imagem e linguagem, tendo o poema como fonte criativa; o texto que dá origem às imagens quadrinizadas por Luciano Irthum.

Ao adaptar o poema para a história em quadrinhos o ilustrador teve de montar seus passos a partir de sua interpretação do poema. Na primeira versão, o artista se apropriou da tradução de Machado e criou sua edição, compactando as dezoito estrofes e cento e oitenta versos, em onze páginas. O artista interferiu na tradução trocando e omitindo palavras, num processo de criação que nos lembra a “intradução” de *Transcorvo*.

Ao desnudar o *modus operandi* de Luciano Irthum constata-se todo o processo mencionado até aqui: a tradução como um processo intersemiótico,

que perpassa o pensamento, a extrojeção em forma de signo verbal, até sua transcodificação em outros signos, neste caso, o visual.

Groensteen (2015) considera esse esquema mental como o primeiro passo da construção dos quadrinhos. Para ele, num primeiro momento, o artista concatena seu pensamento associando as imagens mentais a uma distribuição nos espaços:

Acredito que assim que um autor confia aos quadrinhos a história que ele pretende contar, ele pensa essa história e sua obra em formação dentro de uma determinada forma mental com a qual ele terá de negociar [...] No momento que esboça o primeiro quadro de uma história em quadrinhos, em relação a como será seu envolvimento com o meio, o autor já fez grandes opções de estratégia (que evidentemente podem mudar) no que concerne à distribuição dos espaços e ocupação dos lugares. (GROESTEEN, 2015, p. 32)

A comunicação visual estabelecida com a imagem quadrinizada leva o leitor a processar mentalmente uma narrativa. Nesse momento interior há espaço para a reflexão, contemplação, questionamentos, imaginação. Segundo Cirne (2000, p. 135): “através da imagem questionamos, logo pensamos; logo imaginamos. E, de uma forma ou de outra, imaginamos a partir da imagem.” Dessa, forma, Irrthum, leitor, construiu suas imagens a partir da imaginação, reproduzida nos quadrinhos.

O artista, em primeiro momento, leitor, devora o poema e se apropria da leitura, para então, traduzir aquilo que lhe vem à mente. Segundo Santaella (1983, p. 51): “perceber não é senão interpor uma camada interpretativa entre a consciência e o que é percebido”. Ao compreender e interpretar o poema, Luciano Irrthum traduz um pensamento em outro, num movimento contínuo de significações. Essa relação está em constante mobilidade.

Para ilustrar a análise a seguir selecionei algumas imagens para fazer minhas considerações.



Figura 10: O corvo em fanzine, p. 3

Fonte: Acervo em PDF, 2015

Nesta primeira página do fanzine percebe-se uma esquematização dos signos em palavras/imagens, imagens/palavras. A quadrinização do poema o levou para o campo da comunicação visual, agregando a ele elementos básicos como forma, linha, traço, dimensão, textura, cor etc. É possível observar a construção de Irrthum a partir da percepção das representações mentais da escuridão, da noite que se aproveita da ausência de luz e esconde seus mistérios assustadores.

O tom caótico deste fanzine combina com as premissas que já foram abordadas: a produção artesanal, a reprodução em fotocopiadora etc. Mas, sobretudo, demonstra a liberdade de expressão e criação do artista. Além dos

elementos subjetivos, o fanzine apresenta elementos que fazem parte do processo como o formato, o volume, a tiragem etc, e elementos relacionados às especificidades da nona arte.

Quanto às características relacionadas ao processo, o formato desse fanzine foi produzido em meio-ofício, impresso horizontalmente, com o volume de onze páginas, numa tiragem de quinhentas cópias, distribuídas gratuitamente.

Em relação à cor, o preto sobressai. A cor é sempre associada a uma série de informações que se ligam ao desenho e juntos constituem uma representação do que se vê. O preto está associado à ausência de luz, que por sua vez, está associada ao obscuro, ao desconhecido, aquilo que causa estranheza e até mesmo, medo. No poema, o corvo se apresenta em uma hora em que há ausência de luz, à noite, dando início à primeira construção mental: o clima de pavor que se associa à madrugada, exposto no segundo verso (Ver anexo B), apresentado na HQ com o rosto assustado de um homem caricato de Poe.

Quanto aos elementos que compõem os quadrinhos, observamos, por exemplo, que o tratamento dado ao letreiramento, assim como à imagem, é manual, isto é, não foi utilizado tratamento mecânico na tipologia da fonte. Luciano aumenta o tamanho e o engrossa o traço para determinar o sentimento, a emoção do quadro, como quando o eu-lírico do poema (o personagem da HQ) grita assustado irrompendo o silêncio da madrugada. Os traços do texto e a iluminação atmosférica contribuem para formar o tom sombrio, melancólico.

Quanto aos quadrinhos, o artista alterna páginas em que a ação ocorre em um único quadro, preenchido por balões. Em alguns quadros, Irrthum enquadra o personagem com enfoque na figura inteira do personagem; outros momentos utiliza o *close-up* quando o personagem dá sinais de maior angústia, desespero ou medo. O requadro utilizado no fanzine, não tem a função de conter os quadrinhos, mas de emoldurar a narrativa, além de provocar – por meio do traço grosso preto – a sensação de escuridão do lado de “fora”.

Na edição de 2009, o poema foi quadrinizado na íntegra, tendo também como fonte a tradução de Machado de Assis. Além do poema completo, a edição foi produzida em cores. Desta vez, Luciano Irrthum desenhou de forma mais “clara”, diferente do tom caótico e anárquico da primeira. Além de abordar o tema do poema por uma perspectiva que inclui o humor, observado na postura, gestos e fisionomia do personagem. O poema enquadrado nos balões dialoga com os objetos, com o corvo e os elementos da noite. A composição dos quadros é feita com a ausência do requadro, a sequência está disposta em páginas inteiras. Em alguns quadros os objetos “vazam” para fora do requadro, como no exemplo.



Figura 11: página 1 da HQ

Fonte: O corvo em quadrinhos. Edgar Allan Poe [adaptado por] Luciano Irrthum; em tradução de Machado de Assis. São Paulo: Peirópolis, 2009

A relação do texto (poema) encerrado nos balões com as imagens é indissociável. As imagens sem o poema descaracterizariam a transposição.

