

TRANSCRIÇÃO EM QUADRINHOS: UM POEMA DE SÁ-CARNEIRO (RE)LIDO POR LAERTE COUTINHO

Matheus Nogueira Schwartzmann¹

Resumo: O presente artigo trata do caso singular de (re)leitura – e transcrição (Haroldo de Campos) – do poema “Feminina”, de Mário de Sá-Carneiro (1890–1916), operando com as noções de tradução intersemiótica (Roman Jakobson) e suporte de inscrição (Jacques Fontanille), e discutindo, nesse cenário teórico, o estatuto do texto literário (Gérard Genette; Walter Benjamin). Separados por quase cem anos e publicados em meios e suportes bastante diversos entre si, o poema original e a sua versão contemporânea, ilustrada em linguagem de quadrinhos por Laerte Coutinho, mantêm o frescor da novidade, da inventividade e da provocação. Nesse sentido, nosso objetivo será o de analisar a leitura do texto de Sá-Carneiro produzida por Laerte, que nos parece ser aquela de um gesto de apropriação e de (re)criação literárias que acaba por acentuar certos valores do texto original, em especial o da polêmica, que surge ressemantizada em tintas mais intensas na forma de um protesto.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica. Transcrição. Poesia. Mário de Sá-Carneiro. Laerte Coutinho.

Introdução

Numa época em que muito se fala sobre o impacto das novas tecnologias nas práticas sociais contemporâneas e, por consequência, sobre o impacto das linguagens que delas decorrem, é natural que se discuta, nesse cenário, o estatuto do texto literário, na medida em que a literatura é também uma dessas práticas. Essa discussão surge talvez com maior vigor quando observamos o texto literário inscrito em novos suportes, isto é, quando inscrito em suportes outros que o livro, por exemplo, que é o seu por excelência. Tal premissa nos leva ainda a outra questão, esta já bastante mais antiga, que repensa, e até mesmo redefine, o próprio estatuto do texto literário enquanto obra de arte.

Quanto ao estatuto do texto literário, se nos mantivermos nessa direção, poderemos, em um primeiro momento, discutir o lugar em que reside a arte literária,

¹ Doutor em Linguística e Língua Portuguesa (2009). Professor do Departamento de Linguística da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, câmpus de Assis (SP) e do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, câmpus de Araraquara (SP). E-mail: matheusns@assis.unesp.br

indo, certamente, muito além do paradigma estabelecido pelo *cânone*. Nesse sentido, não poderíamos deixar de lado aquilo que, já na década de 1930, afirmava o poeta e crítico Ezra Pound, e que hoje parece ser ainda muito atual: “literatura é linguagem carregada de significado [...] novidade que permanece novidade” (POUND, 1997, p. 32-33), pois “grande [a] literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND, 1997, p. 40).

Independentemente do modo como encaremos o fato literário e, mais precisamente, a linguagem literária (e seus graus de significação, como indica Pound), devemos também ter em mente que, qual seja a linguagem empregada, a visão poundiana pode ser estendida da linguagem verbal à não verbal, já que o cinema, a fotografia, a pintura e mesmo a televisão, por exemplo, têm seu estatuto artístico-literário há muito reconhecido.

A própria noção jakobsoniana de *poeticidade* (JAKOBSON, 1969) assegura essa perspectiva, pois para o autor russo, os “traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria dos signos [...] tanto para a arte verbal como para todas as variedades de linguagem” uma vez que “a linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles” (JAKOBSON, 1969, p. 119). Ou seja, assim como pensa Pound, para Jakobson a arte literária – ou a literariedade – não está apenas naquilo que se convencionou chamar de texto literário, o que expande em muito os seus limites.

Em um segundo momento, para além da noção de literariedade, discutindo a natureza do suporte de inscrição do texto literário, podemos chegar certamente a questões como autenticidade e originalidade – e mesmo à *aura*, conforme propõe Walter Benjamin (1994) – e aos regimes autográfico e alográfico, como propostos por Gerard Genette, a partir de Nelson Goodman (GENETTE, 2001, p. 7). Isto é, ao discutirmos a natureza do suporte de inscrição de um dado texto, podemos nos indagar se a sua alteração altera também o seu estatuto, ou, pelo menos, se o texto permanece (ainda) um (mesmo) objeto de arte. Tal questionamento é possível porque a escolha de um suporte de inscrição implica naturalmente a exploração de sua matéria e de sua superfície, bem como a exploração dos princípios que regem a segmentação e a organização dessa superfície, todos relacionados, por fim, também de algum modo, às próprias características do plano da expressão (FONTANILLE, 2005).

