



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JÚLIA CUNHA ALVES CAVALCANTE

LIÇÕES DE UM LIVRO ANFÍBIO: a tradução intersemiótica em *O cão sem plumas* (1984), de João Cabral de Melo Neto e Maureen Bisilliat

Recife
2023

JÚLIA CUNHA ALVES CAVALCANTE

LIÇÕES DE UM LIVRO ANFÍBIO: a tradução intersemiótica em *O cão sem plumas* (1984), de João Cabral de Melo Neto e Maureen Bisilliat

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade

Recife
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Cavalcante, Júlia Cunha Alves.

Lições de um livro anfíbio: a tradução intersemiótica em O cão sem plumas (1984), de João Cabral de Melo Neto e Maureen Bisilliat / Júlia Cunha Alves Cavalcante. - Recife, 2023.

140 p. : il.

Orientador(a): Fábio Cavalcante de Andrade

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

1. Tradução intersemiótica. 2. Livro foto-textual. 3. O cão sem plumas. 4. João Cabral de Melo Neto. 5. Maureen Bisilliat . I. Andrade, Fábio Cavalcante de . (Orientação). II. Título.

890 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2024 - 32)

JÚLIA CUNHA ALVES CAVALCANTE

**LIÇÕES DE UM LIVRO ANFÍBIO: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM O
CÃO SEM PLUMAS (1984), DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO E
MAUREEN BISILLIAT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para obtenção do Título de Mestra em Letras. Área de Concentração: Estudos Literários.

Aprovada em: 25/08/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Catarina Amorim de Oliveira Andrade (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Susana Souto Silva (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Alagoas

Ao seu Anísio, navegante do Capibaribe.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Hilda e Lauro, por tanto e por tudo que não cabe em nenhum agradecimento.

Aos meus pais herdados, Carol e Sidney, pelo reforço de amor e amizade.

Aos meus avós - “pais duas vezes” -, Ruy, Marúcia, Lauro (*in memoriam*) e Hosana (*in memoriam*), pelo colo e pelo exemplo.

Ao meu irmão Heitor, pela paciência com que soube esperar, no meu tempo de escrita, pelas horas de brincadeira.

Na paisagem recifense, ao João, pelo carinho e pela generosidade. Ao Ton e ao Keenny, pelos banhos de mar e pelas conversas na sala. Ao Igor, pela amizade na palavra e no silêncio.

Na paisagem maceioense, ao Lenine, por todos os livros trocados (incluindo os que não foram lidos). À Cássia, pela caminhada compartilhada sob o sol e sob a lua. À Hillary, pelo cuidado. À Gabi, por todas as danças.

Nas duas paisagens - e em qualquer outra - aos meus amigos Luiz e Raul, pelo dia a dia solar. Com vocês, é sempre carnaval.

Ao Prof. Dr. Fábio de Andrade, pela orientação paciente de quem é do signo de água.

Às Profas. Dras. Susana Souto, Catarina Andrade e Kelly Koide, pela generosidade com que contribuíram na construção desta pesquisa.

Por fim, à Nanã, minha Ori, pelo banho de chuva na noite de setembro em que fui abençoada.

A todos, muito obrigada!

“Vejo muitas outras coisas/ que não ousa compreender...” (Andrade, 2009, p.191).

RESUMO

A aproximação entre a palavra e a imagem no meio artístico – tão característica da arte contemporânea – tem se intensificado desde o século XX, sobretudo a partir dos movimentos de vanguarda. É também nesse período que surgem os primeiros livros hoje chamados de foto-textuais, compostos pelas linguagens literária e fotográfica. No Brasil, uma das obras pioneiras nessa categoria é *O cão sem plumas* (1984), livro composto pelo poema homônimo de João Cabral de Melo Neto e por fotografias de Maureen Bisilliat. Na obra híbrida, o conhecido poema de Cabral ganha novos sentidos. Para que possamos explorá-los recorreremos à Tradução Intersemiótica, campo voltado para o estudo do processo tradutório entre diferentes linguagens artísticas. Assim, o objetivo geral desta dissertação é analisar, em *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto, com fotografias de Maureen Bisilliat, como esta, através do seu processo de tradução intersemiótica fotográfica, cria um novo universo a partir do universo presente nos versos cabralinos. Para tanto, nesta pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico, iremos nos basear nos estudos dos seguintes autores: Oliveira (2017), Lampert (2015) e Chiocchetti (2019), acerca do livro foto-textual; Valéry ([1957] 1991) e Cabral (1997), Dubois ([1990] 2012) e Barthes ([1980] 2018), em torno da poesia e da fotografia respectivamente; Navas (2017), a respeito da aproximação entre as duas linguagens e, por fim, Jakobson ([1969] 2003) e, sobretudo, de Plaza (2003), acerca da tradução intersemiótica. A análise da obra nos revela que, ao traduzir o poema cabralino, Bisilliat nos aponta outras visões a seu respeito, mantendo com ele uma relação de equivalência, pautada ora por convergência, ora por divergência, mas nunca por um pleno espelhamento. Assim, a fotógrafa constrói outra narrativa, revela-nos um novo universo, protagonizado pela lama, pelo corpo feminino e por demais elementos distintos dos elementos escolhidos como protagonistas por Cabral, mas invariavelmente a eles ligados. No espaço do livro, enfim, os enigmáticos universos criados pelos autores se iluminam mutuamente e se complementam, unindo-se para compor um universo integrado, *O cão sem plumas*, que ambos dão a ver e a ler.

Palavras-chave: tradução intersemiótica; livro foto-textual; *O cão sem plumas*; João Cabral de Melo Neto; Maureen Bisilliat.

RESUMEN

El acercamiento entre palabra e imagen en el medio artístico, tan característico del arte contemporáneo, se ha intensificado a partir del siglo XX, especialmente a partir de las vanguardias. Fue también durante este período que aparecieron los primeros libros ahora llamados fototextuales, compuestos por lenguajes literarios y fotográficos. En Brasil, una de las obras pioneras en esta categoría es *O cão sem plumas* (1984), libro compuesto por el poema homónimo de João Cabral de Melo Neto y fotografías de Maureen Bisilliat. En la obra híbrida, el conocido poema de Cabral adquiere nuevos significados. Para que podamos explorarlos, recurriremos a la Traducción Intersemiótica, un campo dedicado al estudio del proceso de traducción entre diferentes lenguajes artísticos. Así, el objetivo general de esta disertación es analizar cómo, a través de su proceso de traducción fotográfica intersemiótica, ésta crea un nuevo universo a partir del universo presente en los versos de Cabral. Por lo tanto, en esta investigación bibliográfica cualitativa, nos basaremos en los estudios de los siguientes autores: Oliveira (2017), Lampert (2015) y Chiocchetti (2019), sobre el libro fototextual; Valéry ([1957] 1991) y Cabral (1997), Dubois ([1990] 2012) y Barthes ([1980] 2018), en torno a la poesía y la fotografía respectivamente; Navas (2017), sobre el acercamiento entre las dos lenguas y, por último, Jakobson ([1969] 2003) y, sobre todo, Plaza (2003), sobre la traducción intersemiótica. El análisis de la obra revela que, al traducir el poema de Cabral, Bisilliat señala otras visiones sobre él, manteniendo con él una relación de equivalencia, guiada a veces por la convergencia, a veces por la divergencia, pero nunca por la plena espejeación. Así, el fotógrafo construye otra narrativa, revelándonos un nuevo universo, protagonizado por el barro, el cuerpo femenino y otros elementos distintos a los elegidos como protagonistas por Cabral, pero invariablemente ligados a ellos. En el espacio del libro, finalmente, los enigmáticos universos creados por los autores se iluminan y complementan, uniéndose para componer un universo integrado, *O cão sem plumas*, que ambos permiten ser vistos y leídos.

Palavras-chave: traducción intersemiótica; libro fototextual; *O cão sem plumas*; João Cabral de Melo Neto; Maureen Bisilliat.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 —	Capa do livro <i>O cão sem plumas</i> (1984)	26
Figura 2 —	“ <i>Ceramium rubrum</i> ” (1853), de Anna Atkins	48
Figura 3 —	“ <i>Venus Chiding Cupid and Removing His Wings</i> ” (1872), de Julia Margaret Cameron	49
Figura 4 —	Cena do filme <i>Um cão andaluz</i> (1929), de Buñuel e Dalí	75
Figura 5 —	Fotografia de Bisilliat (sem título)	76
Figura 6 —	Fotografia de Bisilliat (sem título)	78
Figura 7 —	Fotografia de Bisilliat (sem título)	80
Figura 8 —	Fotografia de Bisilliat (sem título)	82
Figura 9 —	Fotografia de Bisilliat (sem título)	84
Figura 10 —	Fotografia de Bisilliat (sem título)	87
Figura 11 —	Páginas da reportagem “Povo caranguejo”, com texto de Audálio Dantas e fotografias de Bisilliat, para a revista <i>Realidade</i>	90
Figura 12 —	Fotografia de Bisilliat (sem título)	92
Figura 13 —	Fotografia de Bisilliat (sem título)	97
Figura 14 —	Fotografia de Bisilliat (sem título)	99
Figura 15 —	“ <i>Danaide</i> ”, de Auguste Rodin (1885).....	103
Figura 16 —	Aproximação entre detalhes da escultura de Rodin e da fotografia de Bisilliat	104
Figura 17 —	“ <i>Méditation sans bras</i> ”, de Auguste Rodin	105
Figura 18 —	Estátuas romanas de bronze	107
Figura 19 —	Aproximação entre detalhes da estátua romana e da fotografia de Bisilliat	108
Figura 20 —	Fotografia de Bisilliat (sem título)	111
Figura 21 —	Fotografia de Bisilliat (sem título)	113
Figura 22 —	Fotografia de Bisilliat (sem título)	116
Figura 23 —	Fotografia de Bisilliat (sem título)	119
Figura 24 —	Fotografia de Bisilliat (sem título)	123
Figura 25 —	Fotografia de Bisilliat (sem título)	125
Figura 26 —	Fotografia de Bisilliat (sem título)	129

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	VER COM PALAVRAS E ESCREVER COM IMAGENS	18
2.1	JOÃO E MAUREEN: UM RETATO DOS AUTORES.....	18
2.2	UM CÃO ENTRE PALAVRAS E IMAGENS.....	25
2.3	LIVRO FOTO-TEXTUAL: UMA OBRA HÍBRIDA	28
2.4	DUAS PAISAGENS: A POESIA E A FOTOGRAFIA.....	33
2.4.1	Poesia: da inspiração ao trabalho	34
2.4.2	Fotografia: do espelho à flecha	41
2.4.3	Ut phosgraphein poiesis?	51
3	TRADUÇÃO: CRIAÇÃO	58
3.1	ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE TRADUÇÃO E SEMIÓTICA.....	58
3.2	A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E O ENCONTRO ENTRE O VERBAL E O NÃO-VERBAL	62
3.3	TRADUÇÃO: DO POEMA ÀS DEMAIS MANIFESTAÇÕES ESTÉTICAS.....	65
3.4	ALGO INFIEL: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA CONTRA A IDEOLOGIA DA FIDELIDADE	68
3.5	POR UMA TRADUÇÃO DESOBEDIENTE	71
4	DIZER O VER, VER O DIZER: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM O CÃOS SEM PLUMAS	73
4.1	OS RIOS E SEUS ESPAÇOS: A PAISAGEM GEOGRÁFICA.....	75
4.2	DO HOMEM SEM PLUMA À MULHER DE LAMA: A PAISAGEM HUMANA	91
4.3	LIÇÕES DA VIDA CORAJOSA: AS FÁBULAS DE ÁGUA E TERRA	110
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS: AS LIÇÕES DE UM LIVRO ANFÍBIO	131
	REFERÊNCIAS	136

1 INTRODUÇÃO

“O início de um projeto pertence ao desconhecido, pede modéstia pois nada sabemos do que está por vir.”

Maureen Bisilliat

Os estudos tradutórios constituem uma área consagrada no campo da Literatura, por mais variadas que sejam as discussões e as divergências ao seu respeito. É através das traduções que podemos acessar diversas produções literárias escritas originalmente em línguas estrangeiras desconhecidas. O fato é que, ao pensarmos em tradução, comumente imaginamos um processo restrito à linguagem verbal, envolvendo diferentes idiomas. Mas e se não fosse esse o caso? E se pudéssemos pensar, por exemplo, na tradução de um texto literário por uma linguagem visual? Um poema por uma fotografia, digamos. Tal processo seria possível?

É Jakobson ([1969] 2003) quem responde a essas perguntas ao criar, tendo como base os estudos semióticos, o conceito de tradução intersemiótica. Conforme o autor, “A tradução inter-semiótica [sic.] ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, [1969] 2003, p. 65, grifo do autor). Tal conceito responde afirmativamente às nossas perguntas, mas, imediatamente, faz com que outras surjam: Como se dá o processo de tradução intersemiótica? Enquanto críticos, como podemos avaliá-lo? Tais respostas nos são dadas, por sua vez, por Julio Plaza que, em seu livro seminal, *Tradução Intersemiótica* (2003), desenvolve a definição de Jakobson ([1969] 2003), apontando pressupostos teóricos sólidos em torno desse tipo de tradução.

Conforme Plaza (2003), a tradução intersemiótica pode se dar tanto do signo verbal para o não verbal, quanto vice-versa. Segundo o autor, uma vez que esse tipo de tradução envolve linguagens estruturalmente diversas, são imediatas as diferenças observadas entre a tradução e o traduzido. É nesse sentido que a tradução intersemiótica é, conforme Plaza (2003, p. 30), “[...] estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade”. Assim, é sob os signos da isomorfia, da equivalência, da semelhança, que a transmutação se pauta, trazendo à tona, conseqüentemente, a diferença, o outro, o novo.

Explicamos: comumente, em obras compostas por linguagens artísticas variadas em que uma traduz a outra, é esperada uma completa fidelidade entre a linguagem traduzida e aquela que a traduz. Por exemplo, no caso de livros em que fotografias traduzem poemas, é comum que se espere que essas imagens traduzam literalmente os versos que lhes são correspondentes.

Indo em contramão a esse raciocínio, no que diz respeito à tradução intersemiótica, Plaza (2003) defende a liberdade e a subjetividade do tradutor. Conforme o autor, melhor é a tradução que, mantendo uma relação de equivalência, mas não de espelhamento com o objeto traduzido, complementa-o enquanto promove o aumento da informação estética.

Os pressupostos teóricos de Plaza (2003) nos parecem, portanto, um bom caminho para pensar as obras híbridas, compostas por linguagens diversas. Tais obras, aliás, cada vez mais presentes no âmbito da arte contemporânea, caracterizada, entre outros aspectos, pela quebra dos limites rígidos entre diferentes linguagens e a consequente aproximação entre variadas manifestações artísticas – fortemente influenciada pelo intenso avanço tecnológico de nossa época.

A aproximação entre a palavra e a imagem no meio artístico, contudo, tem se intensificado desde o século XX, sobretudo a partir dos movimentos de vanguarda, momento em que as experimentações dos artistas fortalecem o diálogo entre essas duas linguagens. É também no contexto das vanguardas que a fotografia passa a ser vista como produção artística, modificando a forma de fazer e de entender a arte. Assim, é em meio a experimentações e diálogos que aflora a relação interartes que, nesta pesquisa, interessa-nos sobremaneira: a aproximação entre a literatura e a fotografia.

O livro foi um dos suportes escolhidos para abrigar essa relação. Surgem, assim, obras que, hoje, podem ser classificadas como livro foto-textuais, caracterizadas pelo encontro não hierárquico entre as linguagens literária e fotográfica. Entre as várias manifestações literárias, a poesia parece ter sido a eleita para protagonizar esse encontro. Tal eleição se dá, muito possivelmente, em decorrência das semelhanças estruturais e de leitura existentes entre essas duas linguagens, como bem aponta Navas, em seu livro *Fotografia e poesia: afinidades eletivas* (2017).

É em torno da linguagem poética que, a propósito, no Brasil do século XX, surgem os primeiros livros foto-textuais. Obras de grande valor estético são elas:

Rua (1961), com poemas de Guilherme de Almeida e fotografias de Eduardo Ayrosa, *Paranoia* (1963), com versos de Roberto Piva e fotos de Duke Lee, *O mergulhador* (1968), com poemas de Vinicius de Moraes e fotografias do seu filho Pedro de Moraes, *Quarenta clics em Curitiba* (1984), com fotografias Jack Pires e poemas de Paulo Leminski e, por fim, o livro *O cão sem plumas* (1984), de João Cabral de Melo Neto, com fotografias de Maureen Bisilliat, obra escolhida como objeto de análise nesta pesquisa.

João Cabral de Melo Neto, um dos maiores nomes da poesia brasileira, publica, em 1950, pela primeira vez, *O cão sem plumas*, livro composto por um único e longo poema homônimo, o primeiro da chamada “Tríade do rio”, conjunto de três obras – *O cão sem plumas* (1950), *O rio* (1954) e *Morte e vida severina* (1956) – que tem o rio Capibaribe como temática central. Em *O cão sem plumas*, acompanhamos, ao longo das quatro partes que compõem o livro, a trajetória do rio Capibaribe por entre a cidade do Recife. A obra é escrita por Cabral após este ler em uma revista, quando vivia na Espanha, que a expectativa de vida na capital pernambucana era de 28 anos, enquanto na Índia, de 29. Impactado pela notícia, o autor escreve *O cão sem plumas*, livro que tem a miséria e a penúria como temas centrais e que marca sua entrada nas temáticas de cunho social.

“Mas isso ainda diz pouco”¹. Aliás, muito pouco. Mais do que sua relação com uma realidade situável, o livro vale pela própria realidade que constrói. Assim, nos versos, vemos surgir uma atmosfera surreal, repleta de imagens enigmáticas, das quais o título – não menos enigmático e não menos imagético – é um prenúncio. Sim, vemos. Não é por acaso que escolhemos esse verbo. É pela visão que somos orientados na obra. Visão que é o sentido privilegiado por Cabral, tendo o autor afirmado que, se não fosse escritor, gostaria de ter sido pintor.

É talvez pelo caráter imagético dos poemas cabralinos que eles venham sendo amplamente traduzidos por meio das linguagens visual e audiovisual. No caso de *O cão sem plumas*, a obra foi levada aos teatros pela companhia de dança Deborah Colker em espetáculo homônimo, que, além de dança, conta com filme de Cláudio Assis, ambas traduções do poema. A obra também chegou aos cinemas através do curta-metragem *Recife de dentro para fora* (1997), de Katia Mesel. E,

¹ MELO NETO (2020).

claro, há também a tradução intersemiótica fotográfica feita por Bisilliat, tema de estudo desta dissertação.

Inglesa naturalizada brasileira, dona de um vasto acervo fotográfico, Maureen Bisilliat traduz, através de suas fotografias, o poema “O cão sem plumas”, unindo suas imagens aos versos cabralinos em livro homônimo. É em um manguezal localizado na Aldeia do Livramento, interior da Paraíba, que a artista realiza as fotos que compõem a obra. Essa diferença geográfica é, contudo, apenas a mais evidente entre o poema e a sua tradução fotográfica. Há muitas outras, assim como há, também, muitas semelhanças.

Não é fácil traduzir fotograficamente um texto repleto de imagens tão enigmáticas quanto o poema em questão. Entretanto, Bisilliat encontra um caminho e nos apresenta, a despeito do caráter “realista” da fotografia, um universo, a sua maneira, igualmente enigmático. Mas como? Como Bisilliat realiza a tradução intersemiótica em *O cão sem plumas*? Como, em sua tradução, a artista nos apresenta uma nova visão do poema cabralino? É tomando como base essas perguntas que estabelecemos os objetivos que orientam nossa pesquisa.

Assim, o objetivo geral desta dissertação é analisar, em *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto, com fotografias de Maureen Bisilliat, como esta, através do seu processo de tradução intersemiótica fotográfica, cria um novo universo a partir do universo presente nos versos cabralinos. Os objetivos específicos são os seguintes: a) Analisar os elementos simbólicos, metafóricos, formais e linguísticos empregados por Cabral na construção do poema “O cão sem plumas”; b) Examinar quais e como esses elementos se fazem presentes nas fotografias de Bisilliat, além de quais são e como são inseridos novos elementos simbólicos (ausentes no poema) em sua transmutação criativa.

A fim de alcançar os objetivos estabelecidos, dividimos a dissertação em três capítulos, sendo os dois primeiros voltados à fundamentação teórica e o terceiro, à análise de *O cão sem plumas*. No primeiro capítulo, faremos uma breve apresentação da obra e da biografia dos autores. Nele, também desenvolveremos uma discussão em torno da nomenclatura associada aos livros que são compostos por fotografias, dando destaque ao chamado livro foto-textual. Para tanto, teremos como base os estudos de Oliveira (2017), Lampert (2015) e Chiocchetti (2019). Em seguida, traçaremos um breve panorama teórico em torno das linguagens poética – a partir dos estudos de Valéry ([1957] 1991) e do próprio Cabral (1997) – e

fotográfica – tendo como base os trabalhos de Dubois ([1990] 2012) e Barthes ([1980] 2018). Por fim, estabeleceremos uma aproximação entre a poesia e fotografia, a partir dos apontamentos de Navas (2017).

No segundo capítulo, iremos nos centrar nos principais aspectos em torno da Tradução Intersemiótica. Inicialmente, abordaremos alguns pontos fundamentais acerca da Tradução e da Semiótica separadamente, tendo como base os estudos de Hirashima (2007) e Campos (1986), Peirce (2003), Santaella (1983) e Espíndola (2008), respectivamente. Em seguida, iremos nos aprofundar nos aspectos concernentes à tradução intersemiótica, a partir dos estudos de Jakobson ([1969] 2003) e Plaza (2003).

No terceiro e último capítulo, enfim, iremos desenvolver, fundamentados nas questões teóricas abordadas nos capítulos anteriores, a análise de *O cão sem plumas*.

Assim, no que diz respeito à metodologia, esta pesquisa é classificada como qualitativa, visto que envolve uma abordagem descritiva e voltada para o estudo de um processo, isto é, de como algo se manifesta. Já o procedimento de realização desta dissertação é bibliográfico, uma vez que se pauta pela análise da obra escolhida como tema, bem como pelo levantamento, leitura e análise de textos teóricos, críticos e historiográficos que atuam como base para seu o desenvolvimento.

No campo da tradução intersemiótica brasileira, são cada vez mais numerosos e significativos os estudos em torno da transmutação de narrativas para o audiovisual, como de romances por meio de filmes e minisséries. No entanto, ainda são escassos os estudos que se voltam à análise da transmutação da poesia por meio da fotografia, apesar de, mediante as novas tecnologias, o diálogo entre essas linguagens ter se intensificado cada vez mais na contemporaneidade, fazendo surgir novos sentidos que a tradução intersemiótica pode ajudar a decifrar.

Assim, ao nos propormos a analisar a transmutação fotográfica realizada por Maureen Bisilliat no livro *O cão sem plumas*, contribuímos para preencher essa lacuna no âmbito dos estudos da tradução intersemiótica no Brasil, bem como para dar a justa evidência a essa obra visionária, de grande valor estético e marcada por uma incisiva denúncia social que se mantém extremamente atual mesmo após os vários anos transcorridos desde a sua publicação.

Ademais, por meio desta pesquisa, possibilitamos a expansão da fortuna crítica acerca da poética cabralina, que, apesar de indiscutivelmente vasta e relevante, pode se ampliar ainda mais a partir da análise do novo olhar que a tradução intersemiótica fotográfica de Bisilliat revela a respeito do poema traduzido. Parecendo-nos, ainda, extremamente válida a aproximação que aqui propomos entre a obra de Cabral e a linguagem artística visual, área pela qual, como vimos, o autor se interessava enormemente. Nesse sentido, acreditamos que os estudos interartes e intersemióticos têm muito a oferecer em se tratando, especialmente, da análise da poética cabralina, tão influenciada pelas artes visuais.

Além disso, com esta pesquisa, contribuímos para a fortuna crítica em torno das produções de Maureen Bisilliat e a aproximamos dos estudos literários, que muito têm a ganhar com o trabalho dessa fotógrafa, que tanto se dedicou a traduzir, por meio de suas imagens, grandes obras da literatura nacional, como a que nos propomos a analisar aqui.

Uma vez que compreendemos, em acordo com a teoria de Plaza (2003), que a tradução intersemiótica não se limita a uma tradução literal da linguagem verbal pela linguagem não-verbal – como já apontamos – contribuímos, também, para desmistificar a ideia de que, nos livros em que a linguagem fotográfica traduz a poética – ou, de modo mais amplo, a não verbal traduz a verbal – aquela deve se limitar a ilustrar fielmente esta. Ou seja, contribuímos, de maneira geral, para o combate à hierarquização entre as diferentes linguagens artísticas nesse contexto.

Enfim, concluída esta breve introdução, sigamos, então, “com passo de rio que é de barco navegando”².

² MELO NETO (2020).

2 VER COM PALAVRAS E ESCREVER COM IMAGENS

“[...] Eu fui influenciado por praticamente todo mundo que li. Mas se tivesse que escolher um nome, eu diria o de um arquiteto: Lincoln Pizzie. Além de grande arquiteto, ele foi pintor. Era cubista. Detestava o surrealismo. Um amigo meu, Antônio Baltazar, me emprestou alguns livros dele e estas leituras foram fundamentais para mim. Veja o que estou dizendo: o livro decisivo para minha carreira de escritor foi escrito por um arquiteto.”

João Cabral de Melo Neto

“Aprecio imagens aliadas à escrita, frases escolhidas definindo melodicamente a linha da orquestração. Em livros como os de Diane Arbus, de Nan Goldin, há essa orquestração: ritmos, silêncios, acordes, vazios. A palavra, escolhida da produção literária ou pinçada do testemunho biográfico, vem da fala íntima da pessoa, destilada. Seria quase como escrever com a imagem e ver com a palavra.”

Maureen Bisilliat

2.1 JOÃO E MAUREEN: UM RETRATO DOS AUTORES

É na cidade do Recife, capital pernambucana, que, no dia 9 de janeiro de 1920, tendo o rio Capibaribe como testemunha, nasce João Cabral de Melo Neto. Segundo filho do casal Luiz Antonio Cabral de Melo e Carmem Carneiro Leão, até os dez anos de idade, Cabral vive em engenhos de açúcar – primeiro em São Lourenço da Mata, depois em Moreno.

Em 1930, com a mudança de sua família para o Recife, Cabral começa a estudar no colégio de Ponte d’Uchoa, dos Irmãos Marista, no qual permanecerá até concluir o secundário. Na escola, já se anunciam alguns dos traços que, mais tarde, caracterizariam sua poética: a negação dos sonetos, os quais era obrigado a ler³, bem como sua aversão à música. Também no colégio, o autodeclarado “poeta antimusical”⁴ vivencia um episódio curioso, descrito por José Castello em seu livro *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & Diário de tudo* (2006). No coro da escola, atividade cultural obrigatória, a inabilidade do menino João faz com que sua atuação se limite a simular as músicas com os lábios, sem emitir qualquer som. Na

³ Cabral aborda sua relação conflituosa com o soneto em vídeo da TV Escola. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=meMEyBkiXIY>>. Acesso em: dezembro de 2021.

⁴ “[...] Todo mundo sabe que eu sou antimusical por excelência. Por isso evito fazer uma poesia cantante. Não é sequer uma poesia de oratória” (MELO NETO, 1996, p. 24, cf.: Cadernos de Literatura Brasileira).

classificação das vozes do coral, feita no início do ano letivo, Cabral escuta do padre regente: “Quanto à você, é inclassificável” (CASTELLO, p. 40, 2006). A frase é profética em termos literários, afinal, João Cabral constrói, anos depois, uma obra poética, de fato, inclassificável, deixando-o órfão em meio à Geração de 45, com a qual apenas divide o período histórico.

A aproximação de Cabral – que sempre gostou de ler – com a Literatura se intensifica quando, por volta de 1938, com 18 anos, o pernambucano começa a frequentar o Café Lafayette, ponto de encontro da intelectualidade recifense, e passa a ser influenciado por nomes como o escritor e crítico Willy Lewin e o pintor Vicente do Rego Monteiro.

Considerado hoje um dos maiores poetas da Literatura Brasileira, a intenção de João Cabral, na verdade, era atuar na crítica, sendo através dela, com a tese “Considerações sobre o poeta dormindo”, apresentada no Congresso de Poesia do Recife, que o autor estreia no meio literário, em 1941. É por se julgar pouco instruído para o exercício crítico que Cabral envereda na escrita de poemas, considerada por ele – mas não por muito tempo – uma atividade mais fácil. Embora tenha permanecido na produção poética, o escritor não se afasta da crítica e chega a afirmar, em entrevista concedida ao jornalista Araken Távora⁵, que o principal traço da sua poesia é o espírito crítico, considerando-se, assim, “um crítico que faz poesia”.

Já em 1942, João Cabral publica seu primeiro livro de poemas, *Pedra do sono*. A edição é custeada pelo autor – que conta com o apoio de amigos e familiares –, e tem tiragem de 340 exemplares, pequenos e caprichados, já revelando a relação atenta que Cabral viria a manter com os projetos editoriais de suas obras.

Ao ter de escolher uma profissão, João Cabral é racional e objetivo: precisa de um trabalho que garanta estabilidade financeira para ele e sua família, bem como tempo para escrever. É seguindo esses critérios que o poeta decide ingressar na diplomacia, sendo, aos 25 anos, aprovado em concurso público e nomeado diplomata, carreira que desenvolve paralelamente à literária. Nasce, assim, o poeta viajante, que percorre mais de dez cidades, muitas delas presentes em sua poesia,

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GO_E62IBaEs>. Acesso em: dezembro de 2021.

como é o caso de Sevilha, cidade espanhola que compartilha com Recife o protagonismo dos seus versos.

É dividindo seu tempo entre atividades diplomáticas e poéticas que Cabral, “sacerdote do concreto”⁶, como ficou conhecido, constrói sua obra⁷, sendo esta marcada, entre outros aspectos, pelo rigor estético e pela aversão ao confessionalismo.

Imortal da Academia Brasileira de Letras e vencedor de inúmeros prêmios literários, entre os quais o Luís de Camões (em 1990), o Internacional Neustadt (em 1992) e o Jabuti (em 1993), seriam necessárias muitas páginas para dar conta da biografia deste que é considerado um dos maiores poetas da Língua Portuguesa. Ao mesmo tempo, uma apresentação extremamente detalhada de Cabral é quase dispensável no contexto de crítica literária no qual esta pesquisa se insere, uma vez que, nele, a biografia desse autor é amplamente conhecida e divulgada. Nesse sentido, feita a sumária apresentação desse “poeta do menos”⁸, optamos, a partir deste ponto, por adentrar um traço da biografia de Cabral que dialoga diretamente com o tema abordado nesta dissertação, contribuindo, portanto, para o seu desenvolvimento: a aproximação do poeta com as diferentes linguagens artísticas.

Da mesma maneira que Cabral não nega sua aversão à música, o autor pernambucano, que se declara “um sujeito muito mais visual do que auditivo”⁹, não esconde seu grande interesse pelas artes visuais: “[...] Minha atenção é um troço capaz de se fixar em coisas espaciais: a pintura, a arquitetura, a escultura... Já a música me escapa” (MELO NETO, 2020, p. 848).

No que diz respeito à arquitetura – tema de alguns de seus poemas, como “Fábula de um arquiteto” –, é grande a influência que Le Corbusier, arquiteto franco-suíço, exerce sobre Cabral. Citado na epígrafe de *O Engenheiro*, João Cabral chega a afirmar que aprendera com o arquiteto o que é poesia¹⁰. Ademais, em entrevista

⁶ CASTELLO, 2006.

⁷ *Os três mal-amados* (1943), *O engenheiro* (1945), *Psicologia da composição* (1947), *O cão sem plumas* (1950), *O rio* (1954), *Paisagens com figuras* (1955), *Morte e vida severina* (1956), *Uma faca só lâmina* (1955), *Quaderna* (1960), *A educação pela pedra* (1966), *Museu de tudo* (1975), *Agrestes* (1985) e *Sevilha andando* (1990).

⁸ Segundo Secchin (2014), ao retirar do signo o excesso, Cabral pratica a “poesia do menos”.

⁹ A declaração é dada pelo autor na entrevista concedida ao jornalista Araken Távora, já citada anteriormente. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GO_E62lBaEs>. Acesso em: dezembro de 2021.

⁹ CASTELLO, 2006.

¹⁰ “Para mim, a poesia é uma construção, como uma casa. Isso eu aprendi com Le Corbusier” (MELO NETO, 1996, p. 21, cf.: *Cadernos de Literatura Brasileira*).

concedida aos Cadernos de Literatura Brasileira, Cabral salienta o fato de que o livro decisivo para sua carreira de poeta fora escrito por um arquiteto, o inencontrável Lincoln Pizzie, de quem os únicos dados que sabemos a respeito foram fornecidos pelo poeta nessa mesma entrevista.

Já em relação à pintura, são inúmeros os artistas homenageados ou citados em poemas cabralinos, como os brasileiros Vicente do Rego Monteiro, Joaquim do Rego Monteiro, Cícero Dias, Maria Leontina e Luiz Jardim, e os estrangeiros Juan Miró, Juan Gris, Jean Dubuffet, Pablo Picasso, André Masson, Piet Mondrian, Paul Klee e Van Gogh. O poeta pernambucano também tematiza a pintura em suas produções – como em “A lição de pintura” – e escreve a partir de quadros – como em “A mulher sentada”, poema escrito a partir de uma tela de Matisse, e em “A paisagem zero”, composto a partir de uma pintura homônima de Vicente de Rego Monteiro.

Para além da produção poética, são constantes as declarações de Cabral acerca da sua relação com a pintura – considerada, por ele, a grande arte¹¹. O poeta, que chega a declarar que, se não fosse escritor, gostaria de ter sido pintor¹², compara o seu fazer literário – dependente, segundo ele, do ato de ver – à criação de um quadro: “Eu, para escrever, preciso ver muito o que estou escrevendo, sou incapaz de compor uma coisa de cabeça e ditar. O poema, para mim, é como se eu pintasse um quadro” (MELO NETO, 2020, p. 848). Assim, é a partir da aproximação com a pintura que Cabral destaca o caráter visual da sua “poesia de pintor”¹³ – “[...] a função do poeta é *dar a ver*” (MELO NETO, 2020, p. 849, grifos do autor). Não por acaso, são inúmeros os poemas em que a visão – sentido ironicamente perdido por João Cabral no fim de sua vida – é colocada como central.

A esse respeito, Tapia (2008) afirma que:

Não caberia esperar outra coisa de um poeta cujo primeiro verso¹⁴ anuncia “Meus olhos têm telescópios” em cujo primeiro poema (segundo do livro) significativamente intitulado, “Os Olhos”, reafirma

¹¹ “A grande arte, para mim, é a pintura” (MELO NETO, 2020, p. 847).

¹² Declaração também dada pelo autor na entrevista concedida ao jornalista Araken Távora, já citada anteriormente. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GO_E62lBaEs>. Acesso em: dezembro de 2021.

¹³ Idem.

¹⁴ No caso, a referência é feita ao primeiro verso do primeiro livro publicado pelo autor, ou seja, “Poema”, em *Pedra do sono*.

que a capacidade de olhar é seu atributo poético dominante. (TAPIA, 2008, p. 1 *apud* CARVALHO, 2010, p. 16)¹⁵

É também guiado pelo visual que o poeta pernambucano escreve duas produções que, nesta pesquisa, interessam sobremaneira: “Fotografia do Engenho Timbó” e *Ilustrações para fotografia de Dandara*. A primeira é um poema escrito a partir de uma fotografia feita por Ivan Granville Costa, e a segunda, uma composição de 13 poemas escritos por Cabral, no Senegal, em 1975, a partir de fotografias de sua neta Dandara, que lhe foram enviadas. Nessas produções, Cabral parte da imagem fotográfica para fazer surgir a imagem verbal, realizando, dessa maneira, processo inverso ao de Maureen Bisilliat – coautora de *O cão sem plumas* –, que faz surgir a imagem fotográfica a partir da verbal. Cabral escreve com imagens e Bisilliat vê com palavras. Feita, enfim, a breve apresentação do poeta, façamos, a seguir, a da fotógrafa.

Maureen Bisilliat nasce na Inglaterra no dia 16 de fevereiro de 1931. Assim como Cabral, a fotógrafa lida com a diplomacia: filha de um diplomata argentino e de uma pintora inglesa, Bisilliat tem uma infância itinerante entre vários países, o que faz com que, quando criança, não crie raízes culturais fixas. Esse desenraizamento cultural, apontado por ela própria, começa a terminar quando, em 1953, acompanhada de seu primeiro marido, o espanhol José Carbonell, ela se muda para São Paulo.