Não existiria uma tradução intersemiótica, apenas uma sequência de quadrinhos, que seriam significados a partir da livre imaginação do espectador. Entretanto, em alguns quadros, o artista sente a necessidade de omitir o texto para deixar a imagem “falar”. Nesses quadros, a imagem “fala” pela expressão do personagem, pelos elementos que compõem a cena, como relógio de pêndulo, lua, corvo. Na página 20 o personagem abre a janela e o corvo entra abruptamente, causando um susto. A cena descreve os versos da sexta e sétima estrofes (Ver anexo B).



Figura 12: página 20 da HQ

Fonte: O corvo em quadrinhos. Edgar Allan Poe [adaptado por] Luciano Irrthum; em tradução de Machado de Assis. São Paulo: Peirópolis, 2009

Diferentemente do fanzine, em que o requadro é muito expressivo, por conta de sua espessura, principalmente, e por acomodar os quadros interpenetrantes; na HQ os requadros estão dispostos com traços mais finos e irregulares, normalmente, comportando de três a quatro quadros por página. Nos momentos de maior tensão e celeridade, os quadros se apresentam menores e em número de seis. Quando “Poe” – a imagem mental do eu-lírico do poema, representado pelo personagem – dá uma pausa para as indagações interiores, apenas um quadro é disposto em página cheia.

O processo de quadrinização do poema envolve, antes de tudo, um processo de construção mental. Sobre a questão, Plaza considera que:

A percepção visual atua recebendo informações sob a forma de textos, imagens, cores em termos de “imagens mentais” [...] quando organizamos o signo, estamos também organizando a construção do olhar. Assim, o olho não é somente um receptor passivo, mas formador de olhares, formador de objeto imediatos da percepção. (PLAZA, 2010, p. 52)

Essa relação de construção mental perpassa todo o processo de composição do poema, a tradução e a tradução intersemiótica realizada por Luciano Irrthum. Em todo o processo de materialização do pensamento em história em quadrinhos a recepção está presente. O modo como os quadros são cuidadosamente elaborados, os cortes das ações, empreendem o ritmo da leitura. A forma como essa interação do texto com as imagens influencia o leitor aponta para o modo de engajamento proposto por Linda Hutcheon, abordado no primeiro capítulo.

Para finalizar esta análise, buscando aproximar ainda mais a análise dos quadrinhos com os aspectos da tradução semiótica aplicados na prática por Julio Plaza, levei em consideração as tipologias que ele faz da tradução intersemiótica, que são: Icônica, Indicial e simbólica. Cada uma apresenta suas subdivisões e características. Analisando as tipologias encontrei afinidades que relacionam os quadrinhos com a tradução indicial, uma vez que, ela trata da operação de passagem da linguagem de um meio para outro e “implica na

consciência do artista em perscrutar os meandros da natureza do novo suporte, seu potencial e limites” (PLAZA, p. 109).

Utilizei como referência a análise que Plaza faz sobre o poema *Organismo Áureo*. E assim como ele constrói a análise do poema visual sobre a paronomásia ORGANISMO-ORGASMO fui construindo minha análise sobre a paronomásia RAVEN – NEVER e finalmente, o NEVERMORE. Por fim, busquei nesse jogo de palavras, a explicação que demonstra a progressão angustiante da conversa entre o eu-lírico e o corvo, uma correlação com a sequência dos quadrinhos, com o ritmo que o quadrinista impõe à sequência da narrativa. A partir de então, à esta análise primeira somaram-se as outras com base nos referenciais expostos.

Observei que, mesmo sem ser a intenção declarada do quadrinista, a leitura do poema conduziu a produção da sequência dos quadrinhos. Que normalmente, são utilizados da seguinte forma: sequência de quadros menores para expressar uma pré-tensão. Um quadro maior para expressar o ápice da tensão e um desfecho, resultando no ritmo e cadência próprios das narrativas gráficas, que vão ao encontro da progressão do ritmo do poema *O corvo*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho buscou-se investigar o processo de transposição/adaptação do poema *O corvo* para a nona arte a partir dos estudos da tradução intersemiótica.

Julio Plaza, em seu livro *Tradução intersemiótica*, reúne diferentes definições e linhas teóricas sobre a tradução literária, as quais encaminha para um ponto sobre o qual possa começar a delinear uma definição do que vem a ser tradução intersemiótica, ou na verdade, lançar um germen nesse campo de estudos.

Destaca Peirce, Max Bense, Haroldo de Campos, entre outros. Mas é a partir de uma classificação dos tipos de tradução, proposta por Jakobson que Plaza assenta o princípio da definição de tradução intersemiótica, segundo o livro *Linguística e comunicação*, no qual Jakobson dedica um capítulo para falar de tradução, em que estuda os aspectos linguísticos da tradução e se depara com problemas decorrentes do ato de traduzir. De acordo com Jakobson (2007, p. 67) “toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente”.

Entretanto, com relação à tradução de poesia, os valores semânticos e gramaticais intrincados em um poema, além da estrutura, apontam para questões que tornam a tradução um problema muito mais complexo. Segundo Jakobson, “poesia, por definição, é intraduzível”, só sendo possível por meio de uma transposição criativa, utilizando um dos três tipos classificados por ele. Para este estudo destaca-se a tradução intersemiótica, que consiste, na tradução de um sistema de signos para outro, por exemplo, no nosso caso, a transposição do poema do sistema verbal para o visual.

Plaza considera as teorias elaboradas no seio da poesia concreta, uma semente da tradução intersemiótica. O diálogo entre os códigos verbal e visual é intenso na poesia concreta.

Aproximando as definições de tradução intersemiótica e adaptação, percebeu-se que as ideias de Linda Hutcheon se entrelaçam às de Jakobson, já que,

segundo a pesquisadora, a adaptação é um tipo de transcodificação, ou seja, a codificação de um sistema de signos para outro, como seria a transposição do poema verbal para o visual, a de um texto literário para o cinema ou para os *games*, entre outras.

A adaptação, enquanto um processo de recepção, é vivida pelo receptor como um palimpsesto de memória e intertextualidades com outras obras; como um processo de apropriação e recuperação de outra obra - no caso de o público estar familiarizado com a obra adaptada. Outras perspectivas de Hutcheon explicam a adaptação sob o viés semelhante ao que Jakobson aborda na tradução intersemiótica

Sob a ótica da recepção, Linda Hutcheon nos apresenta a adaptação a partir da experiencição do público e nos mostra como os modos de engajamento, que demonstram a interação do receptor com a obra, ocorrem envolvendo, não só os suportes, como também as percepções sensoriais. De forma similar, Julio Plaza apresenta a tradução intersemiótica como intercurso dos sentidos. No caso da visão, num poema quadrinizado, por exemplo.