Nesse aspecto, o texto verbal deveria ser considerado autográfico o suficiente, como o são a escultura, a pintura e mesmo a fotografia, em certos casos, para então ser tomado como *objeto único*, em toda a sua imanência (GENETTE, 2001, p. 3-7). No entanto, de um modo geral, parece-nos que o texto verbal², em si, não tolera um exame pormenorizado do ponto de vista do regime autográfico, uma vez que, principalmente depois do advento da imprensa, todos os livros (ou todos os textos?) nascem já reproduzidos: deixaram de ser o *livro-objeto*, irrepetível, e passaram a ser, no máximo, *livro-obra*. Como nos indica Genette (2001, p. 59), a reprodução de um poema – que é bem o caso de nosso estudo – está longe de poder ser considerada uma fraude ou uma falsificação, na medida em que é da natureza do texto literário ser reproduzido. Ou seja, a arte literária pode ser encarada, desse modo, como alográfica por excelência (GENETTE, 2001, p. 59), e é graças ao seu caráter alográfico que poemas, contos, versos esparsos, por exemplo, mantêm a sua autonomia (mantêm a sua dimensão de *obra*), mesmo que circulem, repetidos à exaustão, fora do espaço livro, em meios – e *mídias* – diversos.

Neste texto, embora saibamos que o terreno para esses questionamentos seja o mais fértil, nosso interesse maior não é o de refletir sobre o estatuto literário de uma dada obra, mas observar o modo como um texto literário pode, ao ter seu suporte de inscrição e de meio/mídia de circulação alterado, manter, ainda assim, a sua legibilidade e a sua literariedade preservadas. O nosso objetivo é, pois, dar conta da adaptação – ou mais propriamente da *transcrição* – em linguagem de quadrinhos³ de um poema⁴ de

² A carta, tomada enquanto registro documental, assim como certos textos originais que são objeto de estudo, especialmente, de historiadores e de pesquisadores da Crítica genética, têm o seu estatuto autográfico muitas vezes garantido. A edição de uma obra, ainda que reproduzida em certa escalada, também pode, de algum modo, ser considerada um “objeto autográfico” (GENETTE, 2001, p. 57).

³ O que chamamos de “linguagem de quadrinhos”, expressão que mereceria um maior acabamento teórico, refere-se, no nosso caso e para o momento, ao estilo empregado pelo autor de quadrinhos que pode ser reconhecido nas mais diversas ilustrações que faz, ainda que essas ilustrações não se organizem na forma de uma narrativa seriada em quadros.

⁴ Se a arte dos quadrinhos nasceu, na primeira metade do século XIX, como forma de diversão desprezível, adquiriu, no entanto, com o passar dos anos e com o aprimoramento das técnicas e da sua linguagem, um estatuto outro. Embora não seja comum encontrar adaptações de poesia para quadrinhos, o texto literário de modo geral tem sido fonte de inspiração para as HQs. No Brasil, por exemplo, temos como marco dessa relação entre HQ e literatura a adaptação pioneira de *O guarani*, de José de Alencar, levada a cabo pelo artista André Le Blanc, no ano de 1950 (MOYA; CIRNE, 2002, p. 43-47). Mas nem só de adaptações vive a cena da HQ, no que concerne à poesia. Um caso interessante de poesia apresentada na forma de quadrinhos é a obra *Poema em quadrinhos* (Cosac Naify, 2010), do escritor e artista plástico italiano Dino Buzzati (1906-1972). O seu *poema em quadrinhos* narra a história de Orfeu e Eurídice.

Mário de Sá-Carneiro⁵ por Laerte Coutinho⁶, buscando descrever como duas versões de um (mesmo) texto, separadas por quase cem anos, publicadas em meios bastante diversos entre si, mantêm o frescor da novidade, da inventividade e da provocação.

A poesia em questão: de Mário de Sá-Carneiro a Laerte Coutinho

Em janeiro de 2011, um poema de Mário de Sá-Carneiro (1890–1916), foi publicado na *Folha de São Paulo*, no Caderno Ilustríssima⁷. O poema ocupava toda a página do caderno, mas não se apresentava exatamente como um poema original de Sá-Carneiro e sim como uma (re)leitura proposta pela cartunista e quadrinista Laerte Coutinho.