Ligada inicialmente à pintura – manifestação artística, como vimos, com a qual Cabral também tem vínculo –, é por influência de Carbonell, que fotografava, que Bisilliat se aproxima da fotografia, produzindo, ainda em 1953, suas primeiras imagens ao registrar imigrantes japoneses trabalhando em plantações de algodão, no interior de São Paulo.

Após algumas temporadas no exterior – em 1955, em Paris, onde estuda pintura com o cubista francês André Lhote e, em 1957, em Nova Iorque, onde frequenta o *Arts Students League* –, Bisilliat retorna ao Brasil e começa a se dedicar à fotografia.

Entre os anos de 1964 e 1972, é fotojornalista para a Editora Abril. Ao participar de revistas como *Realidade* e *Quatro Rodas*, envolve-se em grandes reportagens, como “A pesca do xaréu” (1967), realizada na praia de Itapuã, em

¹⁵ No cabría esperar otra cosa de un poeta cuyo primer verso anuncia “Meus olhos têm telescópios” y en cuyo primer poema (segundo del libro) significativamente intitulado, “Os Olhos”, reafirma que la capacidad de mirar es su atributo poético dominante.

Salvador, e “Caranguejeiras” (1970), no interior da Paraíba. É a partir das viagens que faz para a realização dessas reportagens que Bisilliat intensifica seu interesse pelo povo brasileiro e sua cultura, criando raízes cada vez mais profundas no território nacional.

Além do seu envolvimento com a fotografia, Bisilliat se dedica à elaboração de filmes documentários, participando da produção do curta-metragem *A João Guimarães Rosa* (1975), e dos longas *Yaô – iniciação do filho de santo* (1976), *Xingu/terra* (1979) e *O turista aprendiz* (1985). Sua produção audiovisual mais recente – na qual atua como diretora – é o documentário *Equivalências: aprender vivendo* (2019), em que retoma alguns dos principais marcos vivenciados ao longo dos seus quase sessenta anos de carreira.

Em 1988, Bisilliat, juntamente com seu segundo marido, Jacques Bisilliat, e o arquiteto Antônio Marcos da Silva, com os quais cria a Galeria de Arte Popular Brasileira O Bode, são convidados por Darcy Ribeiro para montar um acervo de arte popular latino-americana. A partir desse acervo, surge o Pavilhão da Criatividade da Fundação Memorial da América Latina, do qual Bisilliat é curadora desde a sua inauguração, em 1989, até o ano de 2011, participando da organização de inúmeras mostras, como *Orixás – Pierre Fatumbi Verger* (1990), *Ideias de um soldado da América – Pensamentos de Ernesto Che Guevara para o mundo de hoje* (1997) e *Só FriDas – Uma releitura da obra de Frida Kahlo* (2007).

Fotógrafa, galerista, curadora, documentarista, vencedora de inúmeros prêmios e tendo participado de diversas exposições, Bisilliat, que continua, do alto dos seus noventa anos, atuante no meio artístico, explorando variadas formas de fazer arte, mas sempre mantendo, como temática mais recorrente, a investigação da alma brasileira, voltando-se sobretudo aos sertanejos e aos índios.

A esse respeito, afirma Mendonça (1978 *apud* BISILLIAT, 2009, p. 240):

Os temas de um Brasil às vezes esquecido ou ainda escondido em dobras de estrada, os vestígios das festas populares ou as figuras imponentes dos índios do Xingu transformaram Maureen Bisilliat numa pioneira, que de alguma forma lembrava, às pessoas da terra, fatias da realidade que elas estavam esquecendo de documentar.

Nesse sentido, um dos trabalhos mais significativos da fotógrafa é o lançamento de dois volumes sobre o Parque Nacional do Xingu, com os títulos *Xingu – Detalhes de uma cultura* (1978) e *Xingu – Território tribal* (1979), sendo este último produzido em parceria com os irmãos Cláudio e Orlando Villas Bôas.

São vastas e diversificadas as produções de Maureen Bisilliat, artista que, até então, conta com uma produção total de 16.251 fotografias, incorporadas ao acervo do Instituto Moreira Salles desde dezembro de 2003. Nesse sentido, assim como se deu com Cabral, optamos por fazer um recorte do que, nesse universo de imagens e temas, nos interessa sobremaneira: o diálogo que Bisilliat estabelece com a literatura brasileira em muitas de suas produções.

É em 1960 que Bisilliat tem seu primeiro contato com o escritor baiano Jorge Amado, encontro que a motiva a elaborar um projeto de “equivalência fotográfica” com obras de escritores nacionais. Mas é em 1962, quando a fotógrafa é apresentada pelo editor José Olympio Borges a *Grande sertão: veredas* (1956), romance do autor mineiro João Guimarães Rosa, que o projeto começa a ganhar corpo. Profundamente impactada pela leitura da obra, entre os anos de 1962 e 1964, Bisilliat faz uma série de viagens a Minas, realizando as primeiras “equivalências rosianas”. Entre 1966 e 1968 a fotógrafa mantém contato com Rosa que, ao saber dos seus planos, lhe sugere um roteiro pelo interior de Minas, um “tronco”, através do qual, segundo o escritor, ela saberia encontrar os galhos.

Bisilliat segue o roteiro indicado pelo autor mineiro e em 1969 publica a obra *A João Guimarães Rosa*. Este volume inaugura uma série de “equivalências fotográficas” realizadas pela artista entre os anos de 1960 e 1990, em diálogo com obras de Carlos Drummond de Andrade – *A visita* (1977) –, Euclides da Cunha – *Sertão – Luz & trevas* (1982) –, João Cabral de Melo Neto – *O cão sem plumas* (1984) –, Adélia Prado – *Chorinho doce* (1995) – e Jorge Amado – *Bahia amada amado* (1996).

E se João Cabral recorre à pintura – arte visual, como a fotografia – como metáfora do seu fazer poético, Bisilliat recorre à literatura como metáfora do seu fazer fotográfico, chegando a afirmar, em reportagens, que sempre procurou, por meio da fotografia, “[...] uma liberdade de conexões associativas como a de que o escritor desfruta” (MAUREEN, 2009, p. 246). Para ela, mais do que a imagem, “[...] a leitura é fundamental” (MAUREEN, 2009, p. 253). “Se eu me formei foi por causa da palavra”¹⁶, afirma a artista, que lidou com diversos idiomas ao longo dos países em que viveu, até se reconhecer como brasileira - naturalizada em 1963 - e trilhar, com

¹⁶ Bisilliat faz considerações a respeito de sua aproximação com a literatura, em vídeo do canal do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uU8w5Uo_y7A>. Acesso em: dezembro de 2021.

a palavra nacional - mais especificamente, a palavra literária -, seu percurso como fotógrafa: a mais literária das fotógrafas.

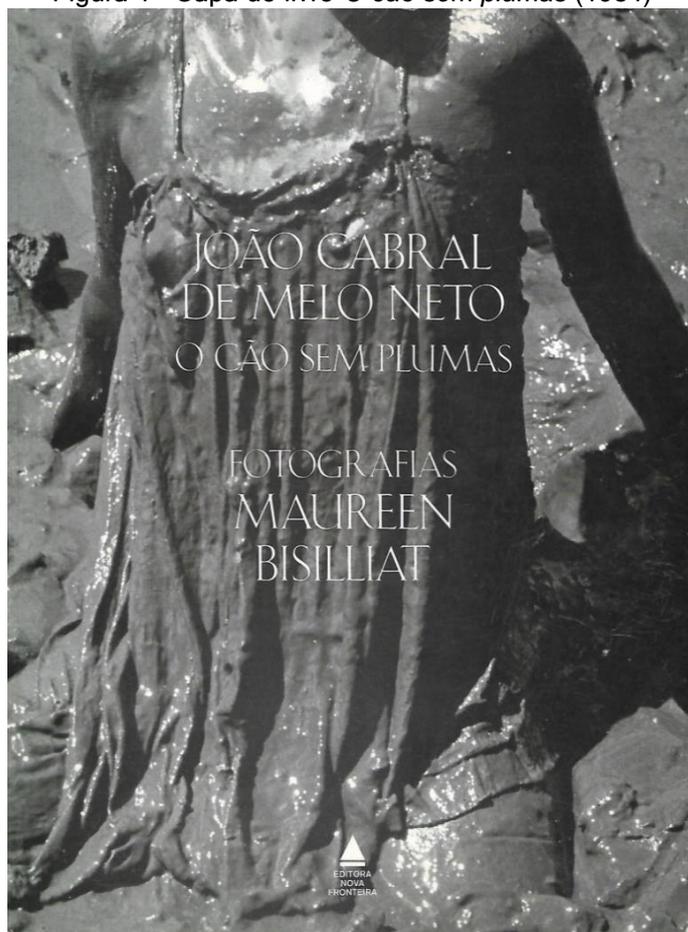
Como vimos, João Cabral e Maureen Bisilliat percorrem trajetórias bastante distintas, mas se aproximam no interesse pelo social e no eixo imagem-palavra. São afluentes que confluem para formar um rio novo - *O cão sem plumas* (1984) -, que ambos dão a ver e a ler.

2.2 UM CÃO ENTRE PALAVRAS E IMAGENS

Feita a breve apresentação dos autores anteriormente, partimos, neste ponto da dissertação, para a apresentação da obra. O livro *O cão sem plumas* é publicado no ano de 1984 pela editora Nova Fronteira, sendo composto pelo poema homônimo de João Cabral de Melo Neto e por fotografias de Maureen Bisilliat.

No que diz respeito ao seu aspecto físico, a obra apresenta 55 páginas em papel *couché* fosco, tem tamanho maior do que o convencional (27,5 cm de altura por aproximadamente 20,8 cm de largura) e capa comum. Sua única edição conta com 3 mil exemplares, tendo sido projetada e diagramada por Bisilliat. As páginas iniciais da obra, como se dá convencionalmente, apresentam dados básicos, como o título do livro, os nomes dos autores, o índice de catalogação, o nome da coleção à qual pertence, uma nota acerca dessa coleção, e um breve texto de apresentação feito pela artista. Apontados esses dados padrões e introdutórios, surgem as composições poética e fotográfica. Ao todo, o livro apresenta 18 fotografias, sendo quatro policromias e 14 em dois tons.

Figura 1 - Capa do livro *O cão sem plumas* (1984)



Fonte: *O cão sem plumas* (1984), de João Cabral de Melo Neto e Maureen Bisilliat.

Quanto à produção literária que compõe a obra, o extenso poema “O cão sem plumas” (1949-1950), de 426 versos, foi publicado, em livro homônimo, pela primeira vez, no ano de 1950, em Barcelona, através do trabalho tipográfico do próprio João Cabral, com seu selo O Livro Inconsútil¹⁷. O texto, dedicado ao também poeta pernambucano Joaquim Cardozo, “o poeta do Capibaribe”, nas palavras de Cabral, tem como protagonista o rio Capibaribe (“o cão sem plumas”), cujas águas, marcadas por uma “fecundidade pobre” (MELO NETO, 1984, p. 20), percorrem, ao longo das quatro partes que compõem a obra (Paisagem do Capibaribe, Paisagem do Capibaribe, Fábula do Capibaribe e Discurso do Capibaribe), a cidade do Recife.

A miséria e a penúria social são temáticas centrais do poema em questão – que inaugura a sua entrada na temática social –, sendo ele escrito em consequência do impacto sofrido por Cabral, quando ainda morava na Espanha, ao ler, em uma

¹⁷ Em 1947, João Cabral é transferido, como vice-cônsul, para o Consulado-Geral de Barcelona, onde compra uma impressora manual Minerva e edita obras de poetas brasileiros e espanhóis, criando o selo O Livro Inconsútil.

revista, que a média de vida na Índia era de 29 anos, enquanto no Recife não passava de 28. Todo esse contexto se faz presente no poema e reverbera na tensão constitutiva da sua produção, havendo “[...] uma contínua analogia entre o modelo de representação do Capibaribe e o espaço de penúria social que o cerca” (SECCHIN, 2014, p. 76). Nesse sentido, afirma Barbosa (1996, p. 76): “A realidade carente, pobre e mendiga exige o verso pobre, ‘desplumado’, capaz de intensificá-la exatamente por mostrar a sua redução, sem desvirtuar-se da sua espessura”.

Bisilliat lê o poema “O cão sem plumas”, pela primeira vez, no ano de 1968, quando é publicado o livro *Poesias completas*, de Cabral. Nesse mesmo ano, a fotógrafa viaja à Paraíba, onde faz uma reportagem para a revista *Realidade*, com texto de Audálio Dantas, sobre homens e mulheres que viviam da caça ao caranguejo, na Aldeia do Livramento. Eles sugerem a realização dessa matéria após terem assistido ao filme *Os homens do caranguejo* (1968), de Ipojuca Pontes. No manguezal, Bisilliat entra na lama com sua câmera e fotografa as meninas, mulheres e idosas que atuavam na caça ao caranguejo. O ensaio foi capa da edição de março de 1970 da revista, o que representava uma decisão delicada, afinal, tinham-se passado apenas dois anos desde o AI-5¹⁸ e as redações ainda sofriam com a censura. Além disso, as imagens das mulheres com corpos enfiados na lama não condiziam com a ideia do “milagre brasileiro”, tão defendida pelo governo Médici. Daí a escolha do título mais neutro - “Povo caranguejo” - para a reportagem.

Somente mais de dez anos após a publicação dessa reportagem, Bisilliat consegue unir suas fotografias ao poema cabralino. Depois de concluir seu livro *Sertões: luz & trevas* (1982), a fotógrafa propõe ao editor da Nova Fronteira, Pedro Paulo de Sena Madureira, uma coleção. A “*Poemas do País*” seria dirigida por ela, e a princípio tinha como proposta estabelecer “[...] associações fotográficas com textos clássicos de poetas brasileiros, ‘literais ou dissonantes, mas sempre com um sequenciamento de imagens adequado ao ritmo dos poemas’, como diz a fotógrafa [...]” (BISILLIAT, 2009, p. 247). A ideia, segundo Bisilliat, era “[...] através das fotos,

¹⁸ O Ato Institucional nº 5, o AI-5, foi decretado em meio ao governo do general Costa e Silva em dezembro de 1968, em plena ditadura militar brasileira – que perdurou de 1964 até 1985. O AI-5, momento mais duro do regime militar, entre outras medidas, deu poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos da ditadura ou como tal considerados e permitiu o fechamento do Congresso, bem como a cassação de mandatos de parlamentares. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>>. Acesso em: julho de 2022.

entrar na ordem de pensamento de cada um dos autores escolhidos” (BISILLIAT, 2009, p. 247). Na nota que abre *O cão sem plumas*, a fotógrafa afirma o seguinte:

Um traçado de equivalências é a proposta da coleção Poemas do País, onde texto e imagem se justapõem, por consonância ou dissonância se agregam, e se encontram em equidistância de vôo [sic.] (BISILLIAT *apud* MELO NETO, 1984, p. 7)

Infelizmente, a coleção – que previa, nos seguintes volumes, uma aproximação com as obras de Jorge de Lima, Mário de Andrade e Sousândrade – não foi adiante, sendo *O cão sem plumas* a sua única edição publicada.

Postas em diálogo num só livro, as obras de Cabral e Bisilliat fazem surgir um objeto híbrido, que exige um tratamento singular. É sobre as especificidades desse tipo de obra – no qual poema e fotografia compartilham o espaço igualmente – que iremos discorrer a seguir.

2.3 LIVRO FOTO-TEXTUAL: UMA OBRA HÍBRIDA

De acordo com Veneroso (2012, p. 86), “[...] a aproximação entre imagem e palavra no século XX aponta para a existência de uma tendência na arte contemporânea em direção à quebra dos limites rígidos existentes entre as diferentes linguagens e uma conseqüente aproximação entre as artes”. Essa realidade pode ser observada no contexto da experiência de leitura, que, de acordo com Schöllhammer (2016), tem sido marcada por uma hibridização que evidencia o caráter mestiço de palavras e imagens: o elemento verbal tornou-se perceptível como elemento gráfico, e a imagem e a materialidade do objeto livro passaram a ser percebidas textualmente, carregadas de mensagens. Nesses casos, portanto, ler um livro significa ter uma experiência com o objeto que vai para muito além da decodificação do conteúdo textual.

Essa hibridização apontada por Schöllhammer (2016) repercute, conseqüentemente, no campo editorial, através, por exemplo, da publicação de livros em que diferentes linguagens artísticas se fazem presentes. Aqui, devido ao enfoque desta pesquisa, destacamos as obras compostas pelas linguagens poética e fotográfica. Tais produções começam a ser publicadas no Brasil a partir do Modernismo, caracterizado, entre vários outros aspectos, pela associação entre diferentes manifestações artísticas. O primeiro livro nacional pertencente a essa

categoria é *Rua* (1961), com poemas de Guilherme de Almeida e fotografias de Eduardo Ayrosa, cuja temática central é a cidade de São Paulo. Essa mesma cidade é protagonista dos versos e das fotografias de Roberto Piva e Duke Lee, respectivamente, em *Paranoia* (1963). Deixando de lado a temática citadina, partimos para a temática amorosa, com a publicação de *O mergulhador* (1968), com poemas de Vinicius de Moraes e fotografias do seu filho Pedro de Moraes. *Quarenta clics em Curitiba* (1984) reúne lâminas soltas e não enumeradas, nas quais encontramos, em cada uma delas, uma fotografia de Jack Pires e um poema curto – comumente um haicai – de Paulo Leminski. Por fim, outra obra do século XX em que poesia e fotografia estão reunidas é justamente o livro escolhido como objeto de análise desta pesquisa, *O cão sem plumas* (1984), produção já apresentada anteriormente.

Pioneiras no contexto nacional no que diz respeito à aproximação entre as linguagens poética e fotográfica, essas obras antecipam um movimento editorial cada vez mais presente na contemporaneidade, pautado pela produção de livros híbridos, nos quais essas manifestações artísticas se encontram. Entre as inúmeras obras inseridas nessa categoria, selecionamos como exemplos *Luz do litoral* (2005), com fotografias de Mateus Sá e poemas de Milton França; *Arquitetura do silêncio* (2015), com versos de Manoel de Barros e fotografias de Adriana Lafer; *Visões de um poema sujo* (2016), com fotografias de Márcio Vasconcelos e versos de Ferreira Gullar; *A feira* (2017), com textos de Sidney Wanderley e fotografias de Juarez Cavalcanti; e *Vasto mundo* (2021), com poemas de Carlos Drummond de Andrade e fotografias de Adriano Fagundes.

O apuro editorial dessas e de tantas outras produções com propostas afins destaca a relevância do aspecto “corpóreo” do livro, que, como bem aponta Hansen (2019), passou por uma longa trajetória até chegar à materialidade que prevalece hoje, em formato *códex*, tendo resistido e se renovado paralelamente à crescente onda contemporânea de plataformas tecnológicas de leitura, como dispositivos tais quais *ebook*, *kindle* e *e-reader*, bem como dos próprios computadores, celulares e afins.

Nesse sentido, Oliveira (2017, p. 23) afirma que

[...] ao longo de sua história, a materialidade do livro sofreu metamorfoses motivadas e fomentadas pelos avanços tecnológicos, culturais e econômicos. Na contemporaneidade, o objeto livro se expandiu para inúmeros suportes e formas de interação, produtos de

novas tecnologias, das novas possibilidades gráficas de impressão e acabamentos, assim como de novos meios.

Essa materialidade do livro-objeto, a propósito, acaba por se relacionar, não apenas ao histórico da leitura literária, mas também ao da própria fotografia, uma vez que, ao contrário do que se observa hoje, com a presença das fotos cada vez mais restrita ao ambiente virtual, no passado, elas só podiam existir fisicamente, enquanto objeto, estando muitas vezes presentes em álbuns, nos quais ganhavam, de certa forma, um ritmo de leitura semelhante ao de um livro.

Enfim, toda a mobilização causada pela crescente publicação dessas obras - que repercute, conseqüentemente, no mercado especializado - também interfere nas formas de nomear essas produções, sendo possível identificar nomenclaturas diversas, como livro de artista, livro-objeto, fotolivro e livro de fotografia.

No livro de artista, afirma Paulo Silveira, em *A Página Violada* (2008), “[...] é justamente a mídia que define esta categoria da arte. Não é a técnica, a tiragem, a concepção ou o conteúdo que apresenta. O livro de artista nada mais é que a obra de arte pensada no formato livro/publicação” (SILVEIRA, 2008, s./p. *apud* LAMPERT, 2015, s./p.). De acordo com Paiva (2010 *apud* OLIVEIRA, 2017, p. 50) dentro do conceito de livro de artista, estão incluídas subcategorias como a do livro-objeto que é, segundo Oliveira (2017, p. 28-29),

[...] um tipo especial de publicação, que ultrapassa o conceito tradicional de livro e se instala na fronteira entre a literatura e o projeto visual [...]. Assim, o objeto-livro ultrapassa a linguagem verbal, constitui-se como um objeto visual, e/ou tátil, sonoro, olfativo, trazendo para esse objeto um conteúdo essencial ligado à sua materialidade. A materialidade do livro - aspecto gráfico, tipologia, cores, formato, papel, acabamento, recortes, texturas etc. -, usada como recurso de fusão da narrativa textual com o objeto livro, é uma busca por expansão dos limites tradicionais do suporte.

Tanto o termo “livro de artista” quanto o termo “livro-objeto” são abrangentes no que diz respeito às linguagens artísticas que os compõem. Já quando há a presença da fotografia, especificamente, nos livros, dois termos são bastante empregados para designá-los: o livro de fotografia e o fotolivro.

O livro de fotografia, de acordo com Garcia (2017, s./p., grifo do autor), “[...] designaria qualquer livro, com ou sem texto, em que a fotografia ocupasse o papel principal. O livro seria apenas um *meio* através do qual o autor mostra seu trabalho

(as fotografias)”. Ou seja, aqui, o livro atua unicamente como suporte para a divulgação de um trabalho fotográfico.

O conceito de fotolivro, por sua vez, parece-nos mais complexo e, talvez por isso, vem sendo cada vez mais debatido nos últimos anos. Segundo Martin Parr e Gerry Badger, no livro *The Photobook: A History* (2004, s./p. *apud* LAMPERT, 2015, s./p.), o fotolivro

[...] é o veículo mais efetivo para apresentar um trabalho de fotografia e mostrar a visão do autor para uma audiência de massa. Ele seria assim, primeiramente, um veículo de apresentação de um projeto fotográfico editado para este fim [...]. Estes livros apresentam uma narrativa que se encerra em si, o que os diferencia de um catálogo ou portfolio, por exemplo.

Tal definição se assemelha à do livro de fotografia, já que ambas compreendem o livro como suporte, mas se singulariza ao destacar o caráter narrativo fechado em si mesmo do fotolivro. Enfim, apesar de reconhecer relevância dessa definição pioneira proposta por Parr e Badger, Lampert (2015) destaca a sua incompletude e, no seu estudo, aponta outros conceitos de fotolivro¹⁹, como o seguinte:

Shanon cita Ralph Prins para trazer outro conceito de fotolivro: “Um fotolivro é uma forma autônoma de arte, comparável com a escultura, com uma peça de teatro, com um filme. As fotografias perdem as características fotográficas delas mesmas e se tornam partes de um todo traduzido em tinta impressa, num evento dramático chamado livro”. (SHANON, s./p. *apud* LAMPERT, 2015, s./p.)

Segundo a definição acima, o fotolivro deixa de ser apenas veículo para ser entendido, também, como obra em si. Mas não seria essa uma característica do livro-objeto? O fato é que são inúmeras as semelhanças encontradas entre os conceitos acima citados, fazendo com que, muitas vezes, uma obra possa ser classificada de diferentes formas.

Enfim, em meio a todas essas nomenclaturas, surge uma que nos interessa sobremaneira, uma vez que parece designar com mais precisão os livros em que, de modo geral, a linguagem literária e a linguagem fotográfica estão presentes – tal como em *O cão sem plumas*. Trata-se do termo “livro foto-textual”²⁰, subgênero do

¹⁹ Aqui, é válido sinalizar, também, a existência do fotolivro não artístico, de caráter comercial - hoje, uma espécie de substituto do álbum de fotografias -, como bem aponta Garcia (2017).

²⁰ Tradução de Miguel del Castillo (2019) do termo *photo-text book*, sendo este empregado pela primeira vez em 2018, quando a premiação editorial do Festival de Arles incluiu uma categoria para esse tipo de livro. Moody (2018) afirma que a origem dessa “atividade híbrida” talvez esteja em livros

gênero fotolivro, no qual “Fotografia e texto sempre interagem, mesmo se o texto estiver principalmente em outro lugar [...]. Eles trabalham dentro de uma relação dialógica”²¹ (DI BELLO e ZAMIR, 2012, s./p. *apud* CHIOCCHETTI, 2019, s./p., tradução livre).

Livro foto-textual nos parece uma designação acurada, porquanto destaca o suporte em sua generalidade – um livro – e sua natureza híbrida específica – foto-textual –, deixando bem sinalizadas as linguagens verbal e não verbal que o compõem, diferentemente dos termos “livro de artista”, que não especifica linguagens, e “fotolivro”, que se limita unicamente à fotografia. Além disso, como bem aponta Chiocchetti (2019, s./p., tradução livre), o termo “livro foto-textual” põe em igualdade as duas linguagens em questão – “Literalmente, é um livro em que fotografias e palavras compartilham igual dignidade ontológica”²² –, sem estabelecer uma relação de hierarquia entre ambas, tal como ocorre comumente.

Nesses livros, não há uma superioridade da linguagem verbal sobre a não verbal, ou vice-versa, como muitos acreditam existir. Neles, ambas trabalham em conjunto a fim de fazer surgir novos significados²³. Assim, afirma a pesquisadora, o livro foto-textual seria um tipo de fotolivro capaz de transformar as “fobias” existentes no que diz respeito à aproximação entre texto e imagem em “phílias”, isto é, aproximações, afeições: “[...] Então, aqui está minha proposição: o livro foto-textual é uma espécie distinta e diversa dentro do gênero maior do fotolivro, que merece um escrutínio adequado, precisamente para transformar as fobias acima em filias”²⁴ (CHIOCCHETTI, 2019, s./p., tradução livre).

Como visto anteriormente, o hibridismo das linguagens e o avanço tecnológico têm modificado a experiência de leitura na contemporaneidade, além de interferir diretamente na produção editorial e no modo como os livros vêm sendo

como *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), de James Agee e Walker Evans, ou em romances de W. G. Sebald. Destacamos aqui, também, o livro *Facile* (1935), com poemas de Paul Éluard e fotografias de Man Ray.

²¹ Photography and text always interact, even if the text is mostly elsewhere. They work within a dialectical relationship.

²² Quite literally, it is a book where photographs and words share equal ontological dignity.

²³ Na medida em que reconhecemos essa propriedade não hierárquica do livro foto-textual, sinalizamos como problemática a forma de referência comumente adotada nesse tipo de produção. Nessas obras, a autoria costuma ser atribuída a um único autor, na grande maioria das vezes, o responsável pela produção verbal – é o que se dá, a propósito, na referência de *O cão sem plumas*, indicada na própria obra. A fim de manter a coerência com o formato referencial apontado pelo livro, optamos por adotá-lo nesta dissertação, sem deixar de registrar aqui a nossa crítica a esse respeito.

²⁴ So, here’s my proposition: the photo-text book is a distinct and diverse species within the larger genre of the photobook that deserves proper scrutiny, precisely to transform the above phobias into phílias.

projetados. Tal contexto resulta numa intensa publicação de livros de artista, livros-objeto, livros de fotografia, fotolivros e afins, gerando, conseqüentemente, todo um movimento de pesquisa acerca dessas produções, o que implica, ocasionalmente, o surgimento de novas terminologias, como no caso do livro foto-textual.

Embora essa questão das nomenclaturas não seja o aspecto principal desta pesquisa, acreditamos ser fundamental discuti-la – ainda que brevemente, como fizemos aqui – para que possamos entender com que tipo de produção estamos lidando e o tratamento que ela requer. Além disso, tal discussão consolida os estudos, cada vez mais frequentes, voltados para essas publicações. A atualidade do debate nos mostra que esse é, de fato, um tema a ser explorado. Como bem afirma Chiocchetti (2019, s./p., tradução livre), este parece ser o tempo “[...] para explorar a trilha ou subgênero dos livros foto-textuais, pesquisando o passado, vigiando o presente e especulando sobre o futuro”²⁵.

Por fim, centrando-nos, especificamente, nos livros foto-textuais em que poesia e fotografia estão em diálogo, acreditamos que essas produções acabam por atuar, também, como uma forma de colocar em evidência duas linguagens artísticas que, individualmente, no atual contexto brasileiro, parecem não receber o merecido destaque por parte das grandes editoras. Nestas, as obras poéticas e fotográficas vêm ocupando menos espaços. Nesse caso, os livros foto-textuais acabam sendo uma forma de aproximar essas linguagens para o cenário editorial.

2.4 DUAS PAISAGENS: A POESIA E A FOTOGRAFIA

De acordo com Plaza (2003), as especialidades da tradução intersemiótica implicam que os problemas relacionados a ela tenham um tratamento singular, visto que “[...] as questões colocadas por esse tipo de operação tradutora exigem o curso (ou o trabalho em conjunto) de especialistas nas diversas linguagens” (PLAZA, 2003, p. XII). Assim, para que possamos desenvolver a análise dos novos significados decorrentes da transmutação dos versos cabralinos por meio das fotografias de Bisilliat, em *O cão sem plumas*, é necessário que tenhamos conhecimento acerca dessas diferentes linguagens.

²⁵ To explore the track or subgenre of photo-text books, researching the past, surveilling the present, and speculating on the future.

Em meio à grande quantidade de produções teóricas em torno da poesia e da fotografia, fizemos um recorte – como é característico de toda pesquisa – e selecionamos os estudos que consideramos basilares para alcançar o propósito deste ponto do capítulo que é, justamente, traçar um panorama em torno das principais questões acerca dessas duas linguagens. Esse panorama, por sua vez, será concebido de forma a atender aos objetivos desta dissertação, muito mais voltada a revelar novos significados originados do encontro entre poesia e fotografia em *O cão sem plumas*, do que propriamente a se aprofundar em aspectos muito específicos concernentes a cada uma dessas linguagens.

2.4.1 Poesia: da inspiração ao trabalho

“Mas, do que falamos quando falamos em Poesia?” (VALÉRY, [1957] 1991, p. 178) questiona-se, em seu ensaio “Questões de poesia”, o poeta e ensaísta francês, Paul Valéry, a quem recorreremos nesta seção da dissertação. Falar sobre “Poesia”²⁶, afirma o autor, parece inútil e abstrato tanto para as pessoas que sentem necessidade da sua presença, quanto para as que lhe são indiferentes, tendo a essência poética “[...] de acordo com as diversas naturezas dos espíritos, valor nulo ou importância infinita: o que a assimila ao próprio Deus” (VALÉRY, [1957] 1991, p. 179).

Conforme o autor, é comum que os estudiosos, as pessoas que tratam da “Poesia” não alcancem o essencial, as verdadeiras questões em torno dessa arte complexa:

Ensinam-me datas, biografias, entretêm-me com disputas, com doutrinas que não me preocupam quando se trata de canto e da arte sutil da voz portadora de idéias [sic.]... Onde está então o essencial nessas propostas e nessas teses? O que é feito do que se observa imediatamente em um texto, das sensações que ele está destinado a produzir? (VALÉRY, [1957] 1991, p. 183)

Para Valéry ([1957] 1991), haverá tempo de se tratar da biografia do autor, ou de demais questões externas ao texto, quando se estiver avançado no conhecimento poético de seu poema, isto é, “[...] quando estivermos transformados no instrumento da coisa escrita, de maneira que nossa voz, nossa inteligência e todos os meios de nossa sensibilidade se tenham composto para dar vida e

²⁶ Mantivemos aqui a grafia empregada no referido ensaio, com aspas e maiúscula.

presença poderosa ao ato de criação do autor” (VALÉRY, [1957] 1991, p. 183). O escritor francês nos indica, enfim, para onde olhar em meio às inúmeras direções para as quais o estudo da poesia aponta: “[...] se a tomarmos como objeto de estudo, é por esse lado que se deve olhar: é no ser, e muito pouco nos seus ambientes” (VALÉRY, [1957] 1991, p. 184).

Voltando-se, portanto, a questões relacionadas essencialmente ao poema, Valéry ([1957] 1991), em “Poesia e pensamento abstrato”, aponta a frequente oposição entre a ideia de Poesia e a de Pensamento, ou como ele denomina, “Pensamento Abstrato”. Conforme o autor, a maioria das pessoas acredita, sem muita reflexão, que o trabalho intelectual não concorda com o caráter fantasioso da poesia, e que o poeta não deve meditar sobre sua própria arte, uma vez que o principal objeto do seu desejo, segundo essa perspectiva, é “[...] comunicar a impressão de um estado nascente (e felizmente nascente) de emoção criadora que, pela virtude da surpresa e do prazer, possa subtrair indefinidamente o poema de toda reflexão crítica posterior” (VALÉRY, [1957] 1991, p. 201).

Contudo, conforme Valéry ([1957] 1991), para que se faça um poeta, o “estado de poesia”²⁷, irregular, inconsciente, acidental, não é suficiente “[...] como não basta ver um tesouro no sonho para encontrá-lo, ao despertar, brilhando ao pé da cama.” (VALÉRY, [1957] 1991, p. 206). Há, segundo o autor, uma grande diferença entre a produção espontânea por meio de nossa sensibilidade e a fabricação das obras.

Para Valéry ([1957] 1991), a poesia é linguagem, mas linguagem diversa da “linguagem útil”²⁸, empregada para exprimir propósito, comando, opinião, e que desvanece, assim que cumpre sua função, isto é, assim que é compreendida, sendo substituída por seu sentido. O poema, afirma o autor, “[...] é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser. A poesia reconhece-se por esta propriedade: ela tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos excita a reconstituí-la identicamente” (VALÉRY, [1957] 1991, p. 212). No poema, defende Valéry ([1957] 1991), há simetria e igualdade de importância entre forma e conteúdo, som e sentido, poema e estado de poesia. Esse equilíbrio, evidentemente, não pode ser completamente intuído, “soprado”: é preciso conquistá-

²⁷ VALÉRY ([1957] 1991).

²⁸ Idem.

lo com exercício, com trabalho, chave essencial para a construção poética segundo o autor.

Conforme Valéry ([1957] 1991), é comum que, ao se depararem com o poema concluído, com a “perfeição do resultado”²⁹, sem ver as marcas do processo de sua composição, algumas pessoas o considerem fruto de um prodígio, denominado por elas “inspiração”. Nesses casos, o poeta é tido como “[...] uma espécie de *médium* momentâneo” (VALÉRY, [1957] 1991, p. 215), imagem da qual o escritor francês discorda. Para ele, ao se defrontar com o poema, é possível sentir que há pouquíssima chance de que, quem o escreveu, ainda que seja bem-dotado, esteja sempre improvisando, escrevendo ou ditando criações felizes, sem qualquer outro trabalho. Valéry ([1957] 1991) defende a capacidade do verdadeiro poeta de desenvolver um raciocínio exato, criando sua obra com ocasiões sérias de conhecimento e escolha, em meio ao caos que o cerca: eis o poeta, “[...] na qualidade de arquiteto de poemas” (VALÉRY, [1957] 1991, p. 217). E eis, enfim, a imagem de poema que o autor nos apresenta: “[...] uma espécie de máquina de produzir o estado poético através das palavras” (VALÉRY, [1957] 1991, p. 217), cujo efeito e ação sobre os nossos espíritos são incertos.

As colocações de Valéry ([1957] 1991) aqui apontadas ganham respaldo nas palavras de João Cabral, grande leitor e defensor da teoria de valeriana. Como dissemos anteriormente, Cabral sempre teve interesse pela crítica literária, área na qual, inicialmente, o escritor planejava atuar. O fato é que o “poeta crítico”, como ficou conhecido, nunca abandonou a atividade crítica da Literatura – e da arte em geral, podemos acrescentar – sendo possivelmente o poeta brasileiro que mais se dedicou a questões metalinguísticas em seus poemas. Ademais, as reflexões de Cabral acerca do fazer poético se estenderam – ainda que de maneira menos numerosa – para o campo da prosa, tendo o autor se dedicado à criação de suas conhecidas teses³⁰. Dada a grande contribuição dos escritos cabralinos em torno do fazer poético – em verso e em prosa –, optamos por recorrer a eles a fim de dar continuidade a esta seção da dissertação.