Sobre a linguagem gramatical das histórias em quadrinhos, os estudos objetivos dos elementos conferem às pesquisas o suporte teórico e técnico necessários para tornar cada vez mais objeto sério que merece ser estudado.

Por fim, esta dissertação era para ser um trabalho restrito à análise da transposição do poema *O corvo*, com base na semiose da tradução intersemiótica. Contudo, no meio do caminho da pesquisa senti a necessidade de abordar as questões que permeiam o processo de adaptação, que não se restringem apenas aos aspectos formais do ato de adaptar, mas também, se não, principalmente, pela necessidade de desvincular as adaptações, sejam as cinematográficas, as peças de teatro, ou história em quadrinhos, da pecha de usurpadora e infiel, no sentido depreciativo.

É fato que os produtos dessa manipulação poderão ou não ser algo de qualidade e que nem sempre conduzirão o público ao original; contudo, não devem ser depreciados simplesmente por não serem o original – no mesmo suporte - ou tradução feita por um escritor do cânone.

A visão negativa que parte da academia ainda tem sobre a adaptação instigou em mim o desejo de pesquisar o processo no contexto que a torna ainda mais depreciada: a indústria cultural e a cultura de massas. Sem perder de vista os estudos sobre a intersemiótica que fundamentaram a análise da adaptação do poema para o suporte visual.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. Seleção de textos. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

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.

AMORIM, Lauro Maia; RODRIGUES, Cristin; STUPIELO, Érika (orgs.). **Tradução & perspectivas teóricas e práticas**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015.

ARROJO, Rosemary. **O signo desconstruído**: implicações para a tradução, a leitura e o ensino. São Paulo: Pontes, 1992.

_____. **Oficina de tradução**: a teoria na prática. 4 ed. São Paulo: Ática, 2013.

BARROSO, Ivo. **O corvo e suas traduções**. 3. ed. São Paulo: Leya, 2012.

BARTHES, Roland. **Elementos da semiologia**. 16 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BASSNETT, Susan. **Estudos de tradução**. Porto Alegre: Editora da UFGS, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**. Tradução Susana Lages e Ernani Chaves. Org. Jeanne-Marie Gagnebin. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

BENSE, Max. **Pequena estética**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BRITTO, H. Paulo. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 2ª reimpr. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Da transcrição**: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: Viva Voz-FALE/UFMG, 2011.

CARNEIRO, M. Clara. A metalinguagem em quadrinhos: estudos de contre la bande dessinée de Jochen Gerner. 2015. 281f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

CIRNE, Moacy. **Bum! A explosão criativa dos quadrinhos**. São Paulo: Vozes, 1974.

_____. **Quadrinhos, sedução e paixão**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 2 ed. São Paulo: Martin Fontes, 1997.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Rio de Janeiro: Marsupial, 2015.

GUERINI, Andréia; FREITAS, Luana; COSTA, Walter (orgs.). **Machado de Assis**: tradutor e traduzido. Florianópolis: PGET/UFSC, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2 ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

IRRTHUM, Luciano. **O corvo fanzine**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nona Arte, 2001.

_____. **O corvo em quadrinhos**. São Paulo: Peirópolis, 2009.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 19 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

LAGES, Susana. **Walter Benjamin**: tradução e melancolia. São Paulo: Editora da USP, 2007. p. 72-97; 186-191.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. São Paulo: Edusc, 2007.

MAGALHÃES, Henrique. **O que é fanzine**. São Paulo: Brasiliense, 1993

MATEUS, Rui. Fundamentos e práticas da adaptação de clássicos da literatura para leitores jovens. 2013. 292f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013.

MILTON, John. **Tradução**: teoria e prática. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: Necrose. 3 ed. São Paulo: Forense Universitária, 2003.

MOYA, Álvaro. **História da história em quadrinhos**. São Paulo: L&PM, 1986.

NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lúcia. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2008.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PEIRCE, S. Charles. **Semiótica**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

POE, Edgar A. **Poesia e prosa**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora, visual, verbal. 3 ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

ZENI, Lielson. A metamorfose da linguagem: análise de *A metamorfose* em quadrinhos. 160f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

SITES CONSULTADOS

Trabalhos de Augusto de Campos. Disponível em:
<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/obras.htm>. Acesso: 26 ago. 2016.

História das HQs. Disponível em:
<https://www.abacaxivoador.com.br/leitura/artigo/os-criadores-de-uma-paixao-mundial-hqs/>. Acesso: 15 jun. 2016.

Intraduções de Augusto de Campos. Disponível em:
<http://sibila.com.br/critica/a-vanguarda-como-estereotipo-uma-analise-da-oesia-de-augusto-de-campos/5182>. Acesso: 26 ago. 2016

Curiosidades e Ilustrações de *O corvo*. Disponível em:
<http://literatortura.com/2016/01/7-curiosidades-sobre-o-corvo-de-poe/>. Acesso:
19 set. 2016.

ANEXO

ANEXO A - THE RAVEN

Edgar Allan Poe¹
1845

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door
"Tis some visitor", I muttered, "tapping at my chamber door –
Only this, and nothing more."

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December,
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow; - vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore –
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore –
Nameless here for evermore.

And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before;
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating:
"Tis some visitor entreating entrance at my chamber door –
Some late visitor entreating entrance at my chamber door -;
This it is, and nothing more."

¹ POE, Edgar Allan. O corvo e suas traduções. Org. Ivo Barroso. 3 ed. São Paulo: Leya, 2012, p. 67-71)

Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer,
“Sir”, said I, “or Madam, truly your forgiveness I implore;
But the fact is I was napping, and so gently you came rapping,
And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,
That I scarce was sure I heard you” – here I opened wide the door,
Darkness there, an nothing more.

Deep into that darkness peering, long I stood there, wondering,
[fearing,
Doubting, dreaming dreams no mortals ever dared to dream before;
But the silence was unbroken, and the darkness gave no token,
And the only word there spoken was the whispered word, “Lenore!”
This I whispered, and an echo murmured back the word, “Lenore!”
Merely this, and nothing more.