O poema que Coutinho escolheu “reler” foi “Feminina”, texto concebido na última fase do autor português e que aparece pela primeira vez em carta de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, em 16 de fevereiro de 1916. Publicado postumamente, foi alvo de diversos estudos por se destacar em meio à obra sá-carneiriana, especialmente pela sua temática e pela sua constituição dramática (MARTINS, 1997, p. 319), na medida em que traz à tona, pouco a pouco, a imagem de uma personagem que gostaria de se travestir:

Feminina

Eu queria ser mulher pra me poder estender
Ao lado dos meus amigos, nas banquettes dos cafés.
Eu queria ser mulher para poder estender
Pó de arroz pelo meu rosto, diante de todos, nos cafés.

Eu queria ser mulher pra não ter que pensar na vida
E conhecer muitos velhos a quem pedisse dinheiro —
Eu queria ser mulher para passar o dia inteiro
A falar de modas e a fazer “potins” — muito entretida.

Eu queria ser mulher para mexer nos meus seios
E aguçá-los ao espelho, antes de me deitar —
Eu queria ser mulher pra que me fossem bem estes enleios,
Que num homem, francamente, não se podem desculpar.

⁵ Poeta português que, ao lado de Fernando Pessoa (1888–1935) e de outros jovens, ergueu as bases do Modernismo em Portugal. O marco do movimento modernista português foi a fundação da revista *Orpheu*, em 1915, há exatos 100 anos.

⁶ É uma cartunista e chargista Brasileira, considerada uma das artistas mais importantes na área no país. É quadrinista da *Folha de São Paulo* desde 1991.

⁷ Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2011/01/16/40/>>. Acesso em 15 de set. de 2016.

Antes que se discuta o modo como a poesia de Sá-Carneiro surge aqui ilustrada, é preciso tratar do próprio estatuto desse trabalho de Laerte, que se organiza sobre um novo *suporte de inscrição* – a página do jornal – e sob o regime de uma *prática de leitura* que não a estritamente literária, na medida em que se mescla à prática jornalística (ainda que aquela de um jornalismo literário). Há nele, de todo modo, *uma leitura* – a (re)leitura que Laerte faz do texto de Sá-Carneiro, que tem as suas propriedades reconfiguradas.

Quanto às propriedades advindas do tipo de suporte (a página do jornal) e quanto ao modo como interferem na constituição de um poema, Genette (2001, p. 60-61) apresenta uma proposta que nos parece bastante produtiva, que seria a distinção entre propriedades constitutivas e propriedades contingentes da obra literária. As propriedades constitutivas seriam as que definem “sua identidade ortográfica”, e, desse modo, a “sua identidade linguística” (GENETTE, 2001, p. 61). As contingentes seriam aquelas relacionadas à “inscrição [...] escolha gráfica, timbre, elocução” (GENETTE, 2001, p. 61). No caso do nosso objeto de estudo, em certa medida, as propriedades constitutivas foram preservadas: o texto do poema é citado em sua integralidade, em linguagem verbal. No entanto, quanto às propriedades contingentes, estas surgem razoavelmente alteradas, uma vez que expostas às normas da página do jornal, com tipografia singular, com uso do branco da página inédito em relação à versão primeira do poema, alterando a sua estrutura de quatro quartetos e um dístico.

Se levarmos em consideração essas propriedades, deveremos tratar o texto final de Laerte como uma forma de adaptação? Isto é, tratá-lo como a tradução intersemiótica de um texto verbal – um poema – para um texto sincrético, construído em linguagem de quadrinhos? Ou estaríamos no ambiente da pura citação, uma vez que além do poema de Sá-Carneiro outras obras de arte aparecem citadas e também desenhadas em linguagem em quadrinhos? É partindo desses questionamentos que seguimos adiante.

Poesia em quadrinhos: tradução, citação e transcrição

Embora não pretendamos aqui traçar um panorama teórico que dê conta das possíveis definições e abordagens sobre o processo da adaptação, acreditamos que, para se discutir a natureza de tal processo, como é o caso da “tradução” do texto verbal do poema para o texto sincrético em linguagem em quadrinhos, não podemos ignorar

algumas concepções teóricas já sedimentadas na tradição dos estudos sobre o texto sincrético e a tradução intersemiótica, como aquelas da semiótica discursiva e das contribuições de Jakobson (1969) segundo, principalmente, Haroldo de Campos (2015).