Em “Poesia e composição” (1997), João Cabral critica o individualismo, segundo ele, característico da criação poética do seu tempo, isto é, dos anos 50.

²⁹ Idem.

³⁰ Suas três primeiras teses “Considerações sobre o poeta dormindo” (1941), “Joan Miró” (1950) e “Poesia e composição” (1952), foram reunidas em 1997 pela editora Nova Fronteira em um livro intitulado *Prosa*, aqui utilizado como referência.

Conforme o autor, nesse período, cada poeta trabalhava a sua maneira e, comumente, substituía a antiga preocupação literária de comunicar pela preocupação de se exprimir, anulando, assim, em suas composições, o leitor e sua necessidade. Nesse sentido, conforme Cabral (1997), não havia conceitos claros que norteassem o fazer poético, impedindo o surgimento de uma teoria da composição que fosse representativa do poema moderno. Em meio às diversas composições antagônicas de sua época, o autor pernambucano constata a existência de dois pontos extremos entre os quais a composição literária oscilava permanentemente: a inspiração e o trabalho de arte. É a partir desses dois pontos que Cabral (1997) – fortemente influenciado pelas considerações de Valéry – divide os poetas que lhe eram contemporâneos em dois grupos: os poetas para os quais o poema é fruto da inspiração e os poetas para os quais o poema é fruto do trabalho:

A inspiração será identificada por uns como uma presença sobrenatural — literalmente — e a inspiração pode ser localizada por debaixo das justificações científicas para o ditado absoluto do inconsciente. Trabalho de arte pode valer a atividade material e quase de joalheria de construir com palavras pequenos objetos para adorno das inteligências sutis e pode significar a criação absoluta, em que as exigências e as vicissitudes do trabalho são o único criador da obra de arte. (MELO NETO, 1997, p. 57)

Para Cabral (1997), o primeiro grupo de poetas considera a inspiração sua força motriz e desconfia de qualquer elaboração trabalhosa na composição do texto, fazendo do poema, muitas vezes, o registro direto de suas experiências.

Os poemas escritos por esse grupo de poetas, afirma Cabral (1997), tende a atingir o leitor com mais facilidade, afinal, são escritos em linguagem corrente, pouco elaborada, facilmente compreendida e com qualidades musicais. Ademais, afirma Cabral (1997), são poemas que não possuem vida independente, não havendo desligamento entre eles e seu criador, poemas, portanto, baseados no individualismo, tendendo não ao domínio de uma ciência, mas de uma técnica limitada ao “[...] domínio dos tiques particulares que constituem seu estilo [...]” (MELO NETO, 1997, p. 62).

Já no caso do segundo grupo, o processo é bastante diferente. Para eles, afirma Cabral (1997), o trabalho artístico é a origem do poema, no qual a experiência não se traduz imediatamente, mas é elaborada, trabalhada pelo escritor, dando origem a objetos autônomos.

Conforme Cabral (1997), também há, contudo, individualidade por parte desse grupo de poetas, uma vez que, ao criarem seus poemas, eles também criam seus próprios gêneros poéticos. O que diferencia os dois grupos, segundo o autor, é que, no primeiro, esse gênero é definido pela originalidade do homem, já no segundo, pela originalidade do artista, assim neste “[...] não é o tipo novo de morbidez que o caracteriza, mas o tipo novo de dicção que ele é capaz de criar” (MELO NETO, 1997, p. 66).

Ao apontar a existência desses grupos de poetas, que fique claro, Cabral não intentava opor definitivamente a inspiração ao trabalho de arte, na verdade, é com certo saudosismo que o autor relembra épocas anteriores, nas quais se buscava o equilíbrio entre esses dois domínios, a fim de garantir a comunicação com o leitor, fortemente abandonada, conforme Cabral (1997), na modernidade. Nesse sentido, com o intuito de segurar a compreensão e a comunicação do poema, mas sem limitar a liberdade de quem o escreve, o autor defende como fundamental o estabelecimento da “regra”, através da qual o poeta possa incorporar a necessidade da época:

A regra não é a obediência, que nada justifica, as maneiras de fazer defuntas, pelo gosto do anacronismo, ou as maneiras de fazer arbitrárias, pelo gosto do malabarismo. A regra é então profundamente funcional e visa assegurar a existência de condições sem as quais o poema não poderia cumprir sua utilidade. Para o poeta ela não é jamais uma mutilação, mas uma identificação. Porque o verdadeiro sentido da regra não é o de cilício para o poeta. O verdadeiro sentido da regra está em que nela se encorpa a necessidade da época. (MELO NETO, 1997, p. 70)

Ainda que, em sua tese, o poeta pernambucano não se declare explicitamente como pertencente a um desses grupos, a análise da sua produção poética revela a sua aproximação com o segundo. Em Cabral, teoria e prática comumente convergem, assim, no seu fazer literário, o escritor adota a postura criativa que reconhece como a mais assertiva, isto é, aquela que compreende o poema como fruto do esforço, do trabalho. É pelo exercício racional que o poeta elabora seus versos. Episódio representativo nesse sentido é a escrita de “Tecendo a manhã”, poema de duas estrofes e dezesseis versos, que levou, segundo o autor, mais de oito anos e trinta versões para ser concluído. Para Cabral, construção poética é trabalho e, muitas vezes, dor de cabeça. É o que nos revelam suas teses, entrevistas e, também, alguns de seus poemas.

Pensemos, por exemplo, em “A lição de poesia”. No texto, o poeta eu-lírico tem sua manhã consumida pelo fazer poético infrutífero – “Toda a manhã consumida/ como um sol imóvel/ diante da folha em branco:/ princípio do mundo, lua nova” (MELO NETO, 2020, p. 72). E, quando a noite chega, o poeta permanece, por toda ela, em sua mesa: “A noite inteira o poeta/ em sua mesa, tentando/ salvar da morte os monstros/ germinados em seu tinteiro” (MELO NETO, 2020, p. 72). A construção poética – os versos aqui nos revelam, ressoando a perspectiva cabralina – é trabalho que consome dia e noite, é labuta constante sobre o papel.

Comumente, com o intuito de reforçar esse caráter laborioso do fazer poético, Cabral, em seus versos, compara a construção do poema a trabalhos manuais. Em “Psicologia da composição”, por exemplo, o eu-lírico – mais uma vez poeta – abre o poema com a seguinte declaração: “Saio de meu poema/ como quem lava as mãos” (MELO NETO, 2020, p. 88). Como faz o operário, que lava as mãos sujas de carvão, também o faz o poeta, ao lavar as mãos sujas de palavra mineral. Na segunda estrofe do mesmo poema, afirma o eu-lírico: “Algumas conchas tornaram-se,/ que o sol da atenção/ cristalizou; alguma palavra/ que desabrochei, como a um pássaro” (MELO NETO, 2020, p. 89).

É “o sol da atenção”, que cristaliza as conchas, a metáfora da clareza e da racionalidade típicas do fazer poético cabralino, diurno e desperto. O espaço da folha branca, afirma o eu-lírico, bane o sonho e incita ao verso “nítido e preciso” (MELO NETO, 2020, p. 89). A voz poética – assim como o próprio Cabral – nega a forma obtida ao acaso, “em lance santo ou raro” (MELO NETO, 2020, p. 91) e defende a que é atingida continuamente, lentamente, “como a ponta do novelo/ que a atenção, lenta,/ desenrola” (MELO NETO, 2020, p. 91).

Em “Catar feijão”, Cabral, mais uma vez, compara a escrita do poema a uma atividade manual, a de catar feijão – “Catar feijão se limita com escrever” (MELO NETO, 2020, p. 390). Na primeira estrofe do poema, os dois exercícios se assemelham. Assim, ao se jogar os grãos na água e as palavras no papel, deve-se descartar o que boia: os grãos ruins e as palavras leves, ocas, não servem. Há, contudo, uma diferença anunciada na segunda estrofe: enquanto o catador descarta as pedras e retém os grãos, o poeta deve guardar as pedras ao peneirar as palavras e, com elas, obstruir o poema e impedir a leitura derramada, fluida: “a pedra dá à frase seu grão mais vivo:/ obstrui a leitura fluviente, flutual,/ açula a atenção, isca-a com o risco” (MELO NETO, 2020, p. 391).

No poema, a explosão, o derramar devem, portanto, ser domados com “mão serena e contida”³¹. Em “Alguns toureiros”, quem demonstra essa lição aos poetas é o toureiro mais admirado por Cabral, Manoel Rodríguez:

sim, eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais asceta,
 não só cultivar sua flor
 mas demonstrar aos poetas:

como domar a explosão
 com mão serena e contida,
 sem deixar que se derrame
 a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la
 com mão certa, pouca e extrema:
 sem perfumar sua flor,
 sem poetizar seu poema.

(MELO NETO, 2020, p. 158-159, grifo do autor)

A flor que o poeta traz escondida, não deve ser exposta escancaradamente no poema, mas trabalhada “com mão certa, pouca e extrema” (MELO NETO, 2020, p. 158-159), assim como faz o toureiro. A flor não se perfuma e o poema não se poetiza. Eis uma máxima cabralina que imediatamente nos remete a outro famoso metapoema do autor: “Antiode (contra a poesia dita profunda)”. Nele, Cabral condena o lirismo comedido, centrado nas emoções do poeta - lirismo do qual a flor é escolhida como símbolo - e se aproxima de uma perspectiva mais elementar, mais material - e, às vezes, grotesca - do poema. A antiode, a antilira, o antiverso³² são noções que traduzem bem a visão do escritor em torno do fazer poético.

Enfim, em meio ao vasto campo teórico em que o poema é debatido, optamos, nesta dissertação, por seguir os caminhos apontados por Valéry e pelo próprio Cabral. Conforme esses autores, o poema é uma construção racional com a palavra, construção calculada e executada progressivamente pelo poeta, como, em suas atividades, o fazem um arquiteto ou um engenheiro, imagens caras a Valéry e Cabral. Ainda que reconheçam a existência de certas forças misteriosas, as quais alguns chamam de inspiração, os autores defendem que essas forças são insuficientes para fazer surgir o poema, este não é matéria pura de sonho, mas produto de um exercício que se faz estando profundamente acordado. As sensações, as experiências que o poeta carrega, quando levadas ao papel,

³¹ MELO NETO (2020).

³² “Antilira” e “antiverso” são termos empregados pelo autor em seu metapoema “O último poema”.

precisam, antes, ser trabalhadas por uma mão seletiva, rigorosa e crítica. Estando pronta a obra – o arquiteto pensa a casa para que outros a habitem –, é preciso deixar que ela se encontre e se comunique com os leitores, que lhe darão novas leituras, nova vida. Feito o poema, a mão contida que o teceu, finalmente se abre para soltá-lo. Livres, os versos, em rumos incertos, voam: luz balão.

2.4.2 Fotografia: do espelho à flecha

Assim como no caso da poesia, pensar teoricamente a fotografia não é uma tarefa simples. São vários os caminhos que podemos seguir para pensar o seu cada vez mais amplo e complexo campo. Poderíamos pensá-lo, por exemplo, a partir de suas propriedades técnicas, como acontece nos manuais de fotografia, nos quais as questões sobre o funcionamento da câmera e a composição da imagem são amplamente debatidas. Também poderíamos pensar a fotografia a partir de seus usos específicos – fotografia jornalística, publicitária, etc... Contudo, nenhum desses parece ser o melhor caminho a ser seguido, tendo em vista os objetivos desta dissertação e, mais especificamente, desta seção. Assim, aqui, pensaremos a fotografia a partir de um panorama histórico-teórico pautado por alguns dos principais estudos acerca dessa temática.

Apesar de relativamente curta, a história da fotografia é cheia de reviravoltas no que diz respeito à maneira como essa prática foi concebida pela sociedade. Conforme Dubois ([1990] 2012), quando a foto surgiu, no século XIX³³, as teorias em curso acreditavam que ela mantinha uma relação de transparência com a realidade fotografada, exibindo-a tal qual ela era. É a partir do século XX, afirma o autor, que novas teorias surgem e passam a questionar a fidelidade fotográfica ao real. É pensando esse “princípio de realidade”³⁴, que, conforme Dubois ([1990] 2012), é próprio da relação entre fotografia e seu referente, ou seja, entre ela e aquilo que é fotografado, que o autor traça um percurso histórico a seu respeito. Esse percurso,

³³ “Vista da janela em Le Gras” é o nome dado à primeira fotografia da história da humanidade de que se tem registro até os dias atuais. A imagem feita pelo inventor francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) entre 1826-1827 (a data exata não é conhecida) é uma heliografia, técnica em que as imagens são registradas em placas cobertas com materiais fotossensíveis através da incidência da luz do sol. Contudo, a fotografia apenas irá se propagar de fato a partir de 1839, quando ocorre a divulgação das técnicas fotográficas de Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851), inventor da daguerreotipia, e do inglês William Henry Fox Talbot (1800-1877), inventor, entre outras técnicas, da calotipia. A invenção de Niépce também é anunciada ao público em 1839, seis anos após a sua morte, tendo se mantido desconhecida até então.

³⁴ DUBOIS ([1990] 2012).

que seguiremos brevemente no decorrer desta seção, é articulado em três tempos: a fotografia como espelho do real (o discurso da mimese), a fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução) e a fotografia como traço de um real (o discurso do índice e da referência)³⁵.

O entendimento da fotografia como espelho do real (o discurso da mimese), segundo Dubois ([1990] 2012), está relacionado à concepção comum entre aqueles que acompanharam seu surgimento no século XIX de que a fotografia é uma cópia fiel da realidade. Essa capacidade mimética estaria associada ao caráter fotográfico mecânico, capaz de gerar imagens de forma “automática”, apenas a partir das leis óticas e químicas. Aqui, a fotografia é vista, portanto, como uma representação por semelhança com o seu referente, o que, na teoria peirceana, corresponde à ordem do ícone³⁶.

Esse discurso mimético está, conforme Dubois ([1990] 2012), na base da relação que marca significativamente a história da fotografia: foto *versus* obra de arte. Ao ser considerada uma produção automática, objetiva, a foto não era tida como pertencente ao meio artístico, uma vez que esse exigia a presença do talento singular, da mão do artista. Desse ponto em diante, afirma o autor, o discurso da época começa a se basear ora na denúncia, ora no elogio da relação entre arte e fotografia³⁷.

Em meio aos que denunciaram, um julgamento sobressai: o do poeta e crítico francês Charles Baudelaire (1821-1867). Em seu famoso texto sobre o Salão de Belas- Artes de 1859³⁸, “O público moderno e a fotografia” (1859), Baudelaire é

³⁵ Entre os vários estudos acerca da produção fotográfica, optamos por seguir o de Dubois ([1990] 2012), sobretudo devido à influência que este sofre da teoria semiótica peirceana, base da tradução intersemiótica, que fundamenta esta pesquisa.

³⁶ Em seus estudos semióticos – que serão abordados com mais profundidade no capítulo seguinte – Peirce determina três principais tipos de signos, de acordo com o modo como estes se relacionam com seus objetos. São eles: o ícone, o índice e o símbolo. Assim, o ícone pode ser compreendido como um signo “[...] cujas qualidades são semelhantes às do objeto e excitam sensações análogas na mente para qual é uma semelhança” (PEIRCE *apud* NÖTH, 2003, p. 79). Portanto, o ícone é, em alguma medida, semelhante ao seu objeto. O índice, por sua vez, “[...] está fisicamente conectado com o seu objeto; formam, ambos, um par orgânico” (PEIRCE *apud* NÖTH, 2003, p. 82), há, assim, entre eles, uma relação não de semelhança, mas de contiguidade. Por fim, o símbolo é definido como “[...] um signo que se refere ao objeto que denota, em virtude de uma lei, normalmente uma associação de idéias [sic.] gerais” (PEIRCE *apud* NÖTH, 2003, p. 83), isto é, o símbolo é arbitrário e requer convenções.

³⁷ Em seu ensaio seminal “Pequena história da fotografia”, Walter Benjamin ([1931] 1994) ressalta que, na verdade, o próprio entendimento da ideia de arte muda após o advento da fotografia.

³⁸ O Salão de Belas-Artes era uma mostra anual de artes plásticas que acontecia em Paris. Em 1859, a fotografia, pela primeira vez, ganhou espaço no Salão, que incorporou a 3ª Exposição da sociedade francesa de fotografia.

contundente ao defender o seu posicionamento acerca da presença dessa nova linguagem no campo artístico:

[...] Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro graças à aliança natural que encontrará na idiotice da multidão. É portanto necessário que ela volte a *seu verdadeiro dever*, que é o de *servir* ciências e artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura. [...] se lhe for permitido invadir o domínio do impalpável e do imaginário, tudo o que só é válido porque o homem lhe acrescenta a alma, que desgraça para nós! (BAUDELAIRE, 1859 *apud* DUBOIS, [1990] 2012, p. 29, grifos do autor)

Para Baudelaire (1859 *apud* DUBOIS, [1990] 2012, p. 29-30, grifos do autor) existe uma diferença entre a fotografia “[...] como *simple instrumento de uma memória documental do real* e a arte como *pura criação imaginária*”. Segundo Dubois ([1990] 2012), o que sustenta a afirmação do crítico é

[...] evidentemente uma concepção elitista e idealista da arte como finalidade sem fim, livre de qualquer função social e de qualquer arraigamento na realidade. Para Baudelaire, uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que permite escapar do real. (DUBOIS, [1990] 2012, p. 30)

O fato é que o poeta não condena a fotografia em si, ao contrário, reconhece sua relevância enquanto mecanismo de preservação da memória, bem como sua aplicação artística. Assim, o que será criticado por Baudelaire (1859 *apud* DUBOIS, [1990] 2012), como lemos em outro fragmento desse mesmo texto³⁹, é, além da invasão da produção fotográfica no domínio do impalpável e do imaginário artístico, o gosto exagerado da sociedade pela fotografia.

Contraditoriamente, ressalta Entler (2007), Baudelaire foi retratado várias vezes, e a pedido seu, por grandes fotógrafos da época – Carjat (1828-1906) e Nadar (1820-1910) –, podendo, assim, contemplar sua “imagem trivial no metal” e demonstrando, inconscientemente, ao escolher grandes nomes da fotografia para retratá-lo, que há, sim, um traço estético singular na produção fotográfica. Essa contradição de Baudelaire – uma entre tantas outras características do poeta –

³⁹ “[...] a sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua imagem trivial no metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos esses novos adoradores do sol” (BAUDELAIRE, 1859 *apud* DUBOIS, [1990] 2012, p. 28). É válido destacar o modo como essa associação entre a fotografia e a figura mitológica de Narciso simboliza bem o uso cada vez mais narcisista das fotos na contemporaneidade.

simboliza bem, como aponta Dubois ([1990] 2012), a simultaneidade de medo e atração experimentada no século XIX, mediante a nova técnica.

Em oposição a esse discurso do crítico francês, houve uma parcela da sociedade no século XIX que se mostrou extremamente entusiasmada com o surgimento da fotografia, declarando que esta libertaria a arte. Contudo, afirma Dubois ([1990] 2012), esse novo discurso se baseava no mesmo princípio de separação entre arte – criação imaginária – e técnica fotográfica – maneira de reproduzir o mundo com fidelidade. Nesse sentido, sendo muito mais bem adaptada para a reprodução mimética da realidade, a fotografia assumiu as funções sociais e utilitárias que antes eram desempenhadas pela pintura⁴⁰.

Efetivamente, a história da fotografia é intensamente marcada pela relação desta com a arte, o que reverbera na eclosão de movimentos como o pictorialismo, surgido no final do século XIX, em que os fotógrafos, adotando novas técnicas de manipulação da imagem, alteravam suas composições com o intuito de torna-las semelhantes a pinturas, a fim de alcançar o mesmo prestígio das belas-artes⁴¹.

O fato é que, como bem aponta Dubois ([1990] 2012), esse discurso mimético em torno da fotografia não se limita ao século XIX, estendendo-se para o século seguinte. De certa forma, acreditamos ser possível pensar que ele se mantém – embora em proporções bem mais reduzidas – na contemporaneidade, assim como o entendimento – de fato, muito mais escasso – de que a fotografia, ainda comparada à pintura, não pode ser considerada arte, apesar da sua presença cada vez mais constante em museus e galerias insistir no contrário.

Em oposição a esse discurso mimético, vigente no século XIX, no século XX, prevalece o discurso de que a fotografia seria “[...] um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, e assim, também, culturalmente codificada” (DUBOIS, [1990] 2012, p. 26). Trata-se da representação por convenção que, na teoria de Peirce, corresponde à ordem do símbolo.

Esse novo ponto de vista, afirma Dubois ([1990] 2012), pôde ser observado em três setores do saber, posteriormente ao semiótico: primeiramente, em textos de teoria da imagem inspirados na psicologia da percepção; em seguida, nos estudos

⁴⁰ O seu uso mais recorrente foi o de produção de retratos – que, como aponta Kubrusly (1988), acaba por nomear o instrumento que o acompanha, a máquina de retrato –, o que fez com que, rapidamente, muitos retratistas migrassem para a fotografia profissional.

⁴¹ FABRIS, 2011.

com caráter explicitamente ideológico; e, por fim, nos discursos acerca dos usos antropológicos da fotografia.

No primeiro caso, no qual um dos estudos destacados é o de Rudolf Arnheim (1957 *apud* DUBOIS, [1990] 2012), a desconstrução do realismo está baseada numa observação da técnica e dos efeitos perceptivos da fotografia. Nesse sentido, Arnheim (1957 *apud* DUBOIS, [1990] 2012) enumera diferenças entre a imagem fotográfica e o real, resultantes, por exemplo, da escolha do ângulo, da distância e do enquadramento na composição imagética, bem como da redução da tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional.

Nos estudos de caráter ideológico, dos quais Dubois ([1990] 2012) destaca os de Hubert Damisch (1963) e Pierre Bourdieu (1965), as pretensas neutralidade da câmera e objetividade da foto são contestadas. Nessa perspectiva, “A caixa preta fotográfica não é um agente reprodutor neutro, mas uma máquina de efeitos deliberados. Ao mesmo modo que a língua, é um problema de convenção e instrumento de análise e interpretação do real” (DUBOIS, [1990] 2012, p. 40-41).

Por fim, a última categoria de codificação da imagem fotográfica citada pelo autor está relacionada aos usos antropológicos da fotografia, “[...] que mostram que a significação das mensagens fotográficas é de fato determinada culturalmente, que ela não se impõe como uma evidência para qualquer receptor, que sua recepção necessita de um aprendizado dos códigos de leitura” (DUBOIS, [1990] 2012, p. 41-42).

Enfim, em todos esses casos, seja qual for o ponto de vista – técnico, cultural, sociológico etc. –, a foto é compreendida como sendo eminentemente codificada, o que recoloca em questão o valor de espelho da imagem fotográfica, ao gerar um deslocamento do seu poder de verdade de sua ancoragem na realidade à ancoragem na mensagem em si:

[...] pelo trabalho (a codificação) que ela implica, sobretudo no plano artístico, a foto vai se tornar reveladora da *verdade interior* (não empírica). *É no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira* e alcançar sua própria realidade interna. A ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade. (DUBOIS, [1990] 2012, p. 43, grifos do autor)

Nesse sentido, afirma Dubois ([1990] 2012), há, na fotografia, uma verdade interiorizada que não se confunde com as aparências do real.

Finalmente, o último discurso apontado por Dubois ([1990] 2012), é o da fotografia como traço de um real, segundo o qual ela é entendida “[...] como representação por contiguidade física do signo com seu referente” (DUBOIS, [1990] 2012, p. 45), o que, na teoria de Peirce, corresponde à ordem do índice.

Para o desenvolvimento desse discurso, afirma o autor, além dos já mencionados e fundamentais estudos peirceanos, foram indispensáveis os trabalhos de Roland Barthes – sobretudo *A câmera clara* ([1980] 2018) –, bem como os dois discursos anteriores, sem os quais, declara o teórico, não seria possível chegar a este.

Como bem aponta Dubois ([1990] 2012), o próprio Peirce, já em 1895, assinalava a condição indicial da fotografia, lançando, assim, a base de uma abordagem teórica do realismo fotográfico distanciada da questão da mimese e tendo como ponto de partida “[...] a natureza técnica do processo fotográfico, o princípio elementar da impressão luminosa regida pelas leis da física e da química. Em primeiro lugar o traço, a marca, o depósito [...]” (DUBOIS, [1990] 2012, p. 50).

Essa definição minimal da fotografia, afirma o autor, como simples impressão luminosa não exige necessariamente a presença de uma câmera fotográfica nem que a imagem alcançada seja parecida com o objeto do qual é o traço. Nesse sentido, o processo fotográfico é um conjunto do qual o princípio do traço marca apenas um momento. Este, defende Dubois ([1990] 2012), é acompanhado por gestos culturais, codificados, dependentes das decisões humanas. Assim, o momento da inscrição sobre a superfície sensível, consequência do disparo, passa por escolhas anteriores – como a do aparelho e do ângulo – e posteriores – como a do processo de revelação.

Uma das consequências do caráter indicial da fotografia, segundo Dubois ([1990] 2012), é sua dimensão essencialmente pragmática, ou seja, as fotos “[...] quase não têm significação nelas mesmas: seu sentido lhes é exterior, é essencialmente determinado por sua relação efetiva com o seu objeto e com sua situação de enunciação [...]” (DUBOIS, [1990] 2012, p. 52). É desse modo que, afirma o autor, o entendimento indicial da fotografia utiliza plenamente a distinção entre sentido e existência:

a foto-índice afirma a nossos olhos a *existência* do que ela representa (o “isso foi” de Barthes⁴²), mas nada nos diz sobre o sentido dessa representação; ela não nos diz “isso que [sic.] dizer aquilo”. O referente é colado pela foto como uma realidade empírica, mas “branca”, se for possível se expressar assim: sua significação continua enigmática para nós, a não ser que sejamos participantes da situação de enunciação de onde a imagem provém. (DUBOIS, [1990] 2012, p. 52, grifo do autor)

Assim, em termos gerais, de acordo com essa perspectiva, a fotografia é, em primeiro lugar, índice e, só depois, pode parecer – ser ícone – e significar – ser símbolo.

A respeito desse sucinto panorama aqui traçado, destacamos que os três discursos nele abordados – o da mimese, o do código e da desconstrução e o do índice e da referência - são associados a momentos históricos, uma vez que houve predominância de cada um deles nas diferentes épocas. Contudo, de modo geral, essas maneiras de perceber a fotografia sempre coexistiram.

Ademais, é válido ressaltar que esses discursos em torno da fotografia estão intrinsecamente associados ao uso dessa técnica ao longo dos anos. Nesse sentido, a foto foi empregada, desde o seu surgimento, em âmbitos que destacavam o seu caráter mimético – como no campo científico. Com o tempo, no entanto, ela vai deixando de ser compreendida como uma cópia fiel da realidade e se aproxima cada vez mais do meio artístico, do campo simbólico.

Contudo, se observarmos com mais atenção, podemos perceber que, desde o seu surgimento, a fotografia rompe as fronteiras dos usos e discursos e invade “o domínio do impalpável e do imaginário”⁴³, como temia Baudelaire.

A esse respeito, podemos pensar, por exemplo, na obra da botânica e fotógrafa Anna Atkins (1799-1871). Uma das primeiras mulheres a integrar a *Botanical Society of London*, Atkins foi também a autora do primeiro livro ilustrado com fotografias de que se tem registro na história, o *Photographs of british algae: cyanotype impressions* (1843). Composta por cianotipias de algas, a obra de Atkins, inicialmente, tinha um intuito científico, documental, mas essa intenção original não impediu que suas composições fossem vistas para além da esfera da ciência.

⁴² De acordo com Barthes ([1980] 2018), o nome do noema da fotografia é “isso-foi”. Nele se percebe a dupla posição conjunta de realidade e de passado, a afirmação de que, na foto, o referente esteve presente. O “isso foi” é baseado na ordem da referência que, segundo Barthes ([1980] 2018), é a fundadora da fotografia.

⁴³ BAUDELAIRE (1859 *apud* DUBOIS, [1990] 2012).

Nas cianotipias de Atkins (figura 2), as algas, em meio ao fundo azulado, assumem, para certos espectadores, formas diversas, como as de raios, raízes, veias... Para eles, o que essas produções não alcançam enquanto documento alcançam como espaço de imaginação. Enfim, no livro de Atkins, lançado seis anos antes da conhecida crítica de Baudelaire, a fotografia já invadia o domínio do imaginário. A propósito, é por esse motivo que muitas das obras da fotógrafa fazem parte de acervos em museus de arte.

Figura 2 — “*Ceramium rubrum*” (1853), de Anna Atkins



Fonte: Anna Atkins (1853). Disponível em:
<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/291534>>. Acesso em: junho de 2022.

E se no caso das cianotipias de Atkins essa consequência simbólica foi inconsciente, o mesmo não pode ser dito a respeito das fotos da britânica Julia Margaret Cameron (1815-1879), outra grande figura feminina da história da fotografia. Em seus retratos - composições entendidas no século XIX como registros objetivos -, Cameron costumava adicionar elementos simbólicos aos modelos - como asas -, conferindo a eles uma atmosfera onírica e conduzindo suas fotografias ao campo do imaginário (figura 3).

Figura 3 — “Venus Chiding Cupid and Removing His Wings” (1872), de Julia Margaret Cameron



Fonte: Julia Margaret Cameron (1872). Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/44388>>. Acesso em: junho de 2022.

O fato é que a separação entre a fotografia como documento, registro objetivo e a fotografia como composição simbólica e imaginária pode ser extremamente tênue. Pensemos, como último exemplo a esse respeito, no caso da própria Maureen Bisilliat.

Muitos de seus ensaios têm origem no fotojornalismo, como se dá, aliás, com o que analisaremos aqui, que, como dito anteriormente, foi publicado inicialmente na revista *Realidade* - o nome, por si só, já é simbólico - e, anos mais tarde, no livro *O cão sem plumas*.

Assim, para além do caráter documental, há nessas fotografias de Bisilliat algo que simboliza, toca e que faz com que essas fotos migrem das páginas da revista - nas quais são acompanhadas pelo texto do jornalista Audálio Dantas - às páginas do livro foto-textual *O cão sem plumas* - ao lado dos versos cabralinos.

Nesse sentido, o trabalho de Bisilliat parece demonstrar que, essencialmente, a fotografia pode ser composta, ao mesmo tempo, por um traço do real e um traço da imaginação, ou seja, pode apresentar tanto uma dimensão realista quanto

simbólica. Comumente, uma prevalece em detrimento da outra, mas a mera categorização – como a de fotografia jornalística, por exemplo – não garante que a produção fotográfica não seja tida como artística, como se dá nos casos de Atkins e Bisilliat. Há em seus trabalhos algo que nos atinge, que nos sensibiliza. Algo que faz com que suas produções transitem do documental, do jornalístico, para o artístico. Algo que não sabemos definir, mas que acreditamos estar próximo à ideia do *punctum* barthesiano.

Em seu livro seminal *A câmara clara* ([1980] 2018), Barthes nos apresenta os conceitos de *punctum* e de *studium*. Este está associado ao saber cultural do espectador, que mobiliza seus conhecimentos prévios sobre o mundo para participar da fotografia. Assim, enquanto o *studium* é o elemento que parte do espectador em direção à foto, no caso do *punctum*, é este que parte da fotografia e se lança sobre o espectador:

Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. Esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES, [1980] 2018, p. 29, grifos do autor)

O *punctum*, que, como afirma o autor, é frequentemente um detalhe, “[...] uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver [...]” (BARTHES, [1980] 2018, p. 53), leva o espectador para fora do enquadramento da foto.

A mesma fotografia, afirma Barthes ([1980] 2018), pode apresentar um *punctum* diferente para cada espectador, e há ainda aquelas em que não conseguimos precisá-lo; sentimos “a pontada”, “a flechada”, mas não sabemos dizer de onde ela parte: “O efeito é seguro, mas não é situável, não encontra seu signo, seu nome; é certo e, no entanto, aterrissa em uma zona vaga de mim mesmo; é agudo e sufocado, grita em silêncio. Curiosa contradição: é um raio que flutua” (BARTHES, [1980] 2018, p. 49).

Barthes ([1980] 2018) discorre, ainda, sobre o tipo de fotografia em que o *punctum* é inexistente, a “fotografia unária”, que “[...] transmite enfaticamente a

‘realidade’, sem duplicá-la, sem fazê-la vacilar [...]” (BARTHES, [1980] 2018, p. 40). É nessa categoria que, afirma o autor, com muita frequência as fotos de reportagens são enquadradas, mas há exceções: “Nesse espaço habitualmente unário, às vezes (mas, infelizmente, com raridade) um ‘detalhe’ me atrai. Sinto que basta sua presença para mudar minha leitura, que se trata de uma nova foto que eu olho, marcada a meus olhos por um valor superior” (BARTHES, [1980] 2018, p. 40).

Eis o *punctum* que se lança e que não se contém, não se limita a classificações, extrapola os usos da fotografia e nos fere no livro de botânica e na página da revista. Escreve Barthes ([1980] 2018): “A foto me toca se a retiro de seu blá-blá-blá costumeiro: ‘Técnica’, ‘Realidade’, ‘Reportagem’, ‘Arte’ etc.: nada dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sozinho à consciência efetiva” (BARTHES, [1980] 2018, p. 52).

É essa pontada que sentimos ao ver as fotografias de Bisilliat e que nos convida a sair dos seus enquadramentos, a pensá-las, a intuí-las. Não se trata de definir o *punctum* – este é aberto, singular –, mas de, a partir dele, em copresença com o *studium*, pensar novos significados para as fotos que compõem *O cão sem plumas*, fazer surgir os sentidos possíveis, como menciona Dubois ([1990] 2012). Animar as fotografias e sermos animados por elas.

2.4.3 Ut phosgraphein poiesis?⁴⁴

Não raramente a fotografia aparece como temática em poesias, assim como estas são, muitas vezes, tema para criações fotográficas, sendo possível citar, entre vários outros exemplos nacionais, poemas de Manoel de Barros, como o conhecido “O fotógrafo”⁴⁵, e a *performance* fotográfica “Poema” (1979)⁴⁶, de Lenora de Barros, na qual, através de um conjunto sequenciado de seis fotos, em que uma língua humana é “devorada” por uma máquina de escrever, a artista nos apresenta sua visão em torno do fazer poético.

⁴⁴ Do latim, “Fotografia é como poesia?”. Paráfrase da conhecida frase de Horácio “*Ut pictura poesis*”, traduzida comumente como “Pintura é como poesia”.

⁴⁵ Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/aulusmm/2020/04/08/o-fotografo-manoel-de-barros/>>. Acesso em: julho de 2022.

⁴⁶ Disponível em: <<https://artrio.com/noticias/a-lingua-e-o-no-na-garganta-de-lenora-de-barros-por-pedro-caetano-eboli>>. Acesso em: julho de 2022.

Além de comumente serem temáticas mútuas, poesia e fotografia têm compartilhado, com uma frequência cada vez maior, espaços como livros - como os foto-textuais, mencionados no início deste capítulo - e exposições. Esses encontros podem ser tidos como uma reafirmação da ideia de afinidade existente entre essas duas linguagens, apontada por autores como Susan Sontag ([1977] 2004), pelo já citado Roland Barthes ([1980] 2018) - especificamente entre fotografia e *Haiku* - e, mais recentemente, por Adolfo Montejo Navas, em seu livro *Fotografia e poesia: afinidades eletivas* (2017). Apoiados nesses movimentos de aproximação entre poesia e fotografia - fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa -, nesta seção, que finaliza o primeiro capítulo, iremos abordar certos pontos de encontro entre essas duas linguagens.

Como primeira afinidade entre poesia e fotografia, apontamos as suas naturezas concentradas, pensadas por Navas (2017) a partir de uma tríade operacional: tempo, imagem e forma. Em relação ao tempo, afirma o autor, o poema e a fotografia tendem à retenção e à condensação temporal e “[...] são erigidos como tempos em suspensão, que pretendem se inscrever no fôlego contínuo das coisas, mas de forma fragmentária” (NAVAS, 2017, p. 17). Conforme Navas (2017), em ambas as linguagens, a matéria-prima não é o *cronos*, o tempo fluido, mas o *kairós*, cada um dos seus cortes significativos, e, nelas, o aqui e o agora são sempre ativados, em “[...] um presente perpetuamente atual” (NAVAS, 2017, p. 18). Surge, assim, um tempo em suspensão e um espaço impreciso, um “[...] *deslugar* em que se pode considerar que se encontram tanto a poesia como a própria fotografia” (NAVAS, 2017, p. 138, grifo do autor), sendo esse “espaço-tempo singular”⁴⁷, afirma o autor, capaz de fazer surgir outras coordenadas de percepção e memória.