Back into the chamber turning, all my soul within me burning,
Soon I heard again a tapping, somewhat louder than before.
“Surely”, said I, “surely that is something at my window lattice;
Let me see, then, what thereat is, and this mystery explore –
Let my heart be still a moment and this mystery explore; -
‘Tis the wind and nothing more!”

Open here I flung the shutter, when, with many a flirt and flutter,
In there stepped a stately raven of the saintly days of yore;
Not the least obeisance made he; not an instant stopped or
[stayed he,
But, with mien of lord or lady perched above my chamber door –
Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door –
Perched, and sat, and nothing more.

Than this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
By the grave and stern decorum of the countenance it wore,
“Though thy crest be shorn and shaven, thou”, I said, “art sure no
[craven,
Ghastly grim ancient raven, wandering from the nightly shore –
Tell me what thy lordly name is on the Night’s Plutonian shore!”
Quoth the raven, “Nevermore”.

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,
Though its answer little meaning – little relevancy bore;
For we cannot help agreeing that no living human being
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door –
Bird or beast upon the sculpture bust above his chamber door,
With such name as “Nevermore”.

But the raven, sitting lonely on that placid bust, spoke only
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.
Nothing further then he uttered – not a feather then he fluttered –
Till I scarcely more than muttered: “Other friends have flown
[before –
On the morrow he will leave me, as my hopes have flown before”.
Then the bird said “Nevermore”.

Startled at the stillness broken by reply so aptly spoken,
“Doubtless”, said I, “what it utters is its only stock and store
Caught from some unhappy master whom unmerciful Disaster
Followed fast and followed faster till his songs one burden bore –
Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore

Of 'Never – nevermore”.

But the raven still beguiling all my sad soul into smiling,
Straight I wheeled a cushioned seat in front of bird, and bust and
[door;

Then, upon the velvet sinking, I betook myself to linking
Fancy unto fancy, thinking what this ominous bird of yore –
What this grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore
Meant in croaking “Nevermore”.

This I sat engaged in guessing, but no syllable expressing
To the fowl, whose fiery eyes now burned into my bosom’s core;
This and more I sat divining, with my head at ease reclining
On the cushion’s velvet lining that the lamplight gloated o’er,
But whose velvet violet lining with the lamplight gloating o’er,
She shall press, ah, nevermore!

Then, methought, the air grew denser, perfumed from an unseen
[censer
Swung by Seraphim whose footfalls tinkled on the tufted floor.
“Wretch”, I cried, “thy God hath lent thee – by these angels he hath
[sent thee
Respite – respite and nepenthe from thy memories of Lenore!
Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!”
Quoth the Raven, “Nevermore”.

“Prophet!” said I, “thing of evil! – prophet still, if bird of devil! –
Whether Tempter sent, or Whether tempest tossed thee here ashore,

Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted –
On this home by Horror haunted – tell me truly, I implore –
Is there – is there balm in Gilead? – tell me – tell me, I implore!”
Quoth the Raven, “Nevermore”.

“Prophet!” said I, “thing of evil! – prophet still, if bird of devil!
By that Heaven that bends above us – by that God we both adore –
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore”.
Quoth the Raven, “Nevermore”.

“Be that word our sign of parting, bird or fiend!” I shrieked,
[upstarring –
“Get thee back into the tempest and the Night’s Plutonian shore!
Leave no back plume as a token of that lie thy soul hath spoken!
Leave my loneliness unbroken! – quit the bust above my door!
Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my
[door!”
Quoth the Raven, “Nevermore”.

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a demon’s that is dreaming,
And the lamp-light o’er him streaming throws his shadow on the
[floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore!

ANEXO B – O CORVO

Tradução de Machado de Assis²

1883

Em certo dia, à hora, à hora
Da meia-noite que apavora,
Eu, caindo de sono e exausto de fadiga,
Ao pé de muita lauda antiga,
De uma velha doutrina, agora morta,
la pensando, quando ouvi à porta
Do meu quarto um soar devagarinho,
E disse estas palavras tais:
“É alguém que me bate à porta de mansinho;
Há de ser isso e nada mais”

Ah! bem me lembro! bem me lembro!
Era no glacial dezembro;
Cada brasa o lar sobre o chão refletia
A sua agonia.
Eu, ansioso pelo sol, buscava
Sacar daqueles livros que estudava
Repouso (em vão!) à dor esmagadora
Destas saudades imortais
Pela que ora no céu anjos chamam Lenora,
E que ninguém chamará jamais.

E o rumor triste, vago, brando,

² ASSIS, M. O corvo e suas traduções. Org. Ivo Barroso. 3 ed. São Paulo: Leya, 2012, p.91-97)

Das cortinas ia acordando
Dentro em meu coração um rumor não sabido

Nunca por ele padecido.

Enfim, por aplaca-la aqui no peito,

Levantei-me de pronto e: “Com efeito

(Disse) é visita amiga e retardada

Que bate a estas horas tais.

É visita que pede à minha porta entrada:

Há de ser isto e nada mais!”

Minhalma então sentiu-se forte;

Não mais vacilo e dessa sorte

Falo: “Imploro de vós – ou senhor ou senhora –

Me desculpeis tanta demora.

Mas como eu, precisando de descanso,

Já cochilva, e ão de manso e manso

Batestes, não fui logo, prestemente,

Certificar-me que aí estais”.

Disse: a porta escancarou, acho a noite somente,

Somente a noite, e nada mais.

Com longo olhar escruto a sombra,

Que me amedronta, que me assombra,

E sonho o que nenhum mortal há já sonhado,

Mas o silêncio amplo e calado,

Calado fica; a quietação quieta:

Só tu, palavra única e diletta,

Lenora, tu, como um suspiro escasso,

Da minha boca sais;

E o eco, que te ouviu murmurou-te no espaço;

Foi isso apenas, nada mais.

Entro co'alma incendiada.

Logo depois outra pancada

Soa um pouco mais forte; eu, voltando-me a ela:

“Seguramente, há na janela

Alguma coisa que sussurra. Abramos.

Eia, fora o temor, eia, vejamos

A explicação do caso misterioso

Dessas duas pancadas tais.

Devolvamos a paz ao coração medroso.

Obra do vento e nada mais”.