Inicialmente, tomemos os termos tradução intersemiótica e transcodificação, como aparecem no *Dicionário de semiótica* de A. J. Greimas e J. Courtés, termos estes que podem ser pensados como definições mínimas do que seria o processo de adaptação, na medida em que “entende-se por tradução a atividade cognitiva que opera a passagem de um enunciado dado em outro enunciado considerado equivalente” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 508). Ainda segundo o *Dicionário de semiótica*:

É na qualidade de atividade semiótica que a tradução pode ser decomposta em um fazer interpretativo do texto *a quo*, de um lado, e em um fazer produtor do texto *ad quem*, de outro. A distinção dessas duas fases permite assim compreender como a interpretação do texto *a quo* (ou a análise implícita ou explícita desse texto) pode desembocar seja na construção de uma metalinguagem que procura explicá-lo, seja na produção (no sentido forte do termo) do texto *ad quem*, mais ou menos equivalente – uma decorrência da não-adequação dos dois universos figurativos – ao primeiro. (2008, p. 509).

Podemos imaginar que, em um primeiro momento, a adaptação pode ser tomada como nada mais que uma interpretação do texto fonte. Em um segundo momento, podemos pensar que a adaptação, tomada enquanto enunciado segundo, deve ser de algum modo equivalente ao texto fonte. Se, no entanto, temos como objeto de análise uma adaptação que se realiza em um suporte de inscrição distinto do suporte do texto fonte, isto é, se há uma mudança de plano de expressão, temos que pensar em que medida os dois textos podem manter-se equivalentes e em que medida as características do novo suporte alteram (excluindo ou acrescentando elementos) as formas de sentido manifestadas originalmente no texto fonte.

A respeito dessa equivalência, devemos nos lembrar daquilo que já dizia Jakobson:

Por mais irrisória que possa parecer a ideia da *Ilíada* e da *Odisséia* transformadas em histórias em quadrinhos, certos traços estruturais de seu enredo são preservados, malgrado o desaparecimento de sua configuração verbal. O fato de discutir-se se as ilustrações de Blake para a *Divina Comédia* são ou não adequadas, é prova de que as **diferentes artes são comparáveis** (JAKOBSON, 1969, p. 118, grifo nosso).

É nessa direção, isto é, a afirmação da equivalência entre as diferentes artes, entre as diferentes linguagens, que segue também o raciocínio de José Luiz Fiorin quando afirma que “o sentido gerado por um filme não é diferente daquele criado por um romance [e] o que distingue um objeto do outro é apenas a forma de manifestar essa significação, é o plano da expressão” (2008, p. 78).

Como se pode deduzir, no processo de adaptação, certos elementos constituintes da sua significação podem desaparecer e outros novos podem surgir. Esse fenômeno ocorre graças à natureza dos textos e às práticas de leitura aos quais estão expostos. O texto verbal (literário ou não) depende, essencialmente, para ser lido, que dele se depreenda o sentido a partir da linguagem verbal, que é o plano de expressão que está em jogo nesse caso. Já o texto visual e/ou sincrético, como é o caso da história em quadrinhos e da ilustração de Laerte, coloca em questão não apenas a linguagem verbal, mas outros planos de expressão, como o visual. É, portanto, graças à mudança de plano de expressão – e de suporte – que se dão as mudanças, às vezes mais, às vezes menos profundas, entre o texto fonte e o texto adaptado.

Nesse aspecto, temos que estabelecer, durante a análise, o que há de equivalente entre um texto e outro para que os consideremos como forma original e forma adaptada, respectivamente. Podemos, pois, pensar na adaptação a mais convencional possível, aquela que se faz crer fiel ao texto original, aquela que se pretende ser justamente uma forma de transcodificação direta e não uma forma dita “livre”, em que inúmeras possibilidades de transcrição seriam possíveis. Essa seria a forma de uma adaptação simples, como aquela em que todos os sentidos são mantidos (ou buscados) em um novo código, em uma nova organização semiótica, sobre um novo suporte de inscrição.

Não estaríamos enganados, portanto, se tomássemos como esse o caso do nosso objeto de estudo: o texto de Laerte pode ser compreendido como uma adaptação (forma de *transcodificação*, portanto) do poema de Sá-Carneiro, na medida em que o poema surge, ele próprio, citado ao longo da página do jornal, sem quaisquer alterações na sua dimensão verbal, como se tivesse sido diretamente transposto para a linguagem sincrética, que o ilustra. Esse seria o próprio sentido de tradução intersemiótica para Jakobson (1969), para quem “a tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 1969, p.64-65), o que permite, pois, que se passe “[...] de um sistema de

signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” (JAKOBSON, 1969, p.72). Nessa perspectiva, poderíamos dizer que no trabalho de Laerte temos um procedimento complexo de tradução intersemiótica, ou “leitura” e “interpretação” do poema de Sá-Carneiro, o qual podemos também chamar de *transcrição*, no sentido empregado por Haroldo de Campos (2015). E isso, porque o texto de Sá-Carneiro é apropriado, ressignificado e (re)lido por Laerte segundo um ponto de vista próprio, que propõe inclusive relações intertextuais não previstas no poema originalmente, como mostraremos a seguir. Nesse sentido, vale lembrar o que diz Marcelo Tápia a respeito da natureza do texto transcrito, a partir das reflexões de Haroldo de Campos:

Ainda que a identidade do texto recriado tenha de se alimentar por meio de nutrientes provindos do texto-fonte e da incorporação de suas qualidades, e deva se firmar em seus contornos diferenciadores, a natureza da identidade para a qual aponta o pensamento de Haroldo de Campos [...] é a do que se poderia, talvez, denominar *identidade relacional*: as relações de isomorfia ou paramorfia associam qualidades de uma e de outra das criações envolvidas; o texto recriado combina elementos e referentes oriundos do texto de partida com elementos e referentes próprios do contexto em que se insere [e] ambos os textos se modificam no processo de “plagiotropia” (TÁPIA, 2015, p. 220).

Esse gesto antropofágico de consumir o texto fonte para produzir um novo texto transcrito estaria assim baseado em procedimentos relacionais como citação, paródia, retomada, enfim, procedimentos marcados por uma intertextualidade (a plagiotropia) que seria, para Haroldo de Campos, inerente ao próprio fazer literário, na medida em que a literatura seria uma “operação tradutora permanente” em que “escrever [seria sempre] traduzir” (CAMPOS, 2015, p. 62).

O texto transcrito pode então ser entendido como “um ícone de relações intra-extratextuais” que não “denota, mas conota o seu original” (CAMPOS, 2015, p. 124). A tradução de um texto – e especialmente a sua transcrição – é, nessa perspectiva, uma “crítica do texto original na medida em que os elementos atualizados pelos novos ‘atos ficcionais’ de seleção e combinação cita, os elementos ausentes” (CAMPOS, 2015, p. 124).

Embora as posições teóricas adotadas por Campos quanto à transcrição (2015, p. 133) refiram-se, na grande maioria dos casos, à tradução literária, de obras de arte verbal (como a poesia ou como textos de mesma envergadura), acreditamos que é esse o

fenômeno que temos diante de nós. Tendo isso em vista e querendo desenvolver essa hipótese, apresentaremos a seguir uma análise do poema de Sá-Carneiro que servirá de baliza para a análise do texto sincrético – e, portanto, transcrito – de Laerte.

O feminino de Mário de Sá-Carneiro: uma identidade polêmica

Na versão original do poema “Feminina”, é instaurado um universo figurativo em que, graças à prevalência de determinados acessórios femininos, vão sendo construídos os temas da *futilidade* ou da *frivolidade*, que seriam justamente tudo aquilo “que num homem não se podem desculpar”.

No entanto, o motivo primeiro que leva o eu-lírico a desejar a conversão de sua identidade, indo do masculino ao feminino, não é ser fútil, é, antes, *ser visto* (ao lado dos amigos, nos cafés...). É, pois, a exposição de si – e a afirmação de uma identidade feminina – a razão da transformação do eu-lírico, na medida em que o seu lugar será um lugar público, um lugar em que poderá ao mesmo tempo ser visto e ser feminino:

Eu queria ser mulher pra me poder estender
Ao lado dos meus amigos, nas banquettes dos cafés.
[e] ... estender/ Pó de arroz pelo meu rosto, diante de todos, nos cafés

A metonímia, figura de linguagem que vai praticamente reger todo o poema, já pode ser encontrada nesse trecho: o movimento corporal – estender-se/sentar-se/dispore o corpo – é mimetizado pelo gesto singelo do cuidado com a maquiagem, das mãos que estendem/assentam/dispõem o pó sobre o rosto, esse rosto que guarda a sua identidade, construída também pelo branco do pó de arroz, tal qual uma máscara. Nessa primeira estrofe tem-se assim a primeira camada de revestimento figurativo que cuidará da ocultação da masculinidade e da afirmação da feminilidade.

No entanto, não lhe basta ser mulher, o que importa ao sujeito é que possa sê-lo diante de todos, em um procedimento de desocultação e/ou revelação do ser: o café, lugar da vida social, espaço masculino por excelência no contexto do poema – onde se bebe, se fuma – ao qual o eu-lírico então se contrapõe, em meio ao qual pode então se destacar, é desse modo o lugar utópico, o palco, de uma existência que deve ser feminina.