A fotografia e a poesia também se aproximam devido à relação que mantêm com a imagem. A primeira, de maneira mais evidente, uma que vez que se insere no âmbito das artes visuais, podendo ser considerada atualmente uma das produções mais recorrentes no campo da criação imagética. Já a segunda, entre outros aspectos, pela construção de imagens poéticas, sendo estas, como bem aponta Bosi (1983) e Paz (2012), um elemento integrante da trama que funda toda linguagem do poema.

⁴⁷ NAVAS, 2017.

Ademais, Navas (2017) aponta para a existência, na poesia, de “imagens-tropos”⁴⁸ que, juntamente com características tonais e sonoras, estabelecem “sintaxes-imagens flutuantes”⁴⁹ que colocam em xeque o entendimento da poesia como arte temporal, quebrando a noção de linearidade, “[...] restando o poema inscrito em uma deriva linguística, na visualidade/espacialidade dos planos vazios das páginas que Stéphane Mallarmé inaugurou” (NAVAS, 2017, p. 20). O mesmo, acrescentamos, de certa maneira, pode ser dito a respeito da fotografia.

Em relação à forma, Navas (2017) destaca a intensidade e o caráter indicial de ambas as linguagens, que são, segundo ele, “[...] universos formais demarcados, que interiorizam; são formas intensivas – que trabalham a intensidade – que resumem o inventário do mundo em um índice precário, porém simbólico; são indiciais de saída” (NAVAS, 2017, p. 20).

O autor destaca ainda a natureza de cesura de ambas, e a sua conseqüente descontinuidade, também apontada por Sontag ([1977] 2004, p. 112), segundo a qual:

O compromisso da poesia com o concreto e com a autonomia da linguagem do poema corresponde ao compromisso da fotografia com a visão pura. Ambos supõem descontinuidade, formas desarticuladas e unidade compensatória: arrancar as coisas de seu contexto (vê-las de um modo renovado), associar as coisas de modo elíptico, de acordo com as imperiosas mas não raro arbitrarias exigências da subjetividade.

Nesse sentido, e ainda segundo Navas (2017), na poesia e na fotografia, devido às suas naturezas fragmentárias, “[...] perde-se em extensão, mas se ganha em intensidade. Através dos limites, o visível, o legível torna-se ilimitado” (NAVAS, 2017, p. 23). Desse modo, afirma o autor, o grau de condensação formal compartilhado por ambas as linguagens torna-se uma potencialidade comum; há nelas uma “unidade compensatória”, nas palavras já citadas de Sontag ([1977] 2004).

Outro ponto de encontro entre poesia e fotografia diz respeito a certos aspectos sociais, mais exatamente, a certa crise de identidade ou sentido social no cenário atual. A primeira, segundo Navas (2017), tem passado por uma crise que envolve sua linguagem, seu estatuto simbólico e funcionalidade, serviço e destino. Nessa circunstância, afirma o autor que:

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Idem.

Para nossa época, seja como relíquia cultural, seja como lirismo defasado fora de contexto, o halo poético ou a formalização do poema como constructo fechado vive seu desassossego como espaço de linguagem, pela falta de relação ou sentido social se comparado com outras comunicações e audiências. (NAVAS, 2017, p. 112)

A fotografia, por sua vez, também parece encarar uma crise de identidade, embora viva circunstâncias, de certa forma, opostas às da poesia. Na contemporaneidade, a presença fotográfica tem se expandido de tal modo que é difícil saber ao certo o que faz de uma foto uma foto, como distingui-la e qual o seu significado em meio a este mundo-imagem em que nos encontramos hoje. Nesse sentido, Navas (2017) chega a reescrever a conhecida frase de Hölderlin – “Para que poesia em um tempo sem deuses?” (HÖLDERLIN *apud* NAVAS, 2017, p. 107) – a partir do contexto da fotografia: “Para que ‘fotografia’ em um tempo de imagens?” (NAVAS, 2017, p. 107).

Na base dessa imprecisão em torno da fotografia – ou “fotografia”, como escreve o autor – está, entre outros aspectos, o seu hibridismo com variadas linguagens, marca da contemporaneidade que também parece alcançar a campo poético:

[...] se a desmitificação do termo “poesia” faz parte da crítica mais aguda que ela faz a si mesma, infere-se já de sua própria prática uma característica contemporânea, também resultando óbvia a sua vinculação ou hibridismo com outros dispositivos de linguagem, outros universos, pois faz parte da época essa diluição de fronteiras. (NAVAS, 2017, p. 112-113)

É curioso observar que, nesse contexto de imprecisão, de indeterminação, de mudança, vivenciado tanto pela poesia quanto pela fotografia na contemporaneidade, elas venham se encontrando cada vez mais, como dito anteriormente, através, por exemplo, da produção de livros foto-textuais. Assim, ao tempo que participam desse hibridismo tão característico dos dias atuais, elas se voltam para seu hábitat natural, o papel, preservando sua natureza material em meio à crescente virtualidade contemporânea. Talvez outra afinidade esteja na origem desse encontro no espaço do livro: as “coincidências de leitura”⁵⁰ entre essas duas linguagens, que, apesar de poderem se articular narrativamente (como em livros e exposições), mantêm sua autossuficiência:

⁵⁰ NAVAS, 2017.

[...] tanto o poema quanto a fotografia têm *corpus* autossuficientes, um quê de absoluto como obras autônomas. O que equivale a dizer que há coincidências de leitura (e de recepção), pois a soma de percepções em um poema também se dá na fotografia, através de campos, planos, efeitos, luzes, aproximando-se mais de uma constelação verbal do que de um mero rio de palavras. (NAVAS, 2017, p. 20-21)

Outra afinidade entre poesia e fotografia diz respeito ao modo como essas duas linguagens se relacionam com a realidade. Segundo Navas (2017), em ambas há uma distância do real, disfarçada de proximidade: “[...] nada está preso definitivamente à sua referência, ainda que possa estar aí delatada como uma sombra, algo que sempre vive na ausência, ou melhor, no jogo estabelecido da presença e da ausência” (NAVAS, 2017, p. 27-28). Assim, ao acessarem uma visão parcial dos fenômenos, afirma o autor, a poesia e a fotografia nos permitem outro olhar, outra visão da realidade, podendo atuar como linguagens questionadoras do real.

A respeito desse questionamento, a primeira, como aponta Navas (2017), é pródiga em fazê-lo, sendo secundária na sua construção a dependência à realidade, ao referente, ao documento, à objetividade, à transparência e à verdade. Já a segunda, ao se soltar do realismo, “[...] da imitação, da mera reprodução do visível” (NAVAS, 2017, p. 139), sobretudo a partir das vanguardas, liberta-se do seu entendimento como pura reprodução mimética, fazendo surgir “um maior campo aberto” (NAVAS, 2017, p. 139) em que a “[...] sombra do impalpável ou insólito, ou do longínquo que tanta fotografia aportou e agora se redimensionou, está em sintonia com o indizível, ponto de partida e de chegada da poesia historicamente” (NAVAS, 2017, p. 139). Ao se compreender que a realidade não é realista, ou seja, que ela sempre nos escapa, entende-se, na fotografia, que “[...] o referente não é o real. Como acontece com a poesia, com as palavras que intermedeiam a relação com o real” (NAVAS, 2017, p. 61).

E assim, libertas dessa “prisão do real”, poesia e fotografia criam uma realidade particular, ao excederem seus códigos referentes:

Já enquanto artes que utilizam um instrumental expressivo, no qual palavras e realidade visual têm um grau tão elevado de referencialidade e contingência, precisam exceder esses códigos referentes tão fortes e tão contaminados de uso e simbologia para alcançar seu verdadeiro destino. Assim, por distorção, por deslocamento, fotografia e poesia transbordam as coordenadas da imagem, da linguagem e hiperbolizam as aparências. (NAVAS, 2017, p. 21)

“A fotografia não ‘redime’ a realidade, mas inventa realidade”, afirma a estudiosa Natalia Brizuela (2014, p. 21). O mesmo faz o poema: “Se a fotografia ou as formas fotográficas reconhecem que ‘o olhar está destinado a dizer o indizível e a articular aquilo que escapa a qualquer articulação’, estamos na mesma trilha da poesia” (NAVAS, 2017, p. 104). Assim, entre as possíveis convergências entre essas duas linguagens – como as abordadas anteriormente –, é justamente esta trilha que nos interessa sobremaneira: a trilha do ficcional, do simbólico, do imaginário:

Em diversas análises que aproximam a fotografia e a ficção, o que fica evidente é um maior espaço para o imaginário em detrimento do real. E produzir imaginário, como faz a poesia, é um polo de atração que contamina até o documentarismo, até trabalhos que aparentam virtudes deste. (NAVAS, 2017, p. 63)

É justamente ao se imiscuir nos domínios do impalpável e do imaginário que a fotografia alcança um de seus âmbitos mais férteis, constituindo-se, como bem aponta Navas (2017), como “espaço de poesia”, ou tal qual afirma Paz (*apud* NAVAS, 2017), como “arte poética”:

A imagem poética é sempre dupla ou tripla. Cada frase, ao dizer o que diz, diz outra coisa. A fotografia é uma arte poética porque, ao nos mostrar isto, alude ou apresenta aquilo. Comunicação contínua entre o explícito e o implícito, o já visto e o não visto. O domínio próprio da fotografia, como arte, não é diferente do da poesia: o impalpável e o imaginário. Mas revelado e, por assim dizer, filtrado, pelo visto. (PAZ *apud* NAVAS, 2017, p. 105)

Afirma Navas (2017) que “Talvez o mais importante do poema seja o lugar simbólico a que convoca, o conjuro de sua fala, ainda a sua incandescência, a fagulha de seu sentido, o território do inaugural e do indizível (o antes dos nomes do próprio logos)” (NAVAS, 2017, p. 154). O mesmo nos parece poder ser dito acerca da fotografia. Enfim, o poema “[...] num universo de significações que selam o hábitat como um cerco, tão opaco como transparente, talvez ainda se trate de fazer aparecer, como faz também a fotografia: aparições, imagens” (NAVAS, 2017, p. 154).

Nesse sentido, mais do que questões estruturais, sociais ou referenciais, interessa-nos caminhar por essa trilha do imaginário partilhada pela poesia e pela fotografia e, através dela, alcançar novos sentidos, novos significados. Nesta pesquisa, buscamos compreender de que maneira, na obra *O cão sem plumas*, as

naturezas da poesia e da fotografia – como visto anteriormente, semelhantes em vários aspectos – são mobilizadas para criar novos mundos: não a imagem da realidade, mas as realidades da imagem.

3 TRADUÇÃO: CRIAÇÃO

“*Traduttore, traditore*”
Provérbio italiano

“[...] tradutor de que mensagens? traidor de que valores?”
R. Jakobson

3.1 ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE TRADUÇÃO E SEMIÓTICA

Neste segundo capítulo da dissertação, iremos nos voltar para os principais aspectos relacionados à Tradução Intersemiótica (TI), base teórica que fundamentará a análise desenvolvida no capítulo seguinte. Antes de adentrarmos as questões ligadas à TI, abordemos, muito brevemente, os dois campos de estudo que a sustentam, isto é, a Tradução e a Semiótica.

Etimologicamente, a palavra “traduzir” vem do latim *traducere*, que significa “[...] ‘conduzir ou fazer passar de um lado para o outro’, algo como ‘atravessar’” (CAMPOS, 1986, p. 7). Em termos históricos, afirma Hirashima (2007), o debate em torno da tradução é bastante antigo, assim

Desde Cícero, Horácio e São Jerônimo, há uma grande quantidade de escritos sobre a tradução com abordagens diversas, como as de cunho religioso, filosófico, literário, metodológico, científico, etc. Nesse contexto teórico, não foram poucos os teóricos que buscaram esclarecer ou ao menos levantar os problemas que a questão da tradução traz geneticamente consigo, desde argumentos que defendem a necessidade e presença indispensável da tradução em nossas vidas até teorias que negam por completo a possibilidade tradutória. (HIRASHIMA, 2007, p. 12-13)

A tradução é muito mais complexa do que possa aparentar à primeira vista. Ao possibilitar a aproximação e a troca entre diferentes línguas, por exemplo, ela propicia, conseqüentemente, a aproximação e a troca entre diferentes sociedades e culturas. Nesse sentido, na passagem tradutória, há muito mais que códigos verbais atravessando de um lado para o outro. Assim, para além da Linguística, comumente o primeiro campo do saber a ser associado à tradução, esta envolve diferentes áreas do conhecimento.

Ademais, o campo tradutório se torna ainda mais abrangente quando nos afastamos da sua perspectiva logocêntrica. Assim, comumente, ao nos referirmos à tradução – termo que, em Português, designa tanto o processo tradutório (o ato)

quanto produto traduzido (o efeito)⁵¹ – esta é imediatamente associada à passagem de uma língua A para uma língua B⁵², normalmente com intuitos comunicativos⁵³. A propósito, o próprio Geir Campos, em seu livro *O que é tradução* (1986), aqui utilizado como referência, sustenta o entendimento de tradução como sendo um processo/produto necessariamente voltado para essa passagem de um idioma a outro, com as devidas implicações culturais⁵⁴. Contudo, diversos estudiosos têm apontado para a grande abrangência da tradução, que deixa de ser entendida unicamente como um trânsito entre línguas e ganha contornos muito mais amplos.

Nesse sentido, Paz (2009, p. 9), afirma que “Aprender a falar é aprender a traduzir [...]”. Já Plaza (2003, p. 18) defende que “[...] qualquer pensamento é necessariamente tradução” e que “Todo pensamento é tradução de outro pensamento [...]”. A esse respeito, Marcelino (2019) salienta que

O processo cognitivo de tradução é percebido como constante, tendo em vista que a comunicação oral e escrita é uma tradução de elementos não-verbais para a linguagem verbal – o indivíduo vê o objeto ou tem uma ideia abstrata, constrói seu pensamento e o comunica utilizando a linguagem verbal (ou não verbal). (MARCELINO, 2019, p. 28)

Nessa mesma direção, afirma Hirashima (2007, p. 23), que “[...] nossa mente não ‘traduz’ apenas o que vemos: ela tem a capacidade de traduzir tudo que percebemos ao nosso redor através de nossos sentidos”.

Nessa perspectiva – com a qual concordamos – a tradução assume uma abrangência bem mais ampla e, para muito além de diferentes línguas, também passa a envolver diferentes áreas do conhecimento, diferentes sentidos... enfim, diferentes linguagens.

As diferentes linguagens são, por sua vez, o objeto de estudo da Semiótica, termo que vem do grego *semeion* e significa “signo”⁵⁵ e que passa por inúmeras

⁵¹ CAMPOS, 1986.

⁵² Também denominadas, conforme Campos (1986), língua de origem, língua de partida ou língua-fonte (a língua A) e língua-termo, língua de chegada, língua-meta ou língua-alvo (a língua B).

⁵³ Para Jakobson ([1969] 2003), essa é considerada a tradução propriamente dita.

⁵⁴ Duas definições de tradução apontadas por Campos (1986), em sua obra, manifestam bem essa centralidade verbal. A primeira, mais objetiva, é a de John Catford segundo o qual a “[...] ‘tradução é a substituição de material textual de uma língua por material textual equivalente em outra’; por ‘material textual’ entendem-se tanto os elementos de forma quanto os de conteúdo” (CATFORD *apud* CAMPOS, 1986, p. 11). Já a menos objetiva é a de Keith Bosley, para quem a “[...] ‘tradução é uma língua fazendo amor com outra’” (BOSLEY *apud* CAMPOS, 1986, p. 11-12).

⁵⁵ SANTAELLA, 1983.

transformações ao longo da história até se consagrar como sendo a forma de denominar a ciência de todas as linguagens, a ciência dos signos⁵⁶.

Como bem aponta Mendes (2010), a Semiótica não pertence à ordem do unívoco, com pressupostos únicos. Nesse campo de estudo, afirma o autor, as teorias se conjugam no plural. Em meio às diversas correntes semióticas existentes, nesta dissertação, seguiremos os fundamentos da Semiótica Peirceana, desenvolvida pelo filósofo Charles Sanders Peirce, cuja teoria, de pressupostos filosóficos e desenvolvida entre o final do século XIX e o começo do século XX, volta-se para a natureza dos signos (ícone, índice e símbolo)⁵⁷, sua apreensão (primeiridade, secundidade, terceiridade) e sua relação com o referente.

Conforme os fundamentos peirceanos,

“Um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo, e da qual a causa mediata é o objeto, pode ser chamada o Interpretante.” (PEIRCE *apud* SANTAELLA, 1983, p. 58, marcação de aspas da obra original)⁵⁸

O signo, esclarece Santaella (1983), é, portanto, uma coisa que representa outra, isto é, uma coisa que representa seu objeto. Nesse sentido, afirma a autora, o signo só pode funcionar como tal se carregar esse poder de representar, de substituir outra coisa, de estar no lugar do objeto, de certo modo e numa dada capacidade.

O signo peirceano é marcado por um caráter tríplice, uma relação entre o representamen, o objeto e o interpretante. Assim, segundo Peirce (*apud* SANTAELLA, 2000, p. 66-67), o *representamen* é o nome dado ao objeto perceptível que atua como signo para o receptor, ou melhor, “[...] o veículo que traz para a mente algo de fora”. Trata-se de uma entidade material que representa um segundo elemento. Esse segundo correlato do signo é o objeto. Por definição, objeto é aquilo ao qual o signo se refere. Já o termo interpretante diz respeito ao “efeito do signo” na mente do intérprete.

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Para rever as definições desses três tipos de signo, voltar à nota de rodapé número 26, no capítulo anterior.

⁵⁸ Há, como ressalta Santaella (1983), ao longo das produções de Peirce, uma grande quantidade de definições de signo. Esta é, então, apenas uma delas.

Nesse sentido, afirma Peirce (2003, p. 74) que o signo corresponde a “Qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu interpretante) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu objeto), de modo idêntico, transformando-se o interpretante por sua vez, em um signo, e assim sucessivamente *ad infinitum*”. Assim, vai se formando uma fonte infinita de signos, que, ainda que possa ser estancada temporariamente, sempre detém a possibilidade do jorro.

Do vasto campo de estudos que a Semiótica engloba, nesta pesquisa, destacamos o caráter semiótico da tradução. Então, se temos uma compreensão mais ampla do que a tradução significa, e, como bem aponta Hirashima (2007), se entendemos que a nossa mente é capaz de traduzir, através dos nossos sentidos, tudo o que percebemos ao redor, é possível afirmar que

[...] a tradução (como produto) seria algo gerado na mente de um intérprete, diferente daquela entidade ou coisa que está sendo sentida, captada (ou mesmo pensada). Esse algo gerado em nossa mente *está no lugar* dessa outra entidade. Se pensarmos dessa forma, a idéia [sic.] de tradução (como produto) coincide com a idéia [sic.] de signo, e a tradução (como processo) refere-se a todo e qualquer processo de geração de signos na mente de um intérprete ou, utilizando um termo mais específico, a todo processo de semiose. (HIRASHIMA, 2007, p. 24, grifos do autor)

A esse respeito, acrescenta Espíndola (2008), além de todo processo de tradução poder ser enquadrado como semiose, também é possível entender a semiose como tradução, afinal, podemos compreender o interpretante “[...] como uma tradução do signo em outro signo” (ESPÍNDOLA, 2008, p. 4). Tal aspecto, aliás, também é apontado por Jakobson ([1969] 2003) que, recorrendo à teoria peirceana, afirma:

Para o Lingüista [sic.] como para o usuário comum das palavras, o significado de um signo lingüístico [sic.] não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo “no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo”, como insistentemente afirmou Peirce, o mais profundo investigador da essência dos signos. (PEIRCE *apud* JAKOBSON, [1969] 2003, p. 64, marcação de aspas da obra original)

Peirce, por sua vez, também indica o vínculo entre Semiótica e Tradução ao longo dos seus escritos acerca do signo, chegando a declarar, por exemplo, que “[...] interpretação é meramente outra palavra para a tradução” (PEIRCE *apud* ESPÍNDOLA, 2008, p. 4). Enfim, Santaella (1983, p. 52, grifo nosso) sintetiza bem o vínculo entre esses dois campos de conhecimento ao afirmar que “Para conhecer e

se conhecer o homem se faz signo e só interpreta esses signos *traduzindo-os* em outros signos”.

Fica claro, portanto, que é grande a contribuição da Semiótica no campo da Tradução – e vice-versa. Dos vastos caminhos que se abrem a partir do encontro entre essas duas áreas de estudo, um nos interessa sobremaneira: o caminho da Tradução Intersemiótica.

3.2 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E O ENCONTRO ENTRE O VERBAL E O NÃO-VERBAL

Vertente mais recente no campo dos Estudos da Tradução, a Tradução Intersemiótica foi mencionada e definida pela primeira vez pelo já citado Roman Jakobson, em seu ensaio “Aspectos linguísticos da tradução” ([1969] 2003). Nele, o autor apresenta três tipos de tradução – a intralingual, a interlingual e a intersemiótica – definindo-as da seguinte forma:

- 1) A tradução intralingual ou *reformulação (rewording)* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica [sic.] ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, [1969] 2003, p. 64-65, grifos do autor)

Exemplos bem característicos da tradução intralingual – ou seja, aquela ocorrida em uma mesma língua – são as definições dos vocábulos presentes no dicionário e as paráfrases. A tradução de um termo em Português para o Inglês (de “casa” para “*house*” digamos) exemplifica a tradução interlingual – a que envolve diferentes línguas. Já a tradução de um poema por uma fotografia, por exemplo, é um caso de tradução intersmiótica - caracterizada pela transmutação de um sistema de signos para outro.

Se Jakobson ([1969] 2003) foi o primeiro a mencionar e a definir a Tradução Intersemiótica, Julio Plaza, teórico e artista plástico, em sua obra seminal *Tradução Intersemiótica* (2003), fornece substancioso aprofundamento acerca dos principais aspectos em torno desse tipo de tradução. É, portanto, através dos seus estudos que daremos continuidade a esta seção.

De imediato, o primeiro ponto que podemos destacar é a ampliação do entendimento de Tradução Intersemiótica por parte de Plaza (2003). Assim, ao defini-la, como observamos anteriormente, Jakobson ([1969] 2003) se refere, especificamente, à tradução de um signo verbal (signo de partida) por um signo não-verbal (signo de chegada). Plaza (2003), contudo, afirma que a operação pode se dar de maneira inversa, ou seja, um signo não-verbal (de partida) pode ser traduzido por um signo verbal (de chegada).

Nesse sentido, retomando o exemplo apresentado anteriormente, do mesmo modo que um poema pode ser traduzido por uma fotografia, o contrário também pode se dar e uma fotografia, portanto, pode ser traduzida por um poema. Essa ampliação do entendimento de Tradução Intersemiótica faz com que esta passe a abarcar uma gama muito maior de traduções.

Para desenvolver seu estudo em torno da TI, Plaza (2003) teve como referência dois eixos: a própria teoria semiótica de Peirce e as práticas artísticas com linguagens e meios diversos (a multimídia e a intermídia)⁵⁹. Deste segundo eixo, depreende-se um aspecto central destacado por Plaza (2003), isto é, o fato de que os problemas ligados à TI requerem um tratamento especial, uma vez que as questões colocadas por esse tipo de tradução exigem que especialistas nas linguagens envolvidas trabalhem juntos.⁶⁰ Nesse sentido, Plaza (2003) considera quase impossível que alguém especializado em determinado campo semiótico consiga dar conta da relevância que as questões em torno da tradução interlinguagens exercem nas artes e comunicações contemporâneas. Assim, ressalta o autor, interessa-lhe a relação entre especialidades em detrimento da especialização.

Temos, portanto, segundo Plaza (2003) o entendimento de tradução intersemiótica como “[...] prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história”

⁵⁹ Conforme PLAZA (2003, p. 65), a teoria da intermídia está relacionada a sistemas integrais apontados por Furer. Esses sistemas “[...] funcionam com uma eficácia tanto maior quanto mais organizados eles estão em redes vastas e universais”. Já a multimídia, é tida pelo autor como a superposição de “[...] diversas tecnologias, sem que a soma, entretanto, resolva o conflito. Neste caso, os múltiplos meios não chegam a realizar uma síntese qualitativa, resultando uma espécie de colagem [...]” (PLAZA, 2003, p. 65).

⁶⁰ Destacamos esse aspecto no capítulo anterior (ver páginas 13 e 14), quando ressaltamos a necessidade de adentrarmos as linguagens poética e fotográfica (como fizemos), antes de iniciarmos a análise da tradução intersemiótica em *O cão sem plumas*.

(PLAZA, 2003, p. 14). Nesse sentido, a TI apresenta caráter semiótico, sinestésico e temporal, “Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade” (PLAZA, 2003, p. 14).

Da ampla variedade de signos apontada pela teoria semiótica peirceana, Plaza (2003) se detém, em seus estudos acerca da tradução intersemiótica – tida por ele como prática artística –, no signo estético, desenvolvendo, portanto, uma reflexão em torno das suas qualidades.

De início, afirma Plaza (2003, p. 24) que o signo estético está erigido “[...] sob a dominância do ícone, isto é, como um signo cujo poder representativo apresenta-se no mais alto grau de degeneração porque tende a se negar como processo de semiose”. Nesse sentido, afirma o autor, o signo estético foge à representação, oblitera a referência a um objeto externo e constrói, ele mesmo, esse objeto, por meio de suas qualidades materiais. Assim, afirma Plaza (2003), esse signo é caracterizado, justamente, pela “[...] proeminência ao tratamento das qualidades materiais do signo [...]” (PLAZA, 2003, p. 24), sem o intuito de “[...] comunicar algo que está fora dele, sem ‘distrair-se de si’ pela remessa a um outro signo, mas colocar-se ele próprio como objeto” (PLAZA, 2003, p. 25).

Nesse ponto da reflexão, uma problemática própria do processo tradutório interartes é apontada por Plaza (2003):

Se o percurso tradutor, movimento centrífugo ou “remessa” de signo traduzindo signo, está incluso na própria natureza da semiose genuína ou predominantemente simbólica, o signo estético, por outro lado, ao colocar em xeque o movimento centrífugo do signo, coloca para a reflexão sobre a tradução problemas complexamente intrincados. (PLAZA, 2003, p. 25)

Ou seja, como podemos pensar o processo de tradução intersemiótica entre signos estéticos se estes negam o movimento centrífugo tradutório e obliteram referências? Podemos acrescentar, ainda, outra pergunta: Como pensar a tradução de um signo estético sem ferir sua materialidade, sua forma, traço fundamental da sua composição?

Essas perguntas são respondidas por Plaza (2003) através da abordagem da emblemática tradução poética. Seguiremos seus passos, até porque, ao tratarmos, nesta pesquisa, da tradução de um poema cabralino, essa questão acaba nos interessando sobremaneira.

3.3 TRADUÇÃO: DO POEMA ÀS DEMAIS MANIFESTAÇÕES ESTÉTICAS

Em seu ensaio “Poesia e filosofia”, Antonio Cicero (2005) aponta como uma das propriedades do poema a intraduzibilidade e a transcribibilidade da poesia. Conforme o autor carioca, “[...] a rigor, o poema não pode ser traduzido” (CICERO, 2005, p. 120), afinal, nele, forma e conteúdo não se separam, não sendo possível, portanto, parafraseá-lo. Essa afirmação de Cicero (2005), por si só, se indiscutível, impossibilitaria a continuidade deste tópico – e, de modo geral, desta dissertação. Mas o autor se explica. Cicero (2005) reconhece, em primeiro lugar, a possibilidade da tradução literal da maior parte dos poemas, embora, essa tradução, defende ele, na maioria dos casos, represente um espectro limitado do original.

Contudo, afirma o autor, há aquelas que não se limitam às traduções literais, afinal, “[...] mesmo que não se possa dizer em outra língua exatamente o que um bom poema diz – e os bons tradutores são quem melhor sabe disso –, é também impossível e indesejável não tentar fazê-lo” (CICERO, 2005, p. 121).

Enfim, é da seguinte maneira que Cicero (2005) compreende a questão: “[...] os poemas não são traduzíveis no sentido em que são traduzíveis os não-poemas” (CICERO, 2005, p. 121). Ou seja, se, segundo o autor, numa conversa entre amigos, é perfeita a tradução da pergunta “*is it raining?*” por “está chovendo?” – uma vez que o questionamento seria entendido plenamente –, o mesmo, contudo, não pode ser dito acerca de nenhuma tradução de qualquer poema. Tal afirmação é exemplificada por Cicero (2005) a partir da análise da tradução para o Português de “Mattina”, do poeta italiano Ungaretti.

Comparando os versos italianos – “*M’illumino/ d’immenso*” – com a tradução em Língua Portuguesa, feita por Sérgio Wax, – “Ilumino-me/ de imenso” –, o autor ressalta, no texto de chegada, entre outros aspectos, as perdas prosódicas, como a do efeito de irrupção do “l” duplo em “*illumino*”, e a perda da sonoridade das lúdicas associações sugeridas pela substituição do “u” velar de “*illumino*”, pelo “i” palatal de “ilumino”.

Enfim, através de sua análise, Cicero (2005) nos demonstra que, apesar da proximidade entre o Português e o Italiano, a tradução dos versos de Ungaretti não é perfeita – como nenhuma seria –, no sentido em que pode ser considerada perfeita – sob a perspectiva do estudioso – a tradução de um não-poema, como no exemplo

citado anteriormente. Assim, afirma o autor, “[...] um poema literalmente traduzível por palavras da língua-alvo quase idênticas às da língua-fonte acaba por revelar a uma leitura atenta exatamente o que significa a intraduzibilidade da poesia” (CICERO, 2005, p. 124). Em resumo, afirma Cicero (2005), é devido à natureza fixa do poema – que impossibilita a separação entre o que é dito e o seu modo de dizê-lo – que ele não pode ser parafraseado ou traduzido.

Plaza (2003), por sua vez, inicia a discussão em torno dessa intraduzibilidade poética apontando para a longa tradição de trabalhos artísticos e teóricos a esse respeito, destacando os de Walter Benjamin, Roman Jakobson, Paul Valéry, Ezra Pound, Octavio Paz, Jorge Luiz Borges e Haroldo de Campos. Os estudos desses autores – centrados nas traduções intra e interlingual – são fundamentais para o debate acerca da tradução poética, sendo, portanto, retomados por Plaza (2003) e, conseqüentemente, por nós, neste ponto do capítulo.

Como bem aponta Plaza (2003), tanto Paz (1971) quanto Jakobson (1969), ao analisarem a linguagem poética sob o ponto de vista da sua ambigüidade inerente, a princípio, postulam a impossibilidade da tradução. Nesse sentido, afirma Jakobson (1969, p. 72 *apud* PLAZA, 2003, p. 25) que “O trocadilho ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paranomásia, reina na arte poética; quer essa dominância seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível”. Já Paz (1971, p. 10-11 *apud* PLAZA, 2003, p. 26), declara que “[...] Feita de ecos, reflexos e correspondências entre o som e o sentido, a poesia é um tecido de contotações [sic.] e, portanto, é intraduzível”.

Contudo, afirma Plaza (2003), tanto Jakobson (1969) quanto Paz (1971) relativizam esse postulado da impossibilidade tradutória. Assim, conforme Plaza (2003), para Jakobson (1969), apenas a chamada “transposição criativa” é possível, seja ela “[...] transposição de uma forma poética a outra – transposição interlingual – ou, finalmente, transposição intersemiótica – de um sistema de signos para outro” (JAKOBSON *apud* PLAZA, 2003, p. 26). Já Paz (1971), afirma Plaza (2003), define a tradução como “transmutação”, postulando que, apesar de muito difícil, ela não é impossível, assim “[...] Tradução e criação são operações gêmeas. De um lado, ... a tradução é indistinguível muitas vezes da criação; de outro, há um incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação” (PAZ, 1971, p. 16 *apud* PLAZA, 2003, p. 26).

A comparação entre as abordagens de Jakobson (1969) e Paz (1971) acerca da questão da tradução poética, afirma Plaza (2003), indica que, apesar de suas diferenças, elas se encontram num mesmo ponto de chegada: o da tradução como transcodificação criativa. Ponto no qual, acrescentamos, outros teóricos também parecem chegar, como o próprio Antonio Cicero, e, sobretudo, Haroldo de Campos, uma das maiores referências brasileiras quando se trata de tradução poética, e cuja teoria também é abordada por Plaza (2003).

Campos, aponta Plaza (2003), em seu ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, parte dos estudos dos teóricos A. Fabri e M. Bense e seus respectivos conceitos de “sentença absoluta” e “fragilidade da informação estética” – dos quais se depreende, de forma geral, a impossibilidade da alteração da frase poética sem, digamos, o seu corrompimento – para, a princípio, negar a tradução do poema, e, em seguida, repensá-la. Enfim, Campos propõe a transcrição como alternativa à tradução poética, já que esta, conforme o autor, significa

Re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o enquanto dispositivo de engendramento textual na língua do tradutor, para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário. (CAMPOS, 1981, p. 151 *apud* PLAZA, 2003, p. 28-29)

Assim, o traço essencial da tradução poética – ou, se preferirmos, da “transposição criativa”, “transmutação” ou “transcrição” – é, justamente, o fato de que ela deve se dar sob o signo da criação, da invenção. Portanto, entendido esse aspecto fundamental do processo tradutório do poema, podemos, como bem aponta Plaza (2003), transportá-lo – traduzi-lo – para as outras produções estéticas. Isso porque, ressalta o autor, a ambiguidade, traço característico dos versos poéticos, não se limita a estes, mas sim constitui uma “[...] característica intrínseca, inalienável, do objeto estético” (PLAZA, 2003, p. 26).

Logo, a plurissignificância da mensagem – consequência da função poética, conforme a teoria de Jakobson (1969) –, bem como, acrescentamos, a fixidez formal, apontada por Cicero (2005), não se limitam ao poema, mas são concernentes a qualquer manifestação estética. Desse modo, se essas questões, quando abordadas sob o ponto de vista da tradução poética, são solucionadas pela tradução criativa, esta, conseqüentemente, também as soluciona quando relativas à tradução de *todos* os signos estéticos. Enfim, criatividade e invenção são, essencialmente, traços fundamentais da tradução intersemiótica.

3.4 ALGO INFIEL: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA CONTRA A IDEOLOGIA DA FIDELIDADE

Uma vez que, através das colocações de Plaza (2003), compreendemos que a criatividade e a invenção fazem parte da tradução intersemiótica, não é de se espantar que, nesse processo, o signo de chegada se mostre diverso do signo de partida. Embora essa colocação possa parecer óbvia, são comuns os casos em que é exigida dos processos tradutórios entre diferentes linguagens uma igualdade plena entre a tradução (o produto) e o signo que lhe deu origem. Aliás, tal exigência está longe de se limitar à tradução intersemiótica, estendendo-se para os casos de tradução intra e interlingual, nos quais, como veremos a seguir, a igualdade plena, perfeita, também se mostra impossível.

A esse respeito, ressalta Hirashima (2007), temos a equivalência como propriedade comum entre os três tipos de tradução estabelecidos por Jakobson ([1969] 2003). Assim, podemos entender a busca da “equivalência na diferença”⁶¹ como a chave do processo tradutório. Equivaler, afirma Hirashima (2007, p. 35) “[...] implica o estabelecimento de uma correspondência entre signos diferentes, mas recíprocos, dentro de sistemas diferentes (ou dentro de um mesmo sistema)”⁶². Como bem aponta o autor, essa correspondência indica que a equivalência denota incompletude, isto é, que, na tradução, não há plena igualdade entre o elemento de partida e o elemento de chegada. Assim como na semiose, na qual o signo não dá conta da plenitude do objeto, podendo, apenas, apontar para ele, na tradução, o signo de chegada não corresponde totalmente ao signo de partida. Exemplo comumente empregado quando se busca provar a imperfeição da tradução – também assinalado por Hirashima (2007) – é o fato de que, em uma língua, não há sinonímia perfeita.⁶³

⁶¹ JAKOBSON, [1969] 2003.

⁶² Hirashima (2007) também destaca a necessidade da equivalência sistêmica como pré-requisito para a tradução. Esta, segundo o autor, só pode ocorrer se os sistemas envolvidos permitirem, uma vez que, se eles forem incompatíveis entre si, as correspondências não podem ser traçadas. A equivalência é, portanto, um traço fundamental no antes e no depois do processo tradutório.

⁶³ A esse respeito, afirma Jakobson ([1969] 2003, p. 65), “A tradução intralingual de uma palavra utiliza outra palavra, mais ou menos sinônima, ou recorre a um circunlóquio. Entretanto, via de regra, quem diz sinonímia não diz equivalência completa [...]”.