Abro a janela e, de repente,

Vejo tumultuosamente

Um nobre corvo entrar, digno de antigos dias.

Não despendeu em cortesias

Um minto, um instante. Tinha o aspecto

De um *lord* ou de uma *lady*. E pronto e reto

Movendo no ar as suas negras alas.

Acima voa dos portais,

Trepa, no alto da porta, em um busto de Palas;

Trepado fica, e nada mais.

Diante da ave feia e escura,

Naquela rígida postura,

Com o gesto severo – o triste pensamento

Sorriu-me ali por um momento,

E eu disse: “Ó tu que das noturnas plagas
Vens, embora a cabeça nua tragas,
Sem topete, não és ave medrosa,
Dize os teus nomes senhoriais:
Como te chamas tu na grande noite umbrosa?”
E o corvo disse: “Nunca mais”.

Vendo que o pássaro entendia
A pergunta que lhe eu fazia,
Fico atônito, embora a resposta que dera
Difícilmente lha entendera.
Na verdade, jamais homem há visto
Coisa na terra semelhante a isto:
Uma ave negra, friamente posta,
Num busto, acima dos portais,
Ouvir uma pergunta e dizer em resposta
Que este é seu nome: “Nunca mais!”

No entanto, o corvo solitário
Não teve outro vocabulário,
Como se essa palavra escassa que ali disse
Toda sua lama resumisse.
Nenhuma outra proferiu, nenhuma,
Não chegou a mexer uma só pluma,
Até que eu murmurei: “Perdi outrora
Tantos amigos tão leais!
Perderei também este em regressando a aurora”.
E o corvo disse: “Nunca mais”.

Estremeço. A resposta ouvida
É tão exata! É tão cabida!
“Certamente, digo eu, essa é toda ciência
Que ele trouxe da convivência
De algum mestre infeliz e acabrunhado
Tão tenaz, tão sem pausa, nem fadiga,
Que dos seus cantos usuais
Só lhe ficou, na amargura e última cantiga,
Este estribilho: “Nunca mais”.

Segunda vez, nesse momento,
Sorriu-me o triste pensamento;
Vou sentar-me defronte ao corvo magro e rudo;
E mergulhando no veludo
Da poltrona que eu mesmo ali trouxera
Achar procuro a lúgubre quimera.
A alma, o sentido, o pávido segredo
Daquelas sílabas fatais,
Entender o que quis dizer a ave do medo
Grasnando a frase: “Nunca mais”.

Assim, posto, devaneando
Meditando, conjeturando,
Não lhe falava mais; mas, se lhe não falava,
Sentia o olhar que me abrasava.
Conjeturando fui, tranquilo, a gosto,
Com a cabeça no macio encosto,
Onde os raios da lâmpada caíam,
Onde as tranças angelicais

De outra cabeça outrora ali se desparziam

E agora não esparzem mais.

Supus então o ar, mais denso,

Todo se enchia de um incenso.

Obra de serafins que, pelo chão roçando

Do quarto, estavam meneando

Um ligeiro turíbulo invisível;

E eu exclamei então: “Um Deus sensível

Manda repouso à dor que te devora

Destas saudades imortais.

Eia, esquece, eia, olvida essa extinta Lenora”.

E o corvo disse: “Nunca mais”.

“Profeta, ou o que quer que sejas!

Ave ou demônio que negrejas!

Profeta sempre, escuta: Ou venhas tu do inferno

Onde reside o mal eterno,

Ou simplesmente naufrago escapado

Venhas do temporal que te há lançado

Nesta casa onde o Horror profundo

Tem os seus lares triunfais,

Dize-me: Existe acaso um bálsamo no mundo?”

E o corvo disse: “Nunca mais”.

“Profeta, ou o que quer que sejas!

Ave ou demônio que negrejas!

Profeta sempre, escuta, atende, escuta, atende!

Poe esse céu eu além se estende,

Pelo Deus que ambos adoramos, fala,
Dize a esta alma se é dado inda escutá-la
No éden celeste a virgem que ela chora
Nestes retiros sepulcrais.

Essa que ora nos céus anjos chamam Lenora!”

E o corvo disse: “Nunca mais”.

“Ave ou demônio que negrejas!

Profeta, ou o que quer que sejas!

Cessa, ai, cessa! Clamei, levantando-me, cessa!

Regressa ao temporal, regressa

À tua noite, deixa-me comigo.

Vai-te, não fique no meu casto abrigo

Pluma que lembre essa mentira tua,

Tira-me ao peito essa fatais

Garras que abrindo vão a minha dor já crua”

E o corvo disse: “Nunca mais”.

E o corvo aí fica; ei-lo trepado

No branco mármore lavrado

Da antiga Palas; ei-lo imutável, ferrenho.

Parece, ao ver-lhe o duro cenho.

Um demônio sonhando. A luz caída

Do lampião sobre a ave aborrecida

No chão espraia a triste sombra; e fora

Daquelas linhas funerais

Que flutuam no chão, a minha alma que chora

Não sai mais, nunca mais, nunca mais!

ANEXO C – LE CORBEAU

Tradução de Charles Baudelaire³

1853

Une fois, sur le minuit lugubre, pendant que je meditais, faible et fatigué, sur maint précieux et curieux volume d'une doctrine oubliée, pendant que je donnais de la tête, presque assoupi, soudain il se fit un tapotement, comme de quelqu'un frappant doucement, frappant à la porte de ma chambre. "C'est quelque visiteur, - murmurai-je, - qui frappe à la porte de ma chambre; ce n'est que cela, et rien de plus".

Ah! distinctement je me souviens que c'était dans le glacial Décembre, et chaque tison brodait à son tour le plancher du reflet de son agonie. Ardemment je désirais le matin: en vain m'étais-je efforcé de tirer de mes livres un sursis à ma tristesse, ma tristesse pour ma Lénore perdue, pour la précieuse et rayonnante fille que les anges nomment Lénore, - et qu'ici on ne nommera jamais plus.

Et le soyeux, triste et vague bruissement des rideaux pourprés me pénétrait, me remplissait de terreurs fantastiques, inconnues pour moi jusqu'à ce jour; si bien qu'enfin, pour apaiser le battement de mon cœur, je me dressai, répétant: "C'est quelque visiteur qui sollicite l'entrée à la porte de ma chambre, quelque visiteur attardé sollicitant l'entrée à la porte de ma chambre; - "C'est cela même, et rien de plus".