O café é também o lugar dos “velhos” para quem o eu-lírico, já se assumindo como um exibicionista, pode se entregar:

Eu queria ser mulher pra não ter que pensar na vida
E conhecer muitos velhos a quem pedisse dinheiro —

Metamorfoseado em mulher, o sujeito então aos velhos se entregaria justamente para não ter que *agir* no mundo. Nesse sentido, todas as suas ações são, a princípio, formas de *não-fazer*, sendo, na verdade, não-ações, que não atuam diretamente sobre o mundo. No entanto, quando age, suas ações, além de serem responsáveis pela feminilização que almeja, são quase todas autorreflexivas, como em “me poder estender”, “estender pelo meu rosto”, “mexer nos meus seios”. Quando não participam do processo de feminilização, são ações “esvaziadas de sentido”, que não alteram nenhum estado seu, como “não ter que pensar”, “falar de modas e a fazer ‘potins’” — que figurativamente representam um “fazer nada”. Sua única ação não reflexiva seria a de “excitar quem [o] olhasse”, o que ainda delega o fazer (excitar-se) ao outro.

As suas não-ações, denotam, desse modo, o puro exibicionismo de um *eu* que, voltando-se para o seu próprio *ser*, constrói-se em função do *olhar do outro* (“diante de todos”, “para excitar quem me olhasse” e “pra me poder recusar”) e não de seu próprio fazer, o que nos mostra um caso interessante de egoísmo, em que o eu, polemicamente, *é e não é* o centro de tudo.

Tem-se no poema também uma cisão significativa de uma das figuras do poema: o amante predileto e ainda assim, traído. A personagem “feminina” do poema assume-se, portanto, mentirosa (parece, mas não é), pois declara que tem um objeto (parece ter um predileto), mas dele se desfaz facilmente (mas não tem): seu objeto é, nessa perspectiva, a própria traição exibicionista.

No poema, constroem-se ainda duas formas masculinas opostas: o rapaz loiro e esbelto e o gordo e feio, antíteses e antípodas, manifestados nos textos justamente por sua dimensão corpórea, cuja temática é esboçada ao longo do texto (o rosto, os seios, o esbelto e o gordo). Diante do belo, a personagem “feminina” oferece-se ao feio, em mais um movimento de recusa, de negação – negação do óbvio, do esperado – o que aparece confirmado no último verso: “Eu queria ser mulher pra me poder recusar...”



Figura 7

Como se pode entrever, as figuras visuais que surgem no seu texto intensificam a ideia de *composição*, de *construção* de uma identidade feminina, de um agir que se interpõe ao outro como forma de negação, intensificando o procedimento de afirmação de um corpo feminino como confirmação de uma identidade. Além disso, as citações a obras como as de Delacroix e Courbet, reforçam uma isotopia temática de “empoderamento” do corpo feminino (os seios à mostra, a bandeira e a arma empunhadas, a vagina desvelada), que intensificam a ideia de *protesto* já existente em germe no poema.

Como então se pode ver, o texto de Laerte vai além da tradução intersemiótica, na medida em que propõe *relações intertextuais* que não estavam originalmente no poema de Sá-Carneiro. O “mosaico de citações” (KRISTEVA, 1974, p. 64) que constrói – e que evidencia a absorção de um ou mais textos por outro – atesta o gesto (trans)criador da cartunista. Das relações intertextuais propostas por Laerte trataremos a seguir.

O Fauno

A figura do Fauno (Cf. Figura 8) é central na página do Caderno Ilustríssima, da *Folha*: o corpo híbrido é extremamente valorizado no texto de Laerte, e por ao menos duas razões. A primeira, é que o sátiro ocupa o centro da imagem. A mudança de suporte, isto é, a passagem do poema de texto verbal inscrito em livro, no universo do cânone, para a página de jornal diário, em um caderno especial, de um jornal de grande circulação, evidencia isso: o centro da página concentra o olhar do leitor, delimitando-se assim também a sua importância.



Figura 8

Todas essas mudanças de práticas de circulação do texto e de estruturação do suporte (a extensa página do jornal impresso, que exige seu manuseio de maneira outra, com as duas mãos, por exemplo), contribuem para se repensar o seu sentido. Se no poema de Sá-Carneiro, e na poesia em geral, o espaço da página é preenchido linearmente, da esquerda para a direita, de cima para baixo, e a posição no centro da página é ocupada por todo o poema, no texto sincrético (verbal e imagético) o espaço da página passa a ter relevância maior: os olhos do leitor recaem primeiramente ao centro, para então percorrer toda a imagem, e no centro está então a figura central do Fauno, que o convoca.