Essa mesma ideia de equivalência, tida por Jakobson ([1969] 2003) como chave de qualquer processo tradutório, é assinalada por Campos (1970), na medida em que o autor traz a noção de isomorfia para a discussão em torno da tradução poética. Nesta, segundo o estudioso,

“[...] embora o original e a tradução sejam diferentes enquanto linguagem, suas informações estéticas ‘estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia, isto é, como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 1970, p. 24 *apud* PLAZA, 2003, p. 28).

Assim, se entendemos que os processos tradutórios intra e intersemióticos – sempre envolvendo a mesma linguagem, isto é, a verbal –, já negam a possibilidade de uma tradução perfeita, o que dizer da tradução intersemiótica, em que as diferenças se manifestam, imediatamente, na própria estrutura das linguagens envolvidas? O fato é que, no caso da transmutação, a diferença é incontornável e a fidelidade não se sustenta:

O que já é válido para a tradução poética como forma, acentua-se na tradução intersemiótica. A criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema original. Essas escolhas determinam uma dinâmica na construção da tradução, dinâmica esta que faz fugir a tradução do traduzido, intensificando diferenças entre objetos imediatos. A TI é, portanto estruturalmente avessa à ideologia da fidelidade. (PLAZA, 2003, p. 30)

Ou seja, a ideologia da fidelidade - uma das falácias da tradução, como bem aponta Paulo Rónai (*apud* CAMPOS, 1986) -, que já não se sustenta no processo tradutório entre signos da mesma linguagem, é imediatamente – posto que estruturalmente - negada pela própria natureza da tradução intersemiótica. Assim, é sob os signos da isomorfia, da equivalência, da semelhança que a transmutação se pauta, trazendo à tona, conseqüentemente, a diferença, o outro, o novo:

E, numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura. [...] a tradução intersemiótica induz, já pela própria constituição sintática dos signos, à descoberta de novas realidades [...]. (PLAZA, 2003, p. 30)

Neste ponto, uma singularidade se evidencia: a tradução intersemiótica, enquanto prática artística, dá origem não apenas a um novo signo, mas a um novo signo *estético* e este se propõe, aponta Plaza (2003), como totalizante, icônico “[...]”

e, como tal, signo que não se ‘distrai de si’, nem na relação com o objeto que é pelo ícone obliterada, nem na relação com o interpretante que só pode ser fundada na analogia” (PLAZA, 2003, p. 31). Nesse sentido, afirma o autor, a intensificação da autonomia promovida pelo signo estético parece levar a um paradoxo intransponível para a sua tradução: “Se ela se propõe como tradução e, ao mesmo tempo, precisa manter o caráter de autonomia próprio do signo estético, um desses dois lados, o estético ou o tradutor, tende a ser ferido” (PLAZA, 2003, p. 31). Voltamos, portanto, a pergunta colocada anteriormente neste capítulo: Como podemos pensar o processo de tradução intersemiótica entre signos estéticos se estes negam o movimento centrífugo tradutório e obliteram referências?

Como solucionar esse paradoxo? Segundo Plaza (2003), já enfrentada, de certa maneira, pelas teorias da tradução poética, essa questão – desenvolvida pelo autor, uma vez que se relaciona diretamente com a TI – encontra sua resposta no aspecto temporal. Assim, afirma Plaza (2003), todos os signos, até os mais icônicos, existem no tempo, comportando, portanto, mudanças, transformações. Desse modo, conforme o autor, o signo estético, ainda que se proponha como completo, “[...] não pode ser lançado para fora da cadeia semiótica que é a cadeia do tempo” (PLAZA, 2003, p. 31). Dai, declara Plaza (2003), interpõe-se a diferença entre o signo de origem e a sua tradução, assim, “Mesmo quando a tradução enfrenta a plenitude do signo original, ela não pode deixar de considerá-lo também incompleto em alguns aspectos, daí penetrar nele e dele se apropriar” (PLAZA, 2003, p. 31).

Tem-se, portanto, invariavelmente, a abertura própria do signo estético que, por sua vez, dá margem a diversas leituras, análises, enfim, diversas traduções:

Assim, se o original como signo estético tende a ser pleno, ele é também incompleto, visto que se inscreve na cadeia do tempo. Mesmo quando o signo cria seu próprio objeto, ele não se livra de indicar para algo que está fora dele, pois qualquer signo está marcado pelas condições de sua temporalidade, isto é, de sua produção. (PLAZA, 2003, p. 36)

É, portanto, valendo-se da incompletude e da abertura do signo estético, das setas que dele partem, que a tradução intersemiótica opera. Desse modo, afirma Plaza (2003), o princípio da similaridade é a única responsabilidade que o signo icônico (produto da tradução) mantém com o seu signo de origem (também icônico). Aquele indica, aponta, sugere, complementa, alarga seu signo de partida, para, depois, liberto da exigência de fidelidade, seguir sua própria trajetória: tradução e autonomia em cadeia temporal.

3.5 POR UMA TRADUÇÃO DESOBEDIENTE

Entendidas as implicações do caráter icônico de toda tradução estética e, conseqüentemente, da tradução intersemiótica, discutidas anteriormente, resta-nos, enquanto críticos, questionar-nos acerca de como deve se pautar a análise da qualidade desse processo. A esse respeito, afirma Plaza (2003, p. 33), que “[...] do ponto de vista da poética da tradução, o aumento ou diminuição da informação estética fornece-nos o nível e a qualidade da operação tradutora que pode ser vista como complementação do signo traduzido”.

Plaza (2013) defende que o projeto de tradução como arte se caracteriza pela geração de um interpretante possível do signo traduzido, mas nunca de um interpretante único ou final, uma vez que essa proposta não condiz com o caráter múltiplo do signo estético. Este, como sabemos, traz em si, sempre viva, a possibilidade de novas leituras, de novas traduções. Tais aspectos, a propósito, são também característicos da transmutação em si, marcada pelo plural e pelo subjetivo.

Assim, na semiose estética, “[...] a leitura para a tradução não visa captar no original um interpretante que gere consenso, mas, ao contrário visa penetrar no que há de mais essencial no signo” (PLAZA, 2003, p. 36). Portanto, o tradutor ganha ao buscar, no signo de origem, o que lhe é essencial, ao invés de tentar mimetizá-lo fielmente, literalmente.

Ora, o signo estético fruto da tradução, além de ser uma forma de ler o seu signo de origem, é também, ele mesmo, passível a variadas leituras, à própria tradução intersemiótica. Nesse sentido, quanto mais informação estética esse signo de chegada apresenta maior a cadeia de leituras/traduções que pode se depreender dele. Ou seja, na transmutação, é justamente pela singularidade da informação estética do signo tradutor que este se expande.

Explicamos: muitos exigem que a tradução intersemiótica se manifeste pelo viés do pleno espelhamento, ou seja, que os elementos presentes no signo de partida - comumente um texto escrito - sejam os mesmos encontrados no signo de chegada - comumente uma imagem -, reiterando, o juízo bastante partilhado de que a imagem deve ser subordinada à palavra. A TI defende, contudo, a não hierarquização das linguagens. No processo de tradução interartes, não há

supremacia de um signo estético em detrimento do outro, mas a soma de suas potencialidades individuais. Nesse sentido, pensando, por exemplo, na tradução da palavra pela imagem, esta não deve se subordinar àquela, mas expandí-la, afinal, no processo tradutório, essas duas linguagens não devem se anular, mas se complementar.

Por fim, sinalizamos que, em se tratando de produções estéticas, não podemos, evidentemente, classificar uma tradução como certa ou errada. Mas, enquanto críticos, parece-nos mais valiosa a tradução que, fugindo ao espelhamento comportado, ao óbvio, ao redundante – sem, contudo, perder a analogia imprescindível com seu original –, mostra-se múltipla, única, enfim, criativa e, de certo modo, desobediente.

4 DIZER O VER, VER O DIZER: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA EM O CÃOS SEM PLUMAS

Como analisar o processo de tradução intersemiótica em *O cão sem plumas*? Eis uma pergunta da qual não podemos nos desviar e que não nos parece tão fácil de ser respondida. Como vimos, a análise de uma transmutação exige cuidados específicos, uma vez que envolve linguagens que – apesar de suas semelhanças – possuem naturezas próprias. No caso da obra aqui estudada, outras questões precisam ser levadas em consideração.

Comumente, nos livros foto-textuais em que a linguagem poética – geralmente uma antologia de poemas – é traduzida pela linguagem fotográfica, o texto escrito é imediatamente seguido por uma foto correspondente, e essa relação poema-fotografia se mantém por toda a obra. Nesses casos, é também comum que se acentue o caráter ilustrativo das fotografias, uma vez que elas tendem a conter, explicitamente, elementos presentes nos poemas traduzidos: a mulher que habita os versos também habita a foto. Em tais livros, o caminho de análise tradutória a ser seguido é apontado de pronto: deve-se analisar o poema e a fotografia que imediatamente o traduz.

O mesmo, contudo, não se dá no caso de *O cão sem plumas*. Na obra, a sequência contínua poema-fotografia não se sustenta. O livro – como apontamos anteriormente – é composto por um único e longo poema – não se trata de uma antologia – por entre o qual as fotos emergem, sem uma frequência previsível. A disposição sequencial poema-fotografia é comum, mas não é a única. Assim, sem que possamos adivinhar, somos surpreendidos por páginas seguidas de texto escrito – poema-poema –, sem a presença de fotos. Ademais, quando estas sucedem os versos, há casos em que, de fato, nelas encontramos elementos imediatamente apontados no poema, mas não sempre. Comumente, as fotografias dialogam – por convergência ou divergência –, de forma mais incisiva, com versos de páginas delas mais afastadas. Enfim, a tradução de Bisilliat não se dá pelo viés do pleno espelhamento.

Contudo, na obra, há uma linearidade que precisa ser levada em consideração. Existe, no poema cabralino, um inegável traço narrativo. Bisilliat, ao traduzir os versos, atua, por sua vez, como fotonarradora e, através do sequenciamento de suas imagens, cria, também, uma narrativa. Enfim, no livro,

somos apontados a novos universos construídos progressivamente. Para que possamos conhecê-los, é preciso, portanto, percorrer – ou navegar – o caminho seguido pelos autores. Assim, analisaremos o processo de tradução intersemiótica em *O cão sem plumas* seguindo o fluxo da própria obra. Tomando como referência as quatro partes que a compõem, analisaremos o processo tradutório a partir de três aspectos centrais nelas abordados: no primeiro momento, iremos nos voltar para o espaço, a paisagem geográfica; em seguida, para o elemento humano, a paisagem humana; por fim, para a luta travada na obra e para lição que ela nos ensina, a fábula e seu discurso.

Como já apontamos anteriormente, tanto Cabral, quanto Bisilliat, em suas criações, partem de realidades situáveis – o Recife e o manguezal paraibano, respectivamente. Na obra, contudo, tais referências são transmutadas. Nos versos, há, de fato, elementos referenciais que apontam para a capital de Pernambuco. Contudo, tais elementos se mesclam a um universo enigmático, contaminado pelo movimento que tanto influencia o autor na criação de suas primeiras obras: o surrealismo. Cabral embarca no rio da realidade, em um barco do surreal.

Já nas fotografias de Bisilliat, o vínculo com o real – como vimos, tão associado ao fazer fotográfico – ganha contornos inesperados. Como dito anteriormente, em suas imagens, vemos pessoas que se dedicam à caça do caranguejo em um manguezal, no estado da Paraíba. O “o que” nos parece trivial, possível, mas o “como” nos surpreende. Em suas fotografias, assim como se dá nos versos de Cabral, o real ganha contornos surreais.

Enfim, ao longo do poema e da narrativa fotográfica, vemos surgir universos novos, enigmáticos. Para além de apontar seus traços referenciais, é necessário aceitar suas imagens enigmáticas e o que elas têm a dizer, mais ainda, o que elas fazem ver. Tanto nos versos, quanto nas fotografias é intenso o teor imagético. É pela visão que somos conduzidos. Ao ler o poema, é preciso ter muita atenção para não deixar escapar, por entre os mais de 400 versos que o compõem, o único em que o eu-lírico se faz presente, quando, ao se referir ao rio, afirma: “Jamais o vi ferver” (MELO NETO, 1984, p. 20). É pela visão – dizer o ver – que a voz poética se presentifica no texto. Já Bisilliat, em sua tradução, faz-nos ver o dizer de Cabral, na medida em que, através de suas imagens, não menos enigmáticas, traduz os versos cabralinos, ao mesmo tempo em que cria uma narrativa própria, um dizer próprio.

Assim, em *O cão sem plumas* – o título, por si só, é repleto de força imagética e enigmática –, deparamo-nos com novos universos, que precisam ser descobertos gradualmente pelo que têm de singular. Para tanto, outros olhos são necessários. Para que possamos ver o cão desplumado, de raízes nordestinas, um cão espanhol nos indica o caminho. Como na icônica cena inicial de *Um cão andaluz* (1929), filme surrealista de Buñuel e Dalí (figura 4, é preciso perder o olho acostumado para que possamos enxergar os universos novos que se anunciam. Embarcamos, enfim, em *O cão sem plumas*, com olhos renovados.

Figura 4 — Cena do filme *Um cão andaluz* (1929), de Buñuel e Dalí



Fonte: Frame do filme *Um cão andaluz* (1929), de Buñuel e Dalí. Disponível em: <<https://www.planocritico.com/critica-um-cao-andaluz/>>. Acesso em: março de 2023.

4.1 OS RIOS E SEUS ESPAÇOS: A PAISAGEM GEOGRÁFICA

“Ninguém foge à vida suja dos dias da Manguetown”
Nação Zumbi

Como começar a contar uma história? Comumente, um dos primeiros aspectos apontados é o espaço no qual as ações se desenvolvem. É o que se dá na primeira parte do poema, intitulada “I Paisagem do Capibaribe”. Logo após o título, na página seguinte, nós nos deparamos com uma fotografia de Bisilliat (figura 5).

Figura 5 — Fotografia de Bisilliat (sem título, 15 x 10cm)



Fonte: *O cão sem plumas* (1984), de João Cabral de Melo Neto e Maureen Bisilliat.

A imagem é horizontal, no formato paisagem. Nela, conseguimos distinguir apenas dois elementos: uma espécie de chão de lama sobre o qual vemos uma criança. Há, contudo, uma unidade entre ambos, reforçada pela monocromia da foto. Assim, o corpo infantil se confunde com a lama. A criança parece se abraçar a ela, como se estivesse abraçada a um travesseiro, parece se estender sobre ela, como se estivesse sobre uma cama. Do que nos é mostrado do seu rosto, vemos seu olho fechado. A criança parece dormir, sonhar. A imagem é como um sinal, como um alerta: a partir daqui – ela nos diz – vamos entrar em uma paisagem de sonhos. E entramos.

Na página seguinte, nós nos deparamos com os primeiros versos cabralinos, nos quais um ambiente citadino é apontado: “A cidade é passada pelo rio/ como uma rua/ é passada por um cachorro; uma fruta/ por uma espada” (MELO NETO, 1984, p. 16). Nesses primeiros versos, encontramos os elementos que, como veremos no decorrer da análise, reaparecem repetidamente ao longo do texto, como eixos de construção metafórica – rua, cachorro, fruta e espada. Mas é também, e, sobretudo, no primeiro verso, que somos apresentados ao grande protagonista do poema: o rio. A cidade é definida pela sua relação com o rio, e mais, por ser passada, atravessada por ele. A imagem que começamos a formar desta cidade se baseia, assim, no seu atravessamento. A cadeia comparativa que se dá nos versos

seguintes – recurso que será utilizado durante todo o poema – está voltada para o ato de passar – uma rua por um cachorro e uma fruta por uma espada – e não acrescenta nenhuma característica nova à cidade em si. Nesse sentido, as imagens suscitadas acabam por se sobrepor: vemos uma cidade atravessada por um rio, uma rua por um cachorro e uma fruta por uma espada.

Tendo apontado a cidade atravessada, nos versos seguintes, o poema se volta para o rio que lhe atravessa. À verdade fixa da cidade que é, opõem-se a mobilidade do rio que *passa*. Entramos na água e tudo é movimento e inconstância: “O rio ora lembrava/ a língua mansa de um cão,/ ora o ventre triste de um cão,/ ora o outro rio/ de aquoso pano sujo/ dos olhos de um cão” (MELO NETO, 1984, p. 16). A repetição da conjunção coordenativa “ora” traz a ideia de impermanência na imagem do rio, a impossibilidade de fixar sua aparência, esta é fluida e não se apreende.

Há, contudo, em todas essas imagens ligadas ao rio, mofinos atributos corporais de um cão: “língua mansa”, “ventre triste” e olhos “de aquoso pano sujo”. As imagens, por se sucederem e por não se substituírem, mais uma vez, aqui, sobrepõem-se. A partir dessa segunda estrofe, o rio assume o protagonismo e descobrimos, no começo da terceira estrofe, que é a ele ao que o título da obra faz referência: “Aquele rio/ era como um cão sem plumas” (MELO NETO, 1984, p. 16). A imagem de um cão sem plumas é a metáfora chave para entender o rio. A atmosfera enigmática, contudo, permanece, afinal, é difícil associar um rio à imagem de um cão, ainda mais de um cão sem plumas – ou até mesmo de um cão com plumas, se fosse esse o caso.

O eu-lírico nos apresenta outras imagens em torno do rio. Personificando-o, conta-nos a respeito do que ele não sabia: “Nada sabia da chuva azul/ da fonte cor-de-rosa/ da água do copo de água/ da água de cântaro,/ dos peixes de água,/ da brisa na água” (MELO NETO, 1984, p. 16). Novas imagens são acrescentadas ao universo imagístico que se compõem. Através delas, a paisagem em torno do rio vai sendo vislumbrada. O rio não sabia, não conhecia a água que é colorida – a água da chuva azul e da fonte cor-de-rosa. Também não sabia da água potável – como a água do copo de água e do cântaro. O rio não conhecia, não sabia do que, na água, é vida e suavidade: seus peixes, sua brisa. Assim, o rio-cão não sabia o que da água é colorido, pureza, fertilidade abundante, leveza – pluma, enfim.

Na página seguinte, em diálogo com essas primeiras estrofes, emerge mais uma fotografia de Bisilliat (figura 6).

Figura 6 — Fotografia de Bisilliat (sem título, 14 x 9,5cm)



Fonte: *O cão sem plumas* (1984), de João Cabral de Melo Neto e Maureen Bisilliat.

É inútil procurar na imagem a cidade e o rio citados nos primeiros versos. Permanecemos no ambiente de lama da foto anterior. A paisagem é a mesma, havendo mudança, apenas, na presença das pessoas que a habitam. Surgem, com destaque na imagem, cinco figuras femininas, provavelmente, entre a infância e a adolescência. Assim como não enxergamos a cidade e o rio apontados nos versos cabralinos, não vemos, na fotografia, as imagens escolhidas por Cabral para apontá-los. Não há, aqui, rua, cachorro, fruta, espada, língua mansa ou ventre triste de um cão... etc., etc. A fotógrafa não se atém a reproduzir as imagens cabralinas e, convenhamos, como o teria feito? Como retratar um cão sem plumas?

Bisilliat se volta, portanto, para a atmosfera carente apresentada nos versos, daí a presença, na foto, dos corpos enfiados na lama, repletos dela e envoltos em “aquosos panos sujos” – também de lama. A atmosfera desplumada e descolorida do rio – que não conhece a chuva azul e a fonte cor-de-rosa – é reforçada na fotografia em preto e branco. Assim como não há, nela, o colorido, não há a água pura – do copo de água, de cântaro –, não há os peixes que o rio também desconhece. A pouca água que vemos na paisagem se restringe a poças rasas na lama. Não esperamos dela, portanto, pureza, limpeza. A fotografia se aproxima dos versos por sua atmosfera descolorida, desplumada - sem a leveza da pluma, com a densidade da lama.

Além da ausência da cidade e do rio cabralinos, há mais um elemento distinto entre os versos e a fotografia: há, nesta, sorrisos. Estes se opõem à imagem do “ventre triste de um cão” que ora o rio dos versos lembrava. Na foto, contrapondo-se às duas figuras das quais não vemos os rostos e que parecem curvadas à densidade da lama, temos três figuras sorridentes. Uma – mais a direita – sorri discretamente. As outras duas tentam equilibrar-se em pé no meio enlameado e, ainda assim, sorriem. Há, na fotografia, um contraste entre a dureza e a leveza – a brisa – dos sorrisos, que o rio de Cabral não sabia.

Mas havia o que o rio sabia. Na página seguinte, voltamos aos versos: “Sabia dos caranguejos/ de lodo e ferrugem./ Sabia da lama/ como de uma mucosa. /Devia saber dos polvos./ Sabia seguramente/ da mulher febril que habita as ostras” (MELO NETO, 1984, p. 18). Às imagens das estrofes anteriores, que qualificam o rio pelo que ele não sabia, somam-se, sobrepõem-se as imagens que apontam para o que ele sabia, isto é, um universo enlameado e denso. Esse universo continua a ser traçado nas duas estrofes seguintes, na medida em que o eu-lírico nos aponta ao que o rio não se abre e ao que ele se abre:

Aquele rio
jamais se abre aos peixes,
ao brilho,
à inquietação de faca que há nos peixes.
Jamais se abre em peixes.

Abre-se em flores
pobres e negras
como negros.
Abre-se numa flora
suja e mais mendiga
como são os mendigos negros.
Abre-se em mangues
de folhas duras e crespos
como um negro.

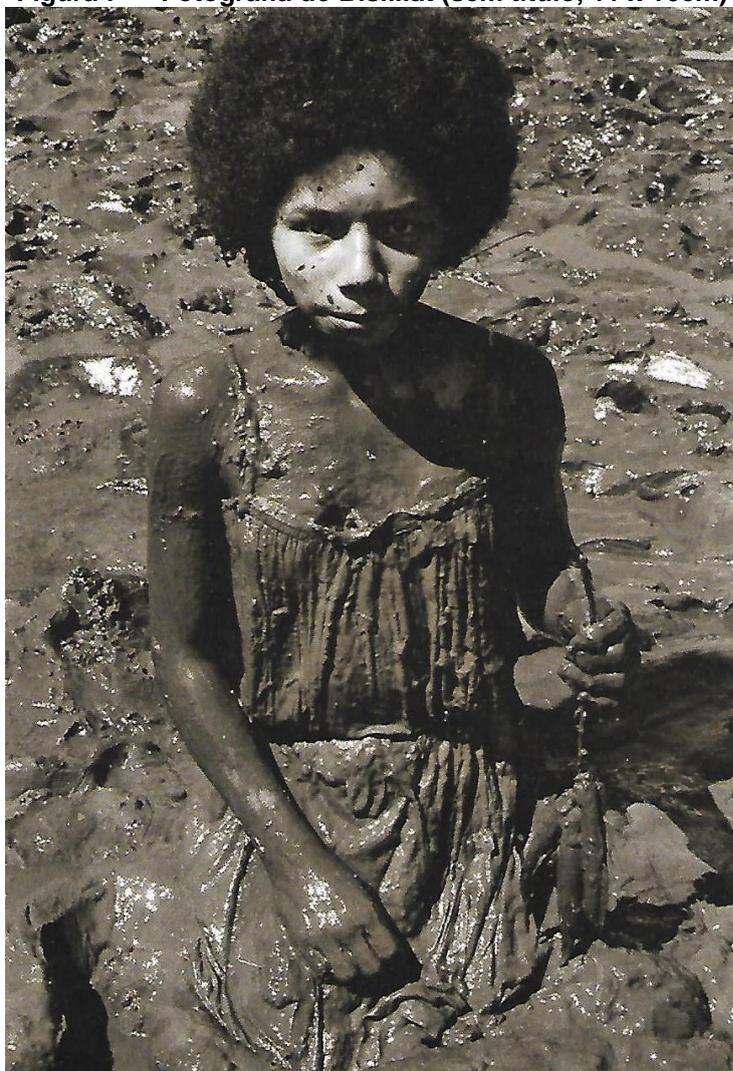
(MELO NETO, 1984, p. 18)

Novas imagens emergem: o rio jamais se abre aos peixes, ao brilho. O rio se abre em flores. Mas, diferentemente da pureza e da beleza comumente associadas a esse elemento, aqui, elas são “pobres e negras/ como negros” (MELO NETO, 1984, p. 18). A flora a qual o rio se abre é “suja e mais mendiga/ como são os mendigos negros” (MELO NETO, 1984, p. 18). O rio abre-se, enfim, em mangues “de folhas duras e crespos/ como um negro” (MELO NETO, 1984, p. 18).

Aos poucos, através das imagens que nos são dadas, vamos enxergando a atmosfera que envolve o rio cabralino. Curioso perceber – se assim podemos dizer – a presença marcante de uma ausência: é sob o signo do sem, do não, da falta, que essa atmosfera se constrói. Desse modo, nos versos, somos apontados, primeiro, ao que o rio não sabe, depois, ao que ele sabe. Primeiro, ao que o rio não se abre, depois, ao que ele se abre. E até no que o rio sabe e se abre permanece uma atmosfera de carência, de pobreza, de falta.

Essa atmosfera de carência, a propósito, parece contaminar a fotografia a qual somos apresentados em seguida (figura 7).

Figura 7 — Fotografia de Bisilliat (sem título, 11 x 16cm)



Fonte: *O cão sem plumas* (1984), de João Cabral de Melo Neto e Maureen Bisilliat.

Nela, os sorrisos vistos na foto anterior são substituídos por uma expressão de seriedade. A mesma figura que, na imagem passada, aparecia com um leve

sorriso, reaparece, aqui, com expressão fechada. Há uma aproximação inegável entre a fotografia e os versos que a antecedem. O que o rio sabia converge com a atmosfera da imagem fotográfica. Assim, ainda que não os vejamos, não é difícil imaginar que existam caranguejos submersos no meio fotografado. A lama, elemento constitutivo da paisagem em todas as fotografias do livro, é, nos versos em questão, mencionada pela primeira vez.

Temos também, nas palavras de Cabral, a associação entre o rio e a figura enigmática de uma mulher que habita as ostras. Na fotografia, há uma mulher, a sua maneira, também enigmática: uma mulher que habita a lama. É a ela que a fotografia se volta. Temos, aqui, ao contrário das duas fotos anteriores, uma composição vertical, no formato retrato. Também, diferentemente das duas fotos precedentes em que prevalecem movimentos humanos espontâneos, há nesta, uma pose. A garota encara a máquina que a fotografa. Há uma rigidez em todo o seu corpo – sobretudo em seu olhar. Uma dureza febril. Ela segura com a mão esquerda uma espécie de vara da qual pendem pequenos peixes. O rio de Bisliat, ao contrário do cabralino, portanto, abre-se em peixes, mas peixes de lama, que não parecem capazes de saciar a fome. Não há, na expressão da garota, a alegria de quem conquista a caça desejada.

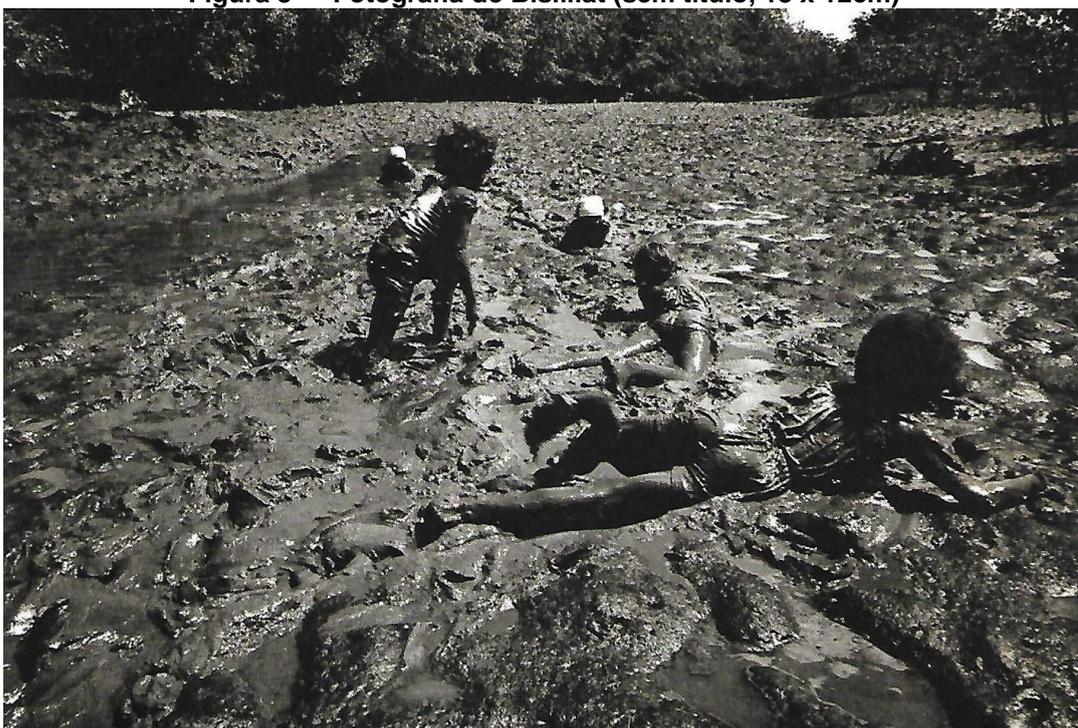
É possível observar também certa relação entre a figura retratada e os elementos aos quais, no poema, o rio se abre. Assim, podemos pensar, a garota – negra – emerge do meio enlameado como flores “pobres e negras/ como negros” (MELO NETO, 1984, p. 18). A jovem repleta de lama remete à imagem da flora “suja e mais mendiga” (MELO NETO, 1984, p. 18) e aos os mangues “de folhas duras e crespos” (MELO NETO, 1984, p. 18).

Na página seguinte, voltamos aos versos de Cabral. Neles, a enxurrada de imagens ligadas ao rio continua a se expandir: “Liso como o ventre/ de uma cadela fecunda,/ o rio cresce/ sem nunca explodir./ Tem, o rio,/ um parto fluente e invertebrado/ como o de uma cadela” (MELO NETO, 1984, p. 20). Agora, é à imagem de uma cadela – não mais a de um cão – a qual o rio se aproxima. Ele cresce contidamente, sem explosões, sem fervor: “E jamais o vi ferver/ (como ferve/ o pão que fermenta)” (MELO NETO, 1984, p. 20). Curioso observar o emprego dos parênteses nos versos anteriores. Eles, não só aqui, mas em outras partes ao longo do poema, isolam da enxurrada de imagens ligadas ao rio aquilo que, nela, não se

insere, ou seja, como bem aponta Secchin (2014, p. 77), “[...] eles designam a suspensão momentânea do discurso fluvial”.

Até então, todas as comparações apontadas no texto contribuem para apresentar o universo fluvial, carente e denso. Mas o rio não ferve como ferve o pão que fermenta – daí o uso dos parênteses. O pão que fermenta, o alimento, não pertence ao universo carente do rio. Sua fecundidade é pobre: o rio carrega, em silêncio, “[...] sua fecundidade pobre,/ grávido de terra negra” (MELO NETO, 1984, p. 20). A terra negra é o que o rio grávido – imagem singular – pode gerar. É em terra que, silenciosamente, ele se dá: “[...] em capas de terra negra,/ em botinas ou luvas de terra negra/ para o pé ou a mão/ que mergulha” (MELO NETO, 1984, p. 20). Para quem nele mergulha, o rio oferece, não o peixe, mas “a veste” – capas, bonitas e luvas – de terra negra, de lama, imagens que dialogam com a fotografia da página seguinte (figura 8).

Figura 8 — Fotografia de Bisilliat (sem título, 18 x 12cm)



Fonte: *O cão sem plumas* (1984), de João Cabral de Melo Neto e Maureen Bisilliat.

A imagem retoma o formato horizontal e, com um enquadramento mais aberto, apresenta-nos, pela primeira vez, uma visão ampla da paisagem. Vemos, assim, a mesma lama das fotos anteriores, mas, aqui, sem um enquadramento tão fechado, podemos ter uma melhor noção da sua dimensão. Enfim, temos a impressão de que estamos diante de um mar de lama, aliás, de um rio de lama, em

que, assim como se dá nas fotografias anteriores, as figuras humanas estão presentes. Estas ocupam, novamente, o centro da foto, mas em disposições distintas. Há uma gradação que vai da figura mais próxima à fotógrafa, e da qual distinguimos melhor as partes do corpo, à última, ao fundo, cuja presença é sinalizada pelo lenço em sua cabeça. Essa gradação nos dá a sensação da imersão progressiva dessas figuras na lama. Elas parecem mergulhar no meio enlameado – e o reflexo do sol na lama intensifica essa impressão – como se estivessem em água, como se estivessem em água de rio.

Os corpos estão em algum lugar entre o mergulho e o rastejo: é um movimento anfíbio, assim como o meio enlameado, de terra e água. Na imagem, além das figuras femininas e do rio de lama, conseguimos, com esforço, perceber, ao fundo da paisagem, uma vegetação. Com esforço, porque existe entre essa vegetação e a lama – assim como entre esta e os corpos – uma unidade, uma ligação. São quase inseparáveis. Em meio à semelhança entre as cores e as texturas que encobrem todos os elementos, mal conseguimos identificá-los.

Há um movimento na fotografia que somos convidados a acompanhar com os olhos: vamos da figura mais próxima à fotógrafa a mais distante, e seguimos pelo curso do rio de lama, que a fresta de luz do céu branco, por entre a vegetação, parece sinalizar. O que o enquadramento fechado das fotos anteriores não nos deixa ver, vemos aqui. Percebemos a vastidão da paisagem, que sabemos se expandir para além do que enxergamos. É largo esse rio de lama que – assim como o rio de Cabral – vamos conhecendo aos poucos. Temos, na fotografia, um traço mais referencial em relação à paisagem. Identificamos, nela, o mangue, mas isso não diminui sua aparência enigmática. Ainda nos parece fantasia esse rio de lama, em que tudo se mistura.

Em sua tradução fotográfica, Bisilliat intensifica um traço do rio cabralino: a sua gravidez de terra negra. É de lama o rio que a fotógrafa nos apresenta. Ele, assim como o de Cabral, também se dá, vemos na foto, em capas, botinas e luvas de terra negra, para todo corpo que nele imerge. A fotografia, aliás, ainda nos oferece outra leitura: podemos entender como sendo a terra negra da qual o rio está grávido os próprios corpos nele imersos e a ele unificados pela lama. Temos, assim, a imagem de um rio grávido de gente.

Na página seguinte, voltamos aos versos. Em seu passar, escreve Cabral, o rio, às vezes, parecia se estagnar: “Como às vezes/ passa com os cães/ parecia o

rio estagnar-se./ Suas águas fluíam então/ mais densas e mornas;/ fluíam com as ondas/ densas e mornas/ de uma cobra” (MELO NETO, 1984, p. 22). Voltamos, em seguida, à cidade que, no primeiro verso, é passada pelo rio. A estagnação que o caracteriza é também marca da paisagem citadina por onde ele flui: “Ele tinha algo, então,/ da estagnação de um louco./ Algo da estagnação/ do hospital, da penitenciária, dos asilos,/ da vida suja e abafada/ (de roupa suja e abafada)/ por onde se veio arrastando” (MELO NETO, 1984, p. 22).

Novamente somos apontados à cidade pela sua relação com o rio que a atravessa. É como se vissemos refletida, nas suas águas densas, quase estagnadas, a estagnação da paisagem que o cerca. As imagens urbanas, as construções escolhidas para representar essa estagnação - hospital, penitenciária, asilos - reforçam a atmosfera dura, corroída, “da vida suja e abafada” (MELO NETO, 1984, p. 22) que o rio conhece. Às imagens de dureza associadas ao rio em estrofes anteriores - imagens de fauna, flora, homem, água - somam-se as imagens - não menos duras - do ambiente citadino. Tudo é unificado pela carência.

Na fotografia que surge em seguida (figura 9), não encontramos a cidade dos versos cabralinos e as imagens que a compõem. Contudo, através de outros caminhos, Bisilliat alcança a atmosfera de estagnação apontada no poema.

Figura 9 — Fotografia de Bisilliat (sem título, 14 x 9cm)



Fonte: *O cão sem plumas* (1984), de João Cabral de Melo Neto e Maureen Bisilliat.