Mon âme en ce moment se sentit plus forte. N'hésitant donc pas plus longtemps: "Monsieur, - dis-je, - ou madame, en vérité;

³ BAUDELAIRE, C; MALLARMÉ, S. O corvo e suas traduções. Org. Ivo Barroso. 3 ed. São Paulo: Leya, 2012, p.73-83)

j'implore votrepardon; mais le fait est que sommeillais, et vous êtes venu frapper si doucement, si faiblement vous êtes venu taper à la porte de ma chambre, qu'a peine étais-je certain de vous avoir entendu". Et alors j'ouvris la porte toute grande; - les ténèbres, et rien de plus!

Scrutant profondément ces ténébrès, je me tins longtemps plein d'étonnement, de crainte, de doute, rêvant des rêves qu'aucun mortel n'a jamais osé rêver; mais le silence ne fut pas troublé, et l'immobilité ne donna aucun signe, et le seul mot proféré fut un nom chuchoté: "Lénoire!" – C'était moi qui le chuchotais, et un écho à son tour murmura ce mot: "Lénoire!" Purement cela, et rien de plus.

Rentrant dans ma chambre, et sentant en moi toute mon âme incendiée, j'entendis bientôt un coup un peu plus que le premier. "Sûrement, - dis-je, - sûrement, il y a quelque chose aux jalousies de ma fenêtre; voyons donc ce que c'est, et explorons ce mystère. Laissons mon cœur se calmer un instant, et explorons ce mystère; - c'est le vent, et rien de plus".

Je poussai alors le volet, et, avec un tumultueux battement d'ailes, entra un majestueux corbeau digne des anciens jours. Il ne fit pas la moindre révérence, il ne s'arrêta pas, il n'hésita pas une minute; mais, avec la mine d'une lady, il se percha au-dessus de la porte de ma chambre; il se percha sur un buste de Pallas juste au-dessus de la porte de ma chambre; - il se percha, s'installa, et rien de plus

Alors, cet oiseau d'ébène, par la gravité de son maintien et la sévérité de sa physionomie, induisant ma triste imagination à sourire: "Bien que ta tête, - lui dis-je, - soit sans huppe, et sans cimier, tu n'es certes pas un poltroon, lugubre et ancien corbeau, voyageur parti des rivages de la nuit. Dis-moi quel est ton nom seigneurial aux rivages de la nuit plutonienne!" Le corbeau dit: "Jamais plus!"

Je fus émerveillé que ce disgracieux volatile entendît si facilement la parole, bien que sa réponse n'eût pas un bien grand sens et ne me fût pas d'un grand secours; car nous devons convenir que jamais il fut donné à un homme vivant de voir un oiseau au-dessus de la porte de sa chambre, un oiseau ou une bête sur un buste sculpté au-dessus de la porte de sa chambre, se nommant d'un nom tel que Jamais plus!

Mais le corbeau, perché solitairement sur le buste placide, ne proféra que ce mot nique, comme si dans ce mot nique il répandait toute son âme. Il ne prononça rien de plus; il ne remua pas une plume, - jusqu'à ce que je me prisse à murmurer faiblement: "D'autres amis se sont déjà envolés loin de moi; vers le matin, lui aussi, il me quittera comme mes anciennes espérances déjà envolées". L'oiseau dit alors: "Jamais plus!"

Tressillant au bruit de cette réponse jetée avec tant d'à-propos: "Sans doute, - dis-je, - ce qu'il prononce est tout son bagage de savoir, qu'il a pris chez quelque maître infortuné que le Malheur impitoyable a poursuivi ardemment, sans répit, jusqu'à ce que ses chansons n'eussent plus qu'un seul refrain, jusqu'à ce que le

“*De profundis* de son Espérance eût pris ce mélancolique refrain:

“Jamais, jamais plus!”

Mais, le corbeau induisant encore tout une triste âme à sourire, je roulai tout de suite un siège à coussins en face de l’oiseau, du buste et de la porte; alors, m’enfonçant dans le velours, je m’appliquai à enchaîner les idées, cherchant ce que cet augural oiseau des anciens jours, ce que ce triste, disgracieux, sinistre, maigre et augural oiseau des anciens jours voulait faire entendre en croassant son *Jamais plus!*

Je me tenais ainsi, rêvant, conjecturant, mais n’adressant plus une syllabe à l’oiseau, dont les yeux ardentes me brûlaient maintenant jusqu’au fond du cœur. Je cherchai à deviner cela, et plus encore, ma tête reposant à la lumière de l’alampe, ce velours caressé par la lumière de la lampe que sur sa tête, à *Elle*, ne pressera plus, - ah! jamais plus!

Alors, il me sembla que l’air s’épaississait, parfumé par un encens invisible que balançaient des serafins dont les pas frôlaient le tapis de la chambre. “Infortune!” – m’écriai-je, - ton Dieu t’a donné par ses anges, il t’a envoyé du répit et du néphentès dans tes souvenirs de Lénore! Bois, oh! Bois ce bon néphentès, et oublie cette Lénore perdue!” Le corbeau dit: “Jamais plus!”

“Prophète! – dis-je, - être de Malheur oiseau ou démon, mais toujours prophète! que tu sois un envoyé du Tentateur; ou que la tempête t’ait simplement échoué, naufragé, mais encore intrépide,

sur cette terre déserte, ensorcelée, dans ce logis par l'Horreur hanté, - dis-moi sincèrement, je t'en supplie, existe-t-il, existe-t-il un baume de Judée? Dis, dis, je t'en supplie!" Le corbeau dit: "Jamais plus!"

Prophète! – dis-je, - être de malheur! oiseau ou démon! Toujours prophète! par ce ciel tendu sur nos têtes, par de Dieu que tous deux nous adornos, dis à cette âme chargée de douleur si, dans le Paradis lointain, elle pourra embrasser une fille sainte que les anges nomment Lénore, embrasser une précieuse et rayonnante fille que les anges nomment Lénore Le corbeau dit: "Jamais plus"

"Que cette parole soit le signal de notre séparation, oiseau ou démon! – hurlai-je en me redressant. – Rentre dans la tempête, retourne au rivage de la nuit plutonienne; ne laisse pas ici une seule plume noire comme souvenir du mensonge que ton âme a proféré; laisse ma solitude inviolée; quitte ce buste au-dessus de ma porte; arrache ton bec de mon cou et précite ton spectre loin de ma porte!" Le corbeau dit: "Jamais plus"

Et le corbeau, immuable, est toujours installé, toujours installé sur le buste pâle de Pallas, juste au-dessus de la porte de ma chambre; et ses yeux ont toute la semblance des yeux d'un démon qui rêve; et la lumière de la lampe, en ruisselant sur lui, projette son ombre sur le plancher, et mon âme, hors du cercle de cette ombre qui git flottante sur le plancher, ne pourra plus s'élever, - jamais plus!