Soma-se a essa centralidade criada a partir das propriedades formais da página, o uso da própria linguagem em quadrinhos, que aloca no centro do texto transcrito também um narrador delegado, que é o próprio Fauno. É ele quem narra (o uso do balão bem atesta isso) e orchestra, ao mesmo tempo, a leitura do poema de Sá-Carneiro e as citações às outras obras, dando o ritmo de leitura da transcrição. Os procedimentos de enquadramento, de particularização e detalhamento das figuras (circuladas, focalizadas, enquadradas), que também se originam a partir do uso da linguagem em quadrinhos, confirmam esse ritmo que se desenvolve de cima para baixo, da esquerda para a direita, mimetizando o próprio gesto de leitura do poema.

A segunda razão que indica a valorização do Fauno é o fato dele ser a única figura representada com o corpo íntegro, dos pés à cabeça, e, portanto, uno. O sátiro é justamente o *um* que é *dois*: homem e animal. O que se projeta no poema de Sá-Carneiro é também essa ambivalência, essa existência dupla e dúbia, que em Laerte se acentua: homem e mulher, sua dupla natureza, num hibridismo que é valorizado. Isso se

confirma ao observamos a imagem, na medida em que as figuras tradicionais da feminilidade, que constroem um corpo unívoco, recoberto, maquiado, vestido, são relegadas a pequenas inserções, pontuais, circuladas e destacadas, esparsas. Todas as figuras que ocupam um maior espaço na página são parciais, cindidas, fragmentares.

A liberdade guiando o povo, de Delacroix

Na obra original do pintor francês, a personagem feminina ocupa lugar central. O procedimento de citação de Laerte (Cf. Figura 9) traz para seu texto também a centralidade da figura feminina que se soma à arma e à bandeira em suas mãos. Feminilizar-se é, nesse sentido, uma revolução, e, portanto, uma posição política



Figura 9- Releitura de *A liberdade guiando o povo*, de Delacroix

A origem do mundo, de Courbet



Figura 10 – Releitura de *A origem do mundo*, Courbet

O sexo feminino, que em Courbet (Cf. Figura 10) é de um profundo realismo, surge como a mais forte metonímia para o corpo feminino que se quer construir: o corpo

Revista Língua & Literatura, v. 18, n. 32, p. - , dez. 2016.
Recebido em: 30 out 2016
Aprovado em: 22 dez 2016

impossível, o corpo buscado no processo de feminilização. No título da obra de Courbet, retomado aqui como citação direta, a origem do mundo é a mulher. No texto de Laerte, o sexo feminino surge como uma figura corpórea inalienável da mulher, e o feminino é, na verdade, a gênese de sua própria identidade.

Saturno devorando seu filho, de Goya

A partir da imagem proposta por Goya (Cf. Figura 11), mais que pensar na passagem do tempo, na velhice e na infância, ou mesmo na dimensão política imputada a essa obra, podemos pensar, segundo a temática da dissolução de si que é construída no texto de Laerte, no horror de não se ter autonomia diante do próprio corpo, de vê-lo (literalmente) nas mãos “do Outro”, de um outro que pode dilacerá-lo, desconstruí-lo, refutá-lo. Uma oposição bastante evidente entre a identidade que se busca e a alteridade que a nega.



Figura 11 – Releitura de *Saturno devorando seu filho*, de Goya

Considerações finais

Naquilo que acabamos por nomear de transcriação de Laerte, instauram-se as mesmas dimensões da polêmica e da difusão criadas no poema de Sá-Carneiro: um eu fragmentado, como o sátiro, um corpo cindido, que só encontra unidade quando se torna múltiplo.

Nos pequenos detalhes da imagem, na sua concentração, portanto, o texto nos leva para aquilo que seria o pretensamente feminino, que reveste a aparência do corpo, que o molda e o adentra. Assim como o pó de arroz do poema de Sá-Carneiro, temos na transcriação de Laerte toda uma temática relativa aos instrumentos de construção da

feminilidade: a lâmina que extirpa os pelos, o esmalte que reveste as unhas, o pincel que reveste a pele do rosto com a maquiagem, o pincel para revestir os cílios, a calcinha, o sutiã, o batom, o lápis, o salto alto, o perfume. O feminino é então dado nesse caso como construção de um parecer, como *revestimento* do ser.