A fotografia, também na horizontal, volta a ter um enquadramento mais fechado. No seu centro, vemos mais uma figura feminina, entretanto, desta vez, não

uma criança ou uma jovem, mas uma senhora. Na imagem, podemos perceber a presença da água – próxima ao rosto da mulher –, misturando-se à lama. Vemos – mais de perto, pela primeira vez – uma água densa, como são as águas do rio cabralino – citadas, também pela primeira vez, nos versos anteriores. Como as águas de Cabral, as de Bisilliat parecem se estagnar.

Há, na imagem, novamente, as mesmas tonalidades em preto e branco que, desta vez, unificam o meio enlameado, a água e o corpo. Boa parte da roupa que a mulher veste está suja de lama e se confunde com ela em cor e textura. Ao mesmo tempo, é também a roupa – a parte não atingida –, bem como o lenço branco que a mulher traz em sua cabeça, juntamente com o cachimbo que traz em sua boca, que sinalizam, de forma mais imediata, a sua presença. Tais elementos humanos contrastam com o arrastar quase animalesco da sua atividade e com o meio na qual ela é desempenhada. Aliás, a exaustão fruto dessa atividade é revelada pela própria expressão do rosto fotografado, cujas linhas também lembram a superfície da lama.

O rio de Bisilliat, assim como o de Cabral, tem algo da estagnação “da vida suja e abafada/ (de roupa suja e abafada)/ por onde veio se arrastando” (MELO NETO, 1984, p. 22). Entretanto, esses parênteses anteriores, na fotografia, somem. O rio de Bisilliat conhece essa roupa. A vida e a roupa sujas e abafadas, o arrastar são vistos no corpo fotografado pela artista. Corpo também marcado por certa estagnação, uma vez que parece estar paralisado pela lama. Por outro lado, a figura feminina tem um quê de cobra em seu contorno ondulado. Este, aliado às superfícies onduladas da lama e da água, traz movimento à imagem.

Na página seguinte, os versos cabralinos ainda se detêm na estagnação característica do rio e da cidade. Aquele, portanto, tem “Algo da estagnação/ dos palácios cariados,/ comidos/ de mofo e erva-de-passarinho./ Algo da estagnação/ das árvores obesas/ pingando os mil açúcares/ das salas de jantar pernambucanas,/ por onde se veio arrastando” (MELO NETO, 1984, p. 24). Tais salas de jantar pernambucanas são um elemento referencial explícito, em torno do qual o poema se detém em seguida: “(É nelas,/ mas de costas para o rio,/ que ‘as grandes famílias espirituais’ da cidade/ chocam os ovos gordos/ de sua prosa./ Na paz redonda das cozinhas,/ ei-las a revolver viciosamente/ seus caldeirões/ de preguiça viscosa” (MELO NETO, 1984, p. 25).

Aqui, mais uma vez, os parênteses são empregados como forma de isolar aquilo que não pertence à enxurrada de imagens em torno do rio, ao fluxo fluvial.

Essas “grandes famílias espirituais” - o emprego das aspas pode indicar tanto uma referência, ou seja, pode atestar sua existência, quanto uma ironia - estão, nas salas de jantar, de costas para o rio, isto é, elas o ignoram, elas lhe são indiferentes. Nessas salas, tais famílias “chocam os ovos gordos/ de sua prosa” (MELO NETO, 1984, p. 25), imagem que traz - através da presença dos ovos gordos - certa ideia de fertilidade, fecundidade abundante, que tanto falta ao rio.

Elas revolvem “[...] viciosamente/ seus caldeirões/ de preguiça viscosa” (MELO NETO, 1984, p. 25), “Na paz redonda das cozinhas” (MELO NETO, 1984, p. 25). Tal imagem revela o quanto essas “famílias espirituais” desconhecem a carência do rio. Elas pertencem a um universo próprio - redondo, fechado em si mesmo -, estão a salvo em suas cozinhas, em suas salas de jantar. Há, nessas famílias, um arrastar - indicado pela aliteração do “s” nos últimos versos. Mas é um arrastar de preguiça viscosa - de indiferença, podemos pensar, de alienação - é um arrastar, portanto, diverso do arrastar do rio. Elas revolvem viciosamente em seus caldeirões uma preguiça viscosa que as enfeitiça e as aliena. O elemento viscoso que essas famílias conhecem é, portanto, a preguiça, não a água do rio. A fecundidade, a indiferença e a preguiça que lhe são características, o rio, por sua vez, não conhece. As imagens ligadas a essas famílias não se confundem, não se misturam com as do rio - daí o emprego dos parênteses -, mas existem. Podemos vê-las, imaginá-las na paisagem citadina apontada pelos versos.

A paisagem fotográfica de Bisilliat, assim como não conhece o espaço citadino do poema, não conhece tais famílias pernambucanas. Curioso observar que, ao contrário do que se dá nas páginas anteriores, em que os versos são imediatamente seguidos por uma fotografia - poema na página esquerda, foto na direita - aqui, tal sequência é interrompida. É a estrofe anterior que ocupa a página direita. Temos, portanto, duas páginas seguidas ocupadas pelo poema e centradas no espaço citadino. Nesse caso, não nos deparamos com uma fotografia, o que nos parece uma estratégia tradutória de Bisilliat para indicar a diferença entre a paisagem de suas imagens e a paisagem cabralina.

Nas duas últimas estrofes da primeira parte do poema, presentes na página seguinte, voltamos à figura do rio. O eu-lírico se questiona a respeito da água fluvial, a qual novas imagens são associadas: “Seria a água daquele rio/ fruta de alguma árvore? / Por que parecia aquela uma água madura?/ Por que sobre ela, sempre,/ como que iam pousas moscas?” (MELO NETO, 1984, p. 26). Parece haver, nessa

água, um traço orgânico de fruta, não de fruta verde, mas de fruta madura – passada talvez –, uma consistência, uma fixidez em que as moscas pousam. Nos versos, a água do rio nos parece sólida.

Na última estrofe do poema, o eu-lírico faz os seguintes questionamentos: “Aquele rio/ saltou alegre em alguma parte?/ Foi canção ou fonte/ em alguma parte?/ Por que então seus olhos/ vinham pintados de azul/ nos mapas?” (MELO NETO, 1984, p. 26). A voz poética faz tais perguntas porque o rio que ela nos aponta, o cão sem plumas, não possui os olhos azuis. O eu-lírico nos apresenta um rio terroso, denso, que nada tem de cristalino. Seus olhos – ao contrário do que se pinta nos mapas – não conhecem o azul. Na verdade, o rio do poema lembra outro rio, como vimos, “de aquoso pano sujo/ dos olhos de um cão” (MELO NETO, 1984, p. 16).

Na página seguinte, uma fotografia de Bisilliat encerra a primeira parte da obra (figura 10).

Figura 10 — Fotografia de Bisilliat (sem título, 16 x 11cm)



Fonte: *O cão sem plumas* (1984), de João Cabral de Melo Neto e Maureen Bisilliat.

Nela, o enquadramento se fecha ainda mais. Vemos, de perto, a textura do rio enlameado e a parte posterior de um corpo, que com ele se confunde. Aproximamo-nos do que vemos. A unificação entre lama e corpo ganha, aqui, seu grau máximo, sendo mínimas, entre eles, as distinções de cor e textura. As curvas corporais – panturrilha, coxa e glúteos – confundem-se com as ondulações da lama.

Enquanto o poema de Cabral traz questionamentos acerca do rio que nos aponta – o eu-lírico parece investigá-lo –, a fotógrafa se aproxima ao máximo do rio que nos apresenta para também investigá-lo, para questioná-lo e encontrar suas próprias respostas.

Enfim, em “I Paisagem do Capibaribe”, os autores se centram na dimensão espacial de suas narrativas. Assim, acabamos nos deparando com duas paisagens: Cabral nos apresenta a cidade, enquanto Bisilliat se volta, em sua tradução, ao manguezal.

A cidade nos é apontada, já no primeiro verso do poema, em virtude da sua relação com o rio que a atravessa e que é o grande protagonista da narrativa poética. Daí em diante, toda cadeia comparativa se expande. Na segunda estrofe do poema, os versos se voltam para o rio, personificado por Cabral. Ele é ação: o rio passa, sabe, abre-se, tem, cresce, carrega, dá-se etc., etc.. A partir desse movimento, surgem imagens que nos dão ver a paisagem: uma paisagem com figuras, como um quadro vivo. Há, nesse rio, sempre um fluir, mesmo quando ele aparenta se estagnar. Tal fluir parece contaminar a construção do poema: nele, a imagem do rio não se fixa, sendo construída através de uma associação, uma sobreposição incessante de imagens enigmáticas.

Ao contrário da adjetivação que se espera na descrição de uma paisagem, temos, nos versos, a presença das comparações e dos substantivos que as baseiam. O rio nunca é, o rio é *como*. É pela semelhança, pela comparação que o conhecemos. A cidade e o rio não são diretamente adjetivados porque o poeta não descreve a paisagem, mas a aponta, colocando-a na nossa frente. Através de imagens enigmáticas, o eu-lírico nos convida a imaginar o que ele vê. Assim, avistamos um rio terroso, opaco e carente, em meio a uma cidade estagnada e também carente. A carência unifica a paisagem. Não há, nela, a atmosfera solar, a luz recorrente nos versos de Cabral. O Sol, que é metáfora da racionalidade, da lucidez cabralina – sobre a qual discutimos no primeiro capítulo desta dissertação –, aqui, dá lugar a imagens enigmáticas, surrealizantes, consequência do movimento surrealista, que, conforme apontamos anteriormente, ainda influencia o autor na composição de *O cão sem plumas*.

É fato que a paisagem apontada nos versos de Cabral tem como referência a cidade do Recife. Embora esta não seja citada diretamente, através dos elementos aludidos em meio ao curso do rio Capibaribe – este, sim, citado –, é possível

reconhecê-la. Recife, contudo, no poema cabralino, ganha outros contornos. Os aspectos referenciais se mesclam a uma enxurrada de imagens enigmáticas – com cão desplumado e rio grávido de terra –, para compor a realidade do texto, o seu próprio universo. Enfim, é essa paisagem enigmática que nos é dada a ver e que é preciso aceitar para que possamos seguir o fluxo do poema.

E como Bisilliat traduz a paisagem cabralina? O elemento referencial da cidade do Recife é, na tradução intersemiótica da artista, abandonado. Como ela esclarece, já na apresentação da obra, suas fotos foram feitas na Aldeia do Livramento, na Paraíba. Nelas, não são fotografados – como se poderia esperar – o Capibaribe e o Recife de Cabral. Também na apresentação da obra, a autora declara que suas imagens estão ambientadas no mangue, meio ausente de elementos citadinos, mas que, como vimos, o rio cabralino conhece.

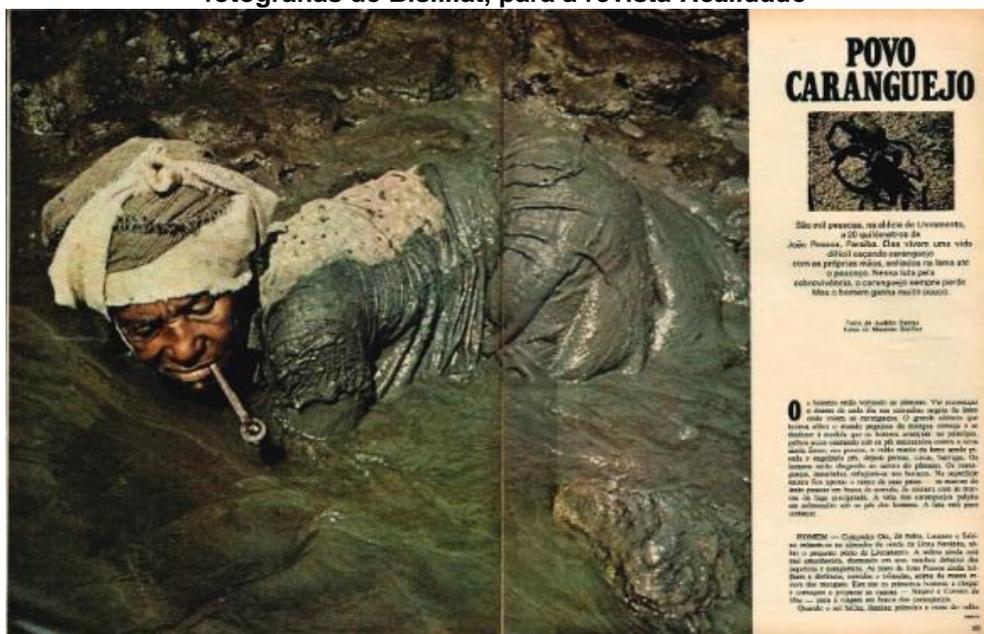
Na paisagem que Bisilliat nos apresenta, enxergamos como uma espécie de rio o meio enlameado, cujo brilho, fruto do reflexo solar, acaba por conferir movimento às imagens. Nesse rio de lama, corpos femininos de natureza anfíbia ora parecem mergulhar, ora parecem rastejar. Ainda que Bisilliat não se detenha a traduzir fielmente as enigmáticas imagens cabralinas – o que seria, de fato, impossível –, suas fotografias nos fazem ver, de certa maneira, algumas dessas imagens, como a de um rio “grávido de terra negra” (MELO NETO, 1984, p. 20).

Nas fotos de Bisilliat, a lama unifica toda a paisagem, assim como, nos versos de Cabral, o faz a escassez, a carência. Esta, a propósito, também está presente na paisagem fotográfica, revelando-se, por exemplo, nos corpos e nas vestes sujos de lama. A sensação de unidade percebida nas imagens de Bisilliat está diretamente relacionada ao emprego da monocromia, esta dificulta a separação nítida entre os elementos fotografados. Aliás, os tons de cinza presentes nas fotografias nos dão a sensação de que elas próprias estão contaminadas pela lama.

Além de dialogar – como já apontamos – com a atmosfera descolorida dos versos, há ainda outra consequência do tratamento monocromático: este reforça a irrealidade do que enxergamos. Extremamente recorrente na história da fotografia, o emprego de duas cores é um recurso que atesta a irrealidade, uma vez que contrasta com a realidade colorida do mundo em que vivemos – e que vemos. O uso restrito do cinza, do preto e do branco, portanto, reforça a artificialidade das imagens de Bisilliat. Curioso observar, nesse sentido, que algumas das fotografias analisadas anteriormente estavam presentes na revista *Realidade* (figura 11), em reportagem já

citada, mas em policromia. Apenas em *O cão sem plumas*, a artista, não por acaso, recorre aos dois tons, o que resulta nos efeitos acima citados.

Figura 11 — Páginas da reportagem “Povo caranguejeiro”, com texto de Audálio Dantas e fotografias de Bisilliat, para a revista *Realidade*



Fonte: Revista *Realidade*. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17542>>. Acesso em: junho de 2022.

O fato é que, as imagens de Bisilliat, assim como as de Cabral, são dotadas de certa atmosfera enigmática, surreal. Em suas fotografias em preto e branco, vemos um rio de lama, corpos de traços anfíbios... enfim, um universo de aparência surrealizante, a despeito da realidade da qual sabemos que ele surge. Tanto Cabral quanto Bisilliat partem, portanto, de espaços geográficos reais que, através de seus pontos de vista, ganham contornos singulares. Tal condição dialoga com a noção de paisagem defendida por Collot (2015, p. 18, grifos do autor), segundo o qual

A paisagem se situa, histórica e estruturalmente, entre um pensamento simbólico do Lugar, que dominou a Antiguidade clássica e a Idade Média, e um conhecimento científico do espaço que se desenvolve nos Tempos modernos. O *lugar* pode-se definir por uma forte delimitação topográfica e cultural; ele circunscreve o território de uma comunidade, que partilha o mesmo código de valores, de crenças e de significações: é um microcosmo que entra em relação vertical com um mundo superior do qual ele é, em tamanho menor, a imagem imperfeita. A *paisagem* está mais ligada ao ponto de vista de um indivíduo, indivíduo a quem o horizonte, ao mesmo tempo, limita e abre para o invisível. Ela confere ao mundo um sentido que não é mais subordinado a uma crença religiosa coletiva, mas, sim, o produto de uma experiência individual, sensorial e suscetível de uma elaboração estética singular.

Enfim, na primeira parte de *O cão sem plumas*, os autores partem da realidade – Cabral, do Capibaribe e do Recife e Bisilliat, do manguezal paraibano – para fazer surgir, através de seus pontos de vista e de seus recursos composicionais, paisagens próprias, realidades próprias. Apesar de diversas, tais paisagens se assemelham em suas atmosferas surrealizantes, bem como na carência e na densidade que lhes são características. Ademais, ao escolher o mangue como o espaço de sua tradução, a autora nos aponta – e traduz – a presença marcante desse meio nos versos de Cabral. Não podemos esquecer que o rio cabralino “sabia da lama” (MELO NETO, 1984, p. 18), “Abre-se em mangues” (MELO NETO, 1984, p. 18), é “grávido de terra negra” (MELO NETO, 1984, p. 20), etc. etc. A imagem do mangue, portanto, é comum entre o poema e as fotografias. Enfim, Bisilliat não traduz fielmente a paisagem cabralina – sua referencialidade geográfica recifense e toda vastidão de imagens que a compõe. Em sua tradução, a fotógrafa cria um novo universo, porquanto consegue, à sua maneira, traduzir a atmosfera surreal, desplumada, enlameada dos versos de Cabral.

4.2 DO HOMEM SEM PLUMA À MULHER DE LAMA: A PAISAGEM HUMANA

“Impressionantes esculturas de lama”
Nação Zumbi

A segunda parte da obra, “Il Paisagem do Capibaribe”, retoma o título da primeira e, assim como ela, é inaugurada por uma fotografia de Bisilliat (figura 12).

Figura 12 — Fotografia de Bisilliat (sem título, 20, 5 x 17,5cm)



Fonte: *O cão sem plumas* (1984), de João Cabral de Melo Neto e Maureen Bisilliat.

Na imagem, deparamo-nos, ao fundo, com o já familiar rio enlameado e, mais uma vez, com uma figura feminina – uma jovem – ocupando o centro. Seu corpo não é apresentado em totalidade, mas de maneira fragmentada. Na foto, da jovem, vemos de sua boca à região dos joelhos. Ela parece sorrir, mas como não conseguimos enxergar todo o seu rosto, não podemos afirmar se o formato de sua boca é fruto, de fato, de um sorriso. A tensão de suas mãos nos revela certa falta de espontaneidade em sua pose. Toda a jovem – ou o que vemos dela – está repleta

de lama. Exceto pelo colo, pelos braços e por uma pequena parte da coxa esquerda, seu corpo é encoberto por um vestido, também tomado pela lama. Esta, na imagem, é a pele comum que tudo reveste. Tal atmosfera enlameçada é reforçada pelo também familiar tom acinzentado da fotografia.

As texturas que a lama confere ao corpo fotografado lhe atribuem tanta materialidade que temos a sensação de que ele se solta da imagem, de que podemos tocá-lo. Tal sensação, aliás, é intensificada pelo fato de que a fotografia, pela primeira vez na obra, ocupa a totalidade da página, o que nos permite observar melhor seus detalhes. O corpo fotografado nos é dado a ver na maior amplitude possível para a verticalidade do livro. Essa é, contudo, aparentemente, a grande diferença significativa entre esta foto e as anteriores. Nela, repetem-se os mesmos elementos familiares: a lama, pequenas poças de água e um corpo feminino enlameçado. O que muda entre as paisagens I e II? O que a fotografia de Bisilliat nos anuncia? É preciso continuar para ver.

Na página seguinte, voltamos aos versos de Cabral. Na estrofe que inaugura a segunda parte do poema, o rio fluía – ainda – por entre a paisagem “como uma espada de líquido espesso./ Como um cão/ humilde e espesso” (MELO NETO, 1984, p. 30). Curioso observar que o atravessamento praticado pelo rio na primeira estrofe do poema, aqui, mantém-se, bem como se mantêm os elementos com quais ele é comparado - espada e cão. Desta vez, contudo, esses elementos são qualificados - “espada de líquido espesso”, “cão humilde e espesso” -, e têm a espessura como característica comum. Assim, é mantida a imagem de um rio denso, encorpado e espesso, apontada na primeira parte da obra.

Na segunda estrofe, a paisagem por entre a qual, agora, o rio flui, nos é apresentada: “Entre a paisagem/ (fluía)/ de homens plantados na lama;/ de casas de lama/ plantadas em ilhas/ coaguladas na lama;/ paisagem de anfíbios/ de lama e lama” (MELO NETO, 1984, p. 30). Vemos, assim, uma paisagem na qual a lama é a matéria agregadora de todos os elementos. Na lama, os homens estão plantados, assim como as casas – de lama – estão plantadas em ilhas coaguladas na lama. A lama está insistentemente em tudo, como nos revela a constante repetição do termo – que surge cinco vezes ao longo dos oito versos. Na paisagem enlameçada, estagnada é o fluir do rio que é estranho, daí o emprego dos parênteses, como forma de isolá-lo.

Em “II Paisagem do Capibaribe”, o rio – podemos imaginar, também contaminado pela estagnação da lama – acaba, de certo modo, por se deter no meio enlameado. É nele que encontramos o elemento sobre o qual Cabral irá se voltar na segunda parte da obra: o homem. Tendo sido apontada, em “I Paisagem do Capibaribe”, através do fluir fluvial, a paisagem geográfica, espacial, aqui, a paisagem que nos é dada a ver é, sobretudo, a humana.

A partir da terceira estrofe, o autor se volta para os homens anteriormente citados, comparando-os ao próprio rio: “Como o rio/ aqueles homens/ são como cães sem plumas” (MELO NETO, 1984, p. 30). O afastamento entre o eu-lírico e a paisagem que ele nos aponta é reforçado aqui, novamente, pelo uso do pronome demonstrativo “aqueles”. Os homens sobre os quais a voz poética se refere integram a cadeia comparativa tão comumente empregada no decorrer do texto. Aqueles homens são como cães sem plumas. Podemos fazer, nesse sentido, a seguinte aproximação: se os homens – assim como o rio – são como cães sem plumas, os homens são como o rio. Temos, portanto, o primeiro elemento humano com o qual o rio é comparado ao longo do poema.

No decorrer da estrofe, o autor interrompe o fluxo narrativo do texto - através, novamente, do emprego dos parênteses - e se volta para a definição de um cão sem plumas. Assim, pela primeira vez, Cabral busca definir a imagem enigmática que intitula a obra. Para tanto, o poeta também se baseia na construção de uma cadeia comparativa:

(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.

Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro
suas raízes no ar.
É quando a alguma coisa
roem tão fundo
até o que não tem)

(MELO NETO, 1984, p. 30-31)

Nos cinco primeiros versos, a imagem de um cão sem plumas é associada a de outros cães, cujos traços são banais – um “cão saqueado” e um “cão assassinado”. Entre os três há em comum a falta, a carência. A expressão “é mais”,

utilizada como elemento de comparação, tem, aqui, curiosamente, uma conotação de menos: o cão sem plumas é mais carente que os demais e, portanto, tem menos.

Nos outros sete versos que compõem a estrofe, a expressão “é quando” substitui a expressão “é mais”. As imagens vulgares de um cão saqueado e de um cão assassinado são substituídas por outras tão enigmáticas, tão surreais, quanto a de um cão sem plumas. Assim, “Um cão sem plumas/ é quando uma árvore sem voz./ É quando de um pássaro suas raízes no ar” (MELO NETO, 1984, p. 31). Árvore sem voz, raízes do pássaro... não conhecemos essa natureza. Entenderíamos bem a referência às raízes de uma árvore ou até à voz de um pássaro, mas não o oposto. São os versos finais que nos esclarecem tais construções imagéticas: um cão sem plumas, enfim, “É quando a alguma coisa/ roem tão fundo/ até o que não tem” (MELO NETO, 1984, p. 31). Um cão sem plumas, mais que *um ser é um quando*, ou seja, um momento, um estado. Cabral faz uso de imagens carregadas de materialidade – ainda que surreais –, de substantivos concretos para nos fazer ver um substantivo abstrato: uma carência, uma falta extrema que corrói de qualquer coisa que a conheça até o que essa coisa não tem – a pluma do cão, a voz da árvore, a raiz do pássaro.

Fechados os parênteses, retornamos ao fluxo narrativo do texto e às águas fluviais. Aqui, como na primeira parte do poema, somos apontados ao que o rio sabia: “O rio sabia/ daqueles homens sem plumas./ Sabia/ de suas barbas expostas,/ de seu doloroso cabelo/ de camarão e estopa” (MELO NETO, 1984, p. 31). O rio sabia, portanto, dos homens que compõem a paisagem enlameçada. Na estrofe, é válido observar, não há mais a presença do elemento comparativo. Os homens não são mais *como* cães sem plumas, eles próprios são homens sem plumas, trazem em si a carência dessa qualidade desplumada.

Nas duas estrofes seguintes, o autor, ainda voltado ao que o rio sabia, afasta-se, brevemente, desses homens desplumados e da paisagem enlameçada:

Ele sabia também
dos grandes galpões da beira dos cais
(onde tudo
é uma imensa porta
sem portas)
escancarados
aos horizontes que cheiram a gasolina.

E sabia
da magra cidade de rolha,
onde homens ossudos,

onde pontes, sobrados ossudos
 (vão todos
 vestidos de brim)
 secam
 até sua mais funda caliça

(MELO NETO, 1984, p. 31-32)

Somos apontados a outras paisagens das quais o rio também sabia: os “grandes galpões da beira dos cais” e a “magra cidade de rolha”. Esta – cujas pontes e sobrados remetem ao Recife – tem como elemento unificador a magreza: na “magra cidade de rolha”, vemos as imagens enigmáticas de homens, pontes e sobrados ossudos. Todos – homens e construções – “secam/ até sua mais funda caliça” (MELO NETO, 1984, p. 32). Nos versos, o eu-lírico retoma, brevemente, a paisagem citadina, apontada na parte anterior do poema, para indicar que o rio sabia da existência dos “homens ossudos” que a habitam. Contudo, afirma-nos a voz poética, o rio “[...] conhecia melhor/ os homens sem pluma” (MELO NETO, 1984, p. 32). Assim, o poema aponta para a carência dos homens ossudos da magra cidade, mas retorna para a carência que o rio conhecia melhor: a dos homens sem pluma.

É simbólica nesse sentido a mudança do verbo “saber”, comumente empregado ao longo do texto, pelo verbo “conhecer”, empregado, aqui, pela primeira vez em toda obra, indicando mais intimidade entre o rio e os homens desplumados. Estes, lemos nos versos seguintes, “secam/ ainda mais além/ de sua caliça extrema;/ ainda mais além/ de sua palha;/ mais além/ da palha de seu chapéu;/ mais além/ até/ da camisa que não têm;/ muito mais além do nome/ mesmo escrito na folha/ do papel mais seco” (MELO NETO, 1984, p. 32). Assim como o cão sem plumas, os homens sem pluma caracterizam-se pelo roer, pelo secar profundo até daquilo que eles não têm. Esse secar profundo é percebido no texto através dos elementos materiais citados – palha e papel seco –, cujas naturezas indicam, de imediato, a secura. A intensidade desse secar também se manifesta no poema através do uso repetitivo da expressão “mais além” e de suas variações “ainda mais além” e “muito mais além”. A união entre esses advérbios traz uma dimensão de intensidade, profundidade que, novamente, nos versos, acaba por remeter ao menos: quanto mais secam, menos têm.

Depois de três páginas seguidas de texto escrito, deparamo-nos com uma nova fotografia de Bisilliat (figura 13).

Figura 13 — Fotografia de Bisilliat (sem título, 16 x 11cm)



Fonte: *O cão sem plumas* (1984), de João Cabral de Melo Neto e Maureen Bisilliat.

É sutil a diferença entre a foto acima e a que encerra a primeira parte da obra (imagem 9). Em ambas, identificamos o mesmo cenário enlameado e o mesmo corpo – afundado na lama –, desta vez, enquadrado de maneira levemente distinta. Da figura fotografada, vemos a região dos quadris e a região inferior das costas, ambas cobertas por um vestido, além de, descobertos, a parte traseira da coxa e da panturrilha esquerdas e seu pé direito. Este, próximo aos glúteos, traz certo estranhamento à figura, cuja perna direita, imersa na lama, não conseguimos ver. A fotografia tem o mesmo tom acinzentado da imagem que a antecede, bem como a mesma forma fragmentária de nos apontar o corpo fotografado, do qual também não vemos o rosto.

A atmosfera enlameada da imagem dialoga com as estrofes anteriormente analisadas, sobretudo, podemos pensar, com os versos da página que a antecede, pelo enfoque em comum que é dado à vestimenta: na cidade de rolha, os homens “(vão todos/ vestidos de brim)” (MELO NETO, 1984, p. 32), já os homens sem pluma não têm camisa, mas têm chapéu de palha. A figura presente na fotografia usa um vestido, este, contudo, opondo-se à imagem do brim, parece ser composto pela própria lama. É difícil distingui-lo do meio e do corpo enlameados. As cores e as texturas são as mesmas. Na foto, o vestido parece não proteger o corpo retratado da

mistura viscosa, parece não escondê-lo, antes, nele fundido, revela suas curvas, seus contornos.

Na página seguinte, voltamos aos versos de Cabral e aos homens sem pluma:

Porque é na água do rio
que eles se perdem
(lentamente
e sem dente).
Ali se perdem
(como uma agulha não se perde).
Ali se perdem
(como um relógio não se quebra).

Ali se perdem
como um espelho não se quebra.
Ali se perdem
como se perde a água derramada:
sem o dente seco
com que de repente
num homem se rompe
o fio de homem

(MELO NETO, 1984, p. 34)

O rio conhece melhor os homens desplumados porque, em suas águas, eles se perdem. Essa perda é apontada, no texto, através do advérbio “lentamente” e da locução adverbial “sem dente” – esta, acreditamos, para além de uma conotação literal, designa uma forma de se perder menos resistente. É, também, através de comparações, que conhecemos o perder desses homens: eles se perdem “(como uma agulha não se perde)”, “(como um relógio não se quebra)”, “como um espelho não se quebra”. O perder dos homens sem pluma é, portanto, diverso do perder da agulha, diverso do quebrar do relógio e do espelho. É um perder líquido – “Ali se perdem/ como se perde a água derramada” (MELO NETO, 1984, p. 34) –, sem a resistência sólida dos homens ossudos da cidade ou do “dente seco”, que é, nos versos, marca humana: “sem o dente seco/ com que de repente/ num homem se rompe/ o fio de homem” (MELO NETO, 1984, p. 34). Os homens sem pluma estão, portanto, em seu perder, muito mais próximos da água do rio e dos anfíbios – também sem dentes – do seu entorno enlameado.

O perder sobre o qual os versos anteriores se voltam pode ser visto, de certa maneira, na fotografia de Bisilliat a qual somos apresentados na sequência da obra (figura 14).

Figura 14 — Fotografia de Bisilliat (sem título, 15 x 11,5cm)



Fonte: *O cão sem plumas* (1984), de João Cabral de Melo Neto e Maureen Bisilliat.

Na imagem, encontramos, novamente, o rio de lama das fotos anteriores, no qual, desta vez, vemos duas figuras femininas. O tom acinzentado da fotografia também nos é familiar, assim como a fragmentação dos corpos nela presentes – dos quais, mais uma vez, não enxergamos os rostos. A imersão de partes desses corpos na lama nos dá a sensação de que, nela, eles se perdem gradualmente, lentamente – como se perdem os homens sem pluma na água do rio cabralino.

A fotografia dialoga de maneira ainda mais estreita com os versos que a sucedem, afinal, neles, é em lama que os homens sem pluma se perdem: “Na água do rio,/ lentamente,/ se vão perdendo/ em lama; numa lama/ que pouco a pouco/ também não pode falar:/ que pouco a pouco/ ganha os gestos defuntos/ da lama;/ o sangue de goma,/ o olho paralítico/ da lama” (MELO NETO, 1984, p. 36).

O verbo “perder”, enquanto pronominal, pode significar “Não ser mais visível aos olhos; sumir”⁶⁴ ou “Deixar de saber; estar atrapalhado; confundir-se”⁶⁵, significados que se associam, inequivocadamente, aos corpos perdidos na lama. Há ainda outro significado do verbo que nos interessa sobremaneira: “Ficar

⁶⁴ Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/perder/>>. Acesso em: abril de 2023.

⁶⁵ Idem.

completamente absorvido por”⁶⁶. É o que parece se dá nos versos. A água do rio é um espaço de metamorfose, no qual, lentamente, “pouco a pouco”, os homens sem pluma vão se transformando em lama e perdendo, assim, seus traços de homem – a fala, os gestos, o sangue e o olho –, todos contaminados pela mistura viscosa e sua natureza paralisante.

Novamente, nos versos, tudo se agrega: “Na paisagem do rio/ difícil é saber/ onde começa o rio;/ onde a lama/ começa do rio;/ onde a terra/ começa da lama;/ onde o homem,/ onde a pele/ começa da lama;/ onde começa o homem/ naquele homem” (MELO NETO, 1984, p. 36). Nessa paisagem, há um encadeamento entre os elementos que a compõem: o rio começa; a lama começa do rio; a terra começa da lama; o homem e a pele começam da lama; o homem começa naquele homem. O onde exato de cada começo, contudo, não podemos saber. Na paisagem enigmática, todos os elementos – humanos e não humanos – mesclam-se, condensam-se sob a atmosfera enlameada. O mesmo, aliás, parecemos enxergar nas fotografias de Bisilliat.

Os dois últimos versos da estrofe anterior sinalizam o rumo da estrofe seguinte, que encerra a segunda parte da obra. O verso “onde começa o homem/ naquele homem” (MELO NETO, 1984, p. 36) aponta que, no humano, há algo de não humano, assim,

Difícil é saber
se aquele homem
já não está
mais alguém do homem;
mais alguém do homem
ao menos capaz de roer
os ossos do ofício;
capaz de sangrar
na praça;
capaz de gritar
se a moenda lhe mastiga o braço;
capaz
de ter a vida mastigada
e não apenas
dissolvida
(naquela água macia
que amolece seus ossos
como amoleceu as pedras)

(MELO NETO, 1984, p. 37)

⁶⁶ Idem.

É difícil saber, portanto, se aquele homem – o homem sem pluma, sobre o qual a segunda parte do poema se volta – não estaria mais aquém do homem, isto é, numa categoria inferior – o “mais”, aqui, novamente, aponta para o menos. Mais aquém até do homem, também marcado pela carência – “[...] capaz de roer/ os ossos do ofício;/ capaz de sangrar/ na praça;/ capaz de gritar/ se a moenda lhe mastiga o braço” (MELO NETO, 1984, p. 37) –, mas que, ainda assim, tem atributos que o homem desplumando – como já sinalizado nos versos anteriores – perde lentamente: o sangue, a voz. Esse homem que conhece a solidez – o “homem ossudo” apontado em estrofes anteriores – é “capaz/ de ter a vida mastigada/ e não apenas/ dissolvida” (MELO NETO, 1984, p. 37), como se dá com o homem sem plumas.

Nessa última estrofe do poema, perdura uma atmosfera de questionamento – ainda que indireto, sem a presença de interrogações – assim como se dá no final da primeira parte da obra. Nesta, as perguntas se voltam para o rio, aqui, para o homem sem pluma: já não estaria ele mais aquém do homem?

Em “II Paisagem do Capibaribe”, permanece a atmosfera densa, desplumada que observamos na parte anterior do poema. Aqui, os versos se detêm, quase que em sua totalidade, numa paisagem completamente dominada pela lama, a qual não podemos deixar de associar ao manguezal, embora tal termo não seja diretamente mencionado. Os versos se detêm nessa paisagem – já citada na primeira parte da obra – porque se voltam para um elemento específico nela presente: o homem. Na grande maioria das estrofes que compõem a segunda parte do poema, o homem é o tema central. Não o “homem ossudo” da cidade, mas o “homem sem pluma” da lama, afinal, este o rio conhece melhor. Entre ambos, há em comum a carência já anunciada na primeira parte da obra: o homem desplumado – sem blusa, sem dente, sem ossos –, é dissolvido na água do rio – igualmente desplumado – transformando-se em lama. Assim, à paisagem geográfica carente da primeira parte da obra é somada a paisagem humana, tão carente quanto. Aliás, tal carência extrema chega a por em dúvida se há, ainda, humanidade nesse homem.

A paisagem enlameçada na qual Cabral se detém em “II Paisagem do Capibaribe” dialoga intensamente com a paisagem a qual Bisilliat se volta em sua tradução fotográfica desde a primeira parte da obra. Nas duas primeiras partes do livro – ao contrário do que se dá nos versos, em que conseguimos perceber nítidas

diferenças espaciais – as fotografias de Bisilliat se mantêm no mesmo meio enlameado, no qual encontramos as mesmas figuras femininas.