ANEXO D – FANZINE O CORVO

Luciano Irrthum
1994



O Corvo - Adaptação do conto de Edgar Allan Poe, por Luciano Irrthum

Editora Nona Arte - www.nonaarte.com.br

página 1

Criação de
Luciano Irrthum
baseado em conto de
Edgar Allan Poe



**Editora
Nona Arte**

Caixa Postal 10.995 - Copacabana
CEP 22020-970 - Rio de Janeiro - RJ

www.nonaarte.com.br
nonaarte@nonaarte.com.br

2001

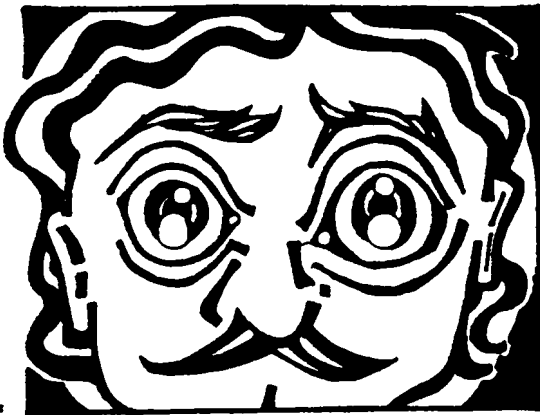
Foi UMA VEZ...
ESTAVA SÓ, A LER
CURIOSOS MANUAIS



QUANDO, DE SÚBITO...



-É ALGUÉM, ALGUÉM

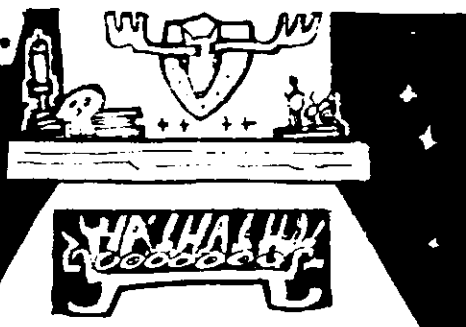
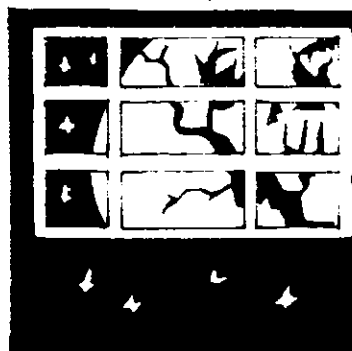


QUE BATE A PORTA DEVAGAR...



É SÓ, E NADA MAIS."

ERA NO GÉLIDO DEZEMBRO...



...E O FOGO, AGÔNICO ANIMAVA O CHÃO, COM SOMBRAS FANTASMAIS.

ANSIANDO EM VER A NOITE
FINDA, BUSCAVA A LER, E
AMENIZAR TAMBÉM, AS
SAUDADES DE
LENORA...
ESTA,



MAIS LINDA DO QUE A AURORA...
A QUEM NOS CÉUS, CHAMAM LENORA.



E O NOME AQUI, JÁ
NÃO TEM MAIS...

2



A SEDA RUBRA DA CORTINA
 ARFAVA EM LÚGUBRE SURDINA,
 ARREPIANDO-ME E EVOCANDO
 IGNÓTOS MEDOS
 SEPULCRAIS.



ERGUI-ME,
 E CALMAMENTE
 INDAGUEI:

PERDOAI-ME
 SRª SRA, POIS
 EU ESTAVA
 ADORMECIDO E
 MAL PUDE OUVIR
 AO SEU CHAMADO.



É SÓ UM AMIGO, PEDE
 ABRIGO, É SÓ,



ESCANCAREI
 ENTÃO A
 MALDITA
 PORTA!!!



www.nonaarte.com.br

SONDEI A NOITE
ÊRMA E TRANQUILA



SONHANDO
SONHOS QUE
NINGUÉM NUNCA
OUSOU SONHAR
IGUAIS ...



E, ESTARRECIDO
DE MEDO, SO UM
NOME OUVI ...

LENORA!!!

LENORA!

DEPOIS, SILÊNCIO E NADA MAIS.



COM A ALMA
MAIS FORTE,
VOLTEI AO
QUARTO.

TÓC!

ORUÍDO!!
AINDA MAIS
FORTE!!

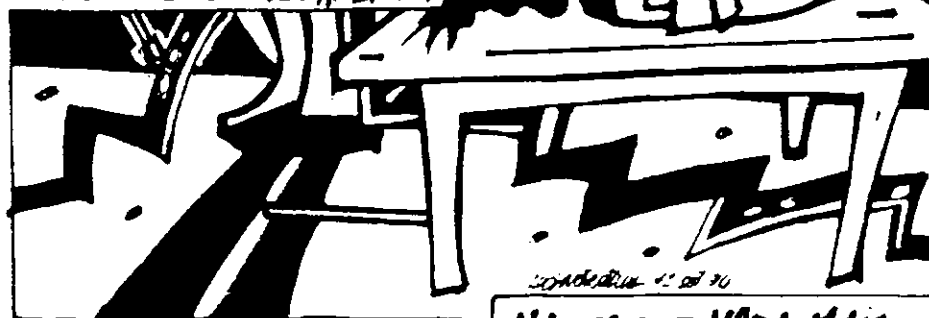
É SO
O VENTO
E NADA
MAIS

4

ABRO A JANELA E EIS QUÊ



COMO UM FIDALGO
PASSA, ADEJAE POUSA
SOBRE O BUSTO DE MINERVA



* NUNCA MAIS NO DIALETO CORVÊS.