Na essência, no ser do sujeito, o corpo parcial, amputado, difuso, pontual: a carne exposta em Goya, o sexo exposto em Courbet, os seios da liberdade, a mulher fatiada na caixa, o corpo sem rosto diante do espelho. Na dimensão visual, nenhum corpo feminino é dado por inteiro: o tema da fragmentação se espalha pela página do jornal por meio de figuras fragmentadas, revelando o estilhaçamento da identidade.

Os sentidos que restam, parece-nos, na leitura da transcrição de Laerte, é, no todo da imagem, o protesto, a negação, o polêmico; nos detalhes, aquilo exatamente que é negado. O destaque então recaindo ao ser, relegando o parecer a mero coadjuvante na construção de uma imagem feminina.

Podemos aqui nos lembrar de Leyla Perrone Moisés, que retomando Schlegel e Baudelaire, nos diz que “o poeta é o melhor crítico de poesia” e que a sua crítica, sendo “necessariamente parcial” (1998, p. 143), será, como diz Eliot (apud MOISÉS, 1998, p. 143) “um subproduto de sua atividade criadora”.

Roland Barthes é, quanto a isso, talvez ainda mais (trans)lúcido. Para o crítico francês “um texto [será] feito de múltiplas escrituras, elaboradas a partir de diversas culturas e ingressante em uma relação mútua de diálogo” (1984, p. 69, tradução nossa). E nesse caso, Laerte assume-se aqui claramente como poeta e leitor de Sá-Carneiro, e em pleno sentido barthesiano do termo: “o leitor [será] o espaço em que se inscrevem [...] todas as citações que constituem a escritura [...] ele é, simplesmente, aquele que articula, em um único campo, todos os traços a partir dos quais se constitui a escritura (BARTHES, 1984, p. 69, tradução nossa).

TRANSCREATION IN COMICS: A POEM OF SÁ-CARNEIRO (RE)READ BY LAERTE COUTINHO

Abstract: This article aims to discuss the singularity of the (re)reading - and transcreation (Haroldo de Campos) - of Mário de Sá-Carneiro's (1890-1916) poem "Feminina". Theoretical support for this study relies on the notions of intersemiotic translation (Roman Jakobson), inscription support and semiotic practice (Jacques

Fontanille); the status of the literary text (Gerard Genette; Walter Benjamin) is discussed in this scenario. Separated by almost a hundred years and published in media and supports quite different from each other, the original poem and its contemporary version, illustrated in the language of comics by Laerte Coutinho, maintains the freshness of novelty, inventiveness and provocation. In this sense, our objective will be to analyze the reading of Sá-Carneiro's text produced by Laerte, which seems to us to be a gesture of appropriation and literary (re)creation that ends up emphasizing certain values of the original text, especially the controversy, which appears more intensely resemantized, under the form of a protest.

Keywords: Intersemiotic translation. Transcreation. Poetry. Mário de Sá-Carneiro. Laerte Coutinho.

Referências

- BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CAMPOS, Haroldo. *Transcrição*. Organização de Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Remate de males*. Campinas-SP, Número especial Antonio Candido, p. 81-90, 1999. Disponível em: <<http://revistas.iel.unica mp.br/index.php/remate/article/viewFile/3560/3007>>. Acesso em 21 ago. 2016.
- FIORIN, José Luiz. Semiótica e comunicação. In: DINIZ, M.L.V.P. ; PORTELA, J.C. (Orgs.). *Semiótica e mídia: textos, práticas, estratégias*. Bauru: Unesp/Faac, 2008, p. 75-92.
- FONTANILLE, Jacques. Du support matériel au support formel. In: KLOCK-FONTANILLE, Isabelle; ARABYAN, Marc (Orgs.) *L'écriture entre support et surface*. Paris: L'Harmattan, 2005, p. 183-200.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.
- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. *Linguística e comunicação*. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MARTINS, Fernando Cabral. *O modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MOYA, Álvaro de; CIRNE, Moacy (Orgs.). *Literatura em quadrinhos no Brasil*. Acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

POUND, Ezra. *Abc da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1997.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas Completos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

_____. Feminina. Ilustrador: Laerte Coutinho. *Folha de São Paulo*, 16 jan. 2011, Ilustríssima, p. 08.

TÁPIA, Marcelo. Posfácio: o eco antropofágico. In: CAMPOS, Haroldo. *Transcrição*. Organização de Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 215-232.