Assim, a segunda parte da narrativa fotográfica é protagonizada por corpos já apresentados na primeira. Aqui, contudo, eles são evidenciados. Na primeira parte do livro, o enquadramento das fotos é, muitas vezes, mais aberto, de modo a fazer com que possamos visualizar melhor o espaço apontado. Na segunda, contudo, o enquadramento é muito mais fechado. Conseguimos perceber, assim, dois movimentos sutilmente distintos na composição das fotografias que constituem as duas primeiras partes da obra: o primeiro nos aponta uma visão mais ampla da dimensão espacial da paisagem; o segundo se volta mais diretamente para os corpos femininos nela presentes. Nesse sentido, aqui, Bisilliat se aproxima de Cabral, uma vez que também mira – a sua maneira – o elemento humano da paisagem.

Nas três fotografias que compõem a segunda parte da obra, a ligação entre os corpos e a lama – como vimos, também apontada nos versos e já observada nas fotos da primeira parte do livro – parece atingir o grau máximo. Nelas, não há elementos que se sobressaem ao âmbito lama-corpo. Não vemos aqui, como vemos em fotografias anteriores, cestos, lenços, cachimbos, vegetações ou qualquer outro elemento que se destaque por sua materialidade. Nem mesmo as roupas fotografadas aparentam possuir em sua composição qualquer outro material que não a lama. Enfim, em “Il Paisagem do Capibaribe”, as fotos de Bisilliat parecem – e a tonalidade monocromática das imagens reforça essa sensação – formadas de “lama e lama”. Desse modo, há uma semelhança entre o *estado* dos corpos nos versos e nas fotografias, afinal, em ambos, eles se confundem com meio enlameado, são “dissolvidos” pela matéria viscosa, na qual, lentamente, parecem perder seus traços humanos e ganhar traços anfíbios. Ademais, em ambos, observamos a mesma atmosfera densa, carente.

Contudo, apesar de todas as semelhanças, há uma diferença marcante entre os versos de Cabral e a tradução intersemiótica de Bisilliat em “Il Paisagem do Capibaribe”: o elemento humano sobre o qual a fotógrafa se volta é o elemento feminino. Como bem aponta a artista, na apresentação da obra, “[...] são as mulheres o fundamento de nossa história” (MELO NETO, 1984, p. 7). De fato, são elas as grandes protagonistas da narrativa fotográfica na qual, até este ponto, não encontramos os homens do poema. O que essa diferença nos revela?

Os corpos femininos e o modo como eles são fotografados nos apontam, na segunda parte da obra, outra leitura, outra atmosfera. Nas imagens de Bisilliat, a lama parece ter uma conotação ambígua. Ela paralisa os corpos, atribui a eles traços anfíbios e certo ar de carência. Ao mesmo tempo, parece atuar como elemento de metamorfose, transformando esses mesmos corpos em esculturas repletas de curvas sinuosas e de sensualidade. Enfim, – tomando emprestada a expressão de Drummond – temos a impressão de que estamos diante de “foto-esculturas”⁶⁷. As figuras retratadas ganham, assim, contornos escultóricos e nos fazem lembrar, por exemplo, obras em bronze do francês Auguste Rodin, considerado o pai da escultura moderna⁶⁸. Vejamos:

Figura 15 — “Danaide” (1885), de Auguste Rodin



Fonte: Auguste Rodin (1885). Disponível em: < <https://fineartamerica.com/featured/danaid-1885-auguste-rodin.html> >. Acesso em: junho de 2022.

Uma das primeiras semelhanças que observamos entre as fotografias de Bisilliat analisadas anteriormente e a escultura acima é a presença da coloração acinzentada. Há também uma semelhança no modo como nelas a luz é refletida, conferindo-lhes – apesar de suas naturezas fixas – uma sensação de movimento. Tal sensação é também fruto da imprecisão entre os contornos das figuras e dos

⁶⁷ Drummond cria o termo “foto-escultura” no seu poema “O que Alécio vê” (1985), em homenagem ao fotógrafo carioca Alécio de Andrade.

⁶⁸ Curioso observar que, em seu já citado documentário *Equivalências: aprender vivendo* (2019), um dos livros apontados por Bisilliat, como referência em sua formação, é, justamente, sobre Rodin.

meios dos quais elas emergem. Em Rodin, esse aspecto está relacionado ao fato apontado por Gombrich (1985, p. 418-420) de que o escultor

[...] desprezava a aparência externa de “acabamento” [...] preferia deixar algo para a imaginação do espectador. Por vezes, deixava até parte da pedra em bruto para dar a impressão de que a sua figura estava emergindo e ganhando forma nesse preciso momento.

Nas fotografias de Bisilliat, como já apontamos, os contornos dos corpos se confundem com a “lama bruta” – se assim podemos dizer –, da qual parecem ser compostos. Nesse sentido, conseguimos observar, nas fotos, a mesma “falta de acabamento” presente na criação do escultor francês. Vejamos, a seguir, detalhes das obras de Rodin e de Bisilliat colocados em aproximação (figura 16).

Figura 16 — Aproximação entre detalhes da escultura de Rodin e da fotografia de Bisilliat



Fonte: Auguste Rodin (1885). Disponível em: < <https://fineartamerica.com/featured/danaid-1885-auguste-rodin.html> >. Acesso em: junho de 2022./ *O cão sem plumas* (1984), de João Cabral de Melo Neto e Maureen Bisilliat.

Em ambas as obras, as mãos ganham contornos imprecisos e se confundem com as matérias – bronze e lama – das quais emergem. Onde começa a figura e onde começa o bronze bruto nas esculturas de Rodin? Onde começa a figura e onde começa a lama bruta nas fotografias de Bisilliat? Poderíamos parafrasear assim os versos cabralinos e, como eles, não dar respostas.

Há também, nas esculturas do artista francês, a mesma fragmentação que observamos nas fotografias de Bisilliat.

Figura 17 — “*Méditation sans bras*”, de Auguste Rodin



Fonte: Auguste Rodin. Disponível em: <<https://oregional.net/acervo-completo-de-auguste-rodin-da-pinacoteca-sera-exibido-pela-primeira-vez-ao-publico-do-interior-paulista-92773>>. Acesso em: junho de 2022.

Na obra acima, a figura feminina é esculpida sem o braço esquerdo. A ausência de membros – que, em esculturas como “Vênus de Milo”, é consequência da ação de fatores externos – em Rodin, é proposital: “[...] falta o braço/ arrancado/ (sem nunca ter estado ali)”, escreve Ferreira Gullar, em poema intitulado “*Méditation sans bras*, de Rodin” (2003), acerca da obra homônima do escultor francês. Aliás, a mesma fragmentação proposital é exercida por Bisilliat, que elimina de seus enquadramentos partes dos corpos fotografados. Portanto, podemos dizer, há em suas fotografias uma tripla fragmentação: a primeira é a fragmentação inerente à própria natureza da linguagem fotográfica, bem apontada, como já vimos, por Navas (2017); a segunda é a fragmentação que a lama exerce sobre os corpos, fazendo com que seus membros se percam; a terceira, por fim, é a fragmentação operada pela própria fotógrafa que, em seus enquadramentos, elimina, propositalmente, partes das figuras retratadas, fragmentando-as.

Na escultura acima (figura 15), o corpo esculpido por Rodin está bem menos polido que na obra anterior (figura 13). Nela, a imprecisão dos contornos corporais não se dá apenas nas extremidades, nos pontos de encontro entre a figura e o bronze bruto da base da escultura, mas em toda sua unidade. Assim, na região da cabeça, do pescoço, dos seios, da lateral do corpo, o bronze esculpido se confunde

com o bronze bruto. Tal aspecto – associado à luz refletida – confere grande mobilidade à obra. Temos, de fato, a impressão apontada por Gombrich (1985) de que a figura está ganhando forma no momento em que a vemos, assim como, ao observar as fotografias de Bisilliat, temos a impressão de que acompanhamos o momento em que a lama vai dando forma aos corpos. Tanto nas esculturas de Rodin quanto nas fotografias de Bisilliat parecemos acompanhar uma gênese, uma metamorfose em processo, na qual figuras femininas se desprendem lentamente do bronze e da lama.

Tais figuras - cujas curvas e poses são repletas de sensualidade - têm traços divinos, apontados pelos próprios artistas. Assim, as esculturas de Rodin representam as danaiades e as musas, personagens ligadas à mitologia grega. Bisilliat, por sua vez, na introdução de *O cão sem plumas*, aponta-nos que, em suas fotos, encontraremos “Meninas, mulheres e velhas, com seus vestuários de algodão ou de chita, deselegantes e escorregadios, subitamente transformadas em divindades pela lama [...]” (MELO NETO, 1984, p. 11). Assim, podemos pensar, nas fotografias, temos o surgimento de ídolos, com poderes divinos. Nesse sentido, é igualmente curiosa a semelhança que observamos entre as fotos de Bisilliat e as estátuas – também de bronze – descobertas, no final de 2022, na região da Toscana, por arqueólogos italianos (figura 18).

Figura 18 — Estátuas romanas de bronze

Fonte: TSF Rádio notícia. Disponível em: < <https://www.tsf.pt/mundo/escondidas-ha-mais-de-2300-anos-na-lama-italia-revela-descoberta-de-24-estatuas-de-bronze-15333124.html> >. Acesso em: junho de 2022.

As 24 estátuas encontradas – que possuem mais de 2 mil anos e, segundo os estudiosos, provavelmente remontam à Roma Antiga – foram extremamente bem conservadas pela lama, na qual foram descobertas, sob as ruínas de uma antiga terma em San Casciano dei Bagni. As estátuas, ao lado das quais os pesquisadores também encontraram mais de 5 mil moedas de ouro, prata e bronze, representam figuras inteiras de humanos e deuses, ou ainda, partes de corpos, como órgãos e membros. Elas teriam sido oferecidas às divindades com o intuito de pedir a cura de

doenças, através das águas termais. Tratava-se, portanto, de um ritual: as estátuas eram oferecidas às águas, e, destas, esperava-se algo em troca⁶⁹.

É grande a semelhança entre as imagens acima e as fotografias de Bisilliat apresentadas anteriormente. Nelas, em meio aos os mesmos tons acinzentados, as estátuas – de lama e de bronze – se confundem com o meio enlameado que as envolve e as fragmenta e do qual parecem emergir. Entre elas também observamos semelhantes poses e texturas, como é o caso dos drapeados rígidos dos vestidos que cobrem as figuras femininas, tal qual podemos perceber, a seguir, nos detalhes da figura 19.

Figura 19 — Aproximação entre detalhes da estátua romana e da fotografia de Bisilliat



Fonte: TSF Rádio notícia. Disponível em: < <https://www.tsf.pt/mundo/escondidas-ha-mais-de-2300-anos-na-lama-italia-revela-descoberta-de-24-estatuas-de-bronze-15333124.html> >. Acesso em: junho de 2022./ *O cão sem plumas* (1984), de João Cabral de Melo Neto e Maureen Bisilliat.

Contudo, para além das semelhanças aparentes é preciso pensar na aproximação simbólica que existe entre as “esculturas humanas” de Bisilliat e as esculturas de bronze encontradas na Itália. Ambas simbolizam dons, milagres: as de bronze, a cura de doenças; as humanas, a fertilidade, a fecundidade, a vida. Na tradução intersemiótica de Bisilliat, no lugar dos homens sem pluma, encontramos mulheres de lama, esculturas vivas. Estas, para além da atmosfera carente do rio, parecem traduzir outro traço de suas águas: a fecundidade.

⁶⁹ Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2022/11/08/estatuas-de-bronze-de-2000-anos-atras-sao-descobertas-na-italia.ghtml>>. Acesso em: abril de 2023.

Assim, se, no poema cabralino, os homens são a metáfora do rio que o autor nos aponta, em Bisilliat, as “mulheres caranguejeiras”⁷⁰ são o elemento metafórico do seu rio enlameado. Elas, tal como os homens sem pluma, conhecem a carência da lama, conhecem o rastejar da vida anfíbia, de bicho anfíbio. Mas há outra dimensão da lama que essas mulheres também conhecem: a sua fecundidade. A lama, como aponta o dicionário dos símbolos, é “[...] símbolo de matéria primordial e fecunda. [...] Mistura de terra e água, a lama une o princípio receptivo e matricial (a terra) ao princípio dinâmico da mutação e das transformações (a água)”⁷¹. Nesse sentido, se consideramos a água e sua pureza original como ponto de partida,

[...] a lama se apresenta como um processo involutivo, um início de degradação. Daí provém o fato de que a lama ou o lodo, através de um simbolismo ético, passe a ser identificada com a escória da sociedade (e com seu meio ambiente), com a ralé, ou seja, com os níveis inferiores do ser: uma água contaminada, corrompida.⁷²

Essa “água corrompida” os homens sem pluma e as mulheres de lama conhecem. Mas há ainda outra simbologia em torno da lama: “Todavia, se tomarmos a terra como ponto de partida, a lama passará a simbolizar o nascimento de uma evolução, a terra que se agita, que fermenta, que se torna plástica”⁷³. Essa terra agitada, fermentada, princípio matriarcal gerador de vida Bisilliat nos aponta através dos corpos femininos. Ao se voltar para as mulheres como o elemento humano de sua tradução, a autora ilumina a fecundidade que sutilmente o rio cabralino carrega: “[...] sua fecundidade pobre,/ grávido de terra negra” (MELO NETO, 1984, p. 20). Em *II Paisagem do Capibaribe*, Cabral se volta para a imagem enigmática de homens sem pluma, dissolvidos pela lama. Bisilliat, por sua vez, volta-se para a imagem, não menos enigmática, de mulheres que, apesar da carência que as envolve, apesar de seus traços anfíbios, transformam-se, pela lama, em esculturas vivas, dotadas de poderes divinos.

A propósito, tais poderes nos fazem lembrar de Nanã, orixá da Umbanda, religião brasileira: “Associada às águas paradas e à lama dos pântanos, Nanã é a decana dos Orixás. [...] Senhora da vida (lama primordial) e da morte (dissolução do corpo físico na terra) [...]” (BARBOSA JÚNIOR, 2017, p. 78). Como bem aponta Barbosa Júnior (2017), é Nanã quem entrega a Oxalá a lama através da qual os

⁷⁰ Termo utilizado pela artista para se referir às caçadoras de caranguejo fotografadas.

⁷¹ Disponível em: < <https://sites.google.com/view/dicionariodesimbolos/lama?pli=1&authuser=1>. Acesso em: abril de 2023.

⁷² Idem.

⁷³ Idem.

homens são moldados. A vida vem da lama. É o que nos ensinam Nanã e as caranguejeiras.

4.3 LIÇÕES DA VIDA CORAJOSA: AS FÁBULAS DE ÁGUA E TERRA

“Pra a gente sair da lama e enfrentar os urubu”
Nação Zumbi

A terceira parte de *O cão sem plumas* é intitulada “III Fábula do Capibaribe”.

Enquanto produção literária,

[...] a fábula é uma pequena narrativa que serve para ilustrar algum vício ou alguma virtude, e termina, invariavelmente, com uma lição de moral. [...] A grande maioria das fábulas tem como personagens animais ou criaturas imaginárias (criaturas fabulosas), que representam, de forma alegórica, os traços de caráter (negativos e positivos) dos seres humanos. (BAGNO, 2006, p. 50)

Nesse sentido, embora o termo escolhido por Cabral seja empregado como título apenas na terceira parte da obra, é possível observar uma relação entre ele e as duas partes anteriores, afinal, nelas, o grande protagonista dos versos, o rio metaforizado em cão desplumado, já se apresenta, como vimos, com traços humanizados. Em “III Fábula do Capibaribe”, há, contudo, como constataremos na sequência, o clímax da trajetória desse rio, da sua fábula. Na terceira parte da obra, portanto, o poema assume sua dimensão mais narrativa.

Na página seguinte ao título - como se dá em todo livro -, deparamo-nos com mais uma fotografia de Bisilliat (figura 20).

Figura 20 — Fotografia de Bisilliat (sem título, 16 x 10cm)



Fonte: *O cão sem plumas* (1984), de João Cabral de Melo Neto e Maureen Bisilliat.

Nela, encontramos a mesma paisagem enlameçada e, novamente, corpos femininos ocupando sua centralidade. Na foto, um dos corpos está voltado para lama e dele apenas conseguimos ver as pernas – uma delas capturada de forma embaçada provavelmente por conta do seu movimento –, uma pequena região do ombro direito e a cabeça, mais especificamente, o cabelo. Há uma sombra que nos impede de ver seu rosto. Sobre esse corpo, outro se debruça. Também há nele uma sombra que nos impede de vê-lo detalhadamente. Assim, enxergamos seu pé esquerdo – também em movimento –, parte da perna direita – a parte que a lama não encobre – e seu rosto. Este, erguido em direção ao sol, revela-nos o sorriso de uma criança.

A sensualidade dos corpos, presente nas imagens que compõem a parte anterior da obra, aqui, não é vista. Em seu lugar, nós nos deparamos com o sorriso aberto de uma criança que, no rio denso de lama, parece mergulhar alegremente, como se mergulhasse em um de rio cristalino. O movimento dos corpos, a impressão de movimento fruto do reflexo da luz no meio enlameçado e o sorriso franco da criança nos afastam da densidade do mangue. Somos transportados, assim, para uma paisagem de alegria infantil, de uma fábula talvez. Curioso pensar, nesse

sentido, que a fábula literária, devido ao seu caráter pedagógico, também apontado por Bagno (2006), comumente se destina às crianças e são elas, justamente, as protagonistas de todas as fotos que compõem esta parte da obra, como veremos no decorrer da análise.

Na página seguinte, voltamos ao poema de Cabral, no qual, mais uma vez, a cidade é retomada nos versos de abertura: “A cidade é fecundada/ por aquela espada/ que se derrama,/ por aquela/ úmida gengiva de espada” (MELO NETO, 1984, p. 40). A cidade, aqui, contudo, não é apenas atravessada pelo rio, como nos primeiros versos do poema, mas fecundada por ele. A imagem da espada que, na primeira estrofe do texto, tinha o seu atravessar comparado ao do rio, desta vez, é retomada como o próprio elemento metafórico das águas fluviais: o rio é “aquela espada/ que se derrama” (MELO NETO, 1984, p. 40). A imagem emblemática de uma espada líquida atribuí ao rio certa propriedade combativa que, até então, não lhe era característica, mas que se mostrará muito necessária: ele se prepara para uma luta.

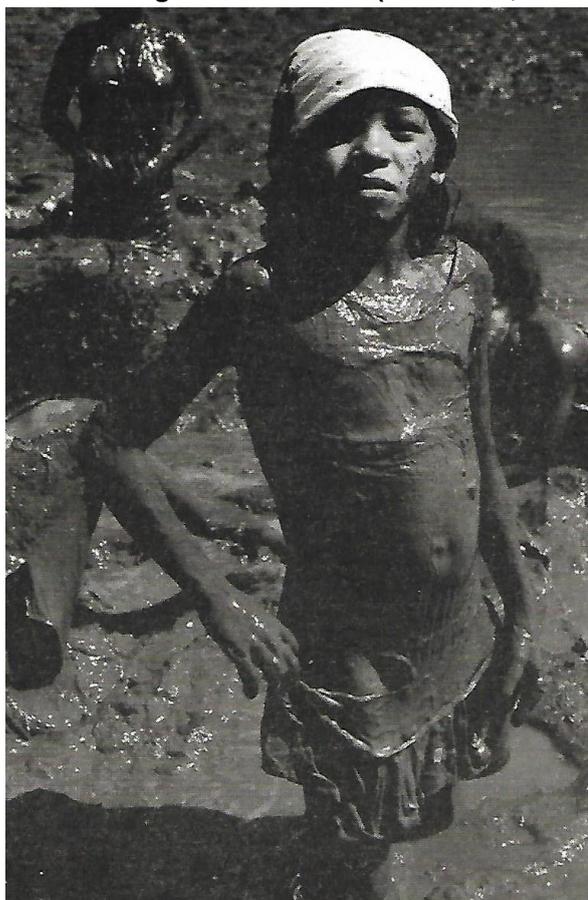
Na estrofe seguinte, surge o mar, antagonista da fábula cabralina. Em oposição ao rio, espada derramada, o mar apresenta sua solidez: “No extremo do rio/ o mar se estendia,/ como camisa ou lençol,/ sobre seus esqueletos/ de areia lavada” (MELO NETO, 1984, p. 40). É válido destacar que os elementos com os quais o mar é comparado – camisa e lençol – denotam um vestir que, como vimos nas partes anteriores do poema, o rio e o homem sem plumas desconhecem. Assim, o rio tem um vestir de lama, enquanto o mar, um vestir de tecido “sobre seus esqueletos de areia lavada”, cuja dureza óssea e limpeza contrastam com a densidade impura do rio desplumado.

O fluir da fábula fluvial é aqui interrompido - através, novamente, do emprego dos parênteses - para que sejamos apresentados ao mar. Para tanto, Cabral recorre a uma cadeia comparativa com uma enxurrada imagética, desta vez, repleta de elementos que, como veremos, são desconhecidos pelo rio. A imagem escolhida pelo poeta para metaforizar o mar é a de uma bandeira: “(Como o rio era um cachorro,/ o mar podia ser uma bandeira/ azul e branca/ desdobrada/ no extremo do curso/ - ou do mastro - do rio” (MELO NETO, 1984, p. 40). É curioso, nos versos, o emprego da expressão “podia ser”. Ela acentua a escolha da imagem metafórica por parte do poeta. O mar podia ser uma bandeira... mas também podia ser outro elemento. A escolha do autor mantém o mar ligado à imagem de um tecido - como

camisa ou lençol – desdobrado. A bandeira azul e branca contrasta com o rio denso, que não conhece o colorido da “chuva azul” e da “fonte cor-de-rosa”, bem como a pureza do branco. O rio, por sua vez, é, aqui, associado a uma nova imagem, a do mastro. Tendo fluído por entre cidade, vemos, enfim, o rio encontrar o mar: eis o mastro e a bandeira.

A apresentação do mar é interrompida, na página seguinte, por uma fotografia de Bisilliat (figura 21).

Figura 21 — Fotografia de Bisilliat (sem título, 10 x 15cm)



Fonte: *O cão sem plumas* (1984), de João Cabral de Melo Neto e Maureen Bisilliat.

Nela encontramos, novamente, a mesma atmosfera monocromática, a mesma lama e o mesmo protagonismo feminino. Nela não encontramos as novas imagens apontadas nos versos anteriores de Cabral. O mar, personagem fundamental da fábula cabralina, como veremos, não surge, não só aqui, mas em toda a narrativa fotográfica de Bisilliat.

Identificamos na foto quatro figuras femininas das quais três, ao fundo, fragmentadas pelo enquadramento e com os corpos – ou o que vemos deles – repletos de lama, confundem-se com o meio enlameado. Já a quarta figura, ao

centro, destaca-se. Conseguimos identifica-la: é a mesma criança sorridente da fotografia anterior. Embora, nas imagens de Bisilliat, seja difícil distinguir os corpos femininos – a lama os iguala –, aqui, reconhecemos seu rosto, bem como o lenço branco em sua cabeça. Contudo, ao contrário da foto antecedente, em que a criança sorri espontaneamente enquanto parece se divertir, desta vez, sua expressão é de seriedade. Ela ensaia uma pose: com mão direita apoiada suavemente na lateral do quadril, a menina, em pé, com as pernas quase completamente imersas na lama, encara a câmera. Seu rosto, mais iluminado, está voltado para o sol, o que provavelmente causa – ou acentua, não poderemos saber – sua expressão sisuda. Há nele uma sombra na lateral direita e uma mancha de lama na lateral esquerda que parecem contaminar de negro a sua luz.

Exceto pela região central do rosto, todo seu corpo – bem como o vestido que o cobre – está repleto de lama. Esse corpo – que agora conseguimos ver melhor – é magro, franzino, desproporcional à barriga saliente que o vestido enlameado – oposto ao tecido limpo que metaforiza o mar – nos revela e que parece indicar mais fome que saciedade. É duro o contraste entre a foto anterior e esta. É abrupto o modo como a ideia de uma fábula infantil singela, que a imagem precedente nos sugere, perde-se na dureza da fotografia acima. Essa dureza, contudo, assume diferentes conotações: é a dureza da carência, da falta, da pobreza, mas também é a dureza da resistência, da firmeza que o olhar elevado, a cabeça erguida e a postura combativa da criança simbolizam. É por esse caminho que Bisilliat constrói sua fábula de luta.

Na página seguinte, retornamos aos versos de Cabral. Estamos ainda nas estrofes que compõem os parênteses que se voltam para a imagem do mar como uma bandeira: “Uma bandeira/ que tivesse dentes:/ que o mar está sempre/ com seus dentes e seu sabão/ roendo suas praias” (MELO NETO, 1984, p. 42). A imagem a qual somos apresentados é a imagem enigmática de uma bandeira que tem dentes. Tais dentes reforçam o contraste entre o mar e o rio, afinal, como vimos na parte anterior da obra, este não os tem. O mar, já que possui dentes, é capaz de fazer o que o rio não faz, isto é, roer. E ele rói – sempre –, com “seus dentes” e “seu sabão”, as “suas praias”. Além da solidez dentária, o mar conhece – como já vimos anteriormente – a limpeza, o “sabão” que o rio desconhece. Contudo, em tal limpeza há um caráter corrosivo, afinal é, também, com seu sabão que ele rói suas praias. Ademais, nos versos, reforça-se a posse marítima em oposição à carência fluvial,

através da presença do pronome possessivo “seu” e de suas variações. Enfim, tal como o rio, o mar se personifica, age, mas à sua maneira.

Na estrofe seguinte, Cabral expande a cadeia comparativa e sua enxurrada imagética em torno do mar: “Uma bandeira/ que tivesse dentes:/ como um poeta puro/ polindo esqueletos,/ como um roedor puro,/ um polícia puro/ elaborando esqueletos,/ o mar,/ com afã,/ está sempre outra vez lavando/ seu puro esqueleto de areia” (MELO NETO, 1984, p. 42). A bandeira com dentes e sabão – o mar cabralino – é comparada, aqui, a elementos que têm a pureza como traço em comum – “um poeta puro”, “um roedor puro” e “um polícia puro”. Há, também, semelhança em suas atividades, uma vez que todas estão ligadas a esqueletos – “polindo esqueletos”, “elaborando esqueletos”, “lavando esqueletos”. Assim, é curioso perceber que parece haver uma dimensão negativa nesses exercícios assépticos. A insistência e a constância desses agentes puros - reforçada, linguisticamente, pelo emprego dos verbos no gerúndio – corroem, fazem surgir esqueletos, matéria inerte, morta. A insistência na pureza parece, aqui, desmedida, sem razão.

Na página seguinte, somos apresentados a mais uma fotografia de Bisilliat (figura 22).

Figura 22 — Fotografia de Bisilliat (sem título, 14,5 x 20cm)



Fonte: *O cão sem plumas* (1984), de João Cabral de Melo Neto e Maureen Bisilliat.

Nela, o padrão se repete: no acinzentado da imagem, vemos o familiar rio de lama e, mais uma vez, o protagonismo feminino. Desta vez, contudo, há apenas um corpo na fotografia: o de outra criança. Embora ela se assemelhe à menina das duas fotos anteriores, sua roupa, de imediato, indica-nos que são pessoas diferentes. Há, na imagem, a mesma fragmentação observada nas fotografias precedentes. Para além das partes do corpo que a lama encobre, como a mão direita e – supomos, já que não conseguimos ver – suas pernas e sua mão esquerda, há ainda a fragmentação fruto do enquadramento feito pela própria Bisilliat, que nos impede de enxergar inteiramente o rosto fotografado.

A imagem tem um caráter enigmático. O corpo sustentado pelos braços e levemente inclinado para trás nos indica diferentes leituras. Assim, ao mesmo tempo em que denota resistência ao afundar provocado pela lama, revela certa complacência, e até mesmo prazer, nesse afundar. O rosto da criança, voltado para cima, também nos apresenta uma feição enigmática: entre um sorriso leve, de quem se entrega ao sol e ao meio, e a expressão contraída como reflexo à incidência solar, que a obriga a fechar os olhos. Na fotografia, é nítido o destaque dado à roupa que a menina veste. Repleto de lama – assim como ela – o vestido assume a cor e a textura do meio enlameado, parecendo não haver distinção entre ambos. Na parte inferior da foto, na qual observamos o encontro do tecido com o rio de lama, é impossível ter certeza de onde começa a lama e de onde começa a roupa. Temos a impressão, aliás, de que é a lama que constitui o vestido ou, numa visão ainda mais surreal, que é das dobras do vestido que jorra o rio enlameado. Conseguimos perceber, na imagem, o peso dessa roupa de lama, que a criança parece não vestir, mas sustentar: o vestido é bandeira acinzentada do qual o corpo é o mastro.

Aqui, mais uma vez, a tradução de Bisilliat não consiste na ilustração fiel dos elementos presentes nas estrofes que a antecedem. A foto da artista não conhece bandeira com dentes, mar com dentes e sabão, poeta puro, polícia puro... À ideia da pureza asséptica presente nos versos Bisilliat opõe a pureza da lama. Pureza não no sentido de limpeza, mas no sentido de domínio: a fotografia é pura lama. Esta, “rói” os corpos assim como o mar, mas, como vimos, também os pole, também os elabora. Enfim, a lama é desígnio tanto de morte, quanto de vida, de criação. Há, desse modo, na tradução de Bisilliat, um contraponto com os versos cabralinos: enquanto a pureza do mar – e dos seus elementos comparativos – se volta exclusivamente para o sem vida do esqueleto, a impureza da lama pode se voltar para a vida – ainda que carente, rastejante – do corpo.

Na página seguinte, retornamos aos versos de Cabral, com a estrofe que encerra a apresentação do mar:

O mar e seu incenso,
o mar e seus ácidos,
o mar e a boca de seus ácidos,
o mar e seu estômago
que come e se come,
o mar e sua carne
vidrada, de estátua,
seu silêncio, alcançado
à custa de sempre dizer

a mesma coisa,
o mar e seu tão puro
professor de geometria).

(MELO NETO, 1984, p. 44)

Novos elementos são somados à imagem - agora ainda mais enigmática - do mar. Ele é, mais uma vez, definido pelo que tem - como deixa evidente a recorrência já familiar do pronome possessivo “seu” e de suas variações. Aqui, o que o mar possui remete ainda ao seu caráter de roedor. Aos seus dentes, somam-se outros elementos que se associam à digestão, como “seus ácidos” e “seu estômago”. O mar é bandeira com dentes - que mastigam - e com órgãos - que digerem, comem. Assim, mais uma vez, ele se opõe ao rio, cuja carência não conhece o verbo comer.

Fechados os parênteses e a apresentação do antagonista da fábula - o mar roedor -, voltamos ao rio: “O rio teme aquele mar/ como um cachorro/ teme uma porta entretanto aberta,/ como um mendigo,/ a igreja aparentemente aberta” (MELO NETO, 1984, p. 44). Há uma nova ação desempenhada pelo rio: a de temer o mar. O rio teme o mar porque é falsa, apenas aparente a abertura que este parece oferecer, assim como o são as aberturas da porta ao cachorro e da igreja ao mendigo - elementos já apontados no texto e aqui retomados. As aberturas a esses três elementos carentes são falsas e, portanto, tal como fazem comumente personagens de fábulas, é preciso desconfiar, temer. Tal temor tem fundamento: tem início, no verso seguinte, o grande embate entre as águas.

A primeira reação do mar ao encontrar o rio é devolvê-lo, negá-lo: “Primeiro,/ o mar devolve o rio” (MELO NETO, 1984, p. 44). O mar fecha ao rio, nega-lhe, sua limpeza, sua pureza, simbolizadas pela cor branca de seus lençóis: “Fecha o mar ao rio/ seus brancos lençóis./ O mar se fecha/ a tudo o que no rio/ são flores de terra,/ imagem de cão ou mendigo” (MELO NETO, 1984, p. 44). Aqui, retornam os familiares elementos ligados ao rio - flores de terra, cão, mendigo -, que denotam certa atmosfera de sujeira e carência.

Na página seguinte, o encontro entre rio e mar é interrompido por mais uma fotografia de Bisilliat (figura 23).

Figura 23 — Fotografia de Bisilliat (sem título, 20,5 x 27,5cm)



Fonte: *O cão sem plumas* (1984), de João Cabral de Melo Neto e Maureen Bisilliat.

Na verdade, trata-se da mesma foto anterior, ampliada e recortada. Nela, o destaque é dado à parte do corpo encoberta pelo vestido, excluindo, assim, o rosto da criança fotografada. Na imagem ampliada – que ocupa toda a verticalidade da página –, vemos os detalhes do vestido de lama, cuja textura se confunde com a do seu entorno. Percebemos ainda – não sem dificuldade –, na região próxima aos

seios, dois rasgos no tecido, que denotam certa fragilidade, a despeito da dureza e da firmeza do vestido de lama e da postura do corpo que o veste.

Mais uma vez, a fotografia de Bisilliat não ilustra fielmente os versos da página que a antecede, mas com eles dialoga. Novamente, na foto, não encontramos o mar cabralino, mas a presença de elementos que remetem ao que o mar se fecha: “a tudo o que no rio/ são flores de terra,/ imagem de cão ou mendigo” (MELO NETO, 1984, p. 44). Assim, em oposição aos “brancos lençóis” do mar - que a narrativa fotográfica de Bisilliat desconhece -, a autora nos aponta, amplamente, o tecido rasgado, mendigo, de lama que o corpo feminino - flor da terra - veste.

Na página seguinte, voltamos aos versos cabralinos e ao encontro das águas: “Depois,/ o mar invade o rio./ Quer/ o mar/ destruir no rio/ suas flores de terra inchada,/ tudo o que nessa terra/ pode crescer e explodir,/ como uma ilha/ uma fruta” (MELO NETO, 1984, p. 46). O mar, que anteriormente tinha uma postura de fechamento em relação ao rio, agora, age de maneira ofensiva: invade-o e quer destruir “suas flores de terra inchada”, bem como tudo o que nelas pode brotar, “pode crescer e explodir”. Curioso observar que, nessas flores, o rio arrasta uma fertilidade de solo. Seus possíveis frutos são terrestres - ilha, fruta - e não aquáticos.

O rio, por sua vez, também se prepara para o embate. Antes de ir ao mar, ele se detém em mangues - “Mas antes de ir ao mar/ o rio se detém/ em mangues de água parada” (MELO NETO, 1984, p. 46) -, nos quais se junta a outros rios - “Junta-se o rio/ a outros rios/ numa laguna, em pântanos/ onde, fria, a vida ferve” (MELO NETO, 1984, p. 46). O rio, que até então não havia parado, aqui, detém-se para se juntar a outros em laguna e pântanos. A intensa fertilidade desses meios densos, de temperatura fria, é bem traduzida pelo autor através do verso paradoxal que encerra a estrofe - “onde, fria, a vida ferve”.

A luta se luta em união, coletivamente: “Junta-se o rio/ a outros rios./ Juntos,/ todos os rios/ preparam sua luta/ de água parada,/ sua luta/ de fruta parada” (MELO NETO, 1984, p. 46). Mais uma vez o autor não adjetiva diretamente o substantivo - aqui, a luta -, mas o faz por intermédio de outros substantivos adjetivados - no caso, água e fruta paradas. O mangue é o espaço de luta no qual a narrativa poética se detém, restando, nos versos seguintes, a apresentação desse meio - também entre parênteses. Ampliando a cadeia comparativa do poema e sua enxurrada de imagens, a de “uma enorme fruta” é escolhida pelo autor como metáfora do mangue:

(Como o rio era um cachorro,
como o mar era uma bandeira,
aqueles mangues
são uma enorme fruta:

A mesma máquina
paciente e útil
de uma fruta;
a mesma força
invencível e anônima
de uma fruta
- trabalhando ainda seu açúcar
depois de cortada -.

(MELO NETO, 1984, p. 47)

Mangues e fruta se assemelham em seu caráter produtor, ativo. Assim, são traços dos mangues “A mesma máquina/ paciente e útil” (MELO NETO, 1984, p. 47) e “a mesma força/ invencível e anônima” (MELO NETO, 1984, p. 47) de uma fruta que, mesmo depois de cortada, continua trabalhando seu açúcar. Recorrendo novamente a uma espécie de predicação indireta, os substantivos aos quais os mangues são associados e seus respectivos adjetivos atribuem, indiretamente, uma conotação positiva a esses mangues. Seu maquinário é paciente e útil. Sua força, ainda que anônima, é invencível. Os mangues resistem, lutam, produzem. É lentamente que eles trabalham: “Como gota a gota/ até o açúcar,/ gota a gota/ até as coroas de terra;/ como gota a gota/ até uma nova planta,/ gota a gota/ até as ilhas súbitas/ aflorando alegres)” (MELO NETO, 1984, p. 47). É como gota a gota – a expressão com forte alusão imagética substitui o advérbio convencional e aumenta a enxurrada de imagens do poema – que os mangues trabalham. Gota a gota, eles maquinam e alcançam o açúcar, as coroas de terra, uma nova planta, ilhas súbitas aflorando alegres. Nos mangues, o rio desplumado, ao se juntar a outros rios, tem sua carência transformada em fertilidade. Neles, a vida cresce lentamente e explode, aflora – finalmente – alegre.