ALI FICA, E NADA MAIS

AO VER DA AVE AUSTERA E
ESCURA A SOLENÍSSIMA FIGURA



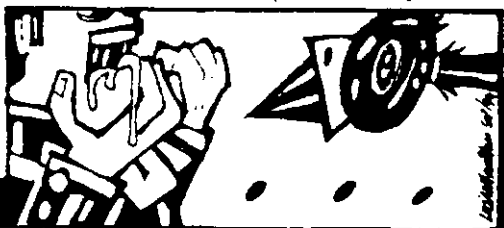
DESPERTAR EM MIM / ENTÃO HE DIGO
UM LEVE RISO



QUAL O TEU NOME?
O NOBRE AVE!!
O NOME TEU NO
INFERNO TORVO!



MARAVILHOU-ME O FATO DE
UMA CRIATURA RUDE IGUAL A
ESTA, FALAR E QUE AINDA
SE CHAMA: NUNCA MAIS



A AVE, ÉRNA
E SOMBRIA
ALI FICAVA...



NEM SEMEXIA

AMIGOS, VÃO SE →
EMBORA, ESTA AVE
MALDITA TAMBÉM
HÁ DE IR-SE...



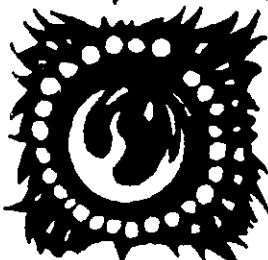
NUNCA
MAIS!

VARA O SILÊNCIO.

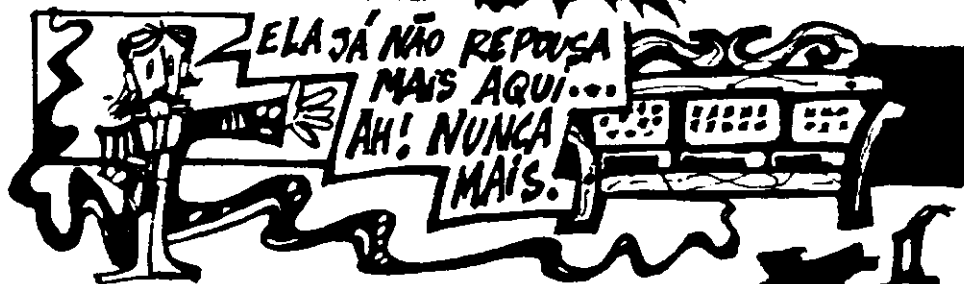
NUNCA, NUNCA, NUNCA MAIS.



O QUÊ PRETENDE ESTA
AVE MALDITA?? PORQUE
SEMPRE REPETE ESTAS
MESMAS PALAVRAS? SERÁ
SEU DONO?? COM QUAIS
INTENÇÕES ESTE ANTIGO
CORVO AS REPETE SEMPRE?



SENTI DA AVE
INCANDESCENTE, O
OLHAR QUEIMAR ME
FIXAMENTE.

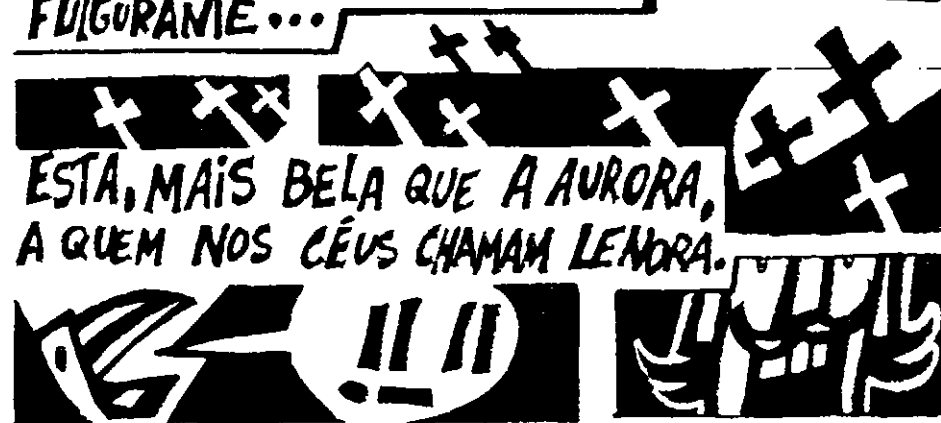
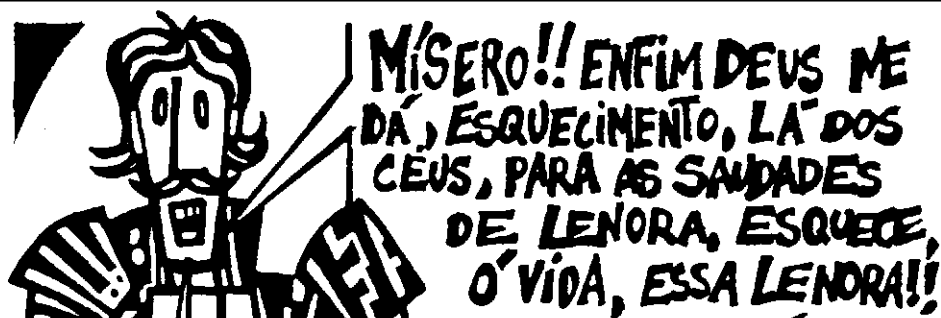


ELA JÁ NÃO REPOUSA
MAIS AQUI...
AH! NUNCA
MAIS.



O AR, PARECEU-ME
ENTÃO, MAIS DENSO
E PERFUMADO,







O'SER DO MAL!!!!!
SEJA ISSO A NOSSA
DESPEDIDA!! SUMA DAQUI!
DESAPAREÇA, AVE MALDITA!
VAI-TE EMBORA DESTA CASA!



E LÁ FICOU! HIRTO,
SOMBRIO, AINDA HOJE O VEJO, HORAS A FIO
SOBRE O ALVO BUSTO DE
MINERVA, INERTE EM MEUS UMBRAIS,
NO SEU OLHAR MEDONHO E ENORME
O ANJO DO MAL, EM SONHOS DORME
E A LUZ DA LÂMPADA, DISFORME, ATIRA
AO CHÃO SUA SOMBRA, NELA QUE ONDULA
SOBRE A NIE SOMBRA, ESTÁ MINHA ALMA, E PRESA À SOMBRA
NÃO HÁ DE ERGUER-SE, NUNCA MAIS!

E.A.P.

FIM