Na fábula cabralina, o mar, com sua limpeza corrosiva, quer destruir o que, no rio, pode frutificar, explodir. O rio, sozinho, teme o mar, mas, juntando-se a outros rios, em mangues, prepara uma luta gradual e vence: nos mangues, a vida frutifica, brota. É sobre essa luta que, a sua maneira, Bisilliat se volta. Sua tradução intersemiótica também se detém no mangue, em que corpos femininos – ora com traços divinos, ora com traços anfíbios – resistem à carência e, da densidade da

lama, extraem, com sua força igualmente “invencível e anônima”, a vida. Nas fábulas de Cabral e de Bisilliat, a despeito de tudo, as “flores de terra” brotam. E o que elas nos ensinam? Como bem aponta Bagno (2006), a fábula, ao ilustrar um vício ou uma virtude, invariavelmente, termina com uma lição de moral. Qual a lição que nos é dada aqui? É o que descobrimos na parte seguinte e final da obra.

Em “IV Discurso do Capibaribe”, o próprio título indica um rompimento com as quatro primeiras partes do livro. Nestas, nos versos, acompanhamos o curso do rio desplumado, suas ações, suas enigmáticas paisagens natural e humana, seu embate com o mar e a formação de mangues da qual participa. Na quarta parte, contudo, como veremos, não há o curso fluvial, mas o seu discurso – ou des-curso. Um discurso é definido, em dicionário, como sendo uma “Comunicação oral; maneira própria de se expressar através da fala”⁷⁴. Em “IV Discurso do Capibaribe”, não é o rio o orador, mas vem dele a lição que o orador – o eu-lírico – profere.

Na página seguinte ao título da quarta parte da obra, nós nos deparamos com mais uma fotografia de Bisilliat (figura 24).

⁷⁴ Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/discurso/>>. Acesso em: maio de 2023.

Figura 24 — Fotografia de Bisilliat (sem título, 18 x 12cm)



Fonte: *O cão sem plumas* (1984), de João Cabral de Melo Neto e Maureen Bisilliat.

Tal como ocorre com o poema, há, aqui, um rompimento em relação à narrativa fotográfica desenvolvida até então. Ao contrário das imagens anteriores, em que a centralidade é dada aos corpos femininos, desta vez, ela é assumida pelo sol refletido no meio enlameado. Tal meio já nos é familiar, mas, aqui, ele é apresentado de maneira um tanto diversa, devido a mais uma mudança simbólica entre esta foto e anteriores: nela o padrão acinzentado dá lugar ao colorido. De fato, não há uma grande variedade de cores na imagem. O reflexo do sol na água confere a esta contornos azulados e nos permite ver, discretamente, a sombra de algumas folhas. A lama, também repleta do brilho refletido, aproxima-se do tom amarronzado, assim como as poças enlameadas.

As escolhas da fotógrafa – o colorido da foto, a ausência dos corpos femininos – indicam que a narrativa fotográfica, a fábula fotográfica que acompanhamos anteriormente, chega ao fim. Ou, pelo menos, parte dela: a parte surreal, na qual, em meio a um grande rio enlameado, vemos figuras femininas se transformarem pela lama ora em deusas, ora em anfíbios. Como se nas fotografias anteriores tivéssemos acompanhado o sonho da criança que parece dormir na foto inaugural da primeira parte da obra (figura 5), o sol vem nos despertar. E – parece-nos – também desperta o poema: é tempo de acordar para outra realidade.

Na página seguinte, voltamos aos versos cabralinos. Ao contrário do que se dá nas estrofes iniciais das três partes anteriores da obra, em que o rio surge em sua ação de atravessamento, aqui, ele não passa, não flui, mas *está*, detém-se em outros meios diferentes do cidadão: “Aquele rio/ está na memória/ como um cão vivo/ dentro de uma sala./ Como um cão vivo/ dentro de um bolso./ Como um cão vivo/ debaixo dos lençóis,/ debaixo da camisa,/ da pele” (MELO NETO, 1984, p. 50). O rio se situa, agora, na memória. Não sabemos de quem – o autor não nos revela – mas sabemos como. Novamente, um cão ressurgue como elemento de comparação. Não um cão desplumado, carente, mas um cão vivo. Há uma gradação nos espaços ocupados por esse cão que o aproxima da fisicalidade de um corpo, tornando-o cada vez mais difícil de ignorar: sala, bolso, lençóis, camisa, pele. Há uma gradação, também, no “traço surrealizante” desses espaços, indo de uma imagem possível – a de um cão dentro de uma sala – a uma imagem surreal – a de um cão debaixo da pele.

De que pele? Podemos nos perguntar ainda. Difícil não associar os versos acima ao próprio Cabral. Como dito anteriormente, é pela memória que o autor – que morava na Espanha durante a escrita de *O cão sem plumas* – retorna ao Capibaribe. Assim, o rio que se encontrava fisicamente afastado de Cabral, podemos pensar, estava atravessado, latente, vivo insistentemente na sua memória. Memória, rio interior que corre para trás, cujas águas densas o autor não pôde ignorar – como não se ignora um cão vivo dentro da sala, do bolso, debaixo dos lençóis etc., etc..

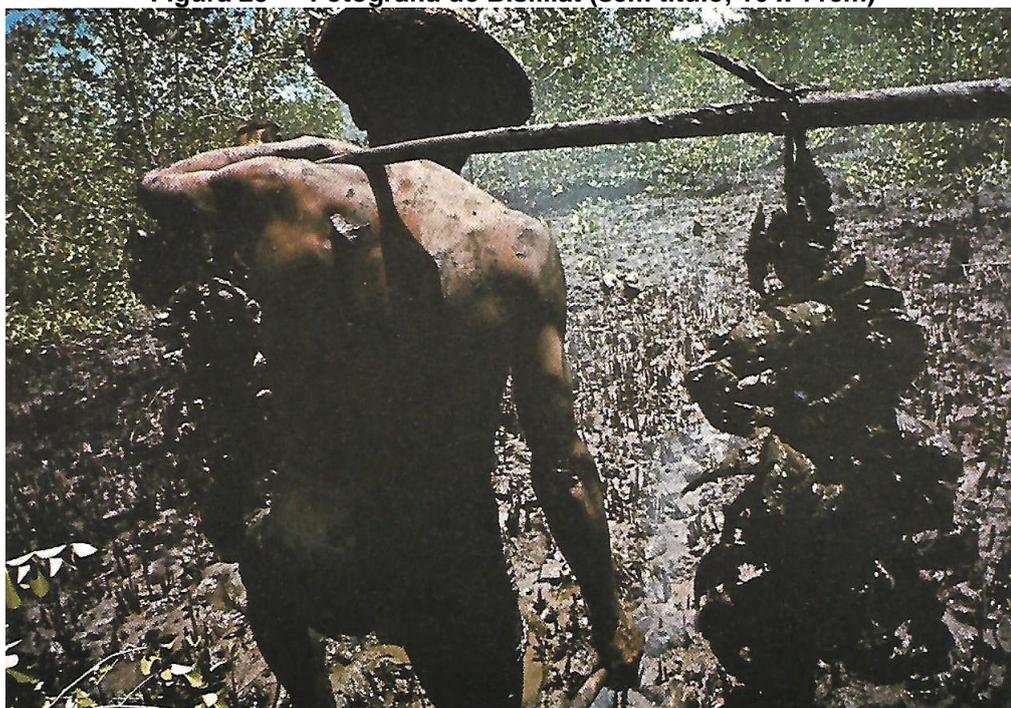
É sobre essa dimensão latente do viver que Cabral se detém na estrofe seguinte: “Um cão, porque vive,/ é agudo./ O que vive/ não entorpece./ O que vive fere./ O homem,/ porque vive,/ choca com o que vive./ Viver/ é ir entre o que vive” (MELO NETO, 1984, p. 50). Um cão é predicado – “é agudo” – em decorrência da sua ação de viver – “porque vive”. O adjetivo escolhido – cujo significado literal conforme o dicionário corresponde a “Terminado em ponta; afiado, pontiagudo”⁷⁵ – dialoga com as imagens pontiagudas as quais o rio é associado ao longo do poema – faca e espada -, bem como com os versos seguintes, voltados a um traço geral do que vive – “O que vive fere”. Logo em seguida, o elemento humano é retomado. O homem também vive e, “porque vive,/ choca com o que vive” (MELO NETO, 1984, p.

⁷⁵ Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/agudo/>>. Acesso em: maio de 2023.

50). O autor nos apresenta uma definição do viver: “Viver/ é ir entre o que vive” (MELO NETO, 1984, p. 50). Podemos dizer, assim, que um cão e o homem - porque vivem - não entorpecem, ferem, chocam e vão entre o que vive.

Na página seguinte, somos apresentados a mais uma fotografia de Bisilliat (figura 25).

Figura 25 — Fotografia de Bisilliat (sem título, 16 x 11cm)



Fonte: *O cão sem plumas* (1984), de João Cabral de Melo Neto e Maureen Bisilliat.

O colorido inaugurado na foto anterior aqui se mantém, revelando-nos o enigmático manguezal das imagens monocromáticas. Na fotografia, os elementos que nas fotos monocromáticas pareciam indissociáveis ganham contornos próprios. Vemos assim um chão enlameado, amarronzado, contrastando com o verde da vegetação que o cerca e cujas folhas encobrem um céu azul, que se revela timidamente na parte superior esquerda da fotografia. A foto nos apresenta uma paisagem que imediatamente nos remete a um manguezal “real”, isto é, à ideia que comumente se tem em torno desse meio. Não por acaso, ela se encontra presente exatamente da mesma maneira na já mencionada reportagem da revista *Realidade*.

Há ainda um elemento novo na imagem: um homem, que caminha por entre o chão de lama. O corpo masculino substitui os corpos femininos já familiares. Há, nele, uma grande sombra que nos impede de vê-lo detalhadamente. Ao contrário das figuras femininas, voltadas frontalmente para a artista e imersas na lama, ele é fotografado de costas e em pé. Conseguimos enxergar parte de suas costas e seus

braços, ambos repletos de lama. Com a mão direita, o homem segura um objeto que o enquadramento da foto nos impede de ver, mas que parece emanar uma fumaça. No ombro esquerdo – com o apoio da mão –, ele leva uma espécie de vara da qual pedem, das extremidades, dois objetos enigmáticos. É difícil identificá-los. Devido à incidência de luz, mal podemos enxergar o da esquerda – que, em decorrência do ângulo, acaba por se confundir com o chão de lama. É o da direita, mais próximo de nós, observadores, que nos dá pistas de sua natureza. Para quem desconhece o manguezal, é difícil identificar o objeto enigmático. Para os que o conhecem, contudo, a imagem é facilmente decifrada: trata-se de um catador de caranguejos, levando, nas costas, sua caça. O contorno de sua perna esquerda – levemente flexionada – nos indica seu movimento, seu caminhar por entre o chão – no qual despontam raízes como espinhos –, em meio à paisagem que, por sua vez, parece se fechar a qualquer saída, parece prendê-lo.

É intenso o diálogo entre a fotografia e os versos que a antecedem, sobretudo no que diz respeito à presença humana e ao seu viver – chocando com o que vive, indo entre o que vive. Mas o diálogo se estende, de modo geral, ao poema como um todo, afinal, na imagem, encontramos elementos apontados ao longo de inúmeros versos – o manguezal com sua lama, os caranguejos, o homem sem camisa e de chapéu. Aqui, o caráter ilustrativo das fotos – ainda que regressivo – se acentua.

Na página seguinte, voltamos aos versos de Cabral e às considerações em torno do que vive: “O que vive/ incomoda de vida/ o silêncio, o sono, o corpo/ que sonhou cortar-se/ roupas de nuvens” (MELO NETO, 1984, p. 52). É possível enxergar certo tom confessional nesses primeiros versos da estrofe. Assim, o incômodo de vida atinge o inerte do silêncio, do sono e do corpo. De um corpo específico, que sonhou, um corpo ligado a “roupas de nuvens”, um corpo, enfim, ligado ao surrealismo, como o era o de Cabral. O que vive incomoda de vida o corpo que o surrealismo faz dormir, desperta-o. O que vive, podemos pensar, desperta, com sua vida, o próprio escritor.

Continua o autor: “O que vive choca,/ tem dentes, arestas, é espesso./ O que vive é espesso/ como um cão, um homem,/ como aquele rio” (MELO NETO, 1984, p. 52). Cão e homem, elementos com os quais o rio cabralino é comparado ao longo do texto, aqui, simbolizam a marca espessa do que vive, assim como o próprio rio, cuja referência direta é explicitada pelo pronome demonstrativo “aquele”. Desse modo, o rio cabralino assume os traços de tudo o que vive: não entorpece, fere, vai

entre o que vive, incomoda, choca, tem dentes, arestas e é espesso. A vida do rio lhe confere, a despeito de qualquer carência, força e resistência: rio vivo, rio latente e com dentes.

Na estrofe seguinte, é à espessura que o autor se volta:

Como todo o real
é espesso.
Aquele rio
é espesso e real.
Como uma maçã
é espessa.
Como um cachorro
é mais espesso do que uma maçã.
Como é mais espesso
o sangue do cachorro
do que o próprio cachorro.
Como é mais espesso
um homem
do que o sangue de um cachorro.
Como é muito mais espesso
o sangue de um homem
do que o sonho de um homem.

(MELO NETO, 1984, p. 52)

Em oposição à dimensão onírica presente nos versos iniciais da estrofe anterior, há, aqui, a espessura do real, marca do próprio rio cabralino. O rio que conhecemos, ao longo do texto, por meio das suas ações e das imagens com as quais é comparado, pela primeira vez, é predicado diretamente. Ele, que, tantas vezes, é dado a ver através de imagens surreais, é – curiosamente – caracterizado por ser real.

Através de uma longa cadeia comparativa, a espessura do rio é comparada a de uma série de elementos: maçã, cachorro, homem. Há uma hierarquia na espessura desses elementos: um cachorro é mais espesso que uma maçã; o sangue do cachorro, mais espesso que o próprio cachorro; um homem, mais espesso que o sangue de um cachorro e o sangue de um homem, “muito mais espesso” que o sonho de um homem. Essa hierarquia nos revela que a dimensão da espessura está associada à vida, cujo sangue humano, símbolo do fluxo vital, corresponde, no texto, ao grau mais elevado. Tal sangue, vivo e latente, é muito mais espesso que o sonho de um homem. Eis, aqui, mais uma vez, o contraste entre o real concreto e o onírico, entre o real e o surreal, traço da própria poética cabralina.

Na estrofe seguinte, o espesso e suas dimensões são trabalhados a partir da imagem já apontada de uma maçã: “Espesso/ como uma maçã é espessa./ Como uma maçã/ é muito mais espessa/ se um homem a come/ do que se um homem a vê./ Como é ainda mais espessa/ se a fome a come./ Como é ainda muito mais espessa/ se não a pode comer/ a fome que a vê” (MELO NETO, 1984, p. 53). A espessura da maçã – conhecida desde a estrofe anterior –, aqui, aumenta gradativamente. Assim, se um homem a come e não apenas a vê, ela é “muito mais espessa”. Se é a fome – personificada – que a come, ela é “ainda mais espessa”. Mas se é a fome que a vê e não a pode comer, ela é “ainda muito mais espessa”. O aumento da cadeia de advérbios indica o aumento dessa espessura, que tem seu grau mais elevado diante da fome que vê, mas não come. A carência, a falta, o “sem”, portanto, aumentam a espessura do objeto desejado.

A paisagem e a fábula do rio – sobre as quais as partes anteriores da obra se voltam – também são marcadas pela espessura:

Aquele rio
é espesso
como o real mais espesso.
Espesso
por sua paisagem espessa,
onde a fome
estende seus batalhões de secretas
e íntimas formigas.

E espesso
por sua fábula espessa;
pelo fluir de suas geléias [sic.] de terra;
ao parir
suas ilhas negras de terra.

(MELO NETO, 1984, p. 53)

O rio é espesso “por sua paisagem espessa” em que a fome atua, “por sua fábula espessa”, “pelo fluir de suas geléias de terra,/ ao parir/ suas ilhas negras de terra” (MELO NETO, 1984, p. 53). Há, nessa espessura, a despeito de qualquer carência, uma luta de batalhões, um parto. Portanto, há resistência, desdobramento de vida: “Porque é muito mais espessa/ a vida que se desdobra/ em mais vida,/ como uma fruta/ é mais espessa/ que sua flor;/ como a árvore/ é mais espessa/ que sua semente;/ como a flor/ é mais espessa/ que sua árvore,/ etc. etc.” (MELO NETO, 1984, p. 54). É muito mais espessa, aprendemos, a vida que se desdobra em mais

vida, a vida que frutifica, podemos dizer assim, mantendo a cadeia comparativa - e mais uma vez gradativa - dos versos acima, em torno da atmosfera terrestre.

Nesse sentido, por ser vivo e se desdobrar em mais vida, o rio é mais espesso. Espesso em sua luta de vida diária, progressiva: “Espesso,/ porque é mais espessa/ a vida que se luta/ cada dia,/ o dia que se adquire/ cada dia/ (como uma ave/ que vai cada segundo/ conquistando seu vôo [sic.]” (MELO NETO, p. 54, 1984). Terminam, assim, com a lição de luta gradual que o rio nos ensina - e que o próprio poema, com suas cadeias gradativas, parece aprender -, os versos de Cabral, mas não *O cão sem plumas*. Há ainda mais uma fotografia de Bisilliat (figura 26).

Figura 26 — Fotografia de Bisilliat (sem título, 14 x 9cm)



Fonte: *O cão sem plumas* (1984), de João Cabral de Melo Neto e Maureen Bisilliat.

Nela, encontramos os mesmos elementos da foto anterior: o manguezal e o homem de costas. Desta vez, contudo, a fotógrafa faz uso de um enquadramento mais aberto e, assim, revela-nos uma dimensão mais ampla da paisagem e do homem. Contraditoriamente, ao ampliar o enquadramento, a artista nos aponta um meio ainda mais fechado. A impressão tida na imagem anterior de que não há saída na paisagem, aqui, acentua-se. O homem, desta vez, não tem seu corpo recortado pelo enquadramento, mas ainda o tem pelas sombras que nos impedem de vê-lo com clareza, integrando-o ao meio.

A fotografia dialoga diretamente com os versos anteriores através, por exemplo, da presença de árvores, elemento neles citado. Para além dessa associação mais imediata, é possível perceber na foto a atmosfera espessa sobre a qual se volta, de modo geral, toda a quarta parte do poema. Nesse sentido, é espesso o meio fechado, sem saída, mas é também espesso o homem que o atravessa e que – como o rio – vive sua luta e adquire seu dia: luta de caçador de caranguejo contra a fome espessa.

É combativo o homem na paisagem densa. O dobrar de sua perna esquerda – assim como na imagem antecedente – indica-nos seu movimento, movimento de quem luta, de quem “vai entre”. O homem parece caminhar em direção ao céu azulado que vemos, com dificuldade, por entre a vegetação espessa. Assim como nos versos de Cabral, a narrativa fotográfica termina com esperança miúda: há – apesar de tudo – saída para o homem que, a cada segundo, a cada passo, vai tirando o pé da lama: vai conquistando, ao seu modo, o seu voo.

Em “III Discurso do Capibaribe”, o rio cabralino, tendo seguido seu curso, a despeito de tudo, ensina-nos a lição do seu lutar progressivo. Em sua tradução, dialogando intensamente com os versos de Cabral, Bisilliat nos aponta, através da figura do homem encurralado pela paisagem, o mesmo lutar. Contudo – não podemos esquecer – esse homem é mensageiro da luta que antecede a sua: a luta das “caranguejeiras” pela fecundidade, pelo surgimento do alimento, da vida. O homem leva nas costas os caranguejos que vêm das mãos das mulheres, que elas extraem da lama. Ou, numa visão mais surreal, os caranguejos que elas, como deusas, milagrosamente fazem surgir do meio enlameado. Ou ainda, em outra visão não menos surreal, podemos pensar que elas mesmas se transformam nos animais. Assim, os caranguejos que o homem leva nas costas – e que, a propósito, não vemos nas fotos em que as mulheres estão presentes – são os próprios corpos femininos metamorfoseados. Podemos pensar, podemos imaginar. Enfim, as imagens enigmáticas de Bisilliat nos permitem a fabulação e reiteram a lição que nos é dada pelos versos cabralinos: a vida se conquista na luta progressiva.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: AS LIÇÕES DE UM LIVRO ANFÍBIO

É preciso não se prender à lucidez dos olhos para adentrar *O cão sem plumas*.

Nas quatro partes que compõem o longo poema narrativo, somos apontados a um rio, “o cão sem plumas”. Através de diversas cadeias comparativas, repletas de enxurradas imagéticas que se apresentam como quadros, Cabral o coloca na nossa frente, podemos vê-lo. Acompanhamos, assim, a trajetória do rio desplumado, personificado em sua fábula fluvial.

Na primeira parte do poema, somos apresentados ao rio cabralino e à paisagem que ele atravessa – e que, ao mesmo tempo, compõe. Vemos um ambiente citadino, “a magra cidade de rolha”, marcado pela carência que é também característica das águas fluviais. Na segunda parte, somos apresentados aos elementos humanos que compõem a paisagem, “os homens sem pluma”. Estes, homens do mangue, também compartilham com o rio a sua qualidade desplumada, carente. Na terceira parte, o poema assume seu tom mais narrativo. Nela, surge o mar, “bandeira com dentes”, antagonista da fábula, que, com sua limpeza corrosiva, tenta destruir o rio. Este teme o mar, mas não desiste e, juntando-se a outros rios, em mangues, prepara com eles uma luta. Eis a lição que as águas cabralinas nos ensinam – toda fábula tem sua moral – e sobre a qual a parte final do poema se volta: a vida se conquista diariamente, na luta progressiva, na persistência.

Para construir sua fábula, Cabral tem como referência a cidade do Recife. Esta, contudo, em meio às imagens enigmáticas e surreais que compõem o poema, transmuta-se. Nos versos, vemos um novo universo, uma nova realidade. Assim, como bem aponta Costa (2014, p. 174), há, no poema, “[...] a impossibilidade de demonstração da referencialidade objetiva [...]”. Cabral, podemos pensar, traduz, a sua maneira, a realidade a qual se volta. Cabral é também tradutor.

Já Bisilliat, ao traduzir os versos cabralinos, também nos apresenta um novo universo. É na Aldeia do Livramento, na Paraíba, que a artista realiza sua transmutação fotográfica, tendo como referência, portanto, um espaço diverso do espaço cabralino. Nas fotografias de Bisilliat, diferentemente do poema, não há cidade. A fotógrafa se detém no mangue – meio também presente nos versos de Cabral –, o único espaço em que todas as fotos são feitas. O rio de Bisilliat, por sua vez, não é formado por água. Em suas imagens, somos apresentados a um chão

enlameado, que, devido ao reflexo da luz solar, assemelha-se a um grande rio de lama. Nele, figuras femininas ora parecem se arrastar, ora, mergulhar. Na paisagem enigmática, corpos, vegetação... enfim, tudo parece unificado pela densidade da lama, sensação, aliás, que é reforçada pelo uso dos tons acinzentados em todas as fotos que compõem as três primeiras partes da obra. Nas imagens, encontramos a mesma atmosfera carente, descolorida dos versos cabralinos.

São essas figuras femininas o elemento humano que, nas fotografias de Bisilliat, metaforizam o seu rio enlameado. Nele, seus corpos – encobertos por vestidos frágeis e igualmente enlameados – assumem traços anfíbios, assemelham-se, podemos pensar, a caranguejos que também se perdem no meio viscoso. Tal semelhança é reforçada pela própria forma com que a fotógrafa realiza as imagens, cortando propositalmente do enquadramento partes dos corpos retratados. É grande a similaridade entre a natureza das fotografias e a da lama: ambas fragmentam e paralisam quem e o que as habita.

Mas há ainda outra leitura. Podemos imaginar que a lama transforma essas figuras femininas em estátuas com poderes divinos, em divindades. Assim, a carência e a fragilidade de seus corpos dão lugar à sensualidade, à força, à resistência. Eis a fábula que Bisilliat nos conta: como deusas, essas mulheres repletas de lama, estátuas vivas, fazem surgir a vida, o caranguejo, como em um milagre. Elas lutam, resistem.

Na parte final da obra, o sol surge, e as imagens enigmáticas se dissipam. As três fotos que compõem a última parte do livro são policromias, escolha que aproxima tais fotografias da realidade colorida em que vivemos. Em cores, um homem – sem pluma, como de Cabral – atravessa o mangue que o cerca e leva, – ele também luta –, o caranguejo fruto da luta feminina antecedente. Também aprendemos, aqui, a lição de persistência ensinada pelo rio de Cabral.

Enfim, Bisilliat traduz o poema cabralino ora por convergência, ora por divergência. Assim, há, de fato, momentos em que vemos, nas fotografias, elementos presentes nos versos que as acompanham. Nesses casos, a convergência é explícita. Contudo, em outros momentos, as fotos dialogam mais intensamente com versos mais afastados – antecedentes ou precedentes. Há, também, momentos em que as fotografias e os versos simplesmente divergem.

O fato é que, em sua tradução, – em acordo com os pressupostos da TI – Bisilliat não ilustra literalmente, fielmente o poema de Cabral. A fotógrafa não realiza

uma transmutação espelhada - a disposição irregular das fotografias, a propósito, é símbolo da sua tradução desobediente. A artista, na verdade, traduz a *atmosfera* do poema cabralino, na medida em que constrói uma nova narrativa. Esta aponta para outra realidade, mas uma realidade invariavelmente conectada - por convergência ou divergência - ao poema de Cabral.

Em sua tradução, Bisilliat ilumina um aspecto central do rio cabralino, que para alguns pode passar despercebido: a sua propriedade terrosa. O cão sem plumas se abre em flores “pobres e negras”, em uma flora “suja e mais mendiga”. Ele carrega, em silêncio, suas “flores de terra”, “[...] sua fecundidade pobre,/ grávido de terra negra” (MELO NETO, 1984, p. 20). Carrega, enfim, a fertilidade de terra que resulta no mangue, símbolo de sua luta. É esse aspecto do rio cabralino, traço fundamental da sua essência, que Bisilliat ilumina em sua tradução. É nesse sentido também que, aproximando-se da simbologia maternal ligada à terra, a fotógrafa centra sua tradução no elemento feminino. No mangue, “berçário da vida”, tudo brota das mãos das mulheres.

Para além da aproximação temática, em sua transmutação fotográfica, a artista também se aproxima do caráter surreal dos versos cabralinos. Assim, a despeito do traço de realidade, característico, como vimos, da fotografia, Bisilliat nos apresenta imagens enigmáticas: um grande rio de lama, mulheres enlameadas transformadas em estátuas vivas... enfim, não é só o “o que”, mas também o “como” que a artista traduz.

Nesse sentido, uma vez que “[...] a leitura para a tradução não visa captar no original um interpretante que gere consenso, mas, ao contrário visa penetrar no que há de mais essencial no signo” (PLAZA, 2003, p. 36), reconhecemos a destreza de Bisilliat como leitora. E mais, como escritora, afinal, como vimos, a sua maneira, ela constrói uma narrativa fotográfica. Desse modo, assim como podemos pensar em Cabral como tradutor, também podemos pensar em Bisilliat como escritora.

Enfim, é feliz a tradução da artista, uma vez que esta promove o aumento da informação estética, enquanto mantém, com o texto traduzido, a relação fundamental de equivalência, defendida por Plaza (2003) como pressuposto básico para a tradução intersemiótica. A própria fotógrafa reconhece tal relação, afirmando, na nota de apresentação da coleção “Poemas do país”, na qual o livro analisado se insere, que esta tem como proposta “Um traçado de equivalências [...] onde texto e

imagem se justapõem, por consonância ou dissonância se agregam, e se encontram em equidistância de vôo [sic.]” (MELO NETO, 1984, p. 7).

Assim, poema e fotografias dialogam e se complementam. Iluminando mutuamente seus elementos, eles se unem para fazer surgir *O cão sem plumas*. Não há hierarquia entre ambas as linguagens. Em acordo com os pressupostos da Tradução Intersemiótica, bem como do próprio livro foto-textual, na obra, não há soberania do verbal sobre o não verbal – ou vice-versa. O livro é fruto da união entre as duas linguagens e nelas baseia sua existência. Como um anfíbio que vive na água e na terra, este livro anfíbio vive na palavra e na imagem. Apontando-nos, através de sua natureza híbrida, para além da realidade do texto e das fotografias, a realidade que eles constroem juntos, como que mesclados pela lama. Além das lições das fábulas poética e fotográfica, o livro também nos ensina que, seja na palavra ou na imagem, devemos saber ver.

Mas a história ainda não terminou e nosso livro anfíbio segue respirando. É no gerúndio que Cabral escreve os últimos versos do poema e é com uma foto na horizontal, no formato paisagem, – que indica continuidade – que Bisilliat que encerra sua tradução. Tanto o verso, quanto a fotografia – na qual, um homem caminha por entre a paisagem – indicam uma progressão, uma continuação. A própria obra aponta, portanto, para a possibilidade de novas leituras, de novas cadeias tradutórias, como é característico do processo de tradução intersemiótica. Inserido na cadeia temporal, *O cão sem plumas*, enquanto produção estética, tem suas brechas e se abre a outras traduções.

Hoje, o manguezal fotografado por Bisilliat não existe mais. Uma plantação de soja ocupa o espaço que era seu. O Capibaribe de Cabral segue, ainda, seu fluxo. O rio permanece desplumado, atravessando silenciosamente a cidade. Como ele, vários outros rios sem plumas esperam que alguém os olhe, os traduza em palavras, em fotografias, em ambas, quem sabe.

Figura 27 — O Capibaribe revisitado



Fonte: Júlia Cunha (2023).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. 64 e. d. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- BARBOSA, João Alexandre. A lição de João Cabral. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**: João Cabral de Melo Neto. Instituto Moreira Salles, n. 1 p.62-105, São Paulo, mar. de 1996.
- BARBOSA JÚNIOR, Ademir. Nanã. In:_____. **O livro de ouro dos orixás**. 1 e. d. São Paulo: Anúbis, 2017, p.77-83.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1980] 2018.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In:_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, [1931] 1994.
- BISILLIAT, Maureen. **Fotografias**: Maureen Bisilliat. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- BAGNO, Marcos. Fábulas fabulosas. In: CARVALHO, M. A. F.; MENDONÇA, R. H (orgs). **Práticas de leitura e escrita**. Brasília: Ministério da educação, 2006, p. 50-52.
- BRIZUELA, Natalia. A escrita assume a categoria de prática artística. In_____: **Depois da fotografia**: uma literatura fora de si. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- CARVALHO, Francisco Israel de. **O auto da morte e da vida**: a escrita barroca de João Cabral de Melo Neto. 148 f. Dissertação (Mestrado em Literatura), Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010.
- CAMPOS, Geir. **O que é tradução**. - 1. ed. - São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- CASTELLO, José. **João Cabral de Melo Neto**: o homem sem alma; diário de tudo. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2006.
- CASTILLO, Miguel de. **Transfigurações**. In: Sertões: luz & trevas. (texto de Euclides da Cunha). São Paulo: IMS, 2019.
- CHIOCCHETTI, Federica. **What is a Photo-Text Book?** Disponível em: <<https://aperture.org/editorial/pbr-photo-text-book/>>. Acesso em: dezembro de 2021.
- CICERO, Antonio. Poesia e filosofia. In:_____. **Finalidades sem fim**: ensaios sobre poesia e arte: Companhia das Letras, 2005.

COLLOT, Michel. Poesia, paisagem e sensação. **Revista de Letras**, Ceará, v. 1, n. 34, p. 17-26, jan./jun. 2015.

COSTA, Cristina. Henrique. da. O poeta incandescente. In:_____. **Imaginando João Cabral imaginando**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2014, p. 155-244.

DANTAS, Audálio.; BISILLIAT, Maureen. Povo Caranguejo. **Realidade**. Editora Abril, São Paulo, n. 48, p.102-113, mar. 1970.

DUBOIS, Philippe. Da verossimilhança ao índice. In:_____. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. - 14. ed. - São Paulo: Papirus, [1990] 2012, p. 23-57.

ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. **Revista FACOM**, São Paulo, n. 17, p. 4-14, 2007.

EQUIVALÊNCIAS aprender vivendo. Direção: Maureen Bisilliat. Brasil: IMS, 2019. 1 DVD (96 min.).

ESPÍNDOLA, Bernardo Rodrigues. **Tradução, transcrição e intertextualidade: a semiose intermídia**. Disponível em:

<[https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/061/BERNARD O_ESPINDOLA.pdf](https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/061/BERNARD_O_ESPINDOLA.pdf)>. Acesso em: outubro de 2022. Acesso em: outubro de 2022.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**, volume 1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

GARCIA, Marcelo. **Afinal, o que é um fotolivro?** Disponível em:

<<https://ummarcelogarcia.medium.com/afinal-o-que-%C3%A9-um-fotolivro-cdab66cf2362>>. Acesso em: dezembro de 2021.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. 4 e. d. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

GULLAR, Ferreira. **Relâmpagos - dizer o ver**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Tradução de Beatriz Medina... [et al.]. Rio de Janeiro: Sextante, 2018.

HANSEN, João Adolfo. **O que é um livro?** Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

HIRASHIMA, César Katsumi. **O haikai nas artes visuais: tradução intersemiótica**. 192 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Departamento de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In:_____. **Linguística e Comunicação**. - 19. ed. - São Paulo: Editora Cultrix, [1969] 2003 p.63-73.

KUBRUSLY, Cláudio. **O que é fotografia**. - 3. ed. - São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

LAMPERT, Letícia. **Fotolivro ou livro de artista? Eis a questão**. Disponível em: <<http://www.dobrasvisuais.com.br/2015/06/fotolivro-ou-livro-de-artista-eis-a-questao-por-leticia-lampert/>>. Acesso em: dezembro de 2021.

MARCELINO, João Gabriel Carvalho. **Hoje é dia de Maria: um estudo sobre a tradução intersemiótica e adaptação de personagens do roteiro para a TV**. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras, Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2019.

MELO NETO, João Cabral de. Considerações do poeta em vigília (entrevista). **Cadernos de Literatura Brasileira**: João Cabral de Melo Neto. Instituto Moreira Salles, n. 1, p.18-31, São Paulo, mar. de 1996.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa. – 1. ed.** - Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

MELO NETO, João Cabral de; BISILLIAT, Maureen. **O cão sem plumas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MELO NETO, João Cabral de. Poesia e composição. In: _____. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 51-70.

MENDES, Conrado Moreira. **A Comunicação pela Semiótica**. Disponível em: <https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vertentes/Vertentes_36/conrado_mendes.pdf>. Acesso em: outubro de 2022.

MOODY, Ricky. **The PhotoBook as a Literary Form**. Disponível em: <<https://aperture.org/editorial/rick-moody-teju-cole-blind-spot/>>. Acesso em: dezembro de 2021.

NAVAS, Adolfo Montejo. **Fotografia & poesia (afinidades eletivas)**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. - 3. ed. - São Paulo: Annablume, 2003.

OLIVEIRA, Ana Paula Fonseca de **O hibridismo e a expansão das narrativas no livro-objeto infantil contemporâneo**. 128 f. Dissertação (Mestrado em Design). Departamento de Artes e Design, Programa de Pós-graduação em Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

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

PAZ, Octavio. **Tradução: literatura e literalidade**. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/traducao2ed-site.pdf>. Acesso em: outubro de 2022.

PEIRCE, Charles. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos**: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira, 2000.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. - 1. ed. - São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível**: o olhar da literatura. - 2. ed. - Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral de Melo Neto**: uma fala só lâmina. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SONTAG, Susan. O heroísmo da visão. In:_____. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, [1977] 2004.

VALÉRY, Paul. Questões de poesia. In:_____. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras [1957] 1991, p. 177-187.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In:_____. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras [1957] 1991, p. 201-217.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. O campo ampliado da gravura: suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v.19, n. 32, p. 85-102, maio 2